
ИМЛИ
РАН
1932

РУССКАЯ УСАДЬБА В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ

Выпуск 6



RUSSIAN ESTATE IN A GLOBAL CONTEXT

Issue No. 6



Серия

РУССКАЯ УСАДЬБА В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ



Редакционная коллегия серии:

О.А. Богданова (*председатель*)***, Е.Е. Дмитриева,***
М.В. Скороходов, Е.В. Глухова,
М.С. Акимова, Г.А. Велигорский

Ответственный редактор шестого выпуска:
О.А. Богданова

Члены редколлегии:
Е.Е. Дмитриева, А.А. Журавлева
М.С. Акимова, Г.А. Велигорский

Редактирование английского текста: ***Г.А. Велигорский***

Series

RUSSIAN ESTATE IN A GLOBAL CONTEXT



Series Editorial Board:

Olga A. Bogdanova (*Editor-in-Chief*)***, Ekaterina E. Dmitrieva***
Maxim V. Skorokhodov, Elena V. Glukhova
Maria S. Akimova, George A. Veligorsky

Executive Editor for Issue No. 6:
Olga A. Bogdanova

Editorial Board:
Ekaterina E. Dmitrieva, Anastasia A. Zhuravleva,
Maria S. Akimova, George A. Veligorsky

Editing English text *by George A. Veligorsky*

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-МЕМОРИАЛЬНЫЙ
МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК А.П. ЧЕХОВА «МЕЛИХОВО»

УСАДЬБА РЕАЛЬНАЯ — УСАДЬБА ЛИТЕРАТУРНАЯ

ВЕКТОРЫ ТВОРЧЕСКОГО ПРЕОБРАЖЕНИЯ

Ответственный редактор
О.А. Богданова

МОСКВА
ИМЛИ РАН; ГЛММЗ А.П. ЧЕХОВА «МЕЛИХОВО»
2021

A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
THE STATE LITERARY AND MEMORIAL MUSEUM-RESERVE
OF A.P. CHEKHOV "MELIKHOVO"

ESTATE REAL — ESTATE LITERARY

VECTORS OF CREATIVE TRANSFORMATION

Executive Editor
Olga A. Bogdanova

MOSCOW
IWL RAS; SLMMR OF A.P. CHEKHOV "MELIKHOVO"
2021

УДК 82.091
ББК 83.3(0)
У 74

Издание подготовлено в ФГБУН «ИМЛИ им. А.М. Горького РАН»
и осуществлено при финансовой поддержке
Государственного литературно-мемориального
музея-заповедника А.П. Чехова «Мелихово»

Рецензенты:
доктор филологических наук Е.Д. Гальцова,
ИМЛИ РАН
доктор филологических наук А.В. Марков,
РГГУ

У 74 **Усадьба реальная — усадьба литературная: векторы творческого преображения:** Коллективная монография / сост., отв. ред. О.А. Богданова. — М.: ИМЛИ РАН, 2021. — 384 с. — (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 6). — https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5
ISBN 978-5-9208-0676-5
ISBN 978-5-9208-0635-2 (серия)

В основе издания — сопоставление вариантов «усадебного топоса» в произведениях русской литературы и литературы других народов мира конца XIX — начала XXI в. с их реально-эмпирическими прототипами, которые жили в памяти и воображении творцов художественных образов. На материале произведений Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, И.А. Бунина, Г.И. Чулкова, Е.Н. Чирикова, А.А. Ахматовой, В.В. Набокова, М.М. Пришвина, С.Н. Дурылина, Б.Л. Пастернака, Е.Р. Домбровской и других русских писателей выясняются закономерности преображения реальных элементов усадебного комплекса и фактов авторской биографии в детали предметной изобразительности и многослойную символику мира художественного произведения. Серьезно представленный компаративный аспект позволяет акцентировать в «усадебном топосе» универсальные черты, актуальные как для русской литературы, так и литератур Испании, Италии, Англии, Франции, Украины и других стран начиная с Античности. Также продолжено рассмотрение феномена русской дачи в отечественной литературе и культуре, начат анализ элементов «дачного топоса» и наполняющих его дискурсов.

Коллективная монография вмещает статьи 23 авторов, распределенные по 6 проблемно-тематическим разделам, отражающим важнейшие «векторы творческого преображения» эмпирической данности: новации в сфере поэтики художественных произведений, анализ эго-документов и артефактов, междисциплинарную интеграцию, компаративные параллели и проч.

Книга адресована профессионалам-гуманитариям, прежде всего филологам, и вместе с тем широкому кругу учащейся молодежи и заинтересованных читателей.

ISBN 978-5-9208-0676-5
ISBN 978-5-9208-0635-2 (серия)

© Коллектив авторов, 2021
© ИМЛИ РАН, 2021
© О.А. Богданова, сост., отв. редактор, 2021

This is an open access book
Distributed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

The publication was prepared and implemented
in the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences at the expense of the State Literary and Memorial
Museum-Reserve of A.P. Chekhov "Melikhovo"

Reviewers:
Elena D. Galtsova, DSc in Philology,
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Alexander V. Markov,
DSc in Philology, Russian State University for the Humanities

Bogdanova, Olga A., editor
Estate real — estate literary: vectors of creative transformation. Ex. ed. Olga A. Bogdanova. Moscow, IWL RAS Publ., 2021. 384 p. — (Series "Russian Estate in a Global Context". Iss. No. 6). — https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5
ISBN 978-5-9208-0676-5
ISBN (books series) 978-5-9208-0635-2

The publication is based on a comparison of the variants of the "estate topos" in the works of Russian literature and literature of other nations of the late 19th — early 21st centuries with their real-empirical prototypes, living in the memory and imagination of the creators of artistic images. On the material of the works by L.N. Tolstoy, A.P. Chekhov, I.A. Bunin, G.I. Chulkov, E.N. Chirikov, A.A. Akhmatova, V.V. Nabokov, M.M. Prishvin, S.N. Durylin, B.L. Pasternak, E.R. Dombrovskaya and other Russian writers, the authors of this monography find out the regularities of the transformation of the real elements of the estate complex and facts of author's biographies into the details of the subject depiction and the multilayered symbolism of the world of the artistic work. The comparative aspect seriously presented in the book allows us to emphasize in the "estate topos" universal features that are relevant both for Russian literature and for the literature of Spain, Italy, England, France, Ukraine and other countries since Antiquity. The authors also continue to consider the phenomenon of dacha in Russian literature and culture, and begin an analysis of the elements of the "dacha topos" and the discourses that fill it.

The collective monograph contains articles by 23 authors, distributed in 6 problem-thematic sections, reflecting the most important "vectors of creative transformation" of empirical reality: innovations in the field of poetics of artistic works, analysis of ego-documents and artefacts, interdisciplinary integration, comparative parallels, *etc*.

The publication is intended both for specialists (academics, teachers, research students and undergraduates) and for the general reader interested in the place of the Russian estate in literature and in world culture.

Keywords: estate, cottage, fiction, ego-documents, prototypes, biographies, poetics.

© Research Team, 2021
© IWL RAS, 2021
© O.A. Bogdanova, executive ed., 2021

ISBN 978-5-9208-0676-5
ISBN 978-5-9208-0635-2 (books series)



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие
Богданова О.А. Живые корни литературных усадеб 18

Часть I
Чехов и другие

Андреева В.Г. Помещики и землевладельцы
в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина». 30

Доманский Ю.В. «Имение Раневской» и «усадьба Гаева»:
к вопросу о номинациях места действия
«Вишнёвого сада» А.П. Чехова 43

Журавлева А.А. Случай Чехова: мир русской усадьбы
в хронотопе «большого города» 53

Михайлова М.В., Назарова А.В. «Мятежные усадьбы»
Е.Н. Чирикова 66

Богданова О.А. «Усадебный текст» Георгия Чулкова:
неомифология писательских имен в повести «Дом на песке» . . 73

Часть II
Поэтическая летопись русской усадьбы рубежа XIX–XX вв.

Жаплова Т.М. Предметная детализация как средство поэтизации
усадебного быта в лирике И.А. Бунина 1890–1900-х гг. 94

Шевчук Ю.В. «Самонаблюдение» в пространстве:
русская усадьба в лирике Анны Ахматовой 1910-х гг. . . . 106

Гриневич О.А. Соотношение факта и вымысла
в «усадебном тексте» В.В. Набокова 118

Часть III
Русская усадьба в эго-документах и артефактах

Андрущенко Е.А. Формы поэтизации «усадебной культуры» в «Воспоминаниях Бориса Николаевича Чичерина» 130

Строганов М.В. Берновские предания: дворянская усадьба в воспоминаниях ее питомцев XX в. 138

Приложение.
Воспоминания *А.Н. Понафидиной*, *О.Н. Вульф*, *А.Н. Болт*.
Публикация *М.В. Строганова*. 150

Фирсова А.В. «Сад Пастернака»: поэтическая матрица в ландшафте 174

Часть IV
Усадьбы советской эпохи

Пращерук Н.В. Усадьба Н.Е. Жуковского Орехово: «кормящий ландшафт» и музейная реальность (на материале книги Е.Р. Домбровской «Воздыхания окованных. Русская сага») 194

Кнорре Е.Ю. «Китеж советского времени»: образ «небесной коммуны» в «усадебном мифе» М.М. Пришвина (на материале дневника писателя 1920–1950-х гг.) 205

Акимова М.С. Усадьба реальная и усадьба литературная в судьбе и творчестве С.Н. Дурылина 218

Часть V
Компаративные сюжеты

Кальво Мартинес Х.Л., Арсентьева Н.Н. Философия уединения (тема *Beatus ille)* в «усадебной» поэзии Европы: Гораций, Фрай Луис де Леон, И.А. Бунин 230

Дмитриева Е.Е. Сборник басен под открытым небом: состязание поэтов в Версальском лабиринте 249

Тоичкина А.В. П.А. Кулиш-хуторянин и его «хуторская философия» в историософской перспективе XXI в. 267

Велигорский Г.А. Голубые холмы и далекая музыка: образы тюрьмы и свободы в детской и автобиографической литературе Великобритании и России (усадебный контекст) . 285

Молодяков В.Э. Усадьба Шарля Морраса *Chemin de Paradis*: конструирование смыслов 305

Часть VI
У истоков «дачного топоса»

Строганова Е.Н. Дачные сюжеты в женской прозе рубежа XIX–XX вв. 322

Мари Э. О понятии петербургского «дачного фольклора» конца XIX – начала XX в. 333

Список иллюстраций 354

Список принятых сокращений. *Составитель Е.Ю. Живица* . . 358

Указатель имен. *Составитель Е.Ю. Живица* 362



CONTENTS

Foreword
Olga A. Bogdanova. The living roots of literary estates 18

Part I
Chekhov and others

Valeria G. Andreeva. Squires and landowners
in the novel "Anna Karenina" by Leo Tolstoy 30

Yuri V. Domansky. "Ranevskaya's estate" and "Gayev's homestead":
on the issue of nominations of location
in "The Cherry Orchard*"* by Anton Chekhov 43

Anastasia A. Zhuravleva. The Chekhov case:
The world of Russian estate in the chronotope of the "large city" . . 53

Maria V. Mikhailova, Anastasia V. Nazarova. "Rebellious estates"
in E.N. Chirikov's prose 66

Olga A. Bogdanova. The "estate text" by Georgy Chulkov:
the neo-mythology of writer's names
in the story "House on the Sand" 73

Part II
Poetic chronicle of the Russian estate
at the turn of the XIX–XX centuries

Tatiana M. Zhaplova. Subject detailing as an instrument
of poetization of the estate life
in the lyrics by I.A. Bunin of the 1890s–1900s 94

Yuliya V. Shevchuk. "Self-observation" in space:
Russian estate in the lyrics of Anna Akhmatova of 1910s 106

Olga A. Grinevich. Interaction of fact and fiction
in the "estate" poetry of V.V. Nabokov 118

Part III
The Russian estate in ego-documents and artefacts

Elena A. Andrushchenko. Forms of poeticization of "estate culture" in "Memoirs of Boris Nikolaevich Chicherin" 130

Mikhail V. Stroganov. Bernovo's Legends: the noble estate in the memories of its alumnus in the 20th century 138

Application.
Memoirs of *A.N. Ponafidina*, *O.N. Wulf*, *A.N. Bolt*.
Publication by *Mikhail V. Stroganov* 150

Anastasiya V. Firsova. The "Pasternak's garden": the poetic matrix in landscape 174

Part IV
Estates of the Soviet era

Natalia V. Prashcheruk. Jukovsky's Orekhovo estate: "feeding landscape" and museum reality (based on E.R. Dombrovskaya's "Sighs of the chained. Russian saga") 194

Elena.Yu. Knorre. "Kitezh of the Soviet era": the image of the "Heavenly commune" in the "estate myth" of M.M. Prishvin (based on the writer's diary, 1920–1950s) 205

Maria S. Akimova. Estate real and estate literary in the fate and work of S.N. Durylin 218

Part V
Comparative plots

Jose Luis Calvo Martinez, Natalia N. Arsentieva. The philosophy of solitude (*Beatus ille* theme) in the "estate" poetry of Europe: Horace, Fray Luis de León, I.A. Bunin 230

Ekaterina E. Dmitrieva. Fables Collection in the Open Air: a Competition of Poets in the Versailles Labyrinth 249

Alexandra V. Toichkina. P.A. Kulish-farmer and his "farm philosophy" in the historiosophical perspective of the 21st century . 267

George A. Veligorsky. Blue Hills and distant music: images of prison and freedom in children's and autobiographical literature of Great Britain and Russia (estate context) 285

Vassili E. Molodyakov. Charles Maurras and His Estate *Chemin de Paradis*: constructing meanings 305

Part VI
At the origins of the "dacha topos"

Evgeniya N. Stroganova. Dacha plots in women's prose of the turn of the 19th – 20th centuries 322

Emilio Mari. On the Concept of Petersburg "Dacha Folklore" of the late 19th – early 20th century 333

List of Illustrations 354

List of Accepted Abbreviations. *Comp. by Elena Yu. Zhivitsa* . . . 358

Index of names. *Comp. by Elena Yu. Zhivitsa* 368

ПРЕДИСЛОВИЕ

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-18-27

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

О.А. Богданова

Живые корни литературных усадеб

Аннотация: В предисловии раскрывается концептуальная основа коллективной монографии «Усадьба реальная — усадьба литературная: векторы творческого преображения» — 6-го выпуска научной книжной серии «Русская усадьба в мировом контексте», а также дается обзор и анализ тематики и проблематики ее разделов и содержащихся в них статей. Намечаются перспективные направления дальнейшей работы в рамках серии.

Ключевые слова: серия «Русская усадьба в мировом контексте», 6-й выпуск, «усадебный топос», поэтика «усадебных» произведений, прототипы, русская литература XIX–XXI вв., эго-документы, компаративный аспект, литература Франции, Великобритании, Испании, Италии, Украины.

Информация об авторе: Ольга Алимовна Богданова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: olgabogda@yandex.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7004-498X

Olga A. Bogdanova

The living roots of literary estates

Abstract: The preface reveals the conceptual basis of the collective monograph “Estate real — estate literary: vectors of creative transformation” — the 6th issue of the scientific book series “Russian estate in a global context”, and also provides an overview and analysis of the topics and problems of its sections and the articles contained therein. Promising areas of further work within the series are outlined.

Keywords: series “Russian Estate in a Global Context”, 6th issue, “estate topos”, poetics of “estate” works, prototypes, Russian literature of the 19th – 21st centuries, ego-documents, comparative aspect, literature of France, Great Britain, Spain, Italy, Ukraine.

Information about the author: Olga A. Bogdanova — DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: olgabogda@yandex.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7004-498X

Настоящее издание призвано стать принципиально новым этапом в литературоведческом освоении феномена усадьбы. В основу 6-го выпуска научной книжной серии «Русская усадьба в мировом контексте» положено сопоставление вариантов «усадебного топоса» в произведениях русской литературы и литературы других народов мира конца XIX — начала XXI в. с их реально-эмпирическими прототипами, которые жили в памяти и воображении творцов художественных образов.

В самом деле, любому читателю очевидна связь картин ростовского Отрадного в «Войне мире» Л.Н. Толстого с Ясной Поляной, одинцовского Никольского из «Отцов и детей» И.С. Тургенева со Спасским-Лутовиновом, имения Сорина из «Чайки» или Песоцкого из «Черного монаха» А.П. Чехова с Мелиховом, усадьбы Ольги Петровны из «Митиной любви» И.А. Бунина с Глотовом и Озёрками… Есть ли закономерности преображения реальных элементов усадебного комплекса: дома с его разнообразным убранством, сада с цветниками, аллеями и беседками, водоема, ворот, храма, — а также фактов «усадебной» биографии самих авторов, их родных и знакомых, спектра их психологических переживаний и духовного опыта — в детали предметной изобразительности и многослойную символику мира художественного произведения? Эти вопросы освещаются в книге на материале произведений Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, И.А. Бунина, Г.И. Чулкова, Е.Н. Чирикова, А.А. Ахматовой, В.В. Набокова, М.М. Пришвина, С.Н. Дурылина, Е.Р. Домбровской и других русских писателей.

Нередко тайна творческого процесса приоткрывается благодаря биографическим разысканиям и изучению эго-документов: писем, дневников, воспоминаний. В то же время история и архитектура реальных усадеб, их ландшафты, собранные владельцами коллекции, библиотеки, архивы — становятся материалом для воссоздания особого образа жизни, протекавшей в их границах, культуры поведения и типов личности, которые формировались этой средой.

Мостом, переброшенным от явлений эмпирических в сферу ценностей эстетических, помимо «усадебного топоса», становятся такие категории литературоведческого анализа, как «усадебный хронотоп», «гетеротопия усадьбы», «усадебный габитус», «неомифологический модус» и др.[1],

[1] Подробнее см.: *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология / Отв. ред. Е.Е. Дмитриева. М.: ИМЛИ

а также методы «нового историзма» и «культурного трансфера», контекстуальный подход и семиотика культуры повседневности, психопоэтические стратегии и духовная интроспекция. Настоящей находкой данного выпуска является «топос хутора» в украинской литературе как своеобразный аналог мелко- и среднепоместной великорусской усадьбы XIX — начала XX в.

Серьезно представленный в издании компаративный аспект позволяет акцентировать в «усадебном топосе» универсальные черты, актуальные как для русской литературы, так и литератур Испании, Италии, Англии, Франции, Украины и других стран. В частности, исследовано определяющее значение родовой усадьбы в культурной преемственности от эллинистических колоний античности до современности в творчестве крупных представителей литературы Испании и Франции (Фрая Луиса де Леона, Ш. Морраса и др.). Уникальной разработкой является анализ детско-юношеской «усадебной» литературы Великобритании в аспекте «пространственного поворота»[2] мировой гуманитарной науки в начале XXI в.

В новом выпуске серии «Русская усадьба в мировом контексте», в рамках формирования тезауруса «усадебных» исследований и верификации основных категорий, обсуждены семиотические трансформации «усадебного сверхтекста» русской литературы в постусадебный период (во второй и последней трети XX в.) и выявлены структурно-семиотические последствия перенесения топоса усадьбы в поле памяти и воображения — а именно уподобление пространственной организации усадьбы ментальным процессам и социокультурная деконтекстуализация образа усадьбы. Особое внимание уделено проблеме диахронического трансфера «усадебных» поведенческих стратегий в ситуациях утраты контекста их возникновения.

В составе 6-го выпуска нашлось место и для разговора о смежном понятии «дачного топоса» в русской литературе и литературах зарубежных стран, о проблеме соотношения феномена дачи и массовой культуры XX–XXI вв., о социокультурной изоморфности дачи реальной и дачи литературной. Начат здесь и дифференцированный анализ элементов «дачного топоса» с наполняющими его дискурсами.

Таким образом, собранные в настоящей коллективной монографии работы 23 авторов, помимо историко-литературного осмысления «усадебного топоса» (статьи Ю.В. Доманского, М.В. Михайловой и А.В. Назаровой, Т.М. Жапловой, Е.Н. Строгановой и др.), дают при-

---

РАН, 2019. С. 8–28. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте», вып. 1); *Она же.* На изломе времен: мир русской усадьбы в художественной прозе Г.И. Чулкова 1900–1930-х гг. // Русская словесность. 2020. № 6. С. 5–13.

2 Подробнее см.: *Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

меры и междисциплинарного охвата (например, литературоведение и гуманитарная география в статье А.В. Фирсовой; литературоведение и музеология в статье Н.В. Пращерук; литературоведение и философия в статьях Х.Л. Кальво Мартинеса и Н.Н. Арсентьевой, А.В. Тоичкиной; литературоведение и социальная экономика в статье В.Г. Андреевой; литературоведение и фольклористика в статье Э. Мари; и др.), и теоретико-литературного анализа (статьи О.А. Богдановой, О.А. Гриневич, А.А. Журавлевой и др.), и рассмотрения «усадебной культуры» в мировом контексте (весь раздел «Компаративные сюжеты», в том числе статьи Е.Е. Дмитриевой, Г.А. Велигорского, В.Э. Молодякова), а также исследований в усадебном пространстве психопоэтики (статья Ю.В. Шевчук) и религиозных интроспекций (статьи М.С. Акимовой, Е.Ю. Кнорре). Хотя выводы в каждой из них основаны на жизненном опыте создателей художественных произведений, особый акцент в нашем коллективном труде сделан на аутентичности «усадебных» свидетельств в отечественной словесности в таком его сегменте, как анализ эго-документов и артефактов (статьи Е.А. Андрущенко, М.В. Строганова и др.).

Настоящая коллективная монография подготовлена по итогам Международной научной конференции «Усадьба реальная — усадьба литературная», проведенной совместными усилиями Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук и Государственного литературно-мемориального музея-заповедника А.П. Чехова «Мелихово» в ходе реализации проекта Российского научного фонда 18-18-00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд» (рук. О.А. Богданова) 25–26 сентября 2020 г. Ее разделы отражают основные проблемно-тематические направления конференции.

Особое место в предлагаемой читателю книге занимает первый раздел — «Чехов и другие». Составляющие его работы нацелены на сопоставление усадебных реалий, связанных с жизненным опытом русских писателей, и вдохновленных ими художественных образов. Так, В.Г. Андреева в статье «Помещики и землевладельцы в романе Л.Н. Толстого “Анна Каренина”», с опорой на многолетние хозяйственные труды Толстого-помещика в Ясной Поляне, показывает, как аграрно-экономические традиции и новации в имениях романных героев Левина, Вронского и Свияжского становятся связующими нитями в художественной ткани многоаспектного произведения, во многом формируя его проблемно-тематический потенциал. Статьи Ю.В. Доманского и А.А. Журавлевой, посвященные изображению усадьбы в творчестве А.П. Чехова, буквально вырастают из почвы Мелихова — имения (ныне музея-заповедника), где проходило одно из заседаний конференции. В первой из них делается попытка разобраться с вопросом номинации места действия пьесы «Вишневый сад», которое в контексте упоминаний Гаева называется «усадьбой»,

а в диалогах его сестры Раневской с другими персонажами — «именем». Это серьезный вклад в уточнение до сих пор не решенных терминологических задач отечественной «усадебной культуры». Вторая поднимает дискуссионный вопрос о принципиальном новаторстве чеховского хронотопа по сравнению с русской классикой XIX в. и показе помещичьей усадьбы в иной, непривычной системе координат. Высказанная А.А. Журавлевой точка зрения контрастирует с позицией Ю.М. Лотмана по отношению к Чехову как одному из классических писателей[3], создавая проблемное поле для верификации уже известных трансформаций «усадебного топоса» на рубеже XIX–XX вв. Следующая статья раздела — М.В. Михайловой и А.В. Назаровой — в обзорном ключе рассматривает малоизвестный материал, касающийся усадебной тематики в творчестве крупного писателя-реалиста Серебряного века Е.Н. Чирикова на протяжении трех десятилетий, как в дореволюционных, так и в эмигрантских его произведениях. По мнению авторов, Чириков также противостоит «усадебной» традиции XIX в. В статье О.А. Богдановой на материале «усадебного текста» писателя-символиста Г.И. Чулкова исследована категория «неомифологического модуса» в репрезентации «усадебного топоса» в русской литературе Серебряного века, однако подробно рассмотрен лишь один ее аспект — неомифология писательских имен в «усадебном» контексте. Сделан парадоксальный вывод о том, что символистская неомифология служила разрушению «усадебного мифа» о Золотом веке русской культуры в эпоху Пушкина. Подчеркнута тесная связь усадебного мира в прозе Чулкова с имением Нескучное Лансере-Серебряковой, где писатель гостил.

Вторая часть коллективной монографии — «Поэтическая летопись русской усадьбы рубежа XIX–XX вв.» — состоит из 3-х работ, посвященных поэтике, т. е. способам сублимации конкретных усадебных реалий в невесомо-сквозную образную ткань стихотворных шедевров И.А. Бунина (в статье Т.М. Жапловой), А.А. Ахматовой (в статье Ю.В. Шевчук), В.В. Набокова (в статье О.А. Гриневич). Симптоматично, что в каждой из статей подчеркнут неклассический характер репрезентаций усадьбы по сравнению с русской литературой XIX в. — в первую очередь это активизация роли автора и его внутреннего мира, в рамках которого усадебные реалии становятся катализатором сложных лирических переживаний и размышлений.

Третья часть книги — «Русская усадьба в эго-документах и артефактах», — как уже говорилось, манифестирует основной посыл изда-

[3] См.: *Лотман Ю.М.* О русской литературе классического периода: Вводные замечания // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 380–394.

ния — аутентичность «усадебных» свидетельств в отечественной словесности. Таким образом, от собственно художественной литературы мы переходим здесь к анализу нон-фикшн: мемуаров, дневников, переписки уцелевших в перипетиях XX в. участников традиционной «усадебной культуры». Статья Е.А. Андрущенко знакомит нас с идиллическими картинами русской усадьбы XIX в. в изложении основателя русского либерализма правоведа Б.Н. Чичерина. Интересно, что идеализирующая трактовка усадьбы в его мемуарном очерке — предисловии к дневнику Н.И. Кривцова — подтверждает мысль В.Г. Щукина о преимущественно западническом происхождении русского «усадебного мифа»[4]. Статья и публикация М.В. Строганова «Берновские предания: дворянская усадьба в воспоминаниях ее питомцев XX в.» анализируют и воспроизводят воспоминания русских дворян начала XX в. о жизни предыдущих поколений их семей, а именно легенды и предания о посещении А.С. Пушкиным усадеб Берново и Курово-Покровское Старицкого уезда Тверской губернии, сохраненные последними представительницами семьи Вульфов и их ближайшими родственницами. Исследователь вводит понятие «вторичных мемуаров» (которые пишутся не очевидцами, а со слов последних), подчеркивает их «легендарный характер». В статье А.В. Фирсовой — последней в разделе — поднимается новая для литературоведческого усадьбоведения тема — своеобразия усадеб так называемой «горнозаводской цивилизации» Урала и Сибири[5]. Волею судеб юный Б.Л. Пастернак в 1916 г. прожил полгода в уральских усадьбах Всеволодово-Вильва и Ивака, впечатления от которых многогранно отразились в его поэзии и прозе в течение всей последующей жизни, в том числе в знаменитом романе «Доктор Живаго».

Четвертый раздел — «Усадьбы советской эпохи» — является тематическим продолжением части III коллективной монографии «Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+»[6], однако акцент в 3-х составляющих его статьях сделан на роли реальных усадеб в биографии писателей, на стремлении последних воскресить свой гармоничный детский мир, существовавший в родительских имениях, для продуктивного творчества уже во взрослом состоянии, в самые неблагоприятные

---

[4] См.*: Щукин В.Г.* Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // *Щукин В.Г.* Российский гений Просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М.: РОССПЭН, 2007. С. 287, 326–327.

[5] Подробнее см.*: Иванов А.В.* Горнозаводская цивилизация. М.: АСТ, 2018.

[6] См.: Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+: Коллективная монография / сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 252–323. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 3).

для «усадебной культуры» советские десятилетия. Е.Ю. Кнорре доказывает, что в приобретенном в 1946 г. подмосковном Дунине М.М. Пришвин видел свою утраченную в годы революции липецкую усадьбу Хрущево. В статье М.С. Акимовой на примере двух автобиографических локусов («родного угла» — московской городской усадьбы, где С.Н. Дурылин провел детство, и «своего угла» — сельского усадебного дома в подмосковном Болшеве, где завершился его жизненный путь) показана роль усадьбы в судьбе писателя-философа, соотношение ее реального и литературного облика. Н.В. Пращерук обращается в своей работе к современной литературе — мемуарно-художественной книге Е.Р. Домбровской «Воздыхания окованных. Русская сага», прослеживающей историю старинной владимирской усадьбы Орехово, с 1847 г. принадлежавшей семье основателя русской авиации Н.Е. Жуковского. Его потомки в лице писательницы В.А. Жуковской и др. стали хранителями и пропагандистами теперь уже музейного — при советской и нынешней власти — наследия выдающегося ученого. Как видим, русская усадьба — пусть под видом музея, дачи, тайного храма, учреждения и проч. — питала новые творческие достижения в течение всей истории СССР.

Очень важен и интересен в коллективной монографии большой пятый раздел — «Компаративные сюжеты». Вообще компаративные исследования, наряду с теоретико-литературными и междисциплинарными, — одно из ведущих научных направлений усадебного проекта. Из них, например, в рамках книжной серии «Русская усадьба в мировом контексте» был полностью сформирован 2-й выпуск «Русская усадьба и Европа: диахрония, ностальгия, универсализм»[7]; в их русле написана индивидуальная монография Е.Е. Дмитриевой[8]. Однако специфика компаративного раздела в настоящем издании в том, что авторы статей выдвигают на первый план биографический и автобиографический аспекты в исследовании «усадебных» произведений и нередко открыто опираются на топографию и архитектуру вдохновивших их реальных усадеб. Так, Х.Л. Кальво Мартинес и Н.Н. Арсентьева, сопоставляя «усадебные» строки Горация, Фрая Луиса де Леона и И.А. Бунина, обращаются к конкретным виллам и садам в Древнем Риме, средневековой Испании и на среднерусской равнине, связанным с судьбами названных авторов. Е.Е. Дмитриева анализирует литературный след утраченного в конце XVIII в. Версальского лабиринта

[7] См.: Русская усадьба и Европа: диахрония, ностальгия, универсализм / сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 2).

[8] См.: *Дмитриева Е.Е.* Литературные замки Европы и русский «усадебный текст» на изломе веков (1880–1930-е годы) / отв. ред. Г.А. Велигорский. М.: ИМЛИ РАН, 2020. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 5).

с уникальными фонтанами, иллюстрировавшими басни Эзопа в переводах блестящих французских поэтов второй половины XVII в. Ж. Лафонтена, Ш. Перро и И. Бенсерада. А.В. Тоичкина едва ли не впервые в научной литературе знакомит нас с «хуторской философией» украинского писателя и ученого XIX в. П.А. Кулиша в свете его практической сельскохозяйственной деятельности на хуторах Зарог и Мотроновка в Малороссии. В центре внимания Г.А. Велигорского — сопоставление «усадебных» произведений о детях и подростках в русской (Л.Н. Толстой, Л.Н. Андреев, И.А. Бунин и др.) и английской (Р. Джеффрис, К. Грэм, Б. Поттер и др.) литературах второй половины XIX — начала XX в. Причем важный для этой эпохи мотив побега из усадьбы, как правило, имеет истоки в детстве самих писателей. А наследственная усадьба *Chemin de Paradis* (Райская дорога) на Лазурном берегу Франции, принадлежавшая классику французской литературы первой половины XX в. Ш. Моррасу, представлена автором статьи о ней В.Э. Молодяковым в мельчайших топографических деталях, отраженных в текстах самого писателя. Более того, «усадьба может считаться одним из главных произведений Морраса наравне с его книгами», так как он «концептуально наполнил сад историческими реликвиями и спроектировал мемориальную архитектурную композицию *Le Mur des Fastes* (Стена Славы), ставшую его смысловым центром».

Последняя, шестая часть коллективной монографии совсем небольшая, но заключает в себе важный потенциал, будучи посвященной исследованию «дачного топоса»[9]. Вопрос о нем так или иначе поднимался во всех предыдущих выпусках серии «Русская усадьба в мировом контексте», однако здесь он в большей степени связан с конкретными дачными локусами России начала XX в., в основном под Москвой (Петровско-Разумовское, Богородское, Любимовка и др.) и под Петербургом (Царское Село, Парголово, Куоккала и др.). В статье Е.Н. Строгановой находим нравоописательный срез эротико-психологической характерологии женских персонажей русских писательниц рубежа XIX–XX вв.; в статье Э. Мари — анализ полузабытых текстов и культурных практик на стыке между фольклором и художественной литературой, которые заполняли досуг в дачных местностях, способствуя стиранию границ между «элитарным» и «массовым» в культуре Серебряного века.

Охарактеризовав общие тенденции нового выпуска «усадебной» книжной серии и каждую из его частей, отметив важные выводы и новаторские достижения авторов статей в литературоведческом изучении

[9] Название шестой части взято из статьи Э. Мари, ранее опубликованной в нашей серии, см.: *Мари Э.* У истоков «дачного топоса» // Русская усадьба и Европа: диахрония, ностальгия, универсализм: Коллективная монография. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 128–143. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 2).

усадебного и дачного топосов в сопоставлении с их материальными носителями, в заключение скажем об открывающихся в результате проведенных исследований перспективах. Безусловно, необходимо дальнейшее развитие и теоретико-методологического, и междисциплинарного, и компаративного векторов «усадебных» штудий в целом, однако наиболее актуальным сейчас нам кажется обращение к литературному материалу советской эпохи и современности рубежа XX–XXI вв. Этот материал не то что не осмыслен — он пока в должной мере даже не собран и не классифицирован. Во всех имеющихся выпусках книжной серии «Русская усадьба в мировом контексте», включая настоящий, — только первые подходы к постановке и решению этой грандиозной задачи. Уже сейчас очевидно, что в ее рамках ведущую роль приобретают вопросы о модификациях «усадебного топоса» в XX–XXI вв., о трансформациях «усадебного мифа» в разные периоды советской эпохи и в постсоветское время, о развитии «дачного топоса» и формировании «дачного мифа» с их сложными взаимоотношениями с усадебными аналогами, а также — о единстве и преемственности отечественной и мировой «усадебной культуры» во все века ее существования, о сохранении ее идентичности в неблагоприятных исторических условиях. Именно в связи с последним обстоятельством обостряется интерес к индивидуальной и коллективной памяти, воплощенной в свидетельствах участников и очевидцев усадебной жизни, возрастают требования к аутентичности связанных с усадьбой эго-документов и артефактов, планируется дальнейшая пристальная работа в архивах и со старой периодикой.

Список литературы

1. *Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 502 с.
2. *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология / отв. ред. Е.Е. Дмитриева. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 8–28. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте», вып. 1).
3. *Богданова О.А.* На изломе времен: мир русской усадьбы в художественной прозе Г.И. Чулкова 1900–1930-х гг. // Русская словесность. 2020. № 6. С. 5–13.
4. *Дмитриева Е.Е.* Литературные замки Европы и русский «усадебный текст» на изломе веков (1880–1930-е годы) / отв. ред. Г.А. Белигорский. М.: ИМЛИ РАН, 2020. 768 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 5).
5. *Иванов А.В.* Горнозаводская цивилизация. М.: АСТ, 2018. 283 с.

6. *Лотман Ю.М.* О русской литературе классического периода: Вводные замечания // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 380–394.
7. *Мари Э.* У истоков «дачного топоса» // Русская усадьба и Европа: диахрония, ностальгия, универсализм: Коллективная монография. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 128–143. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 2).
8. Русская усадьба и Европа: диахрония, ностальгия, универсализм / сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. 352 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 2).
9. Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+: Коллективная монография / сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. 344 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 3).
10. *Щукин В.Г.* Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // *Щукин В.Г.* Российский гений Просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М.: РОССПЭН, 2007. С. 157–460.

© 2021, О.А. Богданова

ЧАСТЬ I

ЧЕХОВ И ДРУГИЕ

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-30-42

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

В.Г. Андреева

Помещики и землевладельцы в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина»

Аннотация: В статье отмечается, что в романах 1870-х гг. многие русские писатели предприняли попытку найти образ помещика, который бы в пореформенное время выработал правильное отношение к собственности, смог найти пути сближения с народом. Анализируются примеры помещичьих хозяйств и их устройства, представленные в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина». Особое внимание уделяется рассмотрению организации жизни в имениях Левина, Вронского и Свияжского, а также взглядам этих героев на землю, труд, усадебный быт. Автор статьи показывает, что способность распоряжаться собственностью становится своеобразной проверкой для Левина и Вронского, определяет их близость к ключевой в романе «мысли семейной». Толстой убежден, что единственным правильным путем сохранения дворянских имений является личное участие помещиков в ведении хозяйства, их бдительный контроль за всем происходящим.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, усадебный быт, помещичьи хозяйства, собственность, земля, народ, личный интерес.

Информация об авторе: Валерия Геннадьевна Андреева — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: lanfra87@mail.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4558-3153

Valeria G. Andreeva

Squires and landowners in the novel "Anna Karenina" by Leo Tolstoy

Abstract: The article notes that in the novels of the 1870s many Russian writers attempted to find the image of a landowner who, in the post-reform era, would retain the correct attitude to property, could find ways to get closer to the people. The examples of

landlord estates and their structure are presented in the novel “Anna Karenina” by Leo Tolstoy. Particular attention is paid to the analysis and organization of life on the estates of Levin, Vronsky and Sviyazhsky, as well as the views of these heroes on the land, labour, and household life. The author of the article shows that the ability to dispose of property becomes a kind of test for Levin and Vronsky, determines their closeness to the “family thought”, being the key concept in the novel. Tolstoy is convinced that the only correct way to preserve the noble estates is the personal participation of landowners in the management of the economy, their vigilant control over everything that happens.
Keywords: Leo Tolstoy, estate life, landlord households, property, land, people, personal interest.
Information about the author: Valeria G. Andreeva — DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: lanfra87@mail.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4558-3153

В русских романах конца 1860–1870-х гг. упоминаются преобразования Александра II, проведенные фактически во всех областях жизни страны. Большинство писателей прямо не говорили о реформе образования, земской и судебной реформах, однако перед русскими классиками остро стоял вопрос места и роли дворянства в новых экономических условиях, участия помещиков в общественной и экономической жизни обновленной России. Многие писатели точно представили в своих произведениях процесс оскудения помещиков, положение усадеб в пореформенную эпоху. Проблемы частной собственности, умения распоряжаться имуществом, отношения к земле и крестьянам в 1870-е гг. становятся первостепенными. До сих пор исследователи многие значимые вопросы хозяйственных преобразований рассматривали в романах как фоновые, в лучшем случае о них говорили в рамках различных идей — революционных, народнических и проч. Однако именно в 1870-е гг. русские классики пытались разглядеть нового героя-хозяина, который бы сохранил все лучшее, что свойственно дворянской культуре, и вместе с тем был способен к изменениям. При создании образа усадебной жизни пореформенного времени ключевой для русских классиков стала идея духовных ценностей, мысль о христианских основах собственности, о нравственном и непротиворечивом сочетании личного и общего.

В новых экономических условиях прежняя размеренность усадебной жизни оказывалась невозможной. От героев русского романа, связанных с хозяйственной деятельностью, ожидалось напряжение всех душевных и физических сил, подвиг строительства, требовавший большой воли. «Хозяйство есть иерархическая система. Его нельзя мыслить себе атоми-

стически. <…> Для хозяйства имеет значение аскетическая дисциплина личности, и известного рода аскетика необходима для хозяйственного труда»[1], — писал Н.А. Бердяев в 1920-е гг., осмысляя идеальный образ хозяйства.

Образы усадебной жизни, возделываемой и кормящей земли становятся в русской литературе второй половины XIX в. основой не только национальной, но и мировой идеи гармоничного будущего. Оба эти масштаба будут переосмыслены в литературе начала XX в., а позднее — и в советской литературе. О.А. Богданова, анализируя различные варианты динамики «усадебного топоса», выводящие писателей и поэтов в 1910–1920-е гг. к новым модификациям усадьбы как «рая на земле», демонстрирует, как творчески осваивалось наследие дворянской литературы, как трансформировались образы второй половины XIX в.: «<…> Усадьба — как рукотворный рай — это воплощенный диалог природы и цивилизации, стихии и человеческого разума; именно в ее пространстве достигалась на русской почве определенная гармония этих важнейших мировых сил»[2].

В пореформенные 1870-е гг. на первый план выходит идея труда «у земли», по выражению Л.Н. Толстого. А.Ю. Саркисова, рассуждая об образе помещика в английском и русском романах, пишет, что английские исследователи не раз подчеркивали: в России хозяйство измеряется «душами», а в Англии — гектарами земли[3]. Однако после крестьянской реформы 1861 г., когда земельные участки и целые имения начинают переходить в руки мещан-управляющих, купцов, даже иностранцев, вопрос о земле становится более актуальным при оценке помещичьих хозяйств. А.Ю. Саркисова вслед за рядом исследователей справедливо подчеркивает «почвенность» русской классики, обусловленную усадебным хронотопом и личной ответственностью помещика за судьбу имения, отмечает, что «вне ощущения “почвенности” невозможно нравственно оправданное управление поместьем»[4].

Русские романы 1870-х гг. иллюстрируют, как в новых экономических условиях земля становится предметом торга, спекуляций и т. п. В этой си-

---

[1] *Бердяев Н.А.* Философия неравенства // *Бердяев Н.А.* Избранные сочинения / Библиотека Максима Мошкова [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/b/berdjaew_n_a/text_1929_filosofiya_neravenstva.shtml (дата обращения: 10.07.2021).

[2] *Богданова О.А*. Образ рая в русской литературе 1910–1920-х гг.: динамика «усадебного топоса» // Вестник славянских культур. 2019. Т. 53. С. 188.

[3] *Саркисова А.Ю.* Представления об образцовом помещике в творчестве Дж. Остен и И.С. Тургенева // Вестник Северного Арктического федер. ун-та. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2017. № 3. С. 134.

[4] Там же. С. 138.

туации писатели-классики пытаются найти помещика-хозяина, который сохранил бы нравственное отношение к собственности, открыл новые пути сближения с народом. Вспомним главных героев двух последних романов И.С. Тургенева «Дым» (1867) и «Новь» (1877). В «Дыме» предстает помещик-дворянин Литвинов, который надолго задерживается в Баден-Бадене, испытывает воздействие тяжелой страсти и лишь к концу романа возвращается к своему хозяйству в Россию. В романе «Новь», которому предшествует эпиграф из записок хозяина-агронома («Поднимать следует новь не поверхностно скользящей сохой, но глубоко забирающим плугом»[5]), Тургенев проверяет всех героев отношением к труду, земле и народу — и проверку проходит лишь один, сын дьячка, герой из народа Соломин. Писатель показывает, что в новых экономических условиях почти не остается дворян-хозяев, что помещики, не потерявшие способности вести доходное хозяйство, становятся ростовщиками: «Концессию на железную дорогу получить, банк завести, льготу себе какую выпросить или там что-нибудь в таком роде — никто на это как дворяне! Большие капиталы составляют»[6]. При этом его главный герой, объективно оценивая ситуацию, говорит о неспособности дворян к серьезной деятельности по поддержанию больших производств: «<…> Дворяне не привыкли к этого рода деятельности. Тут нужен коммерческий расчет; тут все надо поставить на другую ногу; выдержка нужна. Дворяне этого не соображают»[7]. На примере Маркелова в романе «Новь» Тургенев иллюстрирует неумение помещиков организовать обработку земли и эффективное ее использование. Обратим внимание на народную оценку деятельности Маркелова и его нововведений. Несмотря на то что крестьяне отмечают доброту Маркелова, они не относятся к нему серьезно: «Прежний их помещик, по их словам, был барин простой, только чудаковатый; они прочили ему разорение — потому порядков не знает и все на свой салтык норовит, не так, как отцы»[8]. Тургенев на ряде значимых примеров показывает, что все нововведения помещиков по улучшению своих хозяйств, все предприятия народников без учета особенностей народного мировоззрения оказываются провальными.

В плане оценки нового этапа усадебной жизни в России и ее сложностей интересен роман Толстого «Анна Каренина» (1877), в котором значимо противопоставление помещиков и землевладельцев. Главный автобиографический герой, Константин Левин, с первых страниц романа характеризуется именно как хозяин. Причем это не только внешнее мне-

[5] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1982. Т. 9. С. 133.

[6] Там же. С. 279.

[7] Там же. С. 278.

[8] Там же. С. 199.

ние, именно о хозяйстве говорит Левин самым близким людям, к примеру брату Николаю: «Живу один в деревне, как жил прежде, занимаюсь хозяйством» (т. 18, с. 96)[9]. Автор подчеркивает масштаб хозяйства Левина: «Один этот вопрос ввел Левина во все подробности хозяйства, которое было большое и сложное <…>» (т. 18, с. 101). Левин не просто увлекается делами, он продумывает каждый свой шаг, строит планы, учитывая характер работника: «Левин начал этою зимой еще сочинение о хозяйстве, план которого состоял в том, чтобы характер рабочего в хозяйстве был принимаем за абсолютное данное, как климат и почва» (т. 18, с. 160).

Но прежде чем рассуждать собственно о помещиках-хозяевах, о способности и неспособности героев Толстого жить «у земли» и организовывать свой быт, стоит оговориться о самом понятии «хозяин», которое в творчестве Толстого, особенно в поздний период (в романе «Воскресение», в рассказе «Хозяин и работник») приобретает также иной смысл. Под «Хозяином» Толстой разумеет Бога, а человек мыслится им как работник, прозревающий его волю, находящий глубинные смыслы в ее реализации. Открыто об этом будет рассуждать в романе «Воскресение» князь Дмитрий Нехлюдов: «Все это понять, понять все дело хозяина — не в моей власти. Но делать его волю, написанную в моей совести, — это в моей власти, и это я знаю несомненно» (т. 32, с. 226). Однако и в романе «Анна Каренина» внимательный читатель замечает выходы к обобщениям глобального уровня. Так, в процессе разговора с Василием, рассевающим клевер, Левин сам для примера идет с сеялкой в поле. И в описании прекрасной весны, и в ответе Василия, упоминающего хозяина, мы чувствуем не только подчиненность Василия Левину, но их общую зависимость от высшей воли, восхищение весной и результатом труда: «Ведь я, Константин Дмитрич, кажется, вот как отцу родному стараюсь. Я и сам не люблю дурно делать и другим не велю. Хозяину хорошо, и нам хорошо. Как глянешь вон, — сказал Василий, указывая на поле, — сердце радуется» (т. 18, с. 166). Примечательно, что вслед за масштабными планами Левина, размышляющего об изменении хозяйства и положения всего народа, за его увлечением мыслью о бескровной революции автор приводит героя к мысли о душе, о необходимости и первостепенности работы над собой.

Имение Левина, в котором все поддерживается усилиями самого хозяина, личной инициативой и интересом, соотносится в романе с рядом других хозяйств, а позиция инициативного героя чаще всего выигрывает на фоне других мнений. Левин противопоставляется брату Николаю, вы-

[9] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1928–1958. Здесь и далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием в круглых скобках тома и номера страницы.

думывающему производительную артель только для того, чтобы чем-то себя занять, а также брату Сергею Ивановичу Кознышеву, для которого деревня была только местом отдыха и своеобразным противоядием испорченности. Левин, в отличие от Облонского, занят реальным трудом и прекрасно понимает все тяготы простой жизни. На первый взгляд кажется, что счастливое неведение Стивы и его готовность использовать все то, что он имеет, — не такой уж большой грех. «Нет, ты счастливый человек. Все, что ты любишь, у тебя есть. Лошадей любишь — есть, собаки — есть, охота — есть, хозяйство — есть», — говорит Стива Левину (т. 18, с. 170). На самом деле его поверхностные выводы и небрежное отношение к собственности вызваны беспечностью, расцениваются в художественном мире романа как предательство своей земли и семьи (вспомним довольного Стиву с оттопыренным карманом, набитым денежными знаками, которые ему отдал купец Рябинин за невыгодно проданный лес).

Не случайно в романе сделан акцент на том, что Долли с детьми на лето отправляется хозяйкой в свою приданую деревню Ергушово, «ту самую, где весной был продан лес и которая была в пятидесяти верстах от Покровского Левина» (т. 18, с. 274). Долли Облонская — идеал матери и хозяйки — в деревне теряется. Писатель не обвиняет героиню в том, что она не может исправить всех бытовых неудобств, но ее скептическое отношение к высказываниям Левина по поводу хозяйства и кормлению коров, ее нежелание понять героя и использовать его знания открывают ограниченность Долли, отчасти по вине Стивы не понявшей многого в хозяйственной жизни: «Она так теперь наладила свое хозяйство через Матрену Филимоновну, что ей не хотелось ничего менять в нем; да она и не верила знанию Левина в сельском хозяйстве. Рассуждения о том, что корова есть машина для деланья молока, были ей подозрительны. Ей казалось, что такого рода рассуждения могут только мешать хозяйству. Ей казалось все это гораздо проще: что надо только, как объясняла Матрена Филимоновна, давать Пеструхе и Белопахой больше корму и пойла и чтобы повар не уносил помои из кухни для прачкиной коровы. Это было ясно. А рассуждения о мучном и травяном корме были сомнительны и неясны» (т. 18, с. 283).

Нельзя сказать, что хозяйство Левина и все его действия оцениваются в романе однозначно положительно, как нельзя сказать и об исключительно позитивном образе народа в произведении. Достаточно вспомнить эпизод во второй части романа, приуроченный к началу весны в деревне: Левин прилагает множество усилий на преодоление халатной неспешности и бесхозяйственности приказчика и мужиков. Так, приказчик не способен разумно организовать работу, а народ живет «какою-то стихийною силой», которую герой-помещик «иначе не умел назвать, как “что Бог даст”», и «которая постоянно противопоставлялась ему»

(т. 18. с. 164). Наряду с этим Толстой не раз подчеркивает непонимание Левиным необходимости новых земских учреждений. Да и при всей своей активности герой Толстого иногда слишком прямолинеен в отстаивании собственной точки зрения: первоначально с большой инициативой боровшийся с трудностями организации труда работников, которых писатель уподобляет стихийной силе, Левин в итоге чувствует, что «совершенно даром пропадала направленная на это дело энергия» (т. 18, с. 339).

Однако герой не отчаивается и считает, что Россия идет по своему уникальному пути, что для правильного понимания основ хозяйства нужно изучать отнюдь не эмпирическую политическую экономию: «Да, но постой: я говорю не о политической экономии, я говорю о науке хозяйства» (т. 18, с. 169). Обратим внимание на то, что Левин сознательно удаляется от политики и экономики на злобу дня в сторону науки. Скорее всего, это обосновано нежеланием Толстого сужать понятие хозяйства до утилитарно-материалистического значения. Всесторонне рассмотревший эту проблему в труде «Душа социализма» (1937) С.Н. Булгаков отмечал, что «экономизм имеет свое предельное выражение в марксизме с его так называемым “экономическим материализмом”, который правильнее, однако, называть материалистическим экономизмом, — в противоположность духовному (или даже спиритуалистическому). Им и вообще насыщена наша эпоха: развитие экономических знаний, с их особой, условной и односторонней стилизацией жизни, экономическое направление в исторической науке, в прессе, общественности, “Мир, как хозяйство”, и человек, как хозяин, — таково основное узрение этой антропологии». С.Н. Булгаков подчеркнул, что «при этом не замечается, что хозяйство есть не только рабство человека стихиям, но и непрестанное откровение о человеческом духе, торжество и откровение человечности. В хозяйственном отношении к миру дивным образом открывается и величие призвания человека, и глубина его падения. Оно есть действенное отношение к миру, в котором человек овладевает природой, ее очеловечивая, делая ее своим периферическим телом»[10].

В романе «Анна Каренина» Толстой позволяет читателю сопоставить разные типы хозяйства и представить их владельцев, сравнить точки зрения помещиков. Особое внимание уделяется имениям Левина, Вронского и Свияжского. Способность распоряжаться собственностью становится своеобразной проверкой для Левина и Вронского, можно сказать, что она определяет степень их близости к важнейшей для романа «мысли семей-

[10] *Булгаков С.Н.* Душа социализма // *Булгаков С.Н.* Собрание сочинений / Библиотека Максима Мошкова [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/b/bulgakow_s_n/text_1937_dusha_sitzializma.shtml (дата обращения: 10.07.2021).

ной», основополагающей для «усадебного топоса». Но при этом загадочная фигура Свияжского, мнения помещиков, собравшихся у него в гостях, очень важны для понимания общего настроения эпохи и образа усадебной жизни в 1870-е гг.

В описании усадьбы и хозяйства Левина Толстой показывает подробности, открывающие деятельную силу героя. Усадьбу и не деленное с братом имение Левин воспринимает именно как родной дом. И если в Москве его «одолевала путаница понятий, недовольство собой, стыд перед чем-то» (т. 18, с. 105), то в поместье Левин чувствует себя не просто хорошо — он ощущает силы для движения вперед: «Он чувствовал себя собой и другим не хотел быть. Он хотел теперь быть только лучше, чем он был прежде» (т. 18, с. 99). Мысли Левина по поводу экономических преобразований еще в первой части романа открывают читателю именно христианский, православный взгляд на мир, в котором все изменения человек должен начинать с себя: «<…> Он всегда чувствовал несправедливость своего избытка в сравнении с бедностью народа и теперь решил про себя, что, для того чтобы чувствовать себя вполне правым, он, хотя прежде много работал и не роскошно жил, теперь будет еще больше работать и еще меньше будет позволять себе роскоши» (т. 18, с. 99). В поведении Левина в собственном имении нет ничего искусственного. Толстой показывает множество мелких, но имеющих решительное значение происшествий в хозяйстве, которые вызывают яркие эмоции у героя и еще раз подтверждают его личное участие во всех делах: «Вошел приказчик и сказал, что все, слава Богу, благополучно, но сообщил, что греча в новой сушилке подгорела. Известие это раздражило Левина» (т. 18, с. 100).

Толстой убежден, что единственным правильным путем сохранения дворянских имений является личное участие дворян в ведении хозяйства, их бдительный контроль за всем происходящим. Стива Облонский недоумевает по поводу пересчета деревьев в лесу, а Левин убежден, что считать их нужно, что этот счет не признак мелочности, а забота о своем имуществе. В образе хозяина Левина отразились и некоторые черты близкого друга Толстого и отличного хозяина А.А. Фета, который уверенно доказал, как один человек, взявший все в свои руки и контролирующий (пусть и титаническими усилиями) жизнь усадьбы, может изменять ее к лучшему. Своими замечаниями и опытом организации пореформенного хозяйства Фет поделился с читателями в статье «Жизнь Степановки, или лирическое хозяйство», а также в цикле очерков «Из деревни». Как отмечает Н.В. Фролова, «с самого начала хозяйственной деятельности Фет стал главной движущей силой всех начинаний, не передоверяя никому самых мельчайших подробностей

обустройства своего хозяйства»[11]. Исследовательница справедливо подчеркивает объективность Фета, его желание не добиться результата любой ценой, но выстроить правильные взаимоотношения с работниками: «Автор, опираясь на факты и собственный практический опыт, пытался разобраться в положительных и отрицательных сторонах сельской жизни в современных условиях, а главное, во взаимоотношениях помещика и крестьянина, ставшего вольнонаемным рабочим, но не ушедшего от крестьянского менталитета и воспринявшего вольнонаемный труд как освобождение от всяких обязательств. Безусловно, многим современникам была чужда попытка Фета посмотреть на ситуацию в сельском хозяйстве с противоположной стороны — со стороны помещика. Но разве это справедливо — учитывать только одну точку зрения? А ведь Фет проповедует определенное равенство между помещиком и крестьянином, и, прежде всего, равенство правовое и трудовое, хотя на самом деле, по мнению Фета, положение помещика было более уязвимым»[12].

В романе «Анна Каренина» Толстой избирает наиболее точную и безапелляционную оценку крестьян. «Он любил и не любил народ так же, как вообще людей» (т. 18, с. 252), — пишет Толстой о Левине. И этот широкий взгляд, по мнению автора, является справедливым по сравнению с абстрактными теориями о народе Кознышева или противоречивым отношением к мужикам Свияжского. Интересны эпизоды беседы Левина со Свияжским и его гостями: разговор идет об имениях, о смысле хозяйствования в новых экономических условиях и дальнейших действиях помещиков. Толстой постепенно подводит Левина к разгадке «тайны» Свияжского, полагавшего, «что жизнь человеческая возможна только за границей, куда он и уезжал жить при первой возможности, а вместе с тем вел в России очень сложное и усовершенствованное хозяйство и с чрезвычайным интересом следил за всем и знал все, что делалось в России» (т. 18, с. 345). Писатель демонстрирует, что единственно правильное положение «мы до всего сами» (т. 18, с. 344), увиденное Левиным в хозяйстве богатого мужика, не распространяется на имение Свияжского.

Константин Левин переживает за землю и ее будущее, за свое родовое имение. В «Анне Карениной» несколько раз утверждается мысль о наследовании земли как особой ценности, за которую необходимо держать ответ перед будущими поколениями, звучит фраза об обязанности человека заниматься земледельческим трудом. Уместно в данном случае вспомнить слова Н.А. Бердяева: «Собственность, по природе своей, есть

---

[11] *Фролова Н.В.* Своя колея: хозяйственно-экономический мир русской усадьбы в воспоминаниях А.А. Фета // Вестник Московского ун-та. Серия 10: Журналистика. 2017. № 6. С. 132.

[12] Там же. С. 131.

начало духовное, а не материальное. Она предполагает не только потребление материальных благ, но и более устойчивую и преемственную духовную жизнь личности в семье и роде. Начало собственности связано с метафизической природой личности, с ее внутренним правом совершать акты, преодолевающие быстротечное время. <…> Связь лица с собственностью одухотворяет его отношение к материальной природе, делает его не исключительно потребительским. Начало собственности связано также с отношением к предкам. Собственность есть воплощенная связь отцов и детей»[13]. В шестой части романа Левин участвует в губернских выборах и в разговоре со знакомым помещиком затрагивает вопрос о земле, четко разводя землевладельцев (тех, кто только владеет землей и считает ее просто материальной ценностью) и помещиков. Герой Толстого выражает православное понимание труда, совершаемого ради преображения земли: «Я всегда чувствую, что нет настоящего расчета в моем хозяйстве, а делаешь… Какую-то обязанность чувствуешь к земле» (т. 19, с. 233). Писатель подчеркивает, что его герои понимают весь формализм светской жизни: «И дворянское дело наше делается не здесь, на выборах, а там, в своем углу» (т. 19, с. 234). Речь идет о поддержании нематериального отношения к земле, хозяйству, имению как объектам приложения одухотворенного труда многих поколений.

Примечателен в «Анне Карениной» архетипический образ сада: Толстой предваряет чеховские мотивы, использует символ, соединяющий в воображении человека райский сад и возможное приближение к благодатной жизни на земле. Левин и его собеседник приходят к выводу, что срубить сад на лубок и получить приличный капитал им мешает сословный инстинкт, тот самый, который мужика, например, заставляет пахать землю и заниматься земледельческим трудом. О.А. Богданова отмечает, что в русской литературе первой трети XX в. «усадебный топос» стал «заметным субстратом такого важного для 1910–1920-х гг. культурного концепта, как город-сад, что свидетельствует о пластичности и нерастраченном эвристическом потенциале названной культурной модели, которая была связана не только с уходившей в прошлое традиционной помещичьей усадьбой XIX в., но дала новые культурные побеги, проявила способность к новым модификациям <...>»[14].

Е.В. Подарцев, рассуждая об «Утре помещика» (1856), показывает, что это произведение было задумано Толстым с целью иллюстрации невоз-

---

[13] *Бердяев Н.А.* Философия неравенства. Текст : электронный // Библиотека Максима Мошкова. URL: http://az.lib.ru/b/berdjaew_n_a/text_1929_filosofiya_neravenstva.shtml (дата обращения: 10.07.2021).

[14] *Богданова О.А*. Образ рая в русской литературе 1910–1920-х гг.: динамика «усадебного топоса». С. 189.

можности «правильной» жизни помещика в условиях существовавшего тогда в России крепостного рабства. Исследователь останавливается на набросках и записках Толстого тех лет («Заметка о фермерстве», «Заметки к вопросу о порядке и условиях освобождения» и др.) и отмечает, что все они «в разной степени касаются раздумий о деятельности дворянина-помещика в усадьбе, о его взаимоотношениях с крестьянами накануне приближающейся реформы»: «В этих отношениях Толстой, как видно, занимает позицию деятеля, старающегося найти область сотрудничества с крестьянами»[15]. Многими собственными мыслями и переживаниями пореформенного периода Толстой наделяет Левина, в новых условиях пытающегося повлиять на работников.

Ранее мы частично останавливались на принципиальных различиях и сходстве Левина и Вронского. В самом начале романа эти герои изображены контрастно, кажется, что они представляют полюса и по привычкам, и по образу жизни[16]. Однако в обоих героях есть важное основополагающее начало — «страстность», под которой подразумевается положительная способность отдаваться делу, исключающая равнодушие. «Вы все, кажется, делаете со страстью», — говорит Кити Левину (т. 18, с. 33). «За что ни возьмется, он все делает отлично. Он не только не скучает, но он со страстью занимается», — рассказывает Анна про Вронского (т. 19, с. 189). И Левин, и Вронский в романе растут на глазах читателей. Вронский под влиянием любви к Анне преображается. Этот факт, кстати, не был замечен Н.Н. Страховым, настаивавшим на том, что в романе «один Вронский остается плотяным с начала и до конца»[17]. Герой сначала чувствует узость своих правил для новой жизни: «Вронский начинал чувствовать, что свод его правил не вполне определял все условия <…>» (т. 18, с. 322), а после — становится человеком, которому, как и Левину, оказывается близка «мысль семейная». «Мы соединены святыми для нас узами любви. У нас есть ребенок, у нас могут быть еще дети. И завтра родится сын, мой сын, и он по закону — Каренин, он не наследник ни моего имени, ни моего состояния, и как бы мы счастливы ни были в семье и сколько бы у нас ни было детей, между мною и ими нет связи», — говорит Вронский Долли (т. 19, с. 202).

---

[15] *Подарцев Е.В.* Жизнь усадьбы накануне реформы (по повести Л.Н. Толстого «Утро помещика») // Вестник Московского гос. гуманитарного ун-та им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2012. № 4. С. 46.

[16] Подробнее см.: *Андреева В.Г.* Левин и Вронский в художественном мире романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. 2011. № 2. С. 121.

[17] *Страхов Н.Н.* Литературная критика. М.: Современник, 1984. С. 401.

В художественном мире романа примечательно, что избыток сил Вронский пытается реализовать в хозяйственной деятельности. Помещики-соседи описывают Вронского как новый тип хозяина, проводящего в своих имениях прогрессивный эксперимент, но отношение к нему у всех скептическое: «Есть из нас тоже, вот хоть бы наш приятель Николай Иванович или теперь граф Вронский поселился, те хотят промышленность агрономическую ввести; ну это до сих пор, кроме как капитал убить, ни к чему не ведет» (т. 19, с. 234). Толстой показывает, что хозяйство Вронского не подчинено идее преемственности: если Вронский и думает о семье и детях, то Анна всеми силами старается быть не женой и матерью, а только красивой любовницей. Этот изъян в отношениях отражается и на хозяйстве: Анна не является хозяйкой и даже не примеряет на себя эту роль, занимаясь лишь светскими разговорами. Вронский, как и Левин, начинает стремиться вперед, задумываться и мечтать о будущем, однако Анна не только не способствует продвижению Вронского в его хозяйственных делах, его росту как помещика-хозяина, но всеми силами удерживает героя: «Надо, чтоб у нас было оживленно и весело и чтоб Алексей не желал ничего нового» (т. 19, с. 196).

В пореформенное время перед дворянами-хозяевами оказалось множество практических вопросов, решение которых требовало знаний, времени и значительных усилий. «Это, может быть, не важно было при крепостном праве или не важно в Англии. В обоих случаях самые условия определены; но у нас теперь, когда все это переворотилось и только укладывается, вопрос о том, как уложатся эти условия, есть только один важный вопрос с России», — думает Левин (т. 19, с. 346). И толстовский герой в данном случае говорит не про общие экономические условия в стране и не про социально-политическую ситуацию, он рассуждает именно о хозяйстве, «об урожае, найме рабочих» — о тех вопросах, которые Свияжский и многие его друзья-землевладельцы считают «низкими».

Таким образом, на примере хозяина Левина, других помещиков и землевладельцев в романе «Анна Каренина» Толстой показал два вида отношения к земле и пореформенной усадебной жизни: честное, трудовое и формально-расчетливое, основанное исключительно на выгоде. Писатель попытался определить путь дальнейшего развития поместий, основой которого является, по его мнению, методичный и постоянный личный труд владельцев наряду с работниками, по сравнению с которым технические и экономические новации важны в гораздо меньшей степени.

Список литературы

1. *Андреева В.Г.* Левин и Вронский в художественном мире романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. 2011. № 2. С. 119–123.
2. *Бердяев Н.А.* Философия неравенства // *Бердяев Н.А.* Избранные сочинения / Библиотека Максима Мошкова [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/b/berdjaew_n_a/text_1929_filosofiya_neravenstva.shtml (дата обращения: 10.07.2021).
3. *Богданова О.А.* Образ рая в русской литературе 1910–1920-х гг.: динамика «усадебного топоса» // Вестник славянских культур. 2019. Т. 53. С. 181–192.
4. *Булгаков С.Н.* Душа социализма // *Булгаков С.Н.* Собрание сочинений / Библиотека Максима Мошкова [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/b/bulgakow_s_n/text_1937_dusha_sitzializma.shtml (дата обращения: 10.07.2021).
5. *Подарцев Е.В.* Жизнь усадьбы накануне реформы (по повести Л.Н. Толстого «Утро помещика») // Вестник Московского гос. гуманитарного ун-та им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2012. № 4. С. 44–53.
6. *Саркисова А.Ю.* Представления об образцовом помещике в творчестве Дж. Остен и И.С. Тургенева // Вестник Северного Арктического федерального ун-та. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2017. № 3. С. 133–141.
7. *Страхов Н.Н.* Литературная критика. М.: Современник, 1984. 431 с.
8. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1928–1958.
9. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1982. Т. 9. 576 с.
10. *Фролова Н.В.* Своя колея: хозяйственно-экономический мир русской усадьбы в воспоминаниях А.А. Фета // Вестник Московского ун-та. Серия 10: Журналистика. 2017. № 6. С. 119–143.

© 2021, В.Г. Андреева

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-43-52

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

Ю.В. Доманский

«Имение Раневской» и «усадьба Гаева»: к вопросу о номинациях места действия «Вишнёвого сада» А.П. Чехова

Аннотация: В статье, путем анализа употребления слов «имение» и «усадьба» в «Вишнёвом саде» А.П. Чехова, делается попытка разобраться с вопросом номинации места действия пьесы. Выясняется, что слово «имение», находящееся в сильной позиции паратекста в функции указания на место действия, весьма частотно и в репликах персонажей, тогда как слово «усадьба» употреблено лишь однажды — в ремарке, предваряющей второе действие, к тому же употреблено оно в качестве обстоятельства, сопровождающего локус «дорога», то есть никто из действующих лиц не называет это имение усадьбой. Параллельно в статье рассматривается не раз поднимавшийся вопрос о принадлежности имения; выясняется, что в первых действиях пьесы имение, как и сказано в паратексте, принадлежит Раневской, и никто уже не атрибутирует его принадлежность кому бы то ни было из Гаевых. Однако претендующее на тотальность начальное паратекстуальное указание нарушается тем, что в третьем и в четвертом действиях «Вишнёвого сада» события разворачиваются в имении, формально Раневской уже не принадлежащем. Тем не менее начальное паратекстуальное указание во второй половине комедии отнюдь не отменяется — оно остается справедливым в отношении используемого слова «имение», которое в данном вербальном статусе не стало и никогда не станет «имением Лопахина» ни с чьей точки зрения, ибо даже сам новый хозяин может назвать себя «новым помещиком» лишь «с иронией». Таким образом, «имение Любови Андреевны Раневской» остается таковым со всех точек зрения и после того, как сад и дом перешли к другому владельцу. В результате обращение к номинациям места действия чеховской комедии позволяет приблизиться к более глубокому пониманию некоторых аспектов поэтики «Вишнёвого сада», по крайней мере в части взаимодействия художественного пространства и событийного ряда с проекцией на систему персонажей.

Ключевые слова: усадьба, имение, пространство, драма, «Вишнёвый сад», А.П. Чехов.

Информация об авторе: Юрий Викторович Доманский — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125047, ГСП-3, г. Москва, Россия; старший научный сотрудник, Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, ул. Бахрушина, 31/12, 115054 г. Москва, Россия. E-mail: domanskii@yandex.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7630-2270

Yuri V. Domansky

"Ranevskaya's estate" and "Gayev's homestead": on the issue of nominations of location in "The Cherry Orchard" by Anton Chekhov

Abstract: In this article we make an attempt to consider the issue of location by analyzing how Chekhov implies the words "estate" and "homestead" in his play "The Cherry Orchard". It turns out that the word "estate" is not only placed in the dominant position in paratext when author indicates the place, but it is also frequently used in characters' lines, while the word "homestead" is implied just once, viz in author's notes that opens the second act; furthermore, the word is used as an adverbial and is followed by "road"-locus, so that characters never use the word "homestead" when they speak of the "estate". Concurrently, the article discusses the considered-many-times-before question about the estate's belonging. As it appears in the first and second acts of the play, the estate — in accordance with the paratextual notes — belongs to Ranevskaya, and nobody attributes its belonging to anybody else but to the Gayev family. At the same time, while pretending to be total, the first paratextual note is broken by the fact that in the third and fourth acts of the play events take place in the estate that doesn't legally belong to Ranevskaya anymore. However, it doesn't mean that the initial paratextual note is declined in the second part of the comedy. The initial note continues to be a true when it comes to the "estate", since in its verbalized position it never becomes "Lopakhin's estate" — no matter whose point of view is explicated, and some irony sounds in the words of the new owner when he calls himself "the new landlord". Then, from all points of view, the "Lyubov Andreyevna's estate" retains its status even after its transition on to the new owner. Thus, a closer look at the nominations of location in the Chekhov's comedy makes it possible to comprehend at a deeper level some aspects of poetics of "The Cherry Orchard", at least the aspects related to the interconnection between literary space, the sequence of events, and characters system.

Keywords: homestead, estate, literary space, drama, "The Cherry Orchard", A.P. Chekhov.

Information about the author: Yuri V. Domansky — DSc in Philology, Professor at the Department of theoretical and historical poetics, The Institute of history and philology, The Russian State University for the Humanities, Miusskaya Square, 6, 125047, GSP-3, Moscow, Russia; Senior Researcher, A.A. Bakhrushin State Central Theater Museum, Bakhrushina str., 31/12, 115054 Moscow, Russia. E-mail: domanskii@yandex.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7630-2270

В самом начале программной статьи, открывающей том «Чеховианы», посвященный «Вишнёвому саду», В.Б. Катаев отметил: «Мы читаем в афише: “Действие происходит в *имении Л.А. Раневской*”, а в ремарке ко 2-му действию — “Видна дорога в *усадьбу Гаева*”. Спрашивается — чье имение, чья усадьба? Не описка ли это автора? Нет, скорее, это мы утратили точное представление о том, что такое имение, что такое усадьба; автор же ясным для современников обозначением указал на различие в имущественном положении персонажей»[1]. Пытался разобраться в данной проблеме, задаваясь многочисленными вопросами, и В.А. Кошелев: «Вот вполне “бытовой” вопрос: кто является юридическим хозяином имения и, соответственно, вишнёвого сада? В начальной ремарке указано: “Действие происходит в имении Л.А. Раневской” <…>. Но ведь та фамилия “провинциальной актрисы”, которую носит Любовь Андреевна, — это её фамилия по мужу. Замуж она вышла, по всей вероятности, нарушив родительскую волю <…>. Почему же тогда именно ей, дочери, да ещё неудачно вышедшей замуж, было завещано старое “родовое гнездо” <…>? Почему же тогда владелицей имения оказывается она, а не Гаев?.. Между тем, если судить по деталям текста, хозяйкой здесь ощущает себя именно Раневская. <…> Но подобное положение очень уж расходится не только с российским законодательством, но и с российскими поместными обыкновениями»[2]. Чем же вызвана вся эта отмеченная исследователями сложность? Действительно, в паратекстуальном указании, следующем сразу после списка действующих лиц, сказано: «Действие происходит в имении Л.А. Раневской» (т. 13, с. 196)[3], тогда как в еще одном паратекстуальном элементе — в ремарке оформления сцены второго действия — среди прочего читаем: «Видна дорога в усадьбу Гаева» (т. 13, с. 215). Мы попытаемся приблизиться к пониманию данной проблемы не столько с позиции юридических тонкостей или исторических нюансов, сколько с позиции поэтики текста, т. е. попробуем разобраться в том, что данное «разночтение» дает для понимания смыслов чеховской комедии.

Как известно, «усадьба — комплекс жилых, хозяйственных, парковых и других построек, составляющих одно хозяйственное и ар-

---

[1] *Катаев В.Б.* «Вишнёвый сад» как элемент национальной мифологии // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». М.: Наука, 2005. С. 9. Курсив В.Б. Катаева.

[2] *Кошелев В.А.* Мифология «сада» в последней комедии Чехова // Литература. Журнал издательского дома «Первое сентября». № 28 (556). https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200302809 (дата обращения: 01.07.2021).

[3] *Чехов А.П.* Вишнёвый сад: Комедия в 4-х действиях // *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1986. Т. 13. С. 196. Далее ссылки на это издание будут размещаться в тексте статьи в круглых скобках с указанием тома и страниц.

хитектурное целое»[4], а имение — «земельный участок с усадьбой. В дореволюционной России принадлежало главным образом дворянам, передавалось по наследству»[5]. Следовательно, можно предположить, что в чеховской пьесе имущество между братом и сестрой поделено именно так, как пишет В.Б. Катаев, то есть все имение принадлежит Раневской, а находящаяся на территории имения усадьба — ее брату. Между тем странность такого деления бросается в глаза, ведь согласно лексическому значению этих слов получается, что усадьба Гаева, раз уж она находится на территории имения, тоже должна принадлежать Раневской. И похоже, что так оно и есть. Однако различие в его, имения, и, соответственно, усадьбы атрибуциях все же присутствует, вот только обусловлено это различие не реальным положением дел и не буквой закона, если можно так сказать, а спецификой построения текста комедии Чехова. Проще говоря, важно, в чьей точке зрения возникает та или иная атрибуция имения и усадьбы.

Оба названных случая («имение Раневской» и «усадьба Гаева») находятся в драматургическом паратексте, что, на первый взгляд, позволяет их связать с авторской позицией. Однако тут есть определенные нюансы, позволяющие и паратекстуальную точку зрения атрибутировать не столь однозначно. И если размещенное после списка действующих лиц указание: «Действие происходит в имении Л.А. Раневской» — может быть прочитано и атрибутировано как строго авторское, то с фразой: «Видна дорога в усадьбу Гаева» — из ремарки, предваряющей второе действие, все сложнее, ибо здесь мы можем видеть транслируемые автором точки зрения персонажей, среди которых может быть принято называть усадьбу **усадьбой Гаева**[6]; в этой связи особый смысловой акцент делается на слове «видна». Похожий пример обнаруживаем в ремарке, предваряющей первое действие: «Комната, которая до сих пор называется детскою» (т. 13, с. 197). Очевидно, что **называется** она так именно обитателями усадьбы, т. е. перед нами своего рода местный топоним, озвученный в репликах первого действия — сначала Лопахиным («Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомойнику, вот в этой самой комнате, в детской. “Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживет...”»), а затем — трижды — Любовью Андреевной: «*(радостно, сквозь слезы)*. Детская!»; «Детская, милая моя, прекрасная комната... Я тут спала, когда была маленькой...»; «*(глядит*

[4] Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А.М. Прохоров. Изд. 4-е. М.: Советская энциклопедия, 1988. С. 1392.

[5] Там же. С. 485.

[6] Далее в тексте всего издания выделения авторов статей даются полужирным шрифтом.

в окно на сад). О мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось» (т. 13, с. 197, 199, 210)[7]. И «усадьба Гаева» может быть понята как такой же местный топоним; и «Гаев» в этом названии — фамилия не только и не столько Леонида Андреевича, сколько фамилия родовая, учитывающая и прежних владельцев — отца владельцев нынешних, а еще вероятнее — их деда, того самого барина, который, по воспоминаниям Фирса, в Париж на лошадях ездил и пользовал всех сургучом. Т. е. испокон веку это место называлось усадьбой Гаева, и, соответственно, дорога туда в здешнем народе тоже называлась похожим образом — дорогой в усадьбу Гаева. Ну а паратекст, привычно воплощающий в драме авторскую позицию, может, разумеется, содержать в себе и точки зрения персонажей[8].

Что же касается «имения Л.А. Раневской» из паратекстуального начального уведомления, то тут автором может быть эксплицирована юридическая принадлежность — вполне вероятно, что имение (и усадьба, входящая в него) документально по каким-то причинам принадлежит Любови Андреевне; но вполне вероятно и то, что тут каким-то образом реализовалась несколько иная грань слова «имение». Можно допустить, что само это понятие к началу XX в. уже устарело и использовалось как что-то поэтичное, как красивый пережиток старины. Тогда в указании на то, что «[д]ействие происходит в имении Л.А. Раневской», можно усмотреть не только точку зрения автора, но и точку зрения как раз тех, кто склонен видеть в доставшихся по наследству земельных угодьях если не предания глубокой старины, то хотя бы память о предках, память рода; возможно, что и автор находится на близкой к данному пониманию позиции; использование в паратексте слова «имение» наталкивает и на такое понимание, которое, впрочем, остается лишь предположением и существенно корректируется тем, как интересующие нас слова — «имение» и «усадьба» — задействованы в репликах персонажей последней пьесы Чехова.

В репликах «Вишнёвого сада» слово «имение» встречается в общей сложности 14 раз, тогда как слово «усадьба» в репликах не встречается вовсе, т. е. со сцены звучать не должно; единственный раз находим это слово в чеховской комедии в уже упомянутой ремарке, предваряющей второе действие: «Видна дорога в усадьбу Гаева». Значит ли это, что по-

---

[7] Курсив А.П. Чехова.

[8] «<…> в ремарках чеховских пьес может проявляться *внутренняя* точка зрения — точка зрения “всезнающего” автора, совпадающая с точкой зрения персонажей» (*Ивлева Т.Г.* Автор в драматургии А.П. Чехова. Тверь: ТвГУ, 2001. С. 8. Курсив Т.Г. Ивлевой).

нятие «усадьба» не входит в точки зрения персонажей? Но как тогда быть с нашим предположением о «народных топонимах» «усадьба Гаева» и «дорога в усадьбу Гаева»? Вполне возможно, что те, кто называет эти места именно так, не имеют в пьесе реплик — это, например, живущие в усадьбе и ее окрестностях бывшие крепостные и их потомки — «простой народ» (т. 13, с. 242), как говорит Яша, т. е. все эти упомянутые Варей «Ефимьюшка, Поля, Евстигней, ну и Карп» (т. 13, с. 214). Вполне возможно, что тут реализована именно их точка зрения, а значит, перед нами действительно народные топонимы. Если признать правоту данного суждения, то можно сделать важный вывод о специфике трансляции в паратексте драмы точки зрения персонажей, которые в самой пьесе реплик лишены; возможно, это черта чеховской драматургической поэтики, что, разумеется, не отменяет использования ее и другими драматургами.

Не так, как со словом «усадьба», обстоят дела со словом «имение». Посмотрим, как оно реализовано в репликах персонажей «Вишнёвого сада». В первом действии слово «имение» встречается в реплике Вари в разговоре с Аней: «В августе будут продавать имение <...>» (т. 13, с. 201); в реплике Лопахина, обращенной к Раневской: «Ваше имение находится только в двадцати верстах от города, возле прошла железная дорога, и если вишневый сад и землю по реке разбить на дачные участки и отдавать потом в аренду под дачи, то вы будете иметь самое малое двадцать пять тысяч в год дохода» (т. 13, с. 205); и чуть ниже он же, уже в бóльшей степени в обращении к Гаеву: «Если ничего не придумаем и ни к чему не придем, то двадцать второго августа и вишневый сад, и все имение будут продавать с аукциона. Решайтесь же! Другого выхода нет, клянусь вам. Нет и нет» (т. 13, с. 205); в реплике Гаева к Ане: «Честью моей, чем хочешь, клянусь, имение не будет продано!» (т. 13, с. 213). Во втором действии «имение» возникает в реплике Лопахина к Любови Андреевне и Гаеву: «Ваше имение собирается купить богач Дериганов. На торги, говорят, приедет сам лично. <…> Вам говорят русским языком, имение ваше продается, а вы точно не понимаете» (т. 13, с. 218-219). В третьем действии Любовь Андреевна в общем разговоре в ожидании результата торгов говорит: «Ведь все уже кончено там, имение продано или торги не состоялись, зачем же так долго держать в неведении! <…> Ярославская бабушка прислала пятнадцать тысяч, чтобы купить имение на ее имя, — нам она не верит, — а этих денег не хватило бы даже проценты заплатить» (т. 13, с. 232); она же в разговоре с Петей: «Только бы знать: продано имение или нет?», на что Трофимов отвечает: «Продано ли сегодня имение или не продано — не все ли равно?» (т. 13, с. 233); далее в третьем действии слово «имение» встречается в вопросе Любови Андреевны к Фирсу: «Фирс, если продадут имение, то куда ты пойдешь?» (т. 13, с. 236); и в реплике вернувшегося с торгов Лопахина: «Если бы отец мой

и дед встали из гробов и посмотрели на все происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай, который зимой босиком бегал, как этот самый Ермолай купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете. Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню» (т. 13, с. 240). В четвертом действии одно упоминание слова «имение» — в реплике Любови Андреевны к Ане: «Я уезжаю в Париж, буду жить там на те деньги, которые прислала твоя ярославская бабушка на покупку имения» (т. 13, с. 248).

Таким образом, слово «имение» произносят Варя (один раз), Лопахин (шесть раз), Гаев (один раз), Любовь Андреевна (пять раз), Трофимов (один раз). Как видим, приоритет по частотности употребления за Лопахиным и Раневской, т. е. за теми, кто по ходу пьесы являются хозяевами имения (правда, в данном статусе сменяя друг друга); причем Лопахин употребляет слово «имение» в первом и втором действии, когда это еще имение Раневской (четыре раза), и в действии третьем, когда имение уже принадлежит ему (два раза); Раневская же употребляет слово «имение» тогда, когда оно продается или уже продано: в действии третьем (четыре раза), пока в городе идут торги, и в четвертом действии, когда имение уже принадлежит Лопахину (один раз). Еще обратим внимание на то, что во всех этих репликах имение атрибутировано лишь в обращенных к Любови Андреевне репликах Лопахина из первого и второго действий, т. е., учитывая направленность этих лопахинских реплик, слова «ваше» и «вам» в них недвусмысленно указывают на то, что, с точки зрения Лопахина, имение принадлежит Раневской; все же прочие реплики никак не атрибутируют имение.

Итак, учитывая, что слово «имение» произносят пять персонажей, а это треть от общего числа, включая в это общее число Прохожего, Начальника станции и Почтового чиновника, можно сказать, что это слово наиболее употребительно в плане привычного для персонажей наименования того места, где они обитают. Не забудем, что и в авторской точке зрения — в следующем за списком действующих лиц паратекстуальном сегменте указания на место действия — тоже дано это слово: «имение». Указание же на настоящую принадлежность этого места для первых двух действий и, соответственно, ближайшей предыстории представлено безальтернативно: имение Раневской. И, конечно, важно, что ни у одного из персонажей в репликах слово «усадьба» ни разу не употребляется, т. е. позволим себе повторить суждение о том, что встречающееся в ремарке, предваряющей второе действие, словосочетание «усадьба Гаева» является не более чем старым местным топонимом, который к тому же употреблен в паратексте не сам по себе, а в составе другого топонима — «дорога в усадьбу Гаева». Т. е. единственное на всю чеховскую комедию употребление слова «усадьба» присутствует не самостоятельно, а лишь

в качестве грамматического обстоятельства, атрибутирующего другой сегмент пространства — дорогу. Может даже быть такое, что никто уже не называет это имение усадьбой и никто уже не атрибутирует его принадлежность кому бы то ни было из носящих фамилию Гаев (ушедших или ныне живущих), а словосочетание «усадьба Гаева» сохранилось лишь применительно к дороге, ведущей в имение. В результате остановимся на том, что перед нами действительно имение, и имение это принадлежит Раневской, как сказано в авторском указании, которое следует сразу после списка действующих лиц.

И еще один важный момент: почти во всех контекстах употребления слова «имение» в репликах в «Вишнёвом саде», в тринадцати случаях из четырнадцати (исключение — реплика Лопахина, где тот излагает проект спасения имения через сдачу участков в аренду под дачи) речь идет о продаже и покупке имения, что реализуется даже на сугубо лексическом уровне через присутствие в ближайших контекстах слов «**продавать», «продано», «купить», «продается», «продадут», «купил», «покупка»**. Таким образом, можно сказать, что само понятие имения для персонажей комедии Чехова на данном этапе их жизни теснейшим образом связано почти исключительно с предстоящей и случившей в итоге его продажей-куплей. Такая смысловая связь указывает на своего рода ограничение самого значения слова «имение» для тех персонажей, которые его используют в речи.

Однако если смотреть на пьесу Чехова в целом, то нельзя не обратить внимания на то, что начальное авторское указание: «Действие происходит в имении Л.А. Раневской», — на первый взгляд, отнюдь не тотально соответствует истине, ибо по ходу пьесы формально нарушается. К примеру, таким нарушением можно считать пространство второго действия, как раз то самое, где среди прочего есть «дорога в усадьбу Гаева». Впрочем, если считать, что имение — это «земельный участок с усадьбой», то, пожалуй, и поле с часовенкой, колодцем, большими камнями и старой скамьей, откуда, наряду с тополями, садом, телеграфными столбами и городом, «видна дорога в усадьбу Гаева», тоже входят в имение Раневской. Сложнее со второй половиной пьесы — начиная с третьего действия, то есть с 22 августа, если брать время художественное, это имение уже не принадлежит Раневской. А значит, и дом, в котором разворачиваются события в третьем и четвертом действиях, уже не находится в имении Любови Андреевны, а находится в имении Лопахина. Т. е. получается, что начальное авторское указание распространяется только на первую половину пьесы — на первое и второе действия.

И все же начальное паратекстуальное указание не отменяется вовсе во второй половине комедии — оно остается справедливым в отношении используемого слова «имение», которое в данном вербальном статусе

не стало и никогда не станет «имением Лопахина» ни с чьей точки зрения, ибо даже сам новый хозяин может назвать себя помещиком, т. е. полноценным владельцем имения, лишь иронично. Напомним в этой связи, что реплику вернувшегося с торгов Лопахина: «Идет новый помещик, владелец вишневого сада!» (т. 13, с. 241) — автор во второй редакции пьесы и, соответственно, во всех последующих редакциях предваряет ремаркой: «с иронией»[9]. Тем самым слово «имение» можно рассматривать и как маркер системных отношений между персонажами в «Вишнёвом саде», т. е. через отношение к имению, вербально эксплицированное, проясняются (в числе прочего) взаимоотношения между персонажами. Еще один момент, который, на наш взгляд, следует упомянуть в ракурсе рассматриваемой проблемы, — это несостоявшееся любовное объяснение между Лопахиным и Варей в четвертом действии. Лопахин говорит Любови Андреевне, что готов хоть сейчас сделать предложение Варе; более того, идет это предложение делать, но, нарушая читательское и зрительское ожидание «счастливого финала», так и не говорит ничего толком, а сбегает из комнаты при первой возможности. Между тем, случись бы это объяснение и последуй за ним брак нового владельца и приемной дочери бывшей хозяйки, мы бы получили, в числе прочего, и почти очевидную реанимацию номинации из начального паратекстуального указания: едва ли Лопахин смог бы отказать своей теще быть хозяйкой в имении. Однако литература, как и многое другое, сослагательного наклонения не знает — свершилось то, что свершилось (а точнее, в данном случае — не свершилось).

И все же «имение Любови Андреевны Раневской» по сути остается таковым со всех точек зрения и после того, как сад и дом формально перешли к другому владельцу, поскольку именно чьим-то другим **имением** оно так и не стало. Т. е. следует признать, что начальное паратекстуальное указание: «Действие происходит в имении Л.А. Раневской» — является справедливым по отношению не только к первым двум действиям, когда оно юридически принадлежит Любови Андреевне, но и ко второй половине пьесы. Тем самым наглядно показывается, что сам статус имения может быть применим только к определенной категории владельцев, только к тем, кому данное пространство принадлежит по праву рождения, по праву принадлежности к дворянско-помещичьему роду; и показывается это через взаимодействие тотальной номинации места действия, персонажной системы и сюжета пьесы. Как представляется, авторское понимание этого взаимодействия во многом реализуется именно через ис-

[9] См.: *Доманский Ю.В.* Ироничный Лопахин: К вопросу о специфике драмы как типа высказывания // Диалог согласия: Сб. научных статей к 70-летию В.И. Тюпы. М.: Intrada, 2015. С. 392–397.

пользование в пьесе слова «имение». Что же касается номинации «усадьба», то здесь позволим себе повторить уже сказанное: на наш взгляд, данная номинация не используется «говорящими» персонажами, поскольку в то время, когда происходит действие чеховской комедии, никто из них уже не называет это имение усадьбой; если же где-то и остается слово «усадьба», то только в местной и, по всей вероятности, просторечной топонимике — «усадьба Гаева» и «дорога в усадьбу Гаева».

Таким образом, обращение к эксплицированным в тексте номинациям места действия чеховской комедии позволяет приблизиться не только к осмыслению исторических реалий более чем вековой давности, но и к более глубокому пониманию некоторых аспектов поэтики «Вишнёвого сада», по крайней мере в плане взаимодействия художественного пространства и событийного ряда с проекцией на систему персонажей.

Список литературы

1. *Доманский Ю.В*. Ироничный Лопахин: К вопросу о специфике драмы как типа высказывания // Диалог согласия: Сб. научных статей к 70-летию В.И. Тюпы. М.: Intrada, 2015. С. 392–397.
2. *Ивлева Т.Г.* Автор в драматургии А.П. Чехова. Тверь: ТвГУ, 2001. 131 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение).
3. *Катаев В.Б.* «Вишнёвый сад» как элемент национальной мифологии // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». М.: Наука, 2005. С. 9–18.
4. *Кошелев В.А.* Мифология «сада» в последней комедии Чехова // Литература. Журнал издательского дома «Первое сентября». № 28 (556), 2003-07-28. [Электронный ресурс]. URL: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200302809 (дата обращения: 01.07.2021).
5. Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А.М. Прохоров. Изд. 4-е. М.: Советская энциклопедия, 1988. 1600 с.
6. *Чехов А.П.* Вишнёвый сад: Комедия в 4-х действиях // *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Т. 13: Пьесы 1895–1904. М.: Наука, 1986. С. 195–254.

© 2021, Ю.В. Доманский

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-53-65

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

А.А. Журавлева

Случай Чехова: мир русской усадьбы в хронотопе «большого города»

Аннотация: В статье предпринята попытка выделить и описать один из приемов художественного воплощения чеховского хронотопа «большого города» (по определению И.Н. Сухих), пришедшего на смену «усадебному» и шире — эпическому, патриархально-деревенскому хронотопу русской классики. Таким приемом в поэтике Чехова становится введение в структуру произведений общих воспоминаний героев, переосмысление их традиционных функций и выделение, заострение значения такой их характеристики, как культурно-психологическая общность. Под общностью воспоминаний понимается совпадение, тождественность, разделяемость картины прошлого всеми участниками коммуникации как на уровне фактологии событий, так и на уровне ценностного отношения к предмету воспоминания. На примере разных по времени создания и жанрам произведений писателя показывается, как возникающая или, наоборот, не возникающая общность воспоминаний героев становится маркером состоявшегося или не состоявшегося психологического контакта, знаком изменившейся структуры мира, ядром которого для Чехова, в отличие от И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и др. писателей-классиков, является «большой город» с его психологической неоднородностью и разомкнутостью. Усадьба изображается Чеховым сквозь призму нового доминантного хронотопа: «усадебный хронотоп» замещается хронотопом «большого города».

Ключевые слова: А.П. Чехов, проза, драматургия, художественный мир, поэтика, хронотоп, усадьба, город, воспоминания, контакт.

Информация об авторе: Анастасия Анатольевна Журавлева — кандидат филологических наук, заместитель директора по научной работе, Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник А.П. Чехова «Мелихово», село Мелихово, городской округ Чехов, 142326 Московская область, Россия. E-mail: allo-o@yandex.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6337-6668

Anastasia A. Zhuravleva

The Chekhov case: the world of Russian estate in the chronotope of the "large city"

Abstract: The article attempts to identify and describe one of the methods of the artistic embodiment of the Chekhov chronotope of the "large city" (according to the definition of I.N. Sukhikh), which replaced the "estate" and wider — epic, patriarchal-village chronotope of the Russian classics. Such a technique in Chekhov's poetics is the introduction of common memories of heroes into the structure of works, rethinking their traditional functions and highlighting, sharpening the meaning of their characteristics such as cultural and psychological community. The commonality of memories is understood as the coincidence, identity, separability of the picture of the past by all participants of communication both at the level of factual events and at the level of value attitude to the subject of memory. Using the example of the writer's works that differ in time of creation and genres, it is shown how the commonality of the heroes' memories that arises or, conversely, does not arise becomes a marker of a psychological contact that has taken place or has not taken place, a sign of the changed structure of the world, the core of which for Chekhov, unlike I.S. Turgenev, L.N. Tolstoy, *etc*. classical writers, is the "large city" with its psychological heterogeneity and open-mindedness. The estate is depicted by Chekhov through the prism of a new dominant chronotope: the "estate chronotope" is replaced by the chronotope of the "large city".
Keywords: A.P. Chekhov, prose, drama, art world, poetics, chronotope, estate, city, memories, contact.
Information about the author: Anastasia A. Zhuravleva — PhD in Philology, Deputy Director for Scientific Work, The State Literary and Memorial Museum-Reserve of A.P. Chekhov "Melikhovo", the village of Melikhovo, Chekhov city district, 142326 Moscow region, Russia. E-mail: allo-o@yandex.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6337-6668

Определяя своеобразие чеховского хронотопа, И.Н. Сухих высказал ряд положений, касающихся общих закономерностей «освоения реального исторического хронотопа» в русской литературе XIX в.

«Дворянская усадьба», «провинциальный городок», «купеческий дом» — наиболее привычные места действия не только в русских романах, но и в повестях, рассказах и пьесах. При этом хронотопы произведений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, А.Н. Островского, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и др. имеют общие черты, позволяющие говорить о существовании метахронотопа, который исследователь обозначает как «эпический», «патриархальный» или «деревенский».

Основные свойства этого хронотопа — замкнутость и однородность. Мир дворянской усадьбы с ее окрестностями, мир провинциального городка с его окружением — это замкнутый «свой» мир, где «все знают всех, общаются со всеми», мир, в котором «случайные встречи отнюдь не случайны, а сюжетно предрешены и результативны». «Доминантный хронотоп русской литературы, — пишет исследователь, — не только замкнут, но и однороден: в нем все не только потенциально знакомы, но и потенциально контактны, способны к общению и пониманию. Социальные полюса изображаемого мира могут неожиданно сходиться, географическое пространство — совпадать с психологическим»[1]. Этот мир еще обладает эпической патриархальной целостностью.

Характерными чертами чеховского доминантного хронотопа — хронотопа «большого города» — становятся «разомкнутость, неограниченность мира вместо его замкнутости и структурности, психологическая неоднородность вместо прежней однородности и контакта полюсов»[2]. Важно подчеркнуть, что в творчестве Чехова «большой город» не тема и не образ, а именно способ, принцип художественного видения, который объединяет разные сферы изображения: «город не в пейзаже, а в структуре героя и мира»[3]. По мнению Сухих, в чеховском хронотопе едва ли не впервые центр и периферия меняются местами. Центром становится «большой город», его ритм, его мироощущение, его образ жизни. В этом мире каждый живет в своем времени, занят своими делами и мыслями, у каждого свое горе, своя правда, свой мир. Все это, как представляется, доводит до предела психологическую несовместимость, неоднородность персонажей и возводит проблему контакта между людьми в мире Чехова в статус социально-психологической и — шире — онтологической проблемы.

Часто чеховские герои изначально говорят на разных языках. В рассказах «Смерть чиновника» (1883), «Дочь Альбиона» (1883), «Злоумышленник» (1885), «Кошмар» (1886), «Новая дача» (1899), «Архиерей» (1902) и др., пьесах «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1903) социальное пространство оказывается психологически непреодолимым, взаимопонимание персонажей здесь принципиально невозможно.

Причиной психологической неоднородности, отсутствия контакта между людьми в мире Чехова становятся и различные коммуникативные барьеры, или — шире — сама природа человеческой коммуникации. По мнению А.Д. Степанова, «исследование коммуникации становится у Че-

---

[1] *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд., доп. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 288–290.

[2] Там же. С. 291.

[3] Там же. С. 296.

хова главной и самодостаточной, не подчиненной другим, темой». Дело не в том, что «люди не могут и не хотят понять друг друга», — пишет исследователь. — Чехов ставит более глубокие вопросы. Его интересует общая проблема границ и условий, или, говоря языком современной лингвопрагматики, — "успешности" коммуникации», а «количество и качество изображенных Чеховым коммуникативных неудач убеждает в том, что именно эти общие условия и были в центре его внимания»[4].

С нашей точки зрения, одним из приемов художественного воплощения названных свойств хронотопа в чеховской поэтике — психологической неоднородности и разомкнутости мира — становится переосмысление и развитие писателем такого традиционного художественного приема, как введение в структуру повествования общих воспоминаний героев. Принципиальной характеристикой воспоминаний становится их общность, под которой следует понимать совпадение, тождественность, разделяемость картины прошлого всеми участниками коммуникации как на уровне фактологии событий, так и на уровне ценностного отношения к предмету воспоминания. В разных по времени создания и в жанровом отношении произведениях Чехова: рассказах «Рассказ госпожи NN» (1887), «Скрипка Ротшильда» (1894), «Дом с мезонином» (1896), «Ионыч» (1898), повестях «Дуэль» (1891), «Рассказ неизвестного человека» (1893), «Три года» (1895), пьесах «Чайка» (1896), «Три сестры», «Вишневый сад» и др. — обнаруживаются сюжетные ситуации, в которых возникающая или, наоборот, не возникающая общность воспоминаний героев становится маркером состоявшегося или не состоявшегося психологического контакта, знаком изменившейся структуры мира (от усадебно-провинциальной патриархальности к современности «большого города»).

Сюжетной ситуацией, мотивирующей появление общих воспоминаний, традиционно является встреча персонажей. Вспомним сцену, описывающую «случайную» встречу двух героев в романе Тургенева «Рудин» (1856):

> В течение обеда Лежнев и Рудин, как бы сговорившись, все толковали о студенческом своем времени, припоминали многое и многих — мертвых и живых[5].

Эта сцена, во время которой в сознании героев всплывает множество общих воспоминаний, заканчивается характерным признанием Лежнева:

---

[4] *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 17–18.

[5] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. Т. 6. С. 355–356.

> Наши дороги разошлись, но посмотри, как мы близки друг другу. Ведь мы говорим с тобой почти одним языком, с полунамека понимаем друг друга, на одних чувствах выросли. Ведь уж мало нас остается, брат; ведь мы с тобой последние могикане! <…> теперь, когда толпа редеет вокруг нас, когда новые поколения идут мимо нас, к не нашим целям, нам надобно крепко держаться друг за друга <…>. Но помни, что бы с тобою ни случилось, у тебя всегда есть место, есть гнездо, куда ты можешь укрыться[6].

Общность воспоминаний Рудина и Лежнева, или Лаврецкого и Михалевича (в ряду других характерных примет тургеневского хронотопа), или нового поколения Калитиных подчеркивает их принадлежность к «своему» миру, миру дворянской усадьбы, к единому психологически однородному пространству, в котором для героев всегда открыта возможность понять друг друга. Общность и разделяемость воспоминаний является неотъемлемой принадлежностью и в определенном смысле залогом существования этого мира.

В романах Толстого разделяемость героями общих воспоминаний также является характерной приметой «патриархального» мира. Однако, например в «Войне и мире», эта черта уже становится предметом авторской рефлексии. Наиболее показателен в этом смысле эпизод, в котором описывается вечер в гостиной старого князя Болконского: маленькая княгиня «встретила князя Василия с тем приемом шуточки, который часто потребляется болтливо-веселыми людьми и который состоит в том, что между человеком, с которым так обращаются, и собой предполагают какие-то давно установившиеся шуточки и веселые, отчасти не всем известные, забавные воспоминания, тогда как никаких таких воспоминаний нет, как их не было между маленькой княгиней и князем Василием. Князь Василий охотно поддался этому тону; маленькая княгиня вовлекла в это воспоминание никогда не бывших смешных происшествий и Анатоля, которого она почти не знала. M-lle Bourienne тоже разделила эти общие воспоминания, и даже княжна Марья с удовольствием почувствовала и себя втянутою в это веселое воспоминание»[7]. Общность и разделяемость воспоминаний оказываются непременными условиями ощущения принадлежности к «своему» миру, в данном случае к миру аристократической гостиной. Более того, автор особо подчеркивает условность, псевдообщность этих воспоминаний, что, казалось бы, должно их полностью дискредитировать. Действующие лица эпизода в гостиной лишь «играют» в общность воспоминаний, в отличие, скажем, от сцены «в ди-

---

[6] Там же. С. 366–367.

[7] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. (Юбил. изд.). М.; Л.: ГИХЛ, 1937. Т. 9. С. 272.

ванной», где герои «с наслаждением» перебирают общие воспоминания и где включенность в этот процесс Николая и Наташи и невключенность в него Сони характеризуют степень и глубину близости между героями: «Соня, как всегда, отстала от них, хотя воспоминания были их общие. Соня не помнила многого из того, что́ они вспоминали, а и то, что́ она помнила, не возбуждало в ней того поэтического чувства, которое они испытывали. Она только наслаждалась их радостью, стараясь подделаться под нее»[8]. Если для Наташи и Николая общие воспоминания — это «самые задушевные разговоры», то для участников вечера в Лысых Горах — это лишь определенный прием, светский тон, ритуал. Однако такая условность, искусственность, псевдообщность воспоминаний лишь подчеркивает укорененность отношений между людьми, принятых в «патриархальном» мире и являющихся необходимым условием существования этого мира. И хотя у Толстого общность воспоминаний уже становится предметом авторской рефлексии, она еще не обретает статуса проблемы, поскольку является органичным элементом структуры мира, воплощенной в замкнутом и однородном «эпическом» хронотопе, где все «потенциально знакомы» и «потенциально контактны».

В чеховском мире, воплощенном в хронотопе «большого города», люди — встречаются ли они случайно в купе поезда («Пассажир 1-го класса», 1886) или живут бок о бок под одной крышей и 3 года («Три года», 1895), и 50 лет («Скрипка Ротшильда», 1894), — по сути остаются друг для друга незнакомцами. В этом мире возможность переживания героями психологической общности, в том числе общности воспоминаний, сама возможность психологического контакта как необходимого условия возникновения или возобновления, поддержания или развития отношений становится очевидной проблемой и предметом художественного осмысления. В произведениях Чехова представлена целая галерея несостоявшихся контактов в разных вариантах.

Провинциальный приморский город N, в котором происходит случайная встреча инженера Ананьева и Кисочки, героев повести «Огни» (1888), — точка в пространстве, в которой молодой инженер останавливается теперь лишь проездом. Этот город некогда был общим миром для обоих («Надо вам сказать, что в этом городе я родился и вырос», — говорит Ананьев своим слушателям). И теперь, случайно встретившись через 8 лет, оба персонажа вспоминают общее прошлое:

> — Помните, Наталья Сергеевна, — спросил я, — как я однажды в саду поднес вам букет с записочкой? Вы прочли мою записочку и по вашему лицу разлилось такое недоумение…

[8] Там же. Т. 10. М.; Л.: ГИХЛ, 1938. С. 278.

— Нет, этого не помню, — сказала она, засмеявшись. — А вот помню, как вы из-за меня хотели вызвать Флоренса на дуэль…

— Ну а я этого, представьте, не помню…

— Да, что было, то прошло… — вздохнула Кисочка[9].

Оказывается, что герои существуют не только каждый в своем отдельном географическом, но и психологическом пространстве, они не только по-разному оценивают настоящее, но и по-разному помнят прошлое. Традиционная сюжетная ситуация встречи старых знакомых, которая через воспоминания одних и тех же фактов и подробностей жизни должна, казалось бы, привести героев к чувству принадлежности к «своему» миру, лишь подчеркивает, что общего мира у них никогда, по-видимому, и не существовало.

Попытка наладить контакт с матерью, обрести через общие воспоминания близость с нею и тем самым — гармонию с миром оканчивается неудачей для Константина Треплева, героя пьесы «Чайка»:

Треплев. Мама, перемени мне повязку. Ты это хорошо делаешь. <…> У тебя золотые руки. Помню, очень давно, когда ты еще служила на казенной сцене, — я тогда был маленьким, — у нас во дворе была драка, сильно побили жилицу-прачку. Помнишь? Ее подняли без чувств… ты все ходила к ней, носила лекарства, мыла в корыте ее детей. Неужели не помнишь?

Аркадина. Нет. *(Накладывает новую повязку).*

Треплев. Две балерины жили тогда в том же доме, где мы… Ходили к тебе кофе пить…

Аркадина. Это помню.

Треплев. Богомольные они такие были.

Пауза.

(т. 13, с. 37–38).

Трудно однозначно определить значение этой паузы — не может или по разным причинам не хочет вспоминать Аркадина об этих фактах своего прошлого, однако очевидно, что психологический контакт между этими чужими в настоящем людьми не состоялся.

Несовпадение воспоминаний создает неоднородное, фактически непроницаемое для героев по отношению друг к другу психологическое пространство, которое оказывается таким же «разомкнутым», как и географическое, и «встречи» или «невстречи» в нем оказываются столь же случайны и непредсказуемы, как и в жизни.

---

[9] *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1977. Т. 7. С. 118–119. Здесь и далее в тексте статьи чеховские цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в круглых скобках.

Общности воспоминаний мешает не только фактологическое несовпадение картин прошлого в сознании персонажей, но и разное, часто противоположное в настоящем отношение героев к общим событиям. Для одного ранее незначительная деталь, подробность прошлого только обретает ценность, для другого она уже обесценилась.

Так, например, во время разговора с женой о счастье, которого, по мнению Алексея Лаптева из повести «Три года» (1895), не бывает вовсе, герой вспоминает, что был счастлив лишь однажды, когда, влюбленный, просидел всю ночь под ее зонтиком:

> — Впрочем, раз в жизни я был счастлив, когда сидел ночью под твоим зонтиком. Помнишь, как-то у сестры Нины ты забыла свой зонтик? — спросил он, обернувшись к жене. — Я тогда был влюблен в тебя и, помню, всю ночь просидел под этим зонтиком и испытывал блаженное состояние.
>
> В кабинете около шкапов с книгами стоял комод из красного дерева с бронзой, в котором Лаптев хранил *разные ненужные вещи*, *в том числе зонтик* (Здесь и далее в тексте статьи курсив в цитатах мой. — *А. Ж.*). Он достал его и подал жене.
>
> — Вот он.
>
> Юлия минуту смотрела на зонтик, узнала и грустно улыбнулась.
>
> — Помню, — сказала она. — Когда ты объяснялся мне в любви, то держал его в руках, — *и, заметив, что он собирается уходить,* она сказала: — Если можно, пожалуйста, возвращайся пораньше. Без тебя мне скучно.
>
> И потом она *ушла к себе в комнату* и долго смотрела на зонтик (т. 9, с. 86-87).

Зонтик, который три года назад он в порыве счастья просил Юлию подарить ему, который страстно прижимал к себе в момент объяснения в любви, теперь лежал в комоде среди *ненужных* вещей, и он вернул его жене без сожаления. Общее воспоминание не приводит героев к общности, к возобновлению контакта, открывающего возможность дальнейшего развития их взаимоотношений. Эпизод воспоминания, включенный в текст как сюжетно-композиционный повтор (мотив зонтика), отсылает читателя к первоначальной ситуации, становится точкой ретроспективного взгляда на сюжет и способом «констатации» бесповоротного изменения в душевной жизни героя. Ведь, по мысли А.П. Чудакова, психологизм Чехова — констатирующий: душевная жизнь персонажей рисуется в виде «дискретных обнаружений», пространство между которыми не заполняется и причинные связи эксплицитно не явлены[10].

---

[10] См.: *Чудаков А.П.* Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986. С. 266.

Общности воспоминаний мешает не только фактологическая нетождественность картин прошлого в сознании героев или ценностное несовпадение в оценке событий, но и несвоевременность, разновременность или запоздалость, появления этих воспоминаний.

Жена гробовщика Якова Бронзы из рассказа «Скрипка Ротшильда» (1894) прожила в одной избе с мужем 52 года,

> но как-то так вышло, что за все это время он ни разу не подумал о ней, не обратил внимания, как будто она была кошка или собака. А ведь она каждый день топила печь, варила и пекла, ходила по воду, рубила дрова, спала с ним на одной кровати, а когда он возвращался пьяный со свадеб, она всякий раз с благоговением вешала его скрипку на стену и укладывала его спать, и все это молча, с робким, заботливым выражением (т. 8, с. 302).

На пороге смерти она возвращается в памяти к далекому и, по-видимому, единственному счастливому событию своей жизни:

> — Помнишь, Яков? — спросила она, глядя на него радостно. — Помнишь, пятьдесят лет назад нам бог дал ребеночка с белокурыми волосиками? Мы с тобой тогда все на речке сидели и песни пели... под вербой. — И, горько усмехнувшись, она добавила: — Умерла девочка (т. 8, с. 301).

Яков напряг память, но никак не мог вспомнить ни ребеночка, ни вербы: «Это тебе мерещится, — сказал он» (т. 8, с. 301).

После похорон Марфы, испытывая сильную тоску, шагая «куда глаза глядят», Яков придет именно на речку, к тому самому месту, о котором говорила жена, и вспомнит и младенчика, и вербу, но разделить эти воспоминания Якову уже будет не с кем.

«Чужой, “чуждый” мир часто оказывается у Чехова не где-то далеко, а совсем рядом, в соседней точке пространства»[11], поэтому так важны здесь моменты психологического контакта и понимания и так драматична упущенность их возможности.

Память героя-рассказчика в «Доме с мезонином» еще хранит культурный образ ушедшего гармоничного мира, где все «потенциально знакомы», «потенциально контактны», способны к общению и пониманию:

> Я уже начинаю забывать про дом с мезонином, и лишь изредка, когда пишу или читаю, вдруг ни с того ни с сего припомнится мне то зеленый

[11] *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики Чехова. С. 298.

огонь в окне, то звук моих шагов, раздававшихся в поле ночью, когда я, влюбленный, возвращался домой и потирал руки от холода. А еще реже, в минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно, я вспоминаю смутно, и мало-помалу мне почему-то начинает казаться, *что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся...*

Мисюсь, где ты?

(т. 9, с. 191).

И образ этот дарит смутную надежду, и финал остается открытым.

Для чеховских героев общие воспоминания оказываются часто единственным объединяющим их пространством в изменившемся мире. Внезапно, «вдруг» возникая и проникая в настоящее героев, они выявляют это изменение. Так, действие рассказа с характерным названием «У знакомых» (1898) происходит в дворянской усадьбе, выставленной на продажу с аукциона, в которую главный герой приезжает из Москвы. Мир семьи Лосевых, в кругу которой Миша Подгорин провел годы своей молодости, и все, что было с ним связано, остался в прошлом, и «очаровател[ен] только в воспоминаниях»; настоящее же этих людей «мало знакомо, непонятно и чуждо» герою, и потому его уже «не тянет» в Кузьминки (см.: т. 10. с. 7–8). Однако чужие друг другу в настоящем, герои рассказа на миг обретают потерянное ощущение близости и духовного родства, включившись в общее для них пространство воспоминания. Так возникает один из сюжетных мотивов рассказа. Герои поочередно и наперебой вспоминают строки «нечаянно» пришедшей на память некрасовской «Железной дороги»:

По линии железной дороги там и сям зажглись огни, зеленые, красные… Варя остановилась и, глядя на эти огни, стала читать:

Прямо дороженька: насыпи узкие,
Столбики, рельсы, мосты
А по бокам-то все косточки русские…
Сколько их!..

— Как дальше? Ах, боже мой, забыла все!

Мы надрывались под зноем, под холодом,
С вечно согнутой спиной…

Она читала великолепным грудным голосом, с чувством, на лице у нее разгорелся румянец, и на глазах показались слезы. Это была прежняя Варя, Варя-курсистка, и слушая ее, Подгорин думал о прошлом и вспоминал, что и сам он, когда был студентом, знал наизусть много хороших стихов и любил читать их.

Не разогнул свою спину горбатую
Он и теперь еще: тупо молчит…

Но дальше Варя не помнила <…>

— Эх, забыла.

Зато Подгорин вдруг вспомнил, — как-то случайно уцелело у него в памяти со студенчества, — и прочел тихо, вполголоса:

Вынес достаточно русский народ,
Вынес и эту дорогу железную, —
Вынесет все — и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе…
Жаль только…

— Жаль только, — перебила его Варя, вспомнив, — жаль только, жить в эту пору прекрасную уже не придется ни мне, ни тебе!

И она засмеялась и хлопнула его рукой по плечу

(т. 10, с. 13).

Значение приведенного эпизода раскрывается при сопоставлении с последующей ситуацией диалога Вари и Подгорина, являющейся композиционным повтором первой. Подгорин, слушая со скукой рассуждения Вари о высшей доле, отдаленных целях страдания и ясновидении, пытается найти в седой, затянутой в корсет, легко впадающей в мистицизм, говорящей вяло и монотонно женщине «Варю-курсистку, рыжую, веселую, шумную, смелую», именно такую, какой она вдруг предстала перед ним, читая забытые, казалось бы, стихи.

— Спойте, Ва, что-нибудь, — сказал он ей, чтобы прекратить этот разговор об ясновидении. — Когда-то вы хорошо пели.

— Э, Миша, что было, то быльем поросло.

— Ну, из Некрасова прочтите.

— Все забыла. Давеча это у меня нечаянно вышло

(т. 10, с. 16).

Героям не удается вновь оказаться в пространстве «своего» общего мира, восстановить былую близость и взаимопонимание. Контакт потерян, и мир прошлого, «нечаянно» ворвавшийся в настоящее, оказывается утраченным навсегда, а вместе с ним и все то, что связывало Подгорина и его знакомых:

Он чувствовал, что в Кузьминках он уже последний раз и больше сюда не приедет, и, уезжая, оглянулся несколько раз на флигель, в котором когда-то было прожито так много хороших дней, но на душе у него было холодно, не стало грустно…

(т. 10, с. 23).

Общность воспоминаний оказывается чрезвычайно важной характеристикой в мире Чехова, она становится знаком истинной близости, «родства» героев, содержанием редких моментов подлинного психологического контакта между ними.

Так, вишневый сад из одноименной пьесы — общий мир Гаева и Раневской в их прошлом — в то же время единственное психологическое пространство, объединяющее героев и в настоящем. Залогом его существования являются общие воспоминания о нем. Поэтому так настойчиво звучат вопросы Гаева, обращенные к вернувшейся после долгого отсутствия сестре:

> Сад весь белый. *Ты не забыла, Люба?* Вот эта длинная аллея идет прямо, прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи. *Ты помнишь? Не забыла?*
> (т. 13, с. 209).

Любовь Андреевна отвечает, глядя в окно на сад:

> О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, *ничто не изменилось. (Смеется от радости.)* Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!
> (т. 13, с. 210).

В следующей реплике Гаева в патриархально-усадебный мир вторгается настоящее:

> Да, и сад продадут за долги, как это ни странно...
> (т. 13, с. 210).

Судьба сада, а вместе с ним Раневской и Гаева, предрешена в новом мире «большого города» с его железными дорогами, дачами, «чужими» новыми людьми. Этим героям, единственным из всех действующих лиц пьесы, остается только вместе оплакать родную усадьбу перед тем, как снова расстаться и, вероятно, навсегда затеряться в мирах своего настоящего.

Таким образом, введение в структуру произведений общих воспоминаний героев и заострение такой их характеристики, как отсутствие культурно-психологической общности, становится в творчестве Чехова

особым художественным приемом, способом художественного воплощения психологической неоднородности и разомкнутости мира «большого города», а следовательно, одним из способов создания особенного чеховского хронотопа, в парадигме которого следует рассматривать и мир русской усадьбы.

Список литературы

1. *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд., доп. СПб.: СПбГУ, 2007. 497 с.
2. *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
3. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963.
4. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. (Юбил. изд.). М.; Л.: ГИХЛ, 1928–1958.
5. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1973–1984.
6. *Чудаков А.П.* Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986. 384 с.

© 2021, А.А. Журавлева

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-66-72

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

М.В. Михайлова, А.В. Назарова

«Мятежные усадьбы» Е.Н. Чирикова

Аннотация: В статье анализируется своеобразие «усадебного топоса» в дореволюционных и эмигрантских произведениях Е.Н. Чирикова. Сопоставление его прозы и драматургии с предшествующей литературной традицией показывает, что в чириковском творчестве усадьба выполняет принципиально иную функцию. В литературе XIX в. она изображалась как место, где человек может обрести душевный покой и умиротворение (И.С. Тургенев, И.А. Гончаров и др.), или, напротив, как пространство, которое оказывает разлагающее воздействие на хозяев и слуг (Н.В. Гоголь, Н.А. Некрасов, М.Е. Салтыков-Щедрин и др.). Для современников Чирикова — писателей Серебряного века (А.П. Чехова, И.А. Бунина, А.Н. Толстого и др.) был характерен синтез «идеализирующего» и «критического» взглядов на роль усадьбы в истории и культуре России. В его же романах и «общественных драмах» пространство усадебного дома и сада становится ареной противостояния различных общественных групп, прежде всего дворянской либерально-демократической интеллигенции и народных масс. Художник показал, что в основе конфликта лежит борьба за землю, которая используется в качестве приманки для народа хозяевами усадеб, расчетливо играющими на многовековых мужицких мечтах о земельном переделе. Именно подобный обман и провокации привели, по убеждению Чирикова, к революционному взрыву 1917 г., уничтожившему в конечном итоге все «дворянские гнезда».

Ключевые слова: «усадебный топос», литературная традиция, «общественная драма», семейная хроника, революция, Гражданская война.

Информация об авторах: Мария Викторовна Михайлова — доктор филологических наук, профессор, филологический ф-т, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991, ГСП-1, г. Москва, Россия. E-mail: mary1701@mail.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8193-6588;
Анастасия Викторовна Назарова — кандидат филологических наук, преподаватель, филологический ф-т, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991, ГСП-1, г. Москва, Россия. E-mail: raznastas@gmail.com. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3579-861X

Maria V. Mikhailova, Anastasia V. Nazarova

"Rebellious estates" in E.N. Chirikov's prose

Abstract: The article analyzes the peculiarity of the "estate topos" in the pre-revolutionary and emigrant works of E.N. Chirikov. A comparison of his prose and drama with the previous literary tradition shows the estate brings out a fundamentally different function in Chirikov's creativity. In the literature of the 19th century estate was depicted as a place where a person can find peace of mind and calming down (I.S. Turgenev, I.A. Goncharov, *etc*.), or, on the contrary, as a space that has a corrupting effect on owners and servants (N.V. Gogol, N.A. Nekrasov, M.E. Saltykov-Shchedrin). Chirikov's contemporaries — writers of the Silver Age (A.P. Chekhov, I.A. Bunin, A.N. Tolstoy, *etc*.) were characterized by a synthesis of "idealizing" and "critical" views on the role of the estate in the Russian history and culture. However, in Chirikov's novels and "social dramas", the space of the estate house and garden becomes an arena of confrontation between various social groups, primarily the noble liberal-democratic intelligentsia and the masses of the people. Chirikov is showing that this conflict is based on the struggle for the land, which is used as a bait for the people by the owners of the estates, who play calculatingly on the centuries-old peasant dreams of land redistribution. So according to writer's point of view deception and provocation led to the revolutionary explosion of 1917, which eventually destroyed all the "noble nests".

Keywords: "estate topos", literary tradition, "social drama", family chronicle, revolution, Civil war.

Information about the authors: Maria V. Mikhailova — DSc in Philology, Professor, Philological faculty, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, p. 51, 119991, GSP-1, Moscow, Russia. E-mail: mary1701@mail.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8193-6588;

Anastasia V. Nazarova — PhD in Philology, Teaching Fellow, Philological faculty, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, p. 51, 119991, GSP-1, Moscow, Russia. E-mail: raznastas@gmail.com. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3579-861X

Многие сюжетные события в произведениях отечественной литературы происходят в усадебных декорациях — пространстве господского дома и сада, а тема исторической судьбы «дворянских гнезд» является в ней одной из сквозных. Выбор художниками слова усадьбы в качестве места действия в немалой степени влиял на своеобразие структуры художественного текста, так как «усадебный топос» часто выступает в нем «не только фоном действия, но и "действующим лицом" сюжета, которое нередко определяет его основные коллизии»[1]. Подобная особенность

[1] *Доманский В.А.* Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики // Вестник Томского государственного университета. 2006. № 291. С. 56.

«усадебных» произведений обусловлена представлением их авторов, среди которых И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, Л.Н. Толстой и другие, об этом пространстве как особом мире с неповторимым колоритом и жизненным укладом, который складывался на протяжении не одного десятилетия. В результате в литературе сформировался образ усадьбы как воплощения нравственно-эстетических норм, имеющих определяющее значение для русской культуры: стабильность, ценность личностного начала, ощущение связи времен, почитание традиций, органическая привязанность к земле и жизнь в единстве с природным миром.

В то же время в отечественной художественной словесности существовала традиция критического изображения мира помещичьих владений. Н.В. Гоголь, Н.А. Некрасов, М.Е. Салтыков-Щедрин и другие авторы были убеждены, что усадебный мир благообразен лишь в прошлом, а в действительности уже давно отжил, поэтому рисовали его в сатирических тонах, развенчивая и отрицая «культурно-историческую роль родовых “гнезд”»[2]. Фиксируемое ими неумолимое разорение и вымирание некогда богатых и влиятельных дворянских семейств стало для этих писателей свидетельством исторической бесперспективности не только дворянского сословия и его культуры, но и того социально-политического устройства российской действительности, который служил их фундаментом.

На рубеже XIX–XX вв. в произведениях представителей новой литературной генерации можно обнаружить синтез «идеализирующего» и «критического» взглядов на усадьбу в истории и культуре России. К изображению «усадебного топоса» обращались А.П. Чехов, И.А. Бунин, А.Н. Толстой, А. Белый, Ф. Сологуб, Г.И. Чулков, С.Н. Сергеев-Ценский и др. В их прозе усадебный мир содержал в себе мощный элемент дисгармонии, однако все же сохранял исчезающую поэзию того старинного уклада русской жизни, на котором много веков держались быт и бытие российского государства и его народа.

Тем не менее в литературе начала XX столетия существовал и еще один ракурс изображения дворянского гнезда, который наиболее ярко представлен в произведениях Евгения Николаевича Чирикова (1864–1932). Усадебный дом и окружающая его территория становятся местом действия во многих дореволюционных и эмигрантских текстах художника. Но в отличие от предшествующей литературной традиции, где усадьба ассоциировалась с местом, дарящим человеку душевный покой, умиротворение, элегический настрой и поэтическое вдохновение, или

---

[2] *Ермоленко С.И.* «Головлево — это сама смерть…» (образ «дворянского гнезда» в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы») // Филологический класс. 2003. № 10. С. 67.

представала как мертвая, безжизненная среда, которая оказывает разлагающее воздействие как на хозяев и их слуг, так и на всю русскую жизнь в целом, в произведениях Чирикова она выполняет принципиально иную функцию. В пьесе «Мужики» (1905), повести «Мятежники» (1906), романах «Жизнь Тарханова» (1911−1925), «Отчий дом» (1929−1931) и других произведениях автора усадьба становится в первую очередь эпицентром напряженного общественного противостояния, куда оказываются втянуты все обитатели поместья и их соседи — крестьяне.

Показательно, что образ усадьбы впервые появился в драматических произведениях Чирикова 1900-х, когда на творческое сознание писателя оказали значительное влияние события Первой русской революции. Именно отражению революционных настроений в деревне была посвящена его пьеса «Мужики», жанр которой художник определил как «общественную драму». Тем самым он стремился не только подчеркнуть, что основой его произведения послужили подлинные события, вызвавшие широчайший общественный резонанс (Чириков отталкивался от жестокого подавления народного выступления, которое произошло в 1905 г. в Глуховском уезде Черниговской губернии, где крестьяне окрестных деревень разгромили и сожгли сахаро-рафинадный завод братьев Терещенко). Создавая яркую «иллюстрацию» переживаемого времени, он хотел подвести зрителей к мысли о массовости и общезначимости запечатленного им столкновения, истоки которого, по его убеждению, коренятся в общем социально-политическом устройстве России и затрагивают все слои российского социума. Этим объясняется и выбор Чириковым названия его пьесы, которое отразило стремление автора изобразить социальную психологию противостоящих общественных групп, в первую очередь дворянства и крестьянства.

Действие «Мужиков» разворачивается в усадьбе помещика Городецкого, члены семьи которого являются выразителями различных общественных взглядов — от помещичье-консервативного до марксистского — и постоянно спорят о том, как улучшить положение крестьян. Этот прием «концентрированного» идейного столкновения будет использован и развит Чириковым в последующих произведениях, достигнув кульминации в написанной в эмиграции семейной хронике «Отчий дом», где под одной крышей соберутся представители разных политических и религиозных убеждений и поведут споры о судьбах народа. В пьесе же все разговоры сводились к вопросу о бóльших или меньших уступках мужикам, претендующим на барские владения, — о судьбе России речи еще не шло.

Основные линии идейного противостояния в «Мужиках» пролегают между дядей и племянником Городецкими, с одной стороны, и крестьянами и господами — с другой. Павел Иванович воплощает тип гуманного барина-народника и напоминает толстовского Нехлюдова из романа

«Воскресение». Он хочет отдать землю крестьянам в долгосрочную аренду, а на вырученные деньги выстроить для народа школу и баню. Его дядя Николай Александрович видит в этом проекте не более чем дворянскую филантропию, которой не под силу исправить экономического положения народа[3]. Он убежден, что землю надо отдать крестьянам безвозмездно, что позволит избежать грабежей и разгромов дворянских имений. Но, будучи помещиком, он не в состоянии этого сделать, ведь «если ликвидировать хозяйство, то, ей-богу, мы окажемся не богаче мужиков»[4], — заявляет он племяннику.

Крестьяне также с недоверием относятся к затее Павла Ивановича, поскольку верят, что должны получить землю Городецких без каких бы то ни было выкупов и отработок. Копившееся годами в их душе недовольство в конечном итоге вырывается наружу и оборачивается захватом имения, который влечет за собой расправу над его владельцами, хотя те соглашаются выполнить главное требование мужиков — отписать в их пользу поместные владения. Причиной кровопролития становится возвращение хозяина имения Николая Александровича с военными, которые открывают стрельбу по бунтовщикам. Таким образом, в пьесе «Мужики» Чириков раскрыл живущую в крестьянских массах вековую мечту о земле и их ненависть к господам — будь то реакционным, либеральным или кающимся. Но главное, он нащупал важнейший корень будущей национальной трагедии, произошедшей в России спустя десятилетие, — пропасть непонимания между народом и интеллигенцией, преодолеть которую народным печальникам не под силу, так как сам господский дом, в котором происходят дебаты, служит для мужиков символом несправедливости и многовекового угнетения.

Крестьянский бунт, становящийся кульминацией пьесы, напугал всех обитателей дворянской усадьбы. Он явился для них полной неожиданностью, но автор видел в нем закономерный итог неуклонно растущего в измученной безземельем и бедностью народной среде недовольства. Чирикову понятны необходимость социального пробуждения прежде безмолвной и забитой крестьянской массы и ее стремление отстаивать правоту своих требований, тем не менее он не может одобрить совершаемого мужиками насилия, подчеркивая его слепую жестокость и бессмысленность. Эта жестокость в пьесе наглядно демонстрируется тем, что первой жертвой восстания становится всегда защищавший интересы крестьян Павел Иванович.

---

[3] См.: *Касторский С.В.* Гусев-Оренбургский, Елеонский, Чириков, Скиталец, Муйжель, Телешов, Сергеев-Ценский // История русской литературы: в 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 10. С. 585.

[4] См.: *Чириков Е.Н.* Мужики // Драматургия «Знания». М.: Искусство, 1964. С. 214.

Литературоведы советского периода связывали авторский «испуг» перед размахом народных беспорядков с «недостаточной политической зрелостью и ограниченностью демократизма»[5] Чирикова, что якобы помешало ему понять «существо революции»[6], а позже подтолкнуло в ряды противников новой власти и вынудило оставить родину. Но писатель на самом деле рано почувствовал ту опасность, которая кроется за порывами к немедленному установлению справедливого миропорядка, и показал, какими жертвами это грозит, причем с обеих сторон.

В эмиграции взгляд Чирикова на судьбу дворянской усадьбы претерпел существенное изменение, хотя ряд сюжетных коллизий в семейной хронике «Отчий дом» перекликается с «Мужиками» и другими произведениями 1900 — начала 1910 гг., что позволяет рассматривать эту книгу как итог идейных и художественных исканий писателя, где он аккумулировал все значимые темы и изобразительные приемы из раннего творчества. В «Отчем доме» писатель показал, что дворянская усадьба стала не просто предметом раздора между наследниками и борьбы между дворянской интеллигенцией и крестьянами, но превратилась в гнездо идейного брожения и распространения революционной крамолы. Сюжетное действие чириковской хроники сосредоточено в Симбирской губернии, где расположена дворянская усадьба бывших князей Кудышевых. Такой выбор объясняется убежденностью писателя в том, что именно Поволжье, Симбирск являются подлинным сердцем России, так как симбирское столбовое дворянство всегда считалось главной опорой царского трона. Однако в конце XIX столетия, как показал Чириков в своем произведении, оно перестало быть таковым, поскольку забыло о своем историческом предназначении и нравственном долге — служении царю и отечеству (хотя и царь, по его убеждению, перестал быть той персоной, ради которой надо жертвовать своим благополучием). В результате дворянское сословие выродилось в консервативно настроенных «зубров» и «бегемотов», требующих от царского правительства лишь увеличения числа привилегий, либо в грезящую о революции либерально-радикальную интеллигенцию, которая ради ее осуществления готова предпринять любые действия вплоть до покушения на жизнь монарха. Погрязнув в своих узких эгоистических интересах и политических интригах, дворянство не только не задумывается о судьбе своих родовых гнезд, но и использует их в качестве приманки для народа, расчетливо играя на многовековых

---

[5] *Пастернак Д.А.* Советское литературоведение 50–60-х годов о теме русской деревни в творчестве писателей-знаньевцев // Некоторые вопросы современной исторической науки и филологии. Днепропетровск, 1972. С. 33.

[6] *Касторский С.В.* Гусев-Оренбургский, Елеонский, Чириков, Скиталец, Муйжель, Телешов, Сергеев-Ценский. С. 586.

мужицких мечтах о земельном переделе. В результате, по мнению Чирикова, творимые дворянским сословием ради достижения собственных узкоэгоистических интересов обман и провокация постепенно разрушили нравственный стержень в душе русского человека, сделав его слепым орудием борьбы в руках различных мошенников и авантюристов от политики. Но разбуженные ими в народной душе ярость и злоба в конечном итоге обернулись против самих участников политических игр. Таким образом, Гражданская война и последующее изгнание из России могут быть осмыслены как своего рода кара, расплата хозяев усадебного мира за прежние грехи и заблуждения.

Тем самым в творческом наследии Чирикова образ «мятежной усадьбы» претерпевает эволюцию. Если на раннем этапе «дворянское гнездо» служит ареной противостояния только двух общественных сил, то в зрелых произведениях оно выступает уже как миниатюрная модель государства, раздираемого острейшими общественными противоречиями, и позволяет автору воссоздать панораму исторических событий, которые привели к его разрушению.

Список литературы

1. *Доманский В.А.* Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики // Вестник Томского государственного университета. 2006. № 291. С. 56–60.
2. *Ермоленко С.И.* «Головлево — это сама смерть…» (образ «дворянского гнезда» в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы») // Филологический класс. 2003. № 10. С. 67–75.
3. *Касторский С.В.* Гусев-Оренбургский, Елеонский, Чириков, Скиталец, Муйжель, Телешов, Сергеев-Ценский // История русской литературы: в 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 10. С. 581–587.
4. *Пастернак Д.А.* Советское литературоведение 50–60-х годов о теме русской деревни в творчестве писателей-знаньевцев // Некоторые вопросы современной исторической науки и филологии. Днепропетровск: [б. и.], 1972. С. 29–33.
5. *Чириков Е.Н.* Мужики // Драматургия «Знания». М.: Искусство, 1964. С. 177–271.

© 2021, М.В. Михайлова, А.В. Назарова

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-73-92

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

О.А. Богданова

«Усадебный текст» Георгия Чулкова: неомифология писательских имен в повести «Дом на песке»

Аннотация: В статье рассмотрена концептуализация литературных имен А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и других русских и иностранных писателей (Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, И.С. Тургенева, Данте Алигьери, Ф. Ницше) как одно из проявлений «неомифологического модуса» в репрезентации «усадебного топоса» в прозаическом творчестве крупного писателя-символиста Серебряного века Г.И. Чулкова. В первую очередь показано, что оппозиция «Пушкин — Лермонтов» коррелирует с общей для «младшего» символизма мифопоэтической дихотомией дня и ночи, солнца и луны, Аполлона и Диониса, эпоса и трагедии, включаясь в неоромантическое двоемирие с его бесконечным круговоротом символов. Кроме того, исследовано, как с помощью лермонтовско-дионисийских коннотаций происходит дискредитация и разрушение «усадебного мифа» Серебряного века. Последний, в интерпретации Г.И. Чулкова, восходит к аполлонической солнечности Золотого века русской культуры, маркируемого именем Пушкина и его романом «Евгений Онегин», в котором деятели Серебряного века усматривали высшее выражение русской «усадебной культуры». Основное внимание уделено центральному произведению «усадебного текста» Г.И. Чулкова — повести «Дом на песке» (1910–1911), незаслуженно забытому шедевру русской прозы. Семиотика имен Пушкина и Лермонтова в этом произведении восходит к значимым для автора работам его современников В.В. Розанова, В.С. Соловьева, Д.С. Мережковского, Ф. Сологуба, А. Белого, А.А. Блока.

Ключевые слова: Г.И. Чулков, Серебряный век, символизм, «усадебный топос», неомифологизм, металитературность, Пушкин и Лермонтов, аполлонизм и дионисийство, эпос и трагедия.

Информация об авторе: Ольга Алимовна Богданова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: olgabogda@yandex.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7004-498X

Olga A. Bogdanova

The "estate text" by Georgy Chulkov: the neo-mythology of writer's names in the story "House on the Sand"

Abstract: The article considers the conceptualization of the literary names of A.S. Pushkin, M.Yu. Lermontov and other Russian and foreign writers (I.S. Turgenev, L.N. Tolstoy, A.P. Chekhov, Dante Alighieri, F. Nietzsche) as one of the variations of the "neo-mythological mode" in the representation of the "estate topos" in the prose work of G.I. Chulkov, the great symbolist writer of the Silver Age. First of all, it is shown that the "Pushkin — Lermontov" opposition correlates with the mythopoetic dichotomy of day and night, Sun and Moon, Apollo and Dionysus, epic and tragedy, common for the "younger" symbolism, being included in the neo-Romantic duality with its endless cycle of symbols. In addition, it is investigated how the "estate myth" of the Silver Age is discredited and destroyed with the help of Lermontov-Dionysian connotations. Russian "estate myth" of the Silver Age, as interpreted by G.I. Chulkov, goes back to the Apollonian sunshine of the Golden Age of Russian culture, marked by the name of Pushkin and his novel "Eugene Onegin", in which the figures of the Silver Age saw the highest expression of Russian "estate culture". The main attention is paid to the central work of the "estate text" by G.I. Chulkov — the story "House on the Sand" (1910–1911), an undeservedly forgotten masterpiece of Russian prose. The semiotics of the names of Pushkin and Lermontov in this work goes back to the works of his contemporaries V.V. Rozanov, V.S. Solovyov, D.S. Merezhkovsky, F. Sologub, A. Bely, A.A. Blok, which were significant for the author.

Keywords: G.I. Chulkov, the Silver Age, symbolism, "estate topos", neo-mythologism, metaliterature, Pushkin and Lermontov, Apollonism and Dionysism, epic and tragedy.

Information about the author: Olga A. Bogdanova — DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: olgabogda@yandex.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7004-498X

Повесть Г.И. Чулкова «Дом на песке», появившаяся в двух номерах журнала «Новая жизнь» в декабре 1910 — январе 1911 г., в первую очередь интересна тем, что целиком построена как полемика со складывавшимся в эти годы «усадебным мифом» о Золотом веке русской культуры, в основе которого — обращение к личности и творчеству А.С. Пушкина и особенно — к его роману в стихах «Евгений Онегин» (1823–1830)[1]. Ска-

[1] Подробнее см.: *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: Монография. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 208–240. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1).

жем сразу, что, по нашему мнению, «Дом на песке» — один из лучших образцов «усадебного текста» русской литературы в целом, незаслуженно забытый шедевр, полный глубокого смысла и стилистического совершенства. В настоящей статье он впервые становится главным предметом литературоведческого анализа[2].

Вспомним, что именно к Серебряному веку «относится своеобразная общественная канонизация русской усадьбы как средоточия семейных ценностей, всех сторон русской культуры и воплощения национального понимания красоты». Тогда усадьба впервые была глубоко осмыслена как «сложная синтетическая целостность, вобравшая в себя особенности национального мировоззрения и уклада жизни, очарование русского пейзажа и разнообразие искусств и ремесел, и возведена в ранг национального идеала»[3]. В 1910-е гг. в русской культуре сформировался так называемый «усадебный миф», в основу которого легло идеализированное представление об усадьбе пушкинской эпохи, обычно выстроенной в стиле классицизма или ампира: «Эстетическая приверженность <…> “онегино-ларинской” России <…> составила важнейшую мировоззренческую основу короткого предвоенного усадебного Ренессанса. Пленительные образы новых “старых” усадеб широко распространились тогда по всей средней России, зрительно выражая потребность эпохи в эмоциональном сопереживании русскому Золотому веку, его творцам и литературным героям»[4].

Георгий Иванович Чулков (1879–1939) — крупный писатель-символист, влиятельный литературный и театральный критик, журналист и издатель — в наши дни известен благодаря подготовленным М.В. Михайловой книгам «Валтасарово царство» (М.: Республика, 1998) и «Годы странствий» (М.: Эллис Лак, 1999), в которых, наряду с мемуарами, критикой и публицистикой, были напечатаны его избранные романы, повести и рассказы. Однако бóльшая часть художественного наследия Чулкова до сих пор остается полузабытой. Одна из ведущих тем в его прозе — усадебная, она присутствует в более чем 20 его рассказах, повестях, романах.

Некоторый усадебный опыт был и в биографии самого писателя. Потомок старинного дворянского рода, Чулков, однако, происходил из обедневшей семьи, вырос в городе и фамильной усадьбы не имел. Но в детстве помещичьи гнезда посещал, одно из них оставило глубокий след

---

[2] О повести «Дом на песке» среди других «усадебных» произведений Г.И. Чулкова см.: *Богданова О.А.* На изломе времен: мир русской усадьбы в художественной прозе Г.И. Чулкова 1900–1930-х гг. // Русская словесность. 2020. № 6. С. 5–13.

[3] *Нащокина М.В.* Русская усадьба Серебряного века. М.: Улей, 2007. С. 116.

[4] *Нащокина М.В.* Усадьба пушкинского времени в русской культуре эпохи символизма // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 6 (22). М.: Жираф, 2000. С. 83.

в его душе: «Однажды дядюшка повез меня в гости к своему знакомому, который жил в имении в верстах в пятнадцати от города (Козлова. — *О. Б.*). <…> Дядюшка тотчас после обеда, который подавала на разбитых тарелках миловидная, босоногая девушка, уселся с этим помещиком играть в шахматы. <…> Заметив мою скуку, помещик пошел в другую комнату и принес оттуда толстую книжку. <…> Я взял книжку и пошел в сад. <…> Это была глава о Коле Красоткине и других детях из “Братьев Карамазовых” Достоевского. Когда я дочитывал последние строки, <…> Феклуша, та самая девушка, которая подавала нам обед <…> спросила меня, что я читаю. Я поделился с нею впечатлениями. Потом она повела меня на гряды собирать к ужину землянику. Потом мы пошли на скотный двор, прошли на деревню. И к вечеру, когда надо было идти домой, я уже был влюблен в Феклушу.

После ужина меня положили спать <…>. Было душно, и светила луна. <…>. Среди ночи за стеной послышался шепот. Кто-то уговаривал кого-то, сердился. И кто-то роптал, плакал. Я решил, что это Феклуша и помещик, но что между ними происходит, я понять не мог, и мне казалось, что сейчас обижают Феклушу, мучают ее, и я ненавидел помещика»[5].

Пережито́е откликнулось впоследствии рядом сквозных мотивов в «усадебной» прозе писателя, таких как «мистическая духота»[6], лунное наваждение, обостренное чувство сострадания и солидарности с женщиной — жертвой психологического насилия и грубой похоти, влюбленность как пробуждение целомудренной телесности и т. д. И еще — сильным литературным, книжным впечатлением, неразрывно связанным с «усадебным топосом». В последующем творчестве писателя литературные ассоциации и аллюзии станут органической частью неомифологической палитры его усадебных картин.

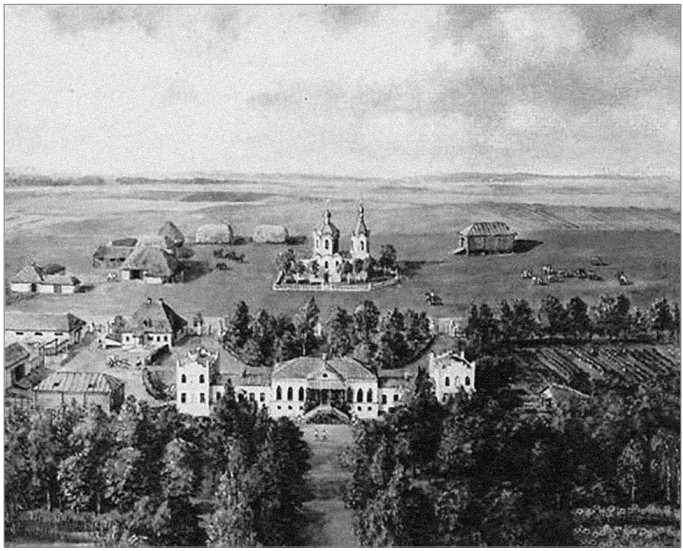
Особым сюжетом в «тексте жизни» Чулкова и его жены стало пребывание в усадьбе Лансере-Серебряковых Нескучное летом 1910 г. на границе Курской и Харьковской губерний: «Это пребывание в райском уголке было истинной радостью для нас. Поместье было такое богатое растительностью: великолепный парк и фруктовый сад, где зрели сладкие дюшесы и яблоки; вишневый и ягодный сады, и также бахчи с арбузами и дынями. Все это зрело на южном солнце, радуя глаз и благоухая.

---

[5] *Чулков Г.И.* Годы странствий / сост., подгот. текста, коммент. и вступит. статья М.В. Михайловой. М.: Эллис Лак, 1999. С. 412–413.

[6] «Мистическая духота» — концепт, с помощью которого Г.И. Чулков определял общую атмосферу завершения «петербургского периода» русской истории, она сопровождала разлитое в его произведениях «чувство конца». Впервые употреблен в романе «Метель» (1917). См.: *Чулков Г.И.* Валтасарово царство / сост., автор вступит. статьи и коммент. М.В. Михайлова. М.: Республика, 1998. С. 95.

А кругом степи и пашни. Целые поля, засеянные подсолнухом, льном и пшеницей. Лесов почти нет на далекое расстояние. <…>. Вечером устраивали прогулки верхом или играли в теннис»[7].



Илл. 1. Серебряков А.Б. Вид усадьбы Нескучное (по документам последней четверти XIX — начала XX в.). 1978. Бумага, акварель, гуашь. 62 × 70. Fondation Sérébriakoff, Paris

Именно из Нескучного были привезены знаменитые портреты Г.И. и Н.Г. Чулковых кисти З.Е. Серебряковой. Реалии и атмосфера Нескучного и его окрестностей станут основным материалом при создании «усадебного текста» Чулкова, в первую очередь его центрального произведения — повести «Дом на песке». Сохранились свидетельства о том, что там «он читал вслух свои произведения и классику (например, 3 июля читал Данте), убеждал художницу, “что Лермонтов выше Пушкина”»[8]. В самом деле, толкование слов Франчески из дантовского «Ада» “Amor condusse noi ad una morte…”[9] становится лейтмотивом «Дома на песке»:

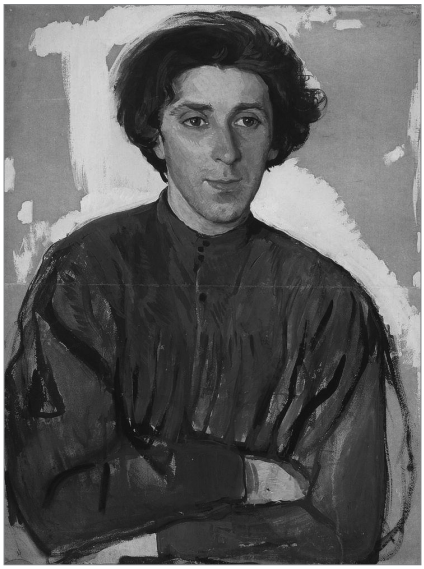
---

[7] *Чулкова Н.Г.* Воспоминания о моей жизни с Г.И. Чулковым и о встречах с замечательными людьми // ОР РГБ. Ф. 371 (Чулков Г.И.). К. 6. Ед. хр. 1. Л. 129.

[8] *Павлинов П.С.* Зинаида Серебрякова. Мир ее искусства. М.: Слово, 2017. С. 60. Автор цитирует письмо Е.Н. Лансере к сыну Николаю от 3 июля 1910 г.

[9] «Любовь вдвоем на гибель нас вела» (*итал.*). См.: *Данте Алигьери*. Божественная комедия / пер. с итал. М.Л. Лозинского. М.: Наука, 1967. С. 30. (Серия «Литературные памятники»).

«в любви нашей мы предвосхищаем смерть и побеждаем ее»[10], а пушкинский «аполлонический эпос» подвергается в этой повести онтологической критике по сравнению с лермонтовской «дионисической трагедией»[11] (см.: т. 3, с. 177 и др.), понимаемой Д.С. Мережковским, автором актуальной для Чулкова статьи «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1909), исходя из знаменитого трактата Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872).



Илл. 2. Серебрякова З.Е. Портрет писателя Г.И. Чулкова. 1910.
Бумага, темпера (гуашь, белила). 61, 5 × 47.
Таганрогский художественный музей

Чулков — один из центральных теоретиков и практиков символизма, на протяжении многих лет стоявший у руля символистского литературного движения в России как редактор журналов «Новый путь» и «Вопросы жизни», автор «Золотого руна», «Перевала», «Аполлона», активный участник громких литературных дискуссий о «мистическом анархизме» в 1906–1908 гг. и о судьбах символизма в 1909–1915 гг., а также — че-

[10] *Чулков Г.И.* Сочинения. Изд. 2-е. Т. 3: Повести и рассказы. СПб.: Шиповник, [1911–1912]. С. 182. Далее в тексте статьи ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием номера тома и страниц.

[11] См.: *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // *Ницше Ф.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1996. Т. 1. С. 82.

ловек, в разное время состоявший в лично близких и идейно заинтересованных отношениях с ведущими писателями-символистами своей эпохи Д.С. Мережковским и З.Н. Гиппиус, В.Я. Брюсовым, Ф. Сологубом, А. Белым, М.А. Волошиным, но особенно — с А.А. Блоком и Вяч.И. Ивановым. Все они, по мысли З.Г. Минц, строили единый «миф о мире» из элементов как традиционных архаических мифов, так и мифологизированных биографий творцов мировой культуры, сюжетов и персонажей их произведений — другими словами, создавали всеобъемлющий «универсальный Текст», «отражающий мифологическую природу мира», который распадался на изоморфные «тексты жизни» и «тексты искусства»[12]. Несмотря на различие индивидуальных вариаций общего для них «мифа о мире», каждый из символистов оперировал в своем творчестве и жизнетворчестве примерно одинаковым набором мифологем-концептов. Среди них были как древние мифы (о Космосе и Хаосе, об аргонавтах, Амуре и Психее, Деметре и Персефоне и т. д.), так и связанные с культурно-эстетическим осмыслением современности неомифы (ницшеанский миф об Аполлоне и Дионисе, миф о Софии как Вечной Женственности В.С. Соловьева, о Христе и Антихристе Д.С. Мережковского, о Софии как безгрешной земле Вяч.И. Иванова и др., а также сложившийся в 1900–1910-е гг. «усадебный миф»).

Важным аспектом неомифологизма Серебряного века была концептуализация имен великих предшественников, русских и зарубежных писателей разных эпох, а также персонажей и сюжетов их произведений. Едва ли не первыми воплощениями этой тенденции стали знаменитая серия Д.С. Мережковского «Вечные спутники» (1897) и его трактат «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1902), а затем эссе «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», которое вслед за В.С. Соловьевым[13] представило автора «Героя нашего времени» ницшеанским «человеком трагедии», правда со знаком плюс. Впоследствии А.А. Блоком и другими «младшими» символистами были также мифологизированы Гете и Шиллер, Данте, Шекспир и Сервантес[14].

В книге Мережковского «Гоголь и черт» (1906) проводилась мысль о «серединности» человеческого существования, его сугубой «земности»

---

[12] См.: *Минц З.Г.* Понятие текста и символистская эстетика // *Минц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб, 2004. С. 97–98.

[13] См.: *Соловьев В.С.* Лермонтов // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. С. 330–347. Впервые: Вестник Европы. 1901. № 2.

[14] См.: *Приходько И.С.* «Вечные спутники» Мережковского. (К проблеме мифологизации культуры) // Д.С. Мережковский. Мысль и слово: Сб. статей. М.: Наследие, 1999. С. 199–201.

в забвении «концов и начал» как признаке дьявольского присутствия[15], что во многом инициировало дискредитацию «дневной», рациональной, позитивной, созидательной стороны усадебного неомифа в пользу «ночной», загадочной, бурно-разрушительной мистики и апокалиптики. Ведь «середину» эссеист понимал как «реальный» мир явлений, доступный познанию и «обыкновенной, “здоровой” — *средней* человеческой чувственности»[16].

Как уже было сказано, сам «усадебный миф» 1900–1910-х гг. имел происхождение литературное, он кристаллизовался вокруг личности А.С. Пушкина и его произведений, прежде всего романа в стихах «Евгений Онегин». Вообще миф Пушкина чрезвычайно важен в усадебном космосе Чулкова. Уже в «Доме на песке» он присутствует, с одной стороны, как олицетворение неоязыческой «усадебной культуры» с разговорами «о вине, о псарне, о своей родне»[17], с другой — вмещает в себя «Татьяны милый идеал»[18], с его ореолом высокой романтической влюбленности. Образ Пушкина как «язычника и фаталиста»[19] в русской литературе рубежа XIX–XX вв. был сформирован прежде всего Д.С. Мережковским в одноименном очерке из книги «Вечные спутники» (1897); аполлонизм и эстетизм великого поэта в разных аспектах также утверждали В.В. Розанов, Н.М. Минский, П.П. Перцов (в юбилейном номере «Мира искусства» — № 13–14 за 1899 г.), В.Я. Брюсов (в статье «Священная жертва», 1905); Ф. Сологуб в статье «Старый черт Савельич» (1907) упрекнул Пушкина в том, что он поддался соблазну полного оправдания наличной действительности. Все это коррелирует с образом Пушкина как средоточием «усадебного мифа» о Золотом веке русского имперского неоязычества.

Вообще металитературность как постоянное обращение к другим текстам, игра с их смыслами (то, что сейчас принято называть интертекстуальностью) — отличительная черта символистской поэтики. В этом русле может быть понят и замеченный Д.М. Магомедовой феномен «переписывания классики» на рубеже XIX–XX вв., когда «<…> на страницах символистских журналов и альманахов то и дело появлялись новеллы, совер-

---

[15] Ср.: «<…> черт — нуменальная середина сущего, отрицание всех глубин и вершин — вечная плоскость, вечная *пошлость*» (*Мережковский Д.С.* Гоголь и черт: Исследование. М.: Скорпион, 1906. С. 2).

[16] См.: Там же. С. 35. Курсив Д.С. Мережковского.

[17] *Пушкин А.С.* Евгений Онегин // *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1978. Т. 5. С. 35.

[18] Там же. С. 164.

[19] *Гершензон М.О.* Мудрость Пушкина // Пушкин: Pro et contra: в 2 т. СПб.: РХГИ, 2000. Т. 1. С. 426.

шенно очевидно переполненные пушкинскими аллюзиями. “Капитанская дочка”, “Дубровский”, “Повести Белкина” оказываются текстом-источником для целого ряда рассказов и повестей» Б. Садовского, С. Ауслендера, М. Кузмина, А. Толстого и др.[20] Причем цель этих стилизаций, по мысли исследовательницы, «не столько идеологическая полемика, сколько ироническая реставрация ушедшей эстетической традиции»[21]. Симптоматично, что все перечисленные произведения Пушкина, а значит, и их стилизации относятся к «усадебному тексту» русской литературы. И если тексты классика XIX в. — это основа «усадебного мифа», то тексты указанных писателей 1910-х гг. — эстетическая полемика с ним. Полемичен по отношению к пушкинским образам и Чулков в «Доме на песке», однако не столько в эстетическом, сколько в идейно-мировоззренческом плане.

В самом деле, имя Пушкина встречается в этой повести десятки раз, знаковым чтением героини становится «Капитанская дочка», снятая с книжной полки в кабинете отца. С тех пор Пушкин — ангел-хранитель усадьбы Ивняки: на вопрос Шатрова, не страшно ли, не скучно ли ей было оставаться зимой в глухой усадьбе, Вера отвечает отрицательно, потому что с ней Пушкин, которого она любит «страстно и мучительно», он «солнце» и «как мы — земной», т. е., по Чулкову, усадебный. Шатрову же удивительно, что «в наши тревожные дни можно <…> его любить такой любовью», ведь Лермонтов, Баратынский и Тютчев ближе современному человеку, потому что «ночные», т. е. отвечают его потребности в «волшебном» и «таинственном» (т. 3, с. 161). Так ведущая мифопоэтическая дихотомия «Дома на песке» — «солнце — луна», «день — ночь», «Аполлон — Дионис» — дополняется металитературным обертоном — оппозицией «Пушкин — Лермонтов».

По мере отдаления от своего положительного, добродетельного и очень «земного» мужа Сергея Ланского, оплота традиционной «усадебной культуры» (даже фамилия его ассоциируется с историей семьи Пушкина), и сближения с «лишним человеком», беспочвенным «декадентом» Шатровым Вера начинает сомневаться в пушкинской дневной, солнечной мудрости. Философия Шатрова имеет совсем другие корни — гностический миф о падшей Софии — Мировой Душе и учение В.С. Соловьева, изложенное в его цикле статей «Смысл любви» (1892–1894): цель любви не «продолжение рода», а «бессмертие того, кто любит. Дети — доказательство нашей слабости, нашей несовершенной, <…> бедной любви. Вместо

---

[20] См.: *Магомедова Д.М.* «Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 6. Аспекты теоретической поэтики: к 60-летию Н.Д. Тамарченко. Тверь, 2000. С. 212–218.

[21] Там же. С. 215.



Илл. 3. Серебрякова З.Е. На лугу. Нескучное.
1910-е гг. Холст, масло. 62,8 × 84,3.
Нижегородский государственный художественный музей

того чтобы спасти личность, мы погашаем ее в семье, роде, детях…» (т. 3, с. 167). Поэтому «совершенная любовь» предполагает целомудрие, которое, в отличие от аскетизма, не «проклинает земную любовь, а <…> освобождает, окрыляет, очищает» (т. 3, с. 168). Слушая Шатрова, Вера думала: «А ведь Пушкин не так понимал любовь. Неужели он не умел любить?» (т. 3, с. 168). Постепенно героиня меняется до неузнаваемости: патриархальная семейственность с мужем и ребенком больше ее не привлекает; их нежно-поцелуйные лунно-элегические свидания с Шатровым на фоне смертельной опасности от охвативших округу крестьянских бунтов пронизаны целомудренной влюбленностью как чудесным «предвосхищением смерти», как подлинным причастием к таинственной глубине бытия, открывающейся человеку ночью. Недаром в конце повести, перед самым пожаром в усадьбе и гибелью Веры с дочерью, разрушение основ «усадебного мифа» также связано с отношением к Пушкину: «Белый сырой туман ходил клочьями по саду. И казалось, что среди деревьев бродят горбатые старики с седыми бородами. Все изменилось. Скамейка, где Шатров разговаривал с Верой о Пушкине, была опрокинута. Дорожки все были в иле, и, как змеи, тянулись повсюду длинные жирные стебли водяных растений, занесенных Бог знает откуда» (т. 3, с. 187).

Интересно, что Пушкин в «усадебных» произведениях Чулкова появляется не только как литературный миф, но и в конкретном человеческом облике — как персонаж исторического романа «Salto mortale, или Повесть о молодом вольнодумце Пьере Волховском», написанного во второй половине 1920-х гг. Действие здесь происходит в первой четверти XIX в.

и сконцентрировано вокруг феномена декабризма. Крупным планом показаны три дворянских имения: родовое поместье Волховских, скромная псковская усадьба А.С. Пушкина и богатая вотчина графа Вржосека в Новгородской губернии.

Описание усадеб Пушкина и затем графа Вржосека прямо апеллирует к тому «национальному идеалу», который сложился в России начала XX в. в результате мифологизации личности великого поэта и его романа в стихах «Евгений Онегин». Сам он предстает у Чулкова «необыкновенным помещиком»[22], с уважением относящимся к крепостным и защитившим дворовую девушку Олю от ночных притязаний своего сластолюбивого гостя — Пьера Волховского. Свободно рассуждая о Монтене, Монтескьё и Вольтере, на своем письменном столе Пушкин держит Библию и Четьи-Минеи — т. е. являет в усадебном интерьере столь ценимый символистом Серебряного века культурный универсализм как признание своей генетической связи и с отечественными, и с зарубежными писателями-предшественниками, или всемирную культурную отзывчивость. Недаром лейтмотивами «Дома на песке», помимо аллюзий на русских писателей, проходят идеи Ницше и строки Данте.

Изображение следующей усадьбы — графа Вржосека — приближается к тому самому белоколонному онегино-ларинскому идеалу, который обещан в романе появлением «необыкновенного помещика» Пушкина. Дочь хозяина Олечка — настоящая пушкинско-тургеневская героиня — юная, прекрасная, образованная, сострадательно-благородная, чистая и невинная. Ее легкое белое платье, простодушные, «синие, как васильки», глаза и «золотые, как рожь»[23], локоны, приятные манеры и разговор о поэзии пробуждают в душе Пьера счастливую влюбленность. Однако обыгрывание усадебного неомифа в этом романе сопровождается его постоянным снижением за счет таких деталей, как мысль молодого Волховского о богатом приданом за единственной дочерью графа, рассказ о жестоких и глупых шутках последнего над своими домочадцами, нарочитая аффектация самой Олечки. Так что усадебная идиллия сдобрена здесь заметной долей иронии.

Вернемся к анализу повести «Дом на песке». Уже была отмечена неомифологическая оппозиция «Пушкин — Лермонтов». Немного скажем о втором ее члене, в отличие от Пушкина присутствующем здесь скорее имплицитно. Однажды все-таки имя Лермонтова называется: вспомним, что Шатров противопоставил его Пушкину как выразителя духа ночи, луны, Диониса, трагедии в противовес духу дня, солнца, Аполлона и эпоса. В другом месте тот же герой развивает перед Верой мысль

[22] *Чулков Г.И.* Валтасарово царство. С. 177.

[23] Там же. С. 239.

о превосходстве «свойственного трагедии патетического начала <…> над спокойным объективизмом эпоса»[24]. Причиной этого становятся, на наш взгляд, крепнущие неохристианские взгляды Чулкова, побуждающие писателя к осуждению языческого, по его мнению, «эпического» уклада русской усадебной жизни: «Кто теперь бредит — тот ли, кто думает, что надо устроить прочно свои дела, или тот, который предчувствует гибель и все-таки влюбляется — безумно и предсмертно? Нет, забота о завтрашнем дне — вот это бред настоящий, а я живу наяву <…>» (т. 3, с. 180), — проповедует Шатров и добавляет, характеризуя мужа Веры и частого гостя их усадьбы эсера Захарченко: «Они не чувствуют в этом **быте**, в этой **эпической** жизни, той тайной тревоги, которая ведет нас к **трагедии**; а мы с вами, Вера Леонтьевна, герои **трагедии**»[25] (т. 3, с. 177). Трагедия же в понимании Чулкова, еще со времени публикации в «Новом пути» лекций Вяч.И. Иванова «Эллинская религия страдающего бога», является «душой христианства»[26]. Дионисийский трагизм и апокалипсическое «чувство конца», зарождаясь под «волшебным» звездным небом усадьбы, в конечном итоге ведут к ее отрицанию, к мыслям о ненужности «прежнего благополучия», о необходимости ухода из привычного усадебного мира: «<…> надо жить по-новому или совсем не жить» (т. 3, с. 193).

Вспомним автобиографический субстрат противопоставления Пушкина и Лермонтова в разговорах Чулкова с Серебряковой во время пребывания в Нескучном. Его Шатров во многом транслирует мысли о Лермонтове из прочитанных Чулковым в последние годы работ В.В. Розанова, В.С. Соловьева, Л. Шестова, А. Белого, А.А. Блока, но особенно — из недавно опубликованной статьи Д.С. Мережковского «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1909). В самом деле, со статьей Розанова «Вечно печальная дуэль» (1898) Чулков с очевидностью разделял мысль о том, что Пушкин «по структуре своего духа <…> обращен к прошлому, а не к будущему», поэтому «с версией происхождения нашей литературы “от Пушкина” — надо покончить», ее истинный родоначальник — Лермонтов, который «по мощи гения <…> несравненно превосходит Пушкина»[27]. Неизменно значимый для Чулкова В.С. Соловьев прямо заявлял: «Я вижу в Лермонтове прямого родоначальника того духовного настроения и того направления чувств и мыслей, а отчасти и действий, которые

---

[24] *Иванов В.И.* Достоевский и роман-трагедия // *Иванов В.И.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 414.

[25] Здесь и далее в тексте статьи полужирный шрифт в цитатах мой. — *О. Б.*

[26] См.: *Иванов В.И.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. №№ 1–3, 5, 8–9.

[27] *Розанов В.В.* Вечно печальная дуэль // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. С. 318, 326.

для краткости можно назвать “ницшеанством”»[28], с его раздвоением на аполлонизм и дионисийство. А. Белый в статье «О теургии» (1903) сближал Лермонтова не только с Ницше, но и, по силе мистического чувства, с Владимиром Соловьевым и затем — с младосимволизмом, с Александром Блоком[29]. А сам Блок, чрезвычайно близкий в эти годы Чулкову как идейно, так и биографически, в статье «Педант о поэте» (1906) декларировал: «<…> литература последних лет <…> стремится опять к Лермонтову как к источнику; его чтут и порывисто, и горячо, и безмолвно, и трепетно. На звуки Лермонтова откликнулась самая “ночная” душа русской поэзии — Тютчев <…>»[30]. Эти «два магических слова» Пушкин и Лермонтов, продолжал Блок, «становятся лозунгами двух станов русской литературы, русской мистической действительности», олицетворяя «космос и хаос»[31]. И, как это вскоре отразится в чулковской повести, заявлял: «О Лермонтове еще почти нет слов — молчание и молчание», о Пушкине уже сказано много[32].

Но самые важные для Чулкова-прозаика слова о Лермонтове сказаны, конечно, Мережковским в полемике с Соловьевым: «Пушкин — дневное, Лермонтов — ночное светило нашей поэзии»[33]; «<…> лучезарному Аполлону-Пушкину принесен в жертву дионисовский черный козел — <…> Лермонтов»[34]; «<…> пушкинское начало <…> именно сейчас достигло своего предела, победило окончательно и, победив, изнемогло. Пушкинское солнце закатилось в кровавую бурю. <…> Однако в русской литературе <…> кроме Пушкина есть и Лермонтов»[35] с его «действенным» началом, «святым богоборчеством», предвосхищением Вечной Женственности в «любви как влюбленности», отнюдь не «бесплотной и бескровной»[36]. «Скрытою борьбою с Лермонтовым была доныне вся русская литература; не предстоит ли нам борьба с Пушкиным?»[37]. В самом деле, герои «Дома на песке» на протяжении всей повести борются с Пушкиным за то, чтобы «жить по-новому»: Вера — в самой себе, Шатров — в душе Веры. Здесь происходит по-лермонтовски трагическое прощание

---

[28] *Соловьев В.С.* Лермонтов // Там же. С. 330.

[29] *Белый Андрей*. О теургии <отрывок> // Там же. С. 393–396, 398.

[30] *Блок А.А.* Педант о поэте // Там же. С. 399.

[31] Там же. С. 399–400.

[32] См.: Там же. С. 400.

[33] *Мережковский Д.С.* М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 349.

[34] Там же. С. 354.

[35] Там же. С. 385.

[36] Там же. С. 380, 383.

[37] Там же. С. 386.

с онегино-ларинской дворянской усадьбой, с Пушкиным, с «усадебным мифом». В эпилоге «Дома на песке» вновь отстроенные Ивняки без Веры, охраняемые от окружающих русских мужиков вооруженными ингушами, — какое-то совсем другое явление, мало напоминающее родовую усадьбу в пушкинских традициях.

Итак, в «Доме на песке» манифестация сформированного в Серебряном веке усадебного неомифа о Золотом веке русской культуры (маркируемого именем Пушкина и постоянной апелляцией к его «усадебному тексту») подсвечивается неомифологическим субстратом — аполлонически-дионисийской дихотомией, восходящей к популярнейшему в эту эпоху трактату Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). При этом наследующий идеализированному Золотому веку «усадебный миф» дискредитируется неприятием основ традиционной дворянской «усадебной культуры»: патриархальной семейственности (в уничижительной характеристике брачной любви Сергея и Веры, животных коннотациях в описании ее беременности и родов, затем материнских чувств и гибели ребенка в пожаре) и хозяйствования на земле с целью урожая, приплода скота, материального изобилия (в деятельности Ланского по возделыванию полей, закупке техники, организации работы мужиков и пр.).

Усадьба в «Доме на песке» — это прежде всего «эпическая» традиционность и полуживотное язычество (и только потом — локус социальной



Илл. 4. Серебряков А.Б. Поместье Нескучное
Белгородского уезда Курской губернии
(по фотографии последней четверти XIX — начала XX в.). 1945.
Бумага, акварель, гуашь. 37 × 51. Частное собрание, Париж

несправедливости), что прямо перекликается со словами близкого Чулкову еще в период «Вопросов жизни» Н.А. Бердяева, который у ранних славянофилов, идеологов «усадебной культуры», усматривал существенный языческий элемент: «Град славянофилов — святая Русь, и уют помещичьих усадеб, и хлебные поля, и семья, и патриархальность отношений. Но

град этот — наполовину **языческий, это не град Христов**, <…> которого <…> **никогда и нигде еще не было в истории**», который «впереди, в конце», и который «взыскуют» культурные деятели Серебряного века[38]. И странническому, беспокойному духу «нового града», конечно же, соответствует, в понимании Серебряного века, не семейственный реализм Пушкина, а одинокий мечтательный идеализм Лермонтова.

Помимо Пушкина и Лермонтова, в «Доме на песке» есть очевидные аллюзии и на других русских писателей: Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, в меньшей степени на И.С. Тургенева, В.Я. Брюсова, И.Ф. Анненского.

Так, например, признания Веры Ивиной в письме к институтской подруге Любочке Груздевой — легко узнаваемая реминисценция из толстовской «Исповеди» (1882): «О, если бы ты знала, милый друг, как я страдаю. Я богата, молода здорова, у меня есть муж, за которого я вышла по любви, есть ребенок, крошечный и нежный, — и несмотря на все это я в ужасе от моей жизни и я каждый день думаю о самоубийстве. Отчего это? <…> Я страшусь смерти и, быть может, еще более приводит меня в ужас жизнь. Я слепая. Слепая. Кто-то бросил меня на дно глубокого колодца: наверху я вижу крошечный голубой клочок; я не уверена, небо ли это; а вокруг меня плесень, мрак, жабы… Господи. За что? Я люблю Пушкина, люблю красоту, но я знаю, что все вокруг обречено на гибель, красота волнует меня бесплодно» (т. 3, с. 174–175). Все это почти буквальное повторение мыслей автора «Исповеди»: «Я как будто жил-жил, шел-шел и пришел к пропасти и ясно увидал, что впереди ничего нет, кроме погибели. <…> Жизнь мне опостылела — какая-то непреодолимая сила влекла меня к тому, чтобы как-нибудь избавиться от нее. <…> Мысль о самоубийстве пришла мне так же естественно, как прежде приходили мысли об улучшении жизни. <…> И это сделалось со мной в то время, когда со всех сторон было у меня то, что считается совершенным счастьем: это было тогда, когда мне не было пятидесяти лет. У меня была добрая, любящая и любимая жена, хорошие дети, большое имение, которое без труда с моей стороны росло и увеличивалось. Я был уважаем близкими и знакомыми, больше чем когда-нибудь прежде <…>. При этом я не только не был телесно или духовно нездоров, но, напротив, пользовался силой и духовной, и телесной <…>»[39].

Уже говорилось о центральном месте религиозного вопроса в повести Чулкова. Важно, что толстовская исповедь написана таким же отпавшим от христианской церкви и в то же время по-язычески процветающим помещиком, каким был муж Веры Сергей Ланской: «Отпадение мое от веры про-

---

[38] *Бердяев Н.А.* Алексей Степанович Хомяков. М.: Высшая школа, 2005. С. 82.

[39] *Толстой Л.Н.* Исповедь // *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. Серия первая. Произведения. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 23. С. 12.

изошло во мне так же, как оно происходило и происходит теперь в людях нашего склада образования <…>: люди живут <…> на основании начал, не только не имеющих ничего общего с вероучением, но большею частью противоположных ему; вероучение не участвует в жизни, и в сношениях с другими людьми никогда не приходится сталкиваться и в собственной жизни самому никогда не приходится справляться с ним; вероучение это исповедуется где-то там, вдали от жизни и независимо от нее»[40]. Так и чулковский Сергей, традиционно посещая храм, в то же время по-хозяйски давит на мужика, не стесняясь применять, когда понадобится, и физическую расправу, и безжалостный расчет (см.: т. 3, с. 111, 137, 149).

Отринув соблазны семейственности и хозяйствования на земле (актуальные для героя «Дома на песке», но уже изжитые его женой), Л.Н. Толстой писал, что прежде чем «<…> заняться самарским имением, воспитанием сына, писанием книги, надо знать, зачем я это буду делать. Пока я не знаю — зачем, я не могу ничего делать. Среди моих мыслей о хозяйстве, которые очень занимали меня в то время, мне вдруг приходил в голову вопрос: “Ну хорошо, у тебя будет 6000 десятин в Самарской губернии, 300 голов лошадей, а потом?..” И я совершенно опешивал и не знал, что думать дальше. Или, начиная думать о том, как я воспитаю детей, я говорил себе: “Зачем?” Или, рассуждая о том, как народ может достигнуть благосостояния, я вдруг говорил себе: “А мне что за дело?”»[41].

Очевидно, что упоминания ужаса, страданий и страха смерти, а также боль от кажущейся бессмысленности существования перешли в эпистолярий чулковской героини из знаменитой «Исповеди» автора «Войны и мира». Более того, в этом антиномичном дискурсе (где Толстой одновременно предстает и как создатель, и как разрушитель русской усадебной идиллии) отчетливо прочитываются аллюзии на Лермонтова, встречаются почти дословные совпадения с текстом его стихотворения «И скучно, и грустно, и некому руку подать…» (1840). Так, «душевное состояние» автора «Исповеди» выражается словами: «жизнь моя есть какая-то кем-то сыгранная надо мной глупая и злая шутка» и «можно жить только, покуда пьян жизнью; а как протрезвишься, то нельзя не видеть, что все это — только обман, и глупый обман!»[42]. Таким образом, имплицитно Лермонтов и здесь является катализатором обессмысливания «усадебной культуры», как это уже в явной форме будет выражено в повести Чулкова «Дом на песке».

Аллюзии на Чехова в «усадебном тексте» Чулкова впервые были замечены Е.Е. Дмитриевой. Анализируя оппозицию «город — деревня»

---

[40] Там же. С. 2.

[41] Там же. С. 11.

[42] Там же. С. 13.

в новой русской литературе, исследовательница останавливается на одной из ее коннотаций, когда деревня (усадьба) воспринимается как «неволя» или даже «кладбище»: в качестве примера приводится рассказ Чехова «Крыжовник» (1898) и развивающий один из его мотивов — мертвенности усадебной повседневности — рассказ Чулкова «Ева» (1909). В другом чулковском «усадебном» рассказе — «Западня» (1909) — «усадьба-сад с будто бы населяющими его видениями предстает, почти как и в "Черном монахе" (1894. — *О. Б.*), пространством, приводящим героя сначала к безумию, а потом и к гибели»[43]. Добавим, что не только в рассказе «Ева», но и в повести «Дом на песке» показана так называемая чеховская интеллигенция в усадьбе с типичным для нее диалогом «глухих», или смысловым параллелизмом (таковы семейные трапезы в Ивняках, за которыми собираются братья Леонтий и Ипатий Ивины с женами), а также поднят вопрос о мещанской ограниченности существования, обусловленной пространственной замкнутостью усадьбы (по аналогии с рассказом «Крыжовник»). Здесь Чулков подхватывает важную тенденцию в литературе последней трети XIX в., пронизавшую и творчество Чехова, — трансформацию «усадебного топоса» из столичного (на рубеже XVIII–XIX вв.) в провинциальный (на рубеже XIX–XX вв.): теперь «[у]садьба <…> рассматривается как один из вариантов провинции и принимает на себя все негативные коннотации, которыми была наделена в литературном изображении русская провинция в предреволюционную эпоху. Неудивительно поэтому, что положительные герои Чехова рвутся вон из усадьбы <…>»[44]. В самом деле, «<…> прятаться у себя в усадьбе, — считает герой «Крыжовника» Иван Иванович Чимша-Гималайский, — это не жизнь, это эгоизм, лень, это <…> монашество без подвига. Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа»[45]. Так и чулковская Верочка Ивина-Ланская, подобно многим чеховским персонажам, год за годом наблюдает в своем деревенском доме одну и ту же провинциальную приземленность и неподвижность: «<…> Ипатий Андреевич, видимо, дряхлеет. Жюли растолстела и страдает от ожирения сердца. <…> Жизнь, грустная и темная, билась

---

[43] См.: *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М.: ОГИ, 2008. С. 14–15, 105.

[44] *Строганов М.В.* Неодолимость пространства: усадьба в драматургии А.П. Чехова // Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+: Коллективная монография / сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 222. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 3).

[45] *Чехов А.П.* Крыжовник // *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1986. Т. 10. С. 58.

в муках где-то за оградой усадьбы, а здесь, в саду, снился Вере бесшумный сон» (т. 3, с. 106, 109).

Для понимания художественной рецепции Чехова в прозе Чулкова важны его прямые критические высказывания о старшем современнике. Еще в «Новом пути» (1904. № 5), комментируя статью З.Н. Гиппиус, Чулков писал: «<…> Чехов, может быть, полусознательно, но осязает уже своим талантом страшные колебания, глухую тревогу и бессмысленный топот жизни <…>. Чехов не только конец, но и начало. И он, как мы, стоит на распутьи <…>» (С. 268). А в статье на смерть «великого художника», «жреца эстетической религии», конкретизирует: «Всю жизнь свою он неустанно шел от реализма к символизму и смерть прервала его на полуслове. Это недосказанное слово уже принято некоторыми, как нечто иррациональное и святое, и в Чехове нельзя не видеть носителя сокровенной тайны, целомудренного жреца мистической истины» (1904. № 7. С. 191, 194–195). В том же году в №№ 10 и 11 «Нового пути» была напечатана, безусловно хорошо известная Чулкову, статья С.Н. Булгакова «Чехов как мыслитель», ряд идей которой он с очевидностью разделял, например: «Чеховым ставится под вопрос и подвергается тяжелому сомнению <…> доброкачественность средней человеческой души, ее способность выпрямиться во весь свой потенциальный рост, раскрыть и обнаружить свою идеальную природу <…>»; «Чехов является поэтом мировой скорби» (№ 10. С. 48–49). В августе 1904 г. Чулков ездил к Булгакову в Крым для переговоров о сотрудничестве с «Новым путем», которые увенчались успехом: уже с № 9 журнал выходил под новой редакцией, включавшей также и Н.А. Бердяева. Сама проблематика «Дома на песке», постановка и разрешение в этой повести вопросов о тайном смысле человеческой жизни, о «доброкачественности средней человеческой души» (прежде всего имеется в виду Сергей Ланской, но отчасти и его жена Вера) на традиционном для Чехова усадебном материале свидетельствуют о присутствии здесь чеховского духа, об определенной преемственности и близости.

Таким образом, в соответствии с общей для Серебряного века тенденцией к металитературности, повесть Чулкова «Дом на песке», помимо реализации собственного идейно-эстетического задания, является своеобразным компендиумом важнейших усадебных тем и мотивов русской литературы XIX — начала XX в., прежде всего маркируемых именами Пушкина, Лермонтова, Льва Толстого и Чехова.

Список литературы

1. *Белый Андрей*. О теургии <отрывок> // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке рус-

ских мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 392–398. (Серия «Русский путь»).
2. *Блок А.А.* Педант о поэте // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 399–403. (Серия «Русский путь»).
3. *Бердяев Н.А.* Алексей Степанович Хомяков. М.: Высшая школа, 2005. 237 с.
4. *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: Монография. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1).
5. *Богданова О.А.* На изломе времен: мир русской усадьбы в художественной прозе Г.И. Чулкова 1900–1930-х гг. // Русская словесность. 2020. № 6. С. 5–13.
6. *Гершензон М.О.* Мудрость Пушкина // Пушкин: Pro et contra. Личность и творчество Александра Пушкина в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология: в 2 т. СПб.: РХГИ, 2000. Т. 1. С. 421–455. (Серия «Русский путь»).
7. *Данте Алигьери*. Божественная комедия / пер. с итал. М.Л. Лозинского. М.: Наука, 1967. 628 с. (Серия «Литературные памятники»).
8. *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М.: ОГИ, 2008. 528 с.
9. *Иванов В.И.* Достоевский и роман-трагедия // *Иванов В.И.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 440–436.
10. *Иванов В.И.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. №№ 1–3, 5, 8–9.
11. *Магомедова Д.М.* «Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 6. Аспекты теоретической поэтики: к 60-летию Н.Д. Тамарченко. Тверь, 2000. С. 212–218.
12. *Мережковский Д.С.* Гоголь и черт: Исследование. М.: Скорпион, 1906. 219 с.
13. *Мережковский Д.С.* М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 348–386. (Серия «Русский путь»).
14. *Минц З.Г.* Понятие текста и символистская эстетика // *Минц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб, 2004. С. 97–102.
15. *Нащокина М.В.* Русская усадьба Серебряного века. М.: Улей, 2007. 432 с.

16. *Нащокина М.В.* Усадьба пушкинского времени в русской культуре эпохи символизма // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 6 (22). М.: Жираф, 2000. С. 67–88.
17. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // *Ницше Ф.* Сочинения: в 2 т. Т. 1 / сост., ред., вступит. статья и примеч. К.А. Свасьяна; пер. с нем. Г.А. Рачинского. М.: Мысль, 1996. С. 57–157. (Серия «Философское наследие»).
18. *Павлинов П.С.* Зинаида Серебрякова. Мир ее искусства. М.: Слово, 2017. 431 с.
19. *Приходько И.С.* «Вечные спутники» Мережковского. (К проблеме мифологизации культуры) // Д.С. Мережковский. Мысль и слово: Сб. статей. М.: Наследие, 1999. С. 198–206.
20. *Пушкин А.С.* Евгений Онегин: Роман в стихах // *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1978. Т. 5. С. 8–185.
21. *Розанов В.В.* Вечно печальная дуэль // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 314–329. (Серия «Русский путь»).
22. *Соловьев В.С.* Лермонтов // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 330–347. (Серия «Русский путь»).
23. *Строганов М.В.* Неодолимость пространства: усадьба в драматургии А.П. Чехова // Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+: Коллективная монография / сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 218–227. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 3).
24. *Толстой Л.Н.* Исповедь // *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. Серия первая. Произведения. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 23. С. 1–59.
25. *Чехов А.П.* Крыжовник // *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1986. Т. 10. С. 55–65.
26. *Чулков Г.И.* Сочинения. Изд. 2-е. Т. 3: Повести и рассказы. СПб.: Шиповник, [1911–1912]. 256 с.
27. *Чулков Г.И.* Валтасарово царство / сост., автор вступит. статьи и коммент. М.В. Михайлова. М.: Республика, 1998. 607 с.
28. *Чулков Г.И.* Годы странствий / сост., подгот. текста, коммент. и вступит. статья М.В. Михайловой. М.: Эллис Лак, 1999. 861 с.
29. *Чулкова Н.Г.* Воспоминания о моей жизни с Г.И. Чулковым и о встречах с замечательными людьми // ОР РГБ. Ф. 371 (Чулков Г.И.). К. 6. Ед. хр. 1. 275 лл. Л. 129.

© 2021, О.А. Богданова

ЧАСТЬ II

ПОЭТИЧЕСКАЯ ЛЕТОПИСЬ РУССКОЙ УСАДЬБЫ РУБЕЖА XIX–XX вв.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-94-105

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

Т.М. Жаплова

Предметная детализация как средство поэтизации усадебного быта в лирике И.А. Бунина 1890–1900-х гг.

Аннотация: В статье рассматриваются характерные для ранней лирики И.А. Бунина варианты предметной детализации и особенности ее функционирования. Автор прослеживает развитие образа усадьбы в стихотворениях 1887–1891 гг. — от пейзажных зарисовок до бытовых жанровых зарисовок из жизни молодого помещика, погружающегося в атмосферу русского «дворянского гнезда». В интерпретации Бунина усадебная обстановка обретает все более конкретные черты, наполняясь при этом особым смыслом и вызывая особые эмоции лирического героя, запоминающего увиденное и пережитое благодаря яркой детали предметного или природного мира. Акцентируя внимание на одной-двух скупых приметах помещичьего быта, автор статьи прослеживает, как, не вдаваясь в излишние подробности и балансируя между романтической и реалистической образностью, Бунин уже в первом поэтическом сборнике «Стихотворения 1887–1891 гг.» (1891) отходит от сложившихся в современной ему литературе канонов пейзажной и философской лирики и создает иную мифологему — усадебную. Трансформации образов способствовало дальнейшее обогащение контекста перечнями деталей-аксессуаров дворянской жизни и нарастание в стихотворениях 1890–1900-х гг. деталей-подробностей, исчерпывающе характеризующих не только быт, но мировоззрение и психологию лирического героя, настроенного на деятельное, сознательное участие в происходящем на территории его родового «гнезда».

Ключевые слова: лирика, деталь, образ, усадьба, пространство, пейзаж, интерьер, мотив, атрибут.

Информация об авторе: Татьяна Михайловна Жаплова — доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой журналистики, Оренбургский государственный университет, просп. Победы, д. 13, 460018 г. Оренбург, Россия. E-mail: TMZhaplova@mail.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0278-5852

Tatiana M. Zhaplova

Subject detailing as an instrument of poetization of the estate life in the lyrics by I.A. Bunin of the 1890s–1900s

Abstract: The article deals with I.A. Bunin's early lyrics, options for its subject detailing and features of its functioning. The author traces the development of the estate image in the poems of 1887–1891 — from landscape sketches to everyday genre sketches from the life of a young landowner who is immersed in the atmosphere of the Russian "noble nest". In Bunin's interpretation, the estate setting acquires more and more specific features, while being filled with a special meaning and evoking special emotions of the lyric hero, who remembers what he saw and experienced, thanks to the bright details of the objective or natural world. Focusing on one or two miserly signs of the landowner's life, the author traces how at first without going into details and balancing between romantic and realistic imagery, Bunin in the first poeticbook "Poems of 1887–1891" (1891) departs from the canons in creating landscape and philosophical lyrics and recreates a different mythologeme — the estate. The transformation of the image was facilitated by further enriching the context with details-lists of accessories of noble life and their strengthening in the poems of the 1890s–1900s with details that excessively characterize not only the life, but also the worldview or psychological state of the lyric hero, who is set up for active, conscious participation in what is happening on the territory of his ancestral "nest".

Keywords: lyrics, detail, image, estate, space, landscape, interior, motif, attribute.

Information about the author: Tatyana M. Zhaplova — DSc in Philology, Associate Professor, Head of the Department of Journalism, Orenburg State University, avenue Pobedy, 13, 460018 Orenburg, Russia. E-mail: TMZhaplova@mail.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0278-5852

Творчество И.А. Бунина привлекает своей многогранностью, что способствует его разностороннему изучению. В год 150-летия со дня рождения поэта — 2020, как и десять лет назад, широкую аудиторию не спешат привлекать к осмыслению фактов его жизненного и творческого пути, СМИ редко обозначают юбилей Бунина как информационный повод, очевидно не считая его актуальным, поэтому степень ответственности, возложенную в плане популяризации на филологов, трудно переоценить.

Особый интерес литературоведов к И.А. Бунину отмечается на протяжении последнего десятилетия, когда в рамках различных программ, в том числе грантовых (см., например, Интернет-ресурс «Академический Бунин», 2017[1]), привлекаются ученые, представители музейного сообще-

[1] Академический Бунин [Электронный ресурс] / ИМЛИ РАН. Москва, 2017. URL: http://ivbunin.ru/ (дата обращения: 20.08.2021).

ства, архивисты для системно-комплексного масштабного изучения творческого и эпистолярного наследия писателя, его мемуаров, записок, воспоминаний о нем[2]. Если в начале XXI в. исследования литературоведов и критиков — современников Бунина — были объединены в один значимый труд — сборник «Иван Бунин: Pro et contra…»[3], то на сегодняшний день буниноведение существенно обогатилось новыми исследованиями: диссертацией Т.М. Двинятиной[4], томом «Литературного наследства»[5], материалами юбилейных конференций, объединивших российских и зарубежных специалистов[6], и др.

Частотность нашего обращения к творчеству Бунина объясняется его особой ролью в представлении русской «усадебной культуры», раскрытии ее облика в процессе трансформации и постепенного вытеснения формами других укладов[7]. Бунин-поэт наделяет обстановку, некогда привычную для дворянина-помещика, запоминающимися чертами, в равной

---

[2] Также см.: Творчество И.А. Бунина в историко-литературном контексте (биография, источниковедение, текстология) / ред.-сост. О.А. Коростелев, С.Н. Морозов. М.: Литфакт, 2019.

[3] Бунин И.А.: Pro et contra: личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб.: РХГИ, 2001. 1016 с.; 2-е изд. СПб.: Ин-т иностр. яз., 2015.

[4] *Двинятина Т.М.* Поэзия И.А. Бунина: Эволюция. Поэтика. Текстология: Автореферат дис. … доктора филол. наук. СПб., 2015.

[5] Литературное наследство. Т. 110: И.А. Бунин. Новые материалы и исследования. Кн. 1 / ред.-сост. О.А. Коростелев, С.Н. Морозов. М.: ИМЛИ РАН, 2019.

[6] См., например: Иван Бунин в мировом культурном пространстве // Международная конференция к 150-летию И.А. Бунина «Иван Бунин в мировом культурном пространстве». Париж, 14 декабря 2020 г. URL: https://www.youtube.com/watch?v=HPEN2kSoXeY (дата обращения: 25.07.2021); Проблемы изучения жизни и творческого наследия И.А. Бунина (биография, источниковедение, текстология). М.: ИМЛИ РАН, 12–13 ноября 2018 г. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=38194780 (дата обращения: 25.07.2021).

[7] См.: *Жаплова Т.М.* «Люблю цветные стекла окон и сумрак от столетних лип…»: Усадебные традиции в лирике Ивана Бунина // Вестник Оренбургского гос. пед. ун-та. 2003. № 3 (33). С. 62–89; *Она же*. Символизация, метафоризация в усадебной лирике Ивана Бунина и К. Р. // Вестник Оренбургского гос. пед. ун-та. 2004. № 11 (36). С. 83–90; *Она же.* Усадебная поэзия в русской литературе XIX века. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2004; *Она же.* К проблеме идейно-художественного своеобразия стихотворений И.А. Бунина 1887–1891 гг. // Международный научно-исследовательский журнал. 2012. № 6. С. 23–24; *Она же.* Усадебное пространство и время в эпическом и лирическом контексте творчества И.А. Бунина // Вестник Оренбургского гос. пед. ун-та. 2012. № 4 (4). С. 43–56; *Она же.* Детализация и символизация в реалистической лирике И.А. Бунина 1910–1920-х годов // Современная филология: теория и практика. М.: Спецкнига. 2013. С. 118–124.

степени реалистичными — жизнеподобными — и эмоционально-психологическими, свидетельствующими о сложнейших внутренних процессах в сознании этого дворянина-помещика, переступающего границу новой исторической эпохи.

В монографии «Образ русской усадьбы в поэзии XIX – начала XX века» на определенном этапе работы мы обратились к наиболее характерным для «усадебной» поэзии аксессуарным деталям, акцентирующим внимание лирического героя на характерных атрибутах образа-эмблемы усадьбы, вызывающих у него сложные, подчас противоречивые эмоции и ощущения[8]. Исследуя столь протяженное во времени явление, мы рассматривали его в первую очередь в диахроническом аспекте, установив истоки формирования предметной детализации в творчестве поэтов «пушкинской поры» и их предшественников — Н.М. Карамзина, Г.Р. Державина, создавших универсальную образность и стилистику, актуальную как на протяжении всего XIX в., так и в творчестве ряда поэтов начала XX в. Наметив и обозначив границы предметной усадебной детализации, мы определили круг авторов, чаще других воспроизводивших в указанный период атрибуты «дворянского гнезда», подчеркнув особую роль среди них Бунина, ставшего одним из последних летописцев русской усадьбы.

Исходя из сложившейся в буниноведении традиции, мы основное внимание уделили сборникам поэта, опубликованным с 1900-х гг., включая эмигрантское творчество, учитывая, тем не менее, цельность образа усадьбы в поэзии и прозе автора и обнаруживая его истоки еще в ранней лирике. На данном этапе освоения поэзии с усадебными мотивами обращение к сборникам Бунина 1890–1900-х гг. представляется необходимым, поскольку именно Бунин привнес в поэзию рубежа веков тот, казалось бы, забытый колорит дворянской эпохи, который обозначен предельно точно в реалистичных деталях пейзажа и интерьера, психологической характеристике помещика, формально утратившего свои права, но сохранившего специфические черты барской жизни в своей памяти и красочных рассказах.

В первом сборнике «Стихотворения 1887–1891 гг.», опубликованном в типографии газеты «Орловский вестник», Бунин воспроизводит усадебную обстановку штрихами — скупыми деталями, не вдаваясь в подробности и балансируя между романтической и реалистической образностью. Поэт будто сомневается в актуальности выбранной тематики и создает, на первый взгляд, пейзажные зарисовки, однако неизменно переключая их с помощью предметной детализации в русло бытовых жанровых зарисовок

[8] См.: *Жаплова Т.М.* Образ русской усадьбы в поэзии XIX — начала XX века. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2006.

из жизни молодого помещика, который, как и он сам, был в постоянных метаниях между городской жизнью и усадебной.

В стихотворениях «Полевые цветы», «На пруде», «Серп луны над тучкой длинной…», «Октябрьский рассвет», «Помню — долгий зимний вечер…», «Какая теплая и темная заря…» и др. отчетливо проявляется стилистика И.С. Никитина, А.В. Кольцова, Я.П. Полонского, А.С. Пушкина, но преображается она одной-двумя аксессуарными деталями усадебного быта, убеждающими читателя, что поэтическая зоркость автора продиктована не только его житейской зоркостью — знанием природных особенностей сезонного и суточного цикла, — а, скорее, погружением в типичную для большинства помещиков средней руки обстановку «дворянского гнезда».

Будучи свидетелем и участником процесса тотального обнищания своего рода, Бунин корректирует пейзажи одной-двумя деталями-подробностями, убедительно доказывающими факт присутствия внутри природного мира человека с его домом. Дом, каким бы он ни был — скромным хутором из нескольких строений или все еще доходной вотчиной с действующими службами, вписан в пространство окультуренного или естественного ландшафта.

Сезонная и суточная детализация выдержана поэтом с преобладанием подробных пейзажей, передающих звуки, запахи, краски и сопряженных с определенным психологическим состоянием лирического героя. Ориентирами для его наблюдений служат типичные атрибуты усадебной обстановки, интерьеры и пейзажи, знакомые с детства и, как правило, привлекающие внимание какой-то новой чертой своего облика, вдруг проявившейся с наступлением сезонных изменений.

Лирический герой находится в пространстве, замкнутом и одновременно открытом — его усадьба органично вписывается в угодья, к дому вплотную подходят поля и лес, неподалеку слышны «голоса» их обитателей, привычно осмелевших в сумерках. Бунин фиксирует всполохи редких огоньков в степи, растворяющихся в ночном мраке, или отсветы солнечных бликов в дневное время на окультуренных, обработанных человеком поверхностях, когда оттеняются детали помещичьего быта, свидетельствующие о погружении персонажа в обстановку русской усадьбы. От внимания лирического героя не укрылась неяркая, естественная красота того, что создано самой природой («Их возрастила весна благовонная / В зелени майской цветов и лугов…», с. 57[9]), без вмешательства человека, например изобилие полевых цветов, заметно контрастирующих

[9] Здесь и далее в тексте статьи ссылки в круглых скобках с указанием страниц даются по изданию: *Бунин И.А.* Собр. соч.: в 9 т. Т. 1: Стихотворения. 1886–1917. М.: Художественная литература, 1965.

с обитателями оранжерей, у которых все, включая сформированную устойчивость к погодным условиям, приобретенное, искусственное:

В блеске огней, за зеркальными стеклами,
Пышно цветут дорогие цветы.
Нежны и сладки их тонкие запахи,
Листья и стебли полны красоты.
Их возрастили в теплицах заботливо,
Их привезли из-за синих морей:
Их не пугают метели холодные,
Бурные грозы и свежесть ночей...
(с. 56, Полевые цветы).

Зеркало и стекло (по преимуществу — оконное), двери в восприятии лирического героя становятся своеобразной границей между естественным и искусственным, теми атрибутами, которые отражают контрастные миры — воду в пруду и небо, полевые цветы и оранжерейные, дом и сад с парком, подлинный портрет героя и его привычную для всех маску, продуманную до мелочей. Учитывая сложившуюся к тому времени практику изображения «дворянского гнезда» с четким указанием границ объекта, как естественных (канава, ров, обсадка высокими растениями), так и искусственных (забор, ограда, сооруженные в зависимости от материальных возможностей и эстетических предпочтений владельца), мы считаем справедливым отнести зеркальную стену (крышу) к тем атрибутам, которые также служат границей между миром, созданным природой, и человеком. «Тепличные», оранжерейные цветы и растения не знают той реальной жизни, которая уготована их «собратьям», растущим под открытым небом, они скрыты зеркальным отражением от капризов погоды за окном и сезонных изменений в природе. Их жизненный цикл замкнут зеркальной оградой и продолжается благодаря ей всесезонно, практически бесконечно.

Оконное стекло и балконная дверь также разграничивают, в представлении поэта, естественный и искусственный мир. В доме — т. е. за стеклом — герой ощущает свою защищенность, прежде всего от непогоды, тогда как за окнами — на территории усадьбы — он становится зависимым от климатических изменений, подобно природным обитателям сада и парка.

Подмечая сезонные метаморфозы ранней весной, он обнаруживает их в первую очередь на холодном стекле в теплой комнате и понимает, что пока еще лучше оставаться внутри, за теплыми стенами, и оттуда любоваться солнечными зайчиками, подаренными солнечными отблесками в лужах («Бушует полая вода…»), или занимать «пограничное» положение между домом и улицей — на балконе и у открытого окна.

Окно в данном случае воспринимается лирическим героем как своеобразная рама, в которой в качестве картины выступает реальный, движущийся пейзаж усадебной территории. Персонаж переводит взор из комнаты наружу, скользит взглядом по приусадебной территории, рассматривает отдаленные участки и останавливает наблюдение на линии горизонта за ближайшим лесом. Подобных поэтических описаний в усадебной поэзии представлено в избытке, они создавались еще со времен Г.Р. Державина и не утратили актуальности в современной поэзии. Мы относим их к так называемому «панорамному пейзажу» и убеждаемся в том, что ранняя лирика И.А. Бунина и в данном направлении развивалась традиционно, тем не менее обогащая русскую поэзию новым образом дома, выходящего прямо в степь, будто «выросшего» из степных трав и кустарников. Новаторский образ продиктован жизненными реалиями, поскольку детство поэта прошло в усадьбе одноэтажной, хуторского типа, утратившей со временем границы с природным миром и окультуренную придомовую территорию ландшафтного парка и сада. Потому и рассматривает персонаж, вместо приятных взору, милых клумб с цветами, степные ковыли и заросли татарника, что о «культурных» посадках в имении уже никто не вспоминал, дикая природа практически подступала под самые окна и двери, уже давно не пугая обитателей родовой вотчины, а в некоторых случаях даже вызывая у них гордость за возможность жить в такой близости к естественной среде, практически по ее законам:

В морозной мгле краснеют окна нежно
Из деревенских нищенских конур.
Ночь северная медленно и грозно
Возносит косное величие свое.
Как сладко мне во мгле морозной
Мое звериное жилье!
(с. 66, Как все вокруг сурово, снежно…).

Неотъемлемым этапом подобного передвижения персонажа по «дворянскому гнезду» становится четкое обозначение им аксессуарных деталей, сопутствующих жизни не одного поколения дворян-помещиков. В традициях «усадебной» поэзии Бунин обращается к устойчивому образу: «пруды, как зеркала» — и мотиву отражения неба в водной глади, характерному для лирики конца XIX – начала XX в. Лирический герой неспешно обходит владения и, приблизившись к водному объекту, будто начинает отсчитывать новую систему координат: время замирает, останавливается, что способствует философским размышлениям о вечном и сиюминутном. Буйство ярких красок, отразившихся на поверхности пруда в разгар лета, пока еще свидетельствует о глубине водоема, в котором небо с облаками

будто покоятся, как в чаше; последнее становится воплощением мотива «приюта», актуального для искусства конца XIX – начала XX в.

Ночные впечатления лирического героя также основаны на развитии мотива «приюта», связанного с отражением в темной воде золотого или серебряного лунно-звездного света.

Теперь поверхность воды воспринимается как бездонная, таинственная и обладающая мистической силой, отображает скрытую сущность небесных светил, проявившуюся среди ночного покоя и тишины.

Подобными настроениями проникнуты размышления и исповедальный монолог лирического героя, утратившего последнюю надежду ступить когда-нибудь на землю родовой вотчины, однако все ориентиры, которые он помнит и с легкостью себе представляет, восходят к другой традиции изображения — романтической, поэтому воспринимаются как образы-символы, а не как жизнеподобные предметные детали:

Ту звезду, что качалася в темной воде
Под кривою ракитой в заглохшем саду, —
Огонек, до рассвета мерцавший в пруде,
Я теперь в небесах никогда не найду
(с. 76, Ту звезду, что качалася в темной воде…).

Персонаж удивлен и несколько встревожен ночными изменениями в знакомой обстановке, лишь «сонный звон» с церковной колокольни слегка успокаивает ночного путешественника, получившего некий «знак»: приближается рассвет, проявляются очертания знакомого храма, сообщающего звоном колокола о новом дне и созывающего прихожан на раннюю службу. Время мистической символики проходит, растворяя в усадебном пруду последние зыбкие очертания лунного серпа — «золотого двойника луны».

Основной мотив ранней лирики Бунина — осеннее увядание природы, поэтизация слишком ранних и потому всегда неожиданных в своей стремительности закатов и запоздалых рассветов, лишь растворяющих ночное небо в серой дымке («Затишье», «Октябрьский рассвет», «Осыпаются астры в садах…»). Однако при кажущейся традиционности пейзажи Бунина привлекают и определенной новизной решения: его лирический герой уверен в необходимости сезонных перемен в природе, он немногословен и эмоционален одновременно, предлагая свое видение изменяющихся окрестностей, погруженных, как и он, в «молчанье осенней полночи» (с. 62).

Преобладающее состояние лирического героя — покой; он отмечает для себя, какие метаморфозы происходят с новым осенним днем, будто обесцвечивающим краски в саду и в поле, восходя к образности Ф.И. Тютчева, с его детализацией прозрачных, «хрустальных» пейзажей и простора, пустоты вокруг.

Ориентирами в усадебном пространстве для Бунина служат: дом — приют помещиков, деревня (село) — пристанище крестьян, службы и хозяйственные постройки, церковь, архитектурные и ландшафтные объекты, расположенные чаще всего в саду и парке, водоем, мельница, плотина или система водных объектов в целом. Атрибуты усадебного быта помещены в точные сезонные и суточные координаты, что придает стихотворениям максимальную детализацию и благодаря этому — зримый, вещный характер описаний:

Глубоким сном среди лощины
Деревня спит… Ноябрь идет,
Пруд застывает, и с плотины
Листва поблекшая лозины
Уныло сыплется на лед
(с. 94, Нагая степь пустыней веет…).

Присутствие лирического героя и его участие в событиях передаются опосредованно, с помощью аксессуарных деталей помещичьего быта — одухотворенного или максимально приземленного. Как правило, так происходит в автобиографических стихотворениях, восходящих к реальным событиям из жизни Бунина.

Так, в стихотворениях: «Октябрьский рассвет», «Помню — долгий зимний вечер…», «Мать» воспроизводится ситуация, неоднократно наблюдаемая Буниным-ребенком в родовой вотчине: будучи очень набожной и переживая за свое беспокойное семейство, мать поэта порой ночи напролет, до самого утра проводила за истовой молитвой. Позже эти события подробно, в деталях опишет Бунин в своих мемуарах и в романе «Жизнь Арсеньева»; как видим, в ранней лирике им тоже отводится особая роль.

Молитва матери, обращенная к Богу и Богородице, становится единственным оберегом от бед и тягот этого мира для семейства, давно балансирующего на грани полного обнищания, уже разобщенного и слабо напоминающего крепкий дворянский род с его традиционным патриархально-аграрным укладом. Спасительными, как видится матери, ориентирами для семьи остаются домовая часовня (как правило, расположенная в пристрое к дому), зажженная лампада, само «дворянское гнездо» — защита от всего, что может ворваться в жизнь и разрушить ее. Подступающие прямо к окнам дома сад и степь служат в данном случае для обозначения временных координат: благодаря переменам в их облике героиня узнает о наступающем рассвете.

В других случаях они становятся воспоминанием о теплых летних вечерах, достатке, видах на урожай, как никогда приятных под завывание зимней бури. Лирический герой стихотворений, несмотря на свою

одухотворенность, тем не менее предстает и типичным помещиком-хозяином, живущим натуральным хозяйством и предъявляющим к земле утилитарные требования: «шепот зреющих колосьев», «золотые волны ржи», налитóй и потому «медленно и плавно» раскачивающейся, дружно взошедшие и прижившиеся озимые радуют его в реальности, мечтах и воспоминаниях (см.: с. 60–61).

Лирический герой Бунина чаще проявляет себя знатоком и любителем природного мира, чем его наблюдателем. Он заинтересован во всем, что происходит в усадьбе и угодьях, вникает в тонкости хозяйственной деятельности и находит в себе силы для ее поэтизации, несмотря на заведомо приземленный характер описываемого. В старом доме он окружен со всех сторон атрибутами помещичьей жизни нескольких поколений своих предков и не глумится над их ветхостью и архаичной помпезностью, а старается приспособить все, доставшееся в наследство, к новым условиям:

На гумнах и в саду по-зимнему покой
Царит в затишье дедовских строений,
Но что-то тянет в зал, холодный и пустой,
Где пахнет сыростью весенней.

Сквозь стекла потные заклеенных дверей
Гляжу я на балкон, где снег еще навален,
И голый, мокрый сад теперь мне не печален, —
На гнезда в сучьях лип опять я жду грачей
(с.79, Свежеют с каждым днем и молодеют сосны…).

Стихотворения 1890-х гг. наглядно демонстрируют, насколько меняются пристрастия молодого дворянина, — он тяготеет к деятельности, праздность ему претит. Лирический герой Бунина активно участвует в весенних работах по дому и в поле, погружается в тонкости некоторых ремесел, которыми владеют его крестьяне, заботится о благосостоянии и доходности имения. Существенно корректируется в стихотворениях периода и лексика: она изобилует точными указаниями на конкретный атрибут помещичьей или крестьянской жизни и возможности его практического применения:

Еще от дома на дворе
Синеют утренние тени,
И под навесами строений
Трава в холодном серебре;
Но уж сияет яркий зной,
Давно топор стучит в сарае…
(с. 83, Еще от дома на дворе);

И гулко в роще отдается
Над нею яркий стук валька
(с. 83, Свежеют с каждым днем и молодеют сосны…).

Очевидно, что перемены в настроении лирического героя связаны с отношением самого поэта к усадьбе и семейным ценностям, которые вновь приобрели для него особый смысл. Еще недавно он оставил родной дом практически без колебаний, настраиваясь на «городскую» жизнь; теперь же он навещает оставшуюся в усадьбе семью все чаще, осознает себя ответственным за благополучие близких, за сохранение того уклада, который объединял несколько поколений его предков. Все реже Бунин обращается к поэтизации прежней хуторской жизни, предпочитая ей другие источники образности — усадьбы родственников, новых знакомых, по-прежнему любимые своими владельцами и обустроенные в соответствии с патриархальными дворянскими традициями. От стихотворения к стихотворению с завидным постоянством возникают и варьируются предметные детали, типичные для «усадебной» поэзии прошлых лет, — аллеи, различающиеся способами и видами обсадки, типом покрытия, расположением в границах имения. В стихотворениях 1890–1900-х гг.: «Плеяды», «Листья падают в саду…», «В пустынной вышине…», «Затрепетали звезды в небе…», «Когда деревья в светлый майский день…», «К прибрежью моря длинная аллея…», «Отрывок», «Забытый фонтан» — именно с аллеями связаны поступки и мечты героя, здесь он предается воспоминаниям, бóльшая часть любовных свиданий и семейных встреч тоже происходит в этом особом пространстве, снабжающем тенью и обещающем покой и счастье.

Очевидно, что Бунин-поэт свою раннюю лирику долгое время намеренно старался выстраивать по канонам, более характерным для пейзажной и философской поэзии, однако создаваемые им образы от стихотворения к стихотворению все заметнее обретали черты усадебных, поскольку в них изначально присутствовали предметные детали помещичьего быта. Динамика развития образа усадьбы здесь такова: в первых стихотворениях сборника «Стихотворения 1887–1891 гг.» акцент сделан на одной, реже двух деталях, затем Бунин приводит перечни деталей — аксессуаров дворянско-помещичьей жизни, подкрепленных в стихотворениях 1890–1900-х гг. деталями-подробностями, исчерпывающе характеризующими не только быт, но мировоззрение и психологию лирического героя, настроенного на деятельное, сознательное участие в происходящем на территории его родового «гнезда». В дальнейшем, как показывают наши наблюдения, поэт все надежды на подлинную гармонию в жизни будет связывать с возрождением усадебных традиций прошедшего дворянского века и создаст свой вариант

мифологемы усадьбы как в лирике, так и в позднем эпосе — итоговом романе «Жизнь Арсеньева» (1927–1933).

Список литературы

1. Академический Бунин [Электронный ресурс] / ИМЛИ РАН. М., 2017. URL: http://ivbunin.ru/ (дата обращения: 20.08.2021).
2. Бунин И.А.: Pro et contra: личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб.: РХГИ, 2001. 1016 с.; 2-е изд. СПб.: Ин-т иностр. яз., 2015.
3. *Бунин И.А.* Собр. соч.: в 9 т. Т. 1: Стихотворения. 1886–1917. М.: Художественная литература, 1965. 595 с.
4. *Двинятина Т.М.* Поэзия И.А. Бунина: Эволюция. Поэтика. Текстология: Автореферат дис. … доктора филол. наук. СПб., 2015. 46 с.
5. *Жаплова Т.М.* Детализация и символизация в реалистической лирике И.А. Бунина 1910–1920-х годов // Современная филология: теория и практика. М.: Спецкнига. 2013. С. 118–124.
6. *Жаплова Т.М.* К проблеме идейно-художественного своеобразия стихотворений И.А. Бунина 1887–1891 гг. // Международный научно-исследовательский журнал. 2012. № 6. С. 23–24.
7. *Жаплова Т.М.* «Люблю цветные стекла окон и сумрак от столетних лип…»: Усадебные традиции в лирике Ивана Бунина // Вестник Оренбургского гос.пед. ун-та. 2003. № 3 (33). С. 62–89.
8. *Жаплова Т.М.* Образ русской усадьбы в поэзии XIX — начала XX века. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2006. 427 с.
9. *Жаплова Т.М.* Символизация, метафоризация в усадебной лирике Ивана Бунина и К. Р. // Вестник Оренбургского гос. ун-та. 2004. № 11(36). С. 83–90.
10. *Жаплова Т.М.* Усадебная поэзия в русской литературе XIX века. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2004. 232 с.
11. *Жаплова Т.М.* Усадебное пространство и время в эпическом и лирическом контексте творчества И.А. Бунина // Вестник Оренбургского гос. пед. ун-та. 2012. № 4 (4). С. 43–56.
12. Литературное наследство. Т. 110: И.А. Бунин. Новые материалы и исследования. Кн. 1 / ред.-сост. О.А. Коростелев, С.Н. Морозов. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 1184 с.
13. Творчество И.А. Бунина в историко-литературном контексте (биография, источниковедение, текстология) / ред.-сост. О.А. Коростелев, С.Н. Морозов. М.: Литфакт, 2019. 896 с.

© 2021, Т.М. Жаплова

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-106-117

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

Ю.В. Шевчук

«Самонаблюдение» в пространстве: русская усадьба в лирике Анны Ахматовой 1910-х гг.

Аннотация: Объектом анализа в статье являются лирические произведения Анны Ахматовой дореволюционного периода (1904–1917). При исследовании специфики организации пространства усадьбы (Царского Села, Павловска, Слепнева) особый акцент сделан на проблеме субъектной организации лирики: «действительный», выраженный образ героини соотнесен с лирическим «я» наблюдателя, поле зрения которого шире, точка зрения надмирнее, а движение зрения семантически значимо. Тема природы звучит в ранней лирике поэта в связи с темами любви, творчества, искусства; своеобразие пространства раскрывается благодаря изучению системы мотивов и ключевых образов. С 1915 г. Ахматова серьезно задумывается над проблемой роли поэта и нового содержания поэзии в ситуации социально-исторической катастрофы. Пространство старинной русской усадьбы соотнесено с главной для нее темой времени, трагическое звучание которой придают мотивы необратимости прошлого, изгнания из рая, апокалипсиса.
Ключевые слова: Анна Ахматова, лирическое произведение, поэтика пространства, субъектная организация, усадьба.
Информация об авторе: Юлия Вадимовна Шевчук — доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: julyshevchuk@yandex.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3784-2100

Yuliya V. Shevchuk

"Self-observation" in space: Russian estate in the lyrics of Anna Akhmatova of 1910s

Abstract: The object of analysis in the article is the lyrical works of Akhmatova of the pre-revolutionary period (1904–1917). When studying the specifics of the organization of the space of the village and suburbs (Tsarskoye Selo, Pavlovsk), special emphasis is placed on the problem of the subject organization of lyrics: the "real", expressed image of the heroine is correlated with the lyrical self of the observer, whose field of view is wider, the point of view is more transcendental, and the movement of vision is semantically significant. The theme of nature sounds in the poet's early lyrics in connection with the themes of love, creativity, art; the originality of space is revealed through the study of a system of motifs and key images. Since 1915, Akhmatova has been seriously thinking about the problem of the role of the poet and the new content of poetry in the situation of a socio-historical catastrophe. The space of the suburb, the village and the image of the old Russian estate are correlated with the main theme of the time, the tragic sound of which is given by the motifs of irreversibility of the past, expulsion from paradise, apocalypse.
Keywords: Anna Akhmatova, lyrical work, poetics of space, subject organization, estate.
Information about the author: Yuliya V. Shevchuk — DSc in Philology, Associate Professor, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: julyshevchuk@yandex.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3784-2100

Говоря о связи субъектов в лирике (более тесной, чем в других родах литературы), М.М. Бахтин отмечает, что «без героя эстетического видения и художественного произведения не бывает и должно только различать героя действительного, выраженного, и <героя> потенциального, который как бы стремится пробиться через скорлупу каждого предмета художественного видения» («Автор и герой в эстетической деятельности»)[1]. Творческий процесс у Анны Ахматовой сосредоточен на «считывании» пространственных смыслов, «наполнении» ими лирического «я», осуществляющего прямой контакт с предметным миром. Ценностный контекст «потенциального» субъекта раскрывается через пространственные детали и подробности. Именно этот изначально-ахматовский принцип «взгляда со стороны» мы назвали «самонаблюдением», благодаря ему в стихотворениях возникает эффект некоего движения переживания — от спонтанного восприятия времени и пространства к внутренней интерпретации события, предметной эмоционально-волевой установке. В статье акцент сделан на открытом пространстве русской сельской и пригород-

[1] *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х гг. М.: Русские словари, 2003. С. 85–86.

ной усадьбы, детальное освоение которого дает возможность воспринять целостный образ лирической героини, в субъектном плане разложимый на переживание и его рефлексию.

В первых ахматовских стихотворениях реальные вещи несут на себе тень мечты, вольного пространства, которое героиня когда-то познала вместе со своим возлюбленным. Знаками памяти становятся «стыдливо-замкнутые» цветы лилий («Лилии», 1904):

И сердце трепетно сжималось, как от боли,
И бледные цветы качали головой,
И вновь мечтала я о той далекой воле,
О той стране, где я была с тобой[2].

Образ волшебной страны любви — один из самых популярных в женской поэзии, ахматовская рифма «боли» — «воли» является приметой лиризма, привлекательного наивной непосредственностью девичьего переживания. Стихотворение написано в 15 лет и, вероятно, выдает пристрастие юного поэта к творчеству символистов. В другом произведении («Над черною бездной с тобою я шла…», 1904) встречается традиционный образ угрожающей бездны, противопоставленный идее любви «чистой», «прозрачнее лунного света» (с. 6), а женская тревога выражена через изображение призрачного креста и забытой могилы.

Со временем Ахматова навсегда оставляет систему романтических топосов и обращается к «малому пространству» дома, усадьбы, города и его окрестностей. Ее поэзия испытала на себе влияние в том числе и И.Ф. Анненского, для которого отчуждение современного человека от природы было одним из источников трагического переживания. «Я» героини чутко ко всему окружающему, однако, по справедливому замечанию В.М. Жирмунского, ее «душа не переливается через край, не затопляет собою внешнего мира; переживания и внешние факты развиваются параллельно друг другу и независимо друг от друга, причем иногда даже в противоположных направлениях»[3]. В отличие от женской поэзии, для которой характерен унисон внутреннего и внешнего, Ахматова постепенно осваивает «пограничные» и контрастные состояния взаимодействия сил природы и переживаний лирического «я».

Загородное пространство в произведениях Ахматовой воздушно, полно обновляющей силы для лирической героини, но ее сознание хранит

---

[2] *Ахматова А.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 1: Стихотворения. 1904–1941. М.: Эллис Лак, 1998. С. 5. Далее в тексте статьи цитаты с указанием страниц в круглых скобках приводятся по этому изданию.

[3] *Жирмунский В.М.* Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 382.

память о строгости и очерченности городского пейзажа, застылости архитектуры, предсказуемости движения в нем потока жизни. В поле зрения «я» в стихотворении «Жарко веет ветер душный…» (1910) попадают стихии воздуха, огня, земли и воды, они переведены в область внешних восприятий: «жарко веет ветер душный», «солнце руки обожгло», «сухо пахнут иммортели» и проч. (с. 29), — но при этом ощущаемый мир становится пережитым, превращается в лирическую субстанцию по определенному «плану». Пространство интериоризуется с точки зрения субъекта по вертикали — от небесной сферы к земле. Движение зрения героини, представляющей небо стеклянным архитектурным сводом, а кривой ствол ели «муравьиным шоссе», выдает в ней городскую жительницу. Природное состояние жизни концентрируется в моменте ленивой неги женщины, ожидающей чудесного явления жениха. Наиболее близка ей стихия воды, сдержанная в своем движении, одним только блеском обнаруживающая внутреннюю силу:

Пруд лениво серебрится,
Жизнь по-новому легка…
Кто сегодня мне приснится
В пестрой сетке гамака?
(с. 29).

Мотив «тайного огня» в природе и душе женщины, внешне «несмелой», открыто представлен в стихотворении «Синий вечер. Ветры кротко стихли…» (1910). Вечером цвета и звуки природы приглушаются, внешний мир лишается яркости, затихает: «ветры кротко стихли», «на террасе силуэт», «еле слышен тихий разговор», «звезды матово-бледны» (с. 31) — источником света становится дом человека, его душа: «Яркий свет зовет меня домой» (с. 31). В руках героини, находящейся в состоянии «пленительной истомы», не страстный красный, а белый букет. Чтобы распознать суженую, мужчина должен быть особенно чуток:

Я несу букет левкоев белых.
Для того в них тайный скрыт огонь,
Кто, беря цветы из рук несмелых,
Тронет теплую ладонь
(с. 31).

Поэт не скрывает сходства лирической героини с пушкинской Татьяной, однако девушка нового времени стала свободнее — заговорила о своей телесности, решилась изъясняться дольниками («Я написала слова…», 1910):

Я написала слова,
Что долго сказать не смела.
Тупо болит голова,
Странно немеет тело
(с. 33).

В женской поэзии широко распространены мифологические мотивы, связанные с землей. В стихотворении «Я пришла сюда, бездельница…» (1911) Ахматова не отождествляет лирическое «я» с образом земли, героиня остается праздной наблюдательницей окружающего мира, захватывающего ее своей обновляющей силой. Имплицитно в произведении присутствует мифологический мотив соития неба и земли. Лирический сюжет выстраивается на движении зрения лирического «я».

В мифологии сон соотнесен со смертью, поэтому окружающий мир до определенного момента представляется героине на грани уничтожения: мельница «дремлет», повилика засохла, «русалка умерла», «Затянулся ржавой тиною / Пруд широкий, обмелел» (с. 56). Скучающий субъект, находясь в состоянии полусна-полуяви, осваивает пространственную вертикаль. Смена картин подчиняется лирическому перемещению взгляда героини, сначала зафиксированного над линией горизонта («На пригорке дремлет мельница»), затем над повиликою, обвивающей растения своим нитевидным стеблем и круговыми движениями уходящей в землю:

Над засохшей повиликою
Мягко плавает пчела
(с. 56).

Достигнув поверхности воды, затянутой тиной, и не погружаясь вглубь, взгляд субъекта останавливается на дереве, так что в поле зрения героини одновременно попадают небо и земля.

Перелом восприятия и рождение качественно нового движения происходит во второй половине третьей строфы из едва уловимого касания неба и земли, мужского и женского начал, сопровождающегося легким трепетом и блеском:

Над трепещущей осиною
Легкий месяц заблестел
(с. 56).

Параллелизм внутреннего и внешнего состояний разрешается Ахматовой в последней строфе:

Замечаю все как новое.
Влажно пахнут тополя.
Я молчу. Молчу, готовая
Снова стать тобой, земля
(с. 56).

«Молчание» героини, готовой стать землей и обладающей природной способностью созидания жизни, прямо не соотнесено в стихотворении с «немотой моей чудесной» (с. 154) как поэтическим даром, однако выразительная звукопись произведения, «телесность» ахматовского стиха в какой-то степени и является осуществлением метаморфозы творчества. В словах, обозначающих ключевые пространственные образы стихотворения и состояния героини, присутствуют звуки, входящие в фонетический состав «земли» — заключительного слова в произведении: «б*езд*ель*з*ница», «др*емл*ет *мель*ница», «*мя*гко пл*а*вает пч*ел*а», «русал*к*у кл*и*каю», «об*мел*ел» (пруд), «*л*егкий месяц забл*е*стел». Трудно не согласиться с С.С. Аверинцевым, утверждавшим, что Ахматова среди современников выделялась «метафизической скромностью»[4], в том числе в выражении эротического переживания.

В стихотворении «Память о солнце в сердце слабеет» (1911) поэту удается сместить смысловой акцент с переживания героиней ситуации выбора личной судьбы («Может быть, лучше, что я не стала / Вашей женой» (с. 48)) на ее приобщение к ритму существования природы. Состояние лирического «я», еще хранящего проблеск воспоминания о пережитых сомнениях и принятом решении отказа от брака, соотнесено с настоящим моментом наступления зимы. Течение времени не открыло героине конкретного знания, не разрешило вопроса, правильно ли она поступила, отказавшись от замужества, однако у нее появилось физическое ощущение той судьбоносной силы, которая не зависит ни от каких принятых человеком решений. Природный фатализм женщины как состояние ее сознания изображен через позу замирания природы, предчувствующей приближение ночи и наступление зимы:

В узких каналах уже не струится —
Стынет вода.
<…> Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной
(с. 48).

[4] *Аверинцев С.С.* Специфика лирической героини в поэзии Анны Ахматовой: солидарность и двойничество // Wiener Slavistisches jahrbuch. Band 41. Wien, 1995. С. 19.

Стихотворение имеет строгую композицию, отражающую параллельное течение внешних явлений и внутренней жизни лирического «я». В первых двух строфах образ застывающей природы соответствует ощущению того, что жизнь без любви остановилась, шанс перемены был упущен: «Здесь никогда ничего не случится, — / О, никогда!» (с. 48). Заключительные строфы скрепляются повтором слов «может быть», произносимых женщиной с различной интонацией: сомнения (третья строфа) и веры (четвертая строфа). В качестве вводного слова «может быть» выражает состояние внутреннего мира героини, колеблющейся в оценке своего прошлого поступка. В финальной строфе открыто сталкиваются вопрос и утверждение, означающее: все еще может быть в этой жизни, в которой перемены зависят не от наших решений, а от самой судьбы. Покрытая первым снегом земля ассоциируется с внутренним обновлением героини, ее готовностью начать жизнь «с чистого листа».

Память о солнце в сердце слабеет.
Что это? Тьма?
Может быть!.. За ночь прийти успеет
Зима
(с. 48).

Ахматова — поэт ясного понимания того, что природа и человеческая душа схожи не столько загадками и мистическими смыслами, сколько естественным ритмом постоянного обновления, в процессе которого отсекается и отмирает все лишнее, мешающее полноценному развитию жизни. Земная любовь переживается как первая ступень в постижении высшего чувства, соединяющего человека с природой и Богом. Ахматовская устремленность к гармонии не умозрительна, как у многих ее современников, она заключается в твердой вере автора в непрерывность жизни и культуры, оправдывающей существование отдельного человека.

На протяжении всего творчества Ахматова обращается к образу Царского Села. Первое стихотворение из тематического цикла (1910) в 1940-е гг. получило название «Первое возвращение», в нем пространство описывается через образный ряд, связанный с похоронным обрядом: «На землю саван тягостный возложен / Торжественно гудят колокола», «здесь все мертво и немо» (с. 39). Произведение астрофическое, но имеет строгую композицию соразмерных частей, ключевые слова в которых («снова» и «навсегда») поставлены в позицию «зеркального» повтора второго слова от начала третьей и седьмой строк:

На землю саван тягостный возложен,
Торжественно гудят колокола,

И снова дух смятен и потревожен
Истомной скукой Царского Села.
Прошло пять лет. Здесь все мертво и немо,
Как будто мира наступил конец.
Как навсегда исчерпанная тема,
В смертельном сне покоится дворец
(с. 39).

В первой половине произведения «истомная скука» приписана пространству, ею «смятен и потревожен» дух лирического «я». Плотный ряд отглагольных частей речи передает динамику внутреннего мира героини, напряженной и тревожной. Следующие четыре строки разворачивают эсхатологический мотив: «<…> Как будто мира наступил конец. / Как навсегда исчерпанная тема, / В смертельном сне покоится дворец». Героиня переживает жизнь как искусство. В пространстве же угадывается принцип «царскосельского равновесия» — в природе, соблюдающей баланс жизни и смерти, и в искусстве, закон которого — неисчерпаемость вечных тем, возвращение к тому, что осталось в прошлом. Мотивы статики и динамики пространства, любви, молодости и творчества развернуты в цикле «В Царском Селе» (1911): «По аллее проводят лошадок…», «…А там мой мраморный двойник…», «Смуглый отрок бродил по аллеям…».

В стихотворениях осени и зимы 1915 г. Ахматова серьезно задумывается над проблемой роли поэта и нового содержания поэзии в ситуации социально-исторической катастрофы. Символическим образом верности прошлому становится «красногрудая птичка», сидящая на «медном плече Кифареда» (с. 246). В трагедии Анненского «Фамира-кифарэд» в птицу боги превратили мать Фамиры, нимфу Аргиопе, в наказание за то, что она помогла сыну вступить в состязание с музой Эвтерпой. Был наказан и сам музыкант: он лишился способности слышать музыку и играть на кифаре, после чего ослепил себя. Статуя Аполлона с лирой, вдохновившая Ахматову на создание образа и обращение к творчеству поэта-предшественника, находится в Павловском парке («Все мне видится Павловск холмистый…», 1915). Царская резиденция ассоциируется с темой творчества, по своей природе иррационального. От повседневной действительности парк отделяют чугунные ворота:

Как в ворота чугунные въедешь,
Тронет тело блаженная дрожь,
Не живешь, а ликуешь и бредишь
Иль совсем по-иному живешь
(с. 246).

Видение Павловска как «неживого», онейрического пространства поэзии («Круглый луг, неживая вода, / Самый томный и самый тенистый, / Ведь его не забыть никогда»; «Поздней осенью свежий и колкий / Бродит ветер, безлюдию рад» (с. 246)) имеет символическое значение. Поэт пишет о притягательном безлюдии парка и о своей верности поэзии лирического чувства.

С опущенными или закрытыми глазами, во сне или дремоте героиня прощается со своими друзьями и возлюбленными. В ахматовском творчестве воплотились впечатления от реальных встреч и расставаний с дорогими людьми. Так, в октябре 1916 г., после посещения Бахчисарая вместе с Н.В. Недоброво Ахматова написала стихотворение «Вновь подарен мне дремотой…». Позже она переживала, что в этих строках предрекла скорую смерть друга, который действительно умер от туберкулеза 3 декабря 1919 г. «Город чистых водометов», отделенный от остального мира «пестрою оградой», предстает в произведении как пространство памяти, «песнь прощальной боли», навеянная героине сладкой «дремотой». Спокойный Бахчисарай обретает черты царскосельского пейзажа, каким он запомнился поколению поэтов начала века. Во сне допускаются самые неожиданные метаморфозы:

И орла Екатерины
Вдруг узнали — это тот!
Он слетел на дно долины
С пышных бронзовых ворот
(с. 275).

В стихотворении поэт обращается к библейскому сюжету изгнания из рая Адама и Евы (ср.: «Я слышу иволги всегда печальный голос…», 1917). «Золотой» Бахчисарай напоминает о «царскосельских садах», которые были утрачены героями навсегда. Заключительные строфы стихотворения свидетельствуют о невозможности новой встречи в «звездном раю»: Ева остается в мире живых, чтобы «песнь прощальной боли дольше в памяти жила», а Адам уходит в царство мертвых («И откуда в царство тени / Ты ушел, утешный мой» (с. 275)). В ахматовской поэзии наступает осознание необратимости прошлого.

Встреча с прошлым для оставшейся в живых героини превращается в ритуал, происходящий раз в год, весной, в Екатерининском парке Царского Села («И вот одна осталась я…», 1917). Над каналами и озерами раскрывается «темница гробовая», и к «памятному» месту в облике лебедей слетаются души ее друзей. Образ благородных птиц символизирует чистоту и целомудрие умерших.

Но так бывает: раз в году,
Когда растает лед,
В Екатерининском саду
Стою у чистых вод
И слышу плеск широких крыл
Над гладью голубой.
Не знаю, кто окно раскрыл
В темнице гробовой
(с. 319).

Летом 1917 г., оказавшись свидетельницей крестьянских волнений в Бежецком уезде, Ахматова создает стихотворения, тематически связанные между собой и развивающие мотив замедляющегося течения реки времен («Течет река неспешно по долине…», «И целый день, своих пугаясь стонов…», «И мнится — голос человека…»). Лирическое «я» ощущает момент настоящего как предел мировой истории и разрушение частной жизни человека: «Мне сердце разорвали пополам» (с. 314). В качестве главного эсхатологического символа выступает река — водораздел между жизнью и смертью: «И целый день, своих пугаясь стонов, / В тоске смертельной мечется толпа» (с. 314). В первом стихотворении время течет «неспешно», возникает идиллическая картина прошлой усадебной жизни, эталоном которой была «золотая» Екатерининская эпоха:

Течет река неспешно по долине,
Многооконный на пригорке дом.
А мы живем, как при Екатерине:
Молебны служим, урожая ждем.
Перенеся двухдневную разлуку,
К нам едет гость вдоль нивы золотой,
Целует бабушке в гостиной руку
И губы мне на лестнице крутой
(с. 313).

В следующем произведении, отражающем историческую и человеческую катастрофу современности, толпа людей покидает свои дома; внешний и внутренний хаос жизни показан в первых четырех строках, во второй части наступает тишина: «Как после залпа сразу тихо стало» (с. 314). Центральным в композиции является образ реки, важные детали которого — берега. Лирическое перемещение «за реку», соответствующее мифологическому переходу из жизни в смерть, не выражается прямо, однако именно оно передает идею наступления конца определенного периода в русской истории:

И целый день, своих пугаясь стонов,
В тоске смертельной мечется толпа,
А за рекой на траурных знаменах
Зловещие смеются черепа
(с. 314).

Онейрический хронотоп в стихотворении «И мнится — голос человека…» раскрывает состояние героини, пребывающей вне времени и пространства. Река времен пересохла, апокалипсис на земле случился. Лирическое «я» оказывается свидетелем конца существования человечества, для которого «времени уже не будет» (Откр. 10, 6):

И мнится — голос человека
Здесь никогда не прозвучит,
Лишь ветер каменного века
В ворота черные стучит.
И мнится мне, что уцелела
Под этим небом я одна, —
За то, что первая хотела
Испить смертельного вина
(с. 315).

Нарастающий ужас одиночества и мотив наказания жизнью тематически сближает ахматовское произведение со стихотворением А. Фета «Никогда» (1879), однако земля в нем не «труп», а место, где обитает «ветер каменного века» — стихия, предвещающая возможность зарождения новой человеческой цивилизации.

Творческое долголетие Ахматовой было заложено в «генетическом составе» ее лиризма, важнейший фактор формирования которого — понимание автором того, что жизнь шире пределов человеческого сознания. Возможно, именно эта установка изначально влияет на усложнение субъектного плана лирических произведений, появление двойников (сестра, Муза, женщина из народа, библейские и античные «зеркала»). Внешний мир разнообразен, богат чувственными впечатлениями, и полнота души субъекта поставлена в зависимость от непосредственного взаимодействия сознания с жизнью. Усадьба для поэта в определенном смысле — выход «за пределы» привычного хода жизни, ощущение пограничья яви и сна.

Ахматова сближает опыт наблюдения природной целесообразности с ощущением Божьего присутствия и Судьбы. При этом заметим, что «выраженный» (по Бахтину) герой в лирике 1910-х гг. как бы растворяется в пространстве, осваивает его эмоционально, а «потенциальный» наблюда-

тель у Ахматовой мыслит, творит, оценивает, обобщает в контексте мировой истории и культуры. В дальнейшем поэт много работает над временной организацией произведений, в результате чего особенную роль играет прошлое, тема памяти и истории, двойники лирической героини: в «Поэме без героя» (1940–1965) самостоятельность получает Поэма, в «Северных элегиях» («Меня, как реку…», 1945) звучит мотив «подмены» жизни, в «Полночных стихах» (1963–1965) в пространстве сна встречаются «красотка» из прошлого столетья и прожившая жизнь героиня.

Сформировав эмоционально-волевое «ядро личности» героини и придав ее образу черты собственной биографии, Ахматова продолжала следовать главной поэтической установке — всякий раз «с любопытством иностранки» (с. 417) она погружалась в текущую жизнь, которая была неиссякаемым источником ее лирической полифонии и гарантом творческого долголетия.

Список литературы

1. *Аверинцев С.С.* Специфика лирической героини в поэзии Анны Ахматовой: солидарность и двойничество // Wiener Slavistisches jahrbuch. Band 41. Wien, 1995. С. 7–21.
2. *Ахматова А.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 1: Стихотворения. 1904–1941. М.: Эллис Лак, 1998. 968 с.
3. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х гг. М.: Русские словари, 2003. С. 69–264.
4. *Жирмунский В.М.* Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 496 с.

© 2021, Ю.В. Шевчук

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-118-128

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

О.А. Гриневич

Соотношение факта и вымысла в «усадебном тексте» В.В. Набокова

Аннотация: В статье рассматривается взаимодействие между фактом и вымыслом в «усадебном тексте» В.В. Набокова на трех уровнях семиозиса. Уровень семантики составляет система образов, мотивов и топосов, входящих в семантическое ядро «усадебного текста». Уровень синтактики формируют горизонтальные связи между элементами семантики, последовательность их реализации (например, сюжет), а также взаимодействие между текстом и контекстами. На уровне прагматики рассматриваются диалогические связи внутри сверхтекста (например, особенности субъектной структуры) и взаимодействие между разными художественными языками, образующими сверхтекст (вербальное и визуальное, художественное и документальное, поэзия и проза). Семантика «усадебной» поэзии Набокова связана с топосом воспоминания, преобразованием реального пространства усадьбы в пространство памяти и воображения. При этом действует механизм деконтекстуализации: внимание акцентируется не на исторических и культурных контекстах функционирования «усадебного топоса», а на личных воспоминаниях автора. В автобиографической прозе (роман «Другие берега», 1953–1954) наблюдается иное соотношение между текстом и контекстом: пространство усадьбы вписывается не только в биографический, но и в литературный контекст. На уровне прагматики наблюдается размывание межсемиотических границ, что приводит к активному взаимодействию между вербальным и визуальным, поэтическим и прозаическим художественными языками. Так, в романе «Дар» (1938) экфрастическая граница между реальностью и изображением размывается и в прозаическом тексте используется сюжет элегической прогулки, характерный для «усадебной» поэзии XIX в.

Ключевые слова: сверхтекст, «усадебный текст», семиосфера, семантика, синтактика, прагматика, В.В. Набоков.

Информация об авторе: Ольга Артуровна Гриневич — магистр филологических наук, преподаватель кафедры русской филологии, Гродненский государственный университет им. Янки Купалы, ул. Ожешко, 22, 230023 г. Гродно, Республика Беларусь. E-mail: olga.grinevich.1994@mail.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3831-805X

Olga A. Grinevich

Interaction of fact and fiction in the "estate" poetry of V.V. Nabokov

Abstract: The article examines the interaction between fact and fiction in V. Nabokov's "estate text" at three levels of semiosis. The level of semantics is made up of a system of images, motifs and toposes that together form the semantic core of the "estate" text. The level of syntactics is formed by horizontal connections between elements of semantics, the sequence of their implementation (for example, a plot), as well as the interaction between text and contexts. At the level of pragmatics are considered dialogical connections within the supertext (for example, the features of the subjective structure) and the interaction between different artistic languages that form the supertext (verbal and visual, artistic and documentary, poetry and prose). The semantics of "estate" poetry is associated with the topos of remembrance, the transformation of the real space of the estate into the space of memory and imagination. At the same time, a mechanism of decontextualization is operating: attention is focused not on the historical and cultural contexts of the functioning of the "estate topos", but on the author's personal memories. In autobiographical prose (the novel "Other Shores", 1953–1954) the different relationship between text and context can be observed: the space of the estate fits not only into the biographical, but also into the literary context. At the pragmatic level, there is a blurring of intersemiotic boundaries, which leads to an active interaction between verbal and visual, poetic and prosaic artistic languages. Thus, in the novel "The Gift" (1938), the ecphrastic border between reality and the image is blurred, and in the prose text the plot of an elegiac walk is used, being typical for the "estate" poetry of the 19th century.

Keywords: supertext, "estate text", semiosphere, semantics, syntactics, pragmatics, V.V. Nabokov.

Information about the author: Olga A. Grinevich — Master of Philology, Lecturer, Yanka Kupala State University of Grodno, Ozheshko str., 22, 230023 Grodno, Republic of Belarus. E-mail: olga.grinevich.1994@mail.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3831-805X

«Усадебный текст» принадлежит к разновидности локальных сверхтекстов русской литературы[1]. Учитывая его знаковую природу, мы будем

[1] Подробнее о понятии свехтекста см.: *Меднис Н.Е.* Поэтика и семиотика русской литературы. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 100–112; *Зырянов О.В.* Феноменология «ситуационных» сверхтекстов в лирике: (к постановке вопроса) // Диалоги классиков — диалоги с классикой: Сб. статей / редкол.: О.В. Зырянов, Н.В. Пращерук. Екатеринбург, 2014. С. 13–40; *Купина Н.А., Битенская Г.В.* Сверхтекст и его разновидности // Человек — текст — культура: монография / под. ред. Н.А. Купиной, Т.В. Матвеевой. Екатеринбург, 1994. С. 214–233; *Лошаков А.Г.* Сверхтекст: семантика, прагматика, типология: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. Киров, 2008. 50 с.

рассматривать данный сверхтекст в контексте понятия семиосферы, введенного в научный оборот Ю.М. Лотманом по аналогии с понятием биосферы[2]. Данная семиосфера включает центр (ядро) и периферию. В синхроническом плане центр семиосферы формируют инвариантные модели, наиболее востребованные в ту или иную эпоху функционирования сверхтекста. Сверхтекстовый образец «усадебной» прозы составляет жанровая модель «усадебной повести», наиболее репрезентативно представленная в творчестве И.С. Тургенева. В.Г. Щукин определил характерные черты данной модели: «монологические формы повествования с лирическим подтекстом, выдержанные в идиллико-элегической тональности»[3]. «Усадебная» поэзия функционирует в рамках риторической и классической моделей, которые вступают в диалогическое взаимодействие в неклассическую эпоху (с конца XIX в.)[4]. В результате формируется палимпсестная модель, основанная на диалогическом соединении черт первых двух. В произведениях, построенных по этой модели, может использоваться, с одной стороны, система риторических топосов, с другой — элегический сюжет, характерный для классической модели. Отсылки к разным этапам развития сверхтекста соединяются по принципу палимпсеста. Специфику периферийных вариантов сверхтекста в синхронии образуют те расхождения с классической схемой, которые объясняются как внешними — историческими и биографическими — контекстами, так и внутрилитературной логикой. С точки зрения диахронии периферию семиосферы составляют период зарождения «усадебного текста» в русской литературе (середина — вторая половина XVIII в.) и постусадебный период (с 1917 г. по настоящее время). Трансформация сверхтекста на протяжении его функционирования определяется также переходными процессами в культуре, сменой художественного языка.

Динамика сверхтекста как знакового образования подчиняется законам семиозиса и может рассматриваться на трех уровнях. На уровне семантики концентрируются инвариантные значения сверхтекста — система оппозиций, образов, мотивов и топосов, которые обеспечивает непрерывность его функционирования на разных стадиях развития поэтики. На уровне синтактики данные семантические единицы группируются

---

[2] См.: *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2016. С. 190.

[3] *Щукин В.Г.* Российский гений просвещения. *Исследования в области мифопоэтики и истории идей*. М.: РОССПЭН, 2007. С. 369.

[4] Термин «неклассическая эпоха» восходит к периодизации развития поэтики, разработанной С.Н. Бройтманом и Н.Д. Тамарченко, см.: Теория литературы: в 2 т.: Учебное пособие для студентов вузов / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004.

в устойчивые последовательности (сюжеты), а также взаимодействуют с контекстами (историческим, культурным, биографическим). На уровне прагматики рассматриваются коммуникативные стратегии сверхтекста (монологизм / диалогизм высказывания) и взаимовлияние разных художественных языков, формирующих сверхтекст (художественное и документальное, вербальное и визуальное начала, поэзия и проза).

«Усадебный текст» в творчестве В.В. Набокова относится к постусадебному этапу функционирования данного сверхтекста. Набоков задает архетипические для эмигрантской поэзии формы репрезентации памяти. В творчестве писателя есть две ключевые пространственные локации для обозначения утраченного прошлого: первая относится к топике Петербурга (дом на Большой Морской), вторая объединяет «усадебную» топику (три родовых имения: Выра, Батово, Рождествено). После эмиграции в 1919 г. Набоков жил в съемных квартирах, гостиницах, подчеркивая, что его родовое гнездо осталось в России, и культивируя его образ в литературе. Следовательно, топос усадьбы полностью переносится в сферу сознания, памяти, воображения.

Топос воспоминания появляется в поэзии Набокова еще до эмиграции и сохраняется в большом количестве стихотворений эмигрантского периода, однако его структура усложняется. Формируется сюжетная последовательность: воспоминание о родине, представленной образом родовой усадьбы, — преодоление временной и пространственной границы посредством сна, памяти, воображения; достижение блаженства — разрушение иллюзии / пробуждение. В этой сюжетной схеме важную роль играет материальный носитель памяти — зеркало, засохший лист, цветок и т. д.: «Ночь в саду, послушная волненью, / нарастающему в тишине, / потянулась, дрогнула сиренью, / серой и пушистой при луне. // Смешанная с жимолостью темной, / всколыхнулась молодость моя. / И скользнула, при луне огромной, / белизной решетчатой скамья. // И опять на листья без дыханья / пали грозди смутной чередой. / Безымянное воспоминанье, / не засни, откройся мне, постой. // Но едва пришедшая в движенье / ночь моя, туманна и светла, / как в стеклянной двери отраженье, / повернулась плавно и ушла» («Сирень», 1928)[5].

Перенесение топоса усадьбы в пространство памяти и воображения способствует тому, что предметный мир, образная система, коммуникативная структура «усадебного текста» становятся инструментом для описания ментальных процессов — прежде всего творчества и воспоминания, — т. е. выходят на метапоэтический уровень. В творчестве Набокова воплощаются метафорические конструкции, уподобляющие простран-

[5] *Набоков В.В.* Стихотворения и поэмы / сост., вступит. ст., подгот. текстов и примеч. В.С. Федорова. М.: Современник, 1991. С. 230.

ственную организацию усадьбы ментальным процессам — метафора речи / молчания, метафора отражения и метафора дороги (статики / динамики). Метафорическая стратегия репрезентации «усадебного топоса» характерна для первого этапа его постусадебного функционирования, когда он осмысляется в контексте психологической травмы эмиграции. Дальнейшее развитие «усадебного текста» регулирует метонимический механизм, когда топос усадьбы интерпретируется как часть русской культуры, маркирует принадлежность автора к определенной литературной традиции. В этом случае интроспективный статус топоса заслоняется отсылкой к некоему подразумеваемому целому (русская культура, история, литературная традиция). Таким образом, возрастает роль контекста, который относится к уровню синтактики в семиотической структуре сверхтекста.

На уровне синтактики в постусадебный период функционирования «усадебного текста» большую роль играют два полярных по своей направленности процесса в системе отношений «текст — контекст» — деконтекстуализация и реконтекстуализация. Колебания между этими двумя полюсами определяют характер коммуникативного поля сверхтекста. Движение от деконтекстуализации «усадебной» поэзии, идущей от А.А. Фета и воспринятой в литературе эмиграции, к реконтекстуализации в разных течениях поэзии XX в. отражается и на уровне межсемиотических взаимодействий поэзии и прозы (художественной и документальной). Наиболее репрезентативные примеры деконтекстуализации и фокусировки на личном опыте встречаются в творчестве Набокова.

Объектом изображения и в лирике, и в прозе являются психологические механизмы — воспоминание и воображение, но в мемуарной прозе они включаются в сеть социальных, исторических, культурных контекстов набоковского нарративного инструментария. Мемуарная проза Набокова может выступать в качестве контекста для «усадебной» поэзии, из нее читатель узнает устройство и взаимное расположение усадеб Выра, Батово и Рождествено (в текст включаются авторские планы имений), сведения об их владельцах и т. д. В романе «Другие берега» (1953–1954) повествование о раннем детстве вписывается в этапы всемирной истории, и усадебное пространство содержит маркеры этой взаимосвязи: строительство пещер из диванных подушек автор сопоставляет с первобытной эпохой, «пьедестал мраморной Дианы» метонимически представляет античность, батальная гравюра над диваном отсылает к наполеоновской эпохе, с одной стороны, и к топосу военной славы «усадебной» лирики XVIII в. — с другой[6]. Баланс между феноменологическими деталями детства, которые «проложили путь в сущий рай осязательных и зрительных

[6] См.: *Набоков В.В.* Другие берега. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 13–14.

откровений»[7], и историческим контекстом отражается в метафоре «тропы памяти». Так, воспоминание об учителе русской словесности Василии Мартыновиче содержит отголоски политических событий 1905 г.: «В дебрях наших лесов, горячо жестикулируя, он говорил о человеколюбии, о свободе, об ужасах войны и о тяжкой необходимости взрывать тиранов динамитом»[8], но, обозначая собственное место в истории, автор отмечает: «С помощью Василия Мартыновича Мнемозина может следовать и дальше по личной обочине общей истории»[9].

Семантические оппозиции в мемуарной прозе Набокова встраиваются в систему интермедиальных взаимодействий. В одиннадцатой главе возникает традиционный мотив «усадебной» прозы: расцвет любви в летнее время и угасание ее зимой, в городской обстановке. Однако описание встреч в петербургских музеях построено на противопоставлении города и деревни, которое берет начало в поэзии XVIII в. и конкретизируется топосами «лиры» и «трубы» (мирной жизни / поэзии и военной славы): «Постепенно из больших и знаменитых музеев мы переходили в маленькие, в Музей Суворова, например, где, в герметической тишине одной из небольших комнат, полной дряхлых доспехов и рваных шелковых знамен, восковые солдаты в ботфортах и зеленых мундирах держали почетный караул над нашей безумной неосторожностью»[10]. На этом фоне особое значение приобретает метатекстовое замечание в начале главки: «Все то, что могло казаться — да и кажется многим — просто атрибутами классической поэзии, вроде “лесной сени”, “уединенности”, “сельской неги” и прочих пушкинских галлицизмов, внезапно приобретало весомость и значительность, когда мы в самом деле лишились нашего деревенского убежища»[11]. Таким образом, на месте традиционной семантической оппозиции наблюдается размывание семиотических границ: риторические конструкции и устойчивые поэтические формулы накладываются на прозаический сюжет усадебной любви. Кроме того, нивелируется оппозиция «языка» и «опыта», литературы и жизни: происходит автобиографическая реактуализация литературных клише.

Размывание межсемиотических границ (поэзии и прозы, вербального и визуального) отражается и в художественной прозе. В раннем романе Набокова «Подвиг» (1938) сюжет метафорически воплощает элегическую коллизию преодоления границы: герой-эмигрант Мартын Эдельвейс переходит через советскую границу и таинственно исчезает

---

[7] Там же. С. 15.

[8] Там же. С. 21.

[9] Там же.

[10] Там же. С. 215.

[11] Там же. С. 213.

на тропинке в лесу. Кроме того, реализуется экфрастический сюжет, связанный с акварелью, которая висела над кроватью героя в детстве: «вспоминая в юности то время, он спрашивал себя, не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь»[12]. Внимание Набокова к проблеме пересечения межсемиотических границ отражается на реализации сюжета вхождения в картину в рассказе «Венецианка» (1924), действие которого локализуется в английском фамильном поместье. В романе «Дар» (1935–1937), который исследователи определяют как метароман[13], способы решения этой проблемы приобретают многомерный характер.

Тенденция к разграничению отдельных субтекстов внутри «усадебного текста» (экфрастических описаний, вставных повествований), проблематизация элегической границы между прошлым и настоящим усиливаются в постусадебный период. Жанровая специфика набоковского романа, а также присутствие в нем двух важнейших для писателя тем — памяти и творчества[14] — способствуют возникновению многообразных гиперриторических построений[15] текста в тексте (скрытых, явных и вымышленных цитат, писем, а также художественных произведений, которые создает герой романа). «Усадебный текст» как один из субтекстов в полифоническом семиотическом поле романа включает, в свою очередь, собственные рамочные элементы, отделяющее реальное и воображаемое пространства, настоящее и прошлое, вербальное и визуальное. Однако в романе границы между ними размываются, что оказывает влияние на структуру сверхтекста. Рассмотрим перечень семиотических систем, вступающих во взаимодействие в результате этого процесса.

Поэзия и проза. В первой главе романа Федор Годунов-Чердынцев перечитывает томик своих стихов, сочиняя рецензию, которую мог бы написать воображаемый критик. В рецензии встречаются стихотворные цитаты, визуально отделенные от прозаического текста, однако большая часть стихотворений, посвященных «усадебному» детству, пересказаны. Фрагменты, написанные от лица рецензента, перемешиваются с фраг-

---

[12] *Набоков В.В.* Подвиг. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 12.

[13] См.: *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998; *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: УГПУ, 1997.

[14] См.: *Млечко А.В.* Память и забвение: фигуры возвращения в романе В. Набокова «Дар» и русский текст «Современных записок» // Вестник Волгоградского гос. ун-та. Сер. 8: Литературоведение. Журналистика. 2009. № 8. С. 119.

[15] См.: *Руднев В.П.* Словарь культуры XX в. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. С. 308.

ментами от первого и третьего лица, которые принадлежат одновременно герою и автору. Сверхтекстовая семантика выражается с помощью двух кодов — художественного языка и метаязыка, объединенных в рамках предложения. Так, мотив приезда в усадьбу передан феноменологически точным описанием ощущений автора, а интонация рецензента обнаруживается в конструкции перечисления: «<…> воспроизведены такие весенние впечатления, как первое чувство сразу по выходе со станции: мягкость земли, ее близость к ступне, а вокруг головы — ничем не стесненное течение воздуха»[16].

В «усадебную» прозу проникают устойчивые поэтические сюжеты. Во время приезда матери героя в Берлин они предаются воспоминаниям: «И бывало, они играли так: сидя рядом и молча про себя воображая, что каждый совершает одну и ту же лешинскую прогулку, они выходили из парка, шли дорожкой вдоль поля (слева, за ольшаником, речка), через тенистое кладбище, где кресты в пятнах солнца показывали руками размер чего-то пребольшого и где было как-то неловко срывать малину, через речку, опять вверх, лесом, опять к речке <…>. И вдруг, среди этой безгласной прогулки, которую две мысли проделывали, пользуясь по правилам игры мерой человеческого шага (хотя в один миг могли бы облететь свои владения), оба останавливались и говорили, где кто находится, и когда оказывалось, как это часто бывало, что ни один не обогнал другого, остановившись в том же перелеске, — у матери и сына вспыхивала одна и та же улыбка сквозь общую слезу»[17].

В отрывке происходит прозаизация двухфазной сюжетной схемы прогулки. При этом традиционные элегические топосы (парк, река, кладбище) утрачивают «готовый» семантический ореол и приобретают личные ассоциации, а вторая фаза сюжета (встреча с Другим) трансформируется, удваиваясь (одновременность в переживании воспоминаний матери и сына), что приводит к противоречивой элегической эмоции (улыбка сквозь слезы). Результатом становится не только метатекстуальное размывание границы между поэзией и прозой, но и преодоление межсубъектной границы двух сознаний.

Реальное и воображаемое. Эта оппозиция включается в систему отношений между вымыслом и документом, сном и явью, прошлым и настоящим и затрагивает темы памяти и творчества. Размывание границ внутри оппозиций происходит на нарративном уровне: вторая глава начинается прогулкой Годунова-Чердынцева по усадьбе; он проходит по парковой аллее к дому, летний пейзаж сменяется зимним: «снег падал прямо и тихо, мог падать так три дня, пять месяцев, девять лет, — и вот

[16] *Набоков В.В.* Дар. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 34.
[17] Там же. С. 109–110.

уже впереди, в усеянном белыми мушками просвете, наметилось приближающееся мутное, желтое пятно, которое, вдруг попав в фокус, дрогнув и уплотнившись, превратилось в вагон трамвая»[18]; и «прямо из воспоминания (быстрого и безумного, находившего на него как припадок смертельной болезни в любой час, на любом углу), прямо из оранжерейного рая прошлого он пересел в берлинский трамвай»[19]. Таким образом, граница между реальным и воображаемым становится проницаемой, смягчая элегическую оппозицию прошлого и настоящего.

Вербальное и визуальное. Между словом и изображением в романе существует тесная связь, которая разрушает четкую бинарность, создаваемую экфрастической границей. Возвращение из берлинской действительности к воспоминанию во второй главе происходит с помощью того же нарративного приема, что использовался в начале главы, однако в данном случае он осложняется неожиданным включением визуальной призмы между прошлым и настоящим: подходя к дому, герой видит домочадцев, сидящих на веранде, и в ходе описания этой сцены становится ясно, что речь идет о фотоснимке. Функционально фотоэкфрасис вводит темы приезда матери и замысла романа об отце, однако характер его включения показывает стирание границ в конструкции «текст в тексте».

«Я» и Другой. Эта оппозиция относится к субъектной структуре элегической модели. Трансформация двухфазной сюжетной схемы прогулки приводит к обновлению характера отношений между «Я» и Другим. Монологизм усадебной элегии и тургеневской повести в набоковском романе сменяется повествовательной ситуацией субъектного неосинкретизма — «постоянной и внешне немотивированной сменой форм речи от 1-го и 3-го лица, нестационарностью этих состояний, их нерасчленимостью и единораздельностью»[20], что объясняется «двойственностью повествовательного статуса героя, основанной на том, что Федор Годунов-Чердынцев — и персонаж романа, который мы читаем, и — в перспективе, обусловленной нелинейной структурой романа, — его автор»[21].

Актуализация коммуникативного уровня «усадебного текста» в поэзии неклассического периода определяет одну из его функций, которую можно обозначить термином Ю.М. Лотмана «автокоммуникация». В случае, когда в качестве адресата и адресанта текста выступает один и тот же индивид, сообщение передается не в пространстве, а во времени и «служит

---

[18] Там же. С. 98.

[19] Там же. С. 99.

[20] *Зусева В.Б.* Поэтика метаромана: «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчики» А. Жида в контексте литературной традиции: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. М.: РГГУ, 2008. С. 11.

[21] Там же. С. 12.

средством самоорганизации личности»[22]. Когда речь идет о сохранении и воспроизведении традиции, внутриличностный феномен автокоммуникации выходит на уровень культурной метарефлексии. Это касается не только содержания сообщения, но и художественного языка: «Культура заинтересована в своеобразном полиглотизме. Не случайно искусство в своем развитии отбрасывает устарелые сообщения, но с поразительной настойчивостью сохраняет в своей памяти художественные языки прошедших эпох. История искусств изобилует “ренессансами” — возрождением художественных языков прошлого, воспринимаемых как новаторские»[23]. Процесс культурной метарефлексии характерен и для «усадебного текста» Набокова, в котором сталкиваются черты разных инвариантных моделей: семантические оппозиции и визуальный код поэзии XVIII в. (топосы войны и мира), сюжет «усадебной» любви, характерный для «усадебной повести» XIX в., сюжет прогулки из «усадебной» поэзии XIX в.

Подведем итог. За время функционирования сверхтекста его художественный язык расслаивается на несколько инвариантных моделей и художественных подсистем. На неклассическом этапе эти подсистемы могут актуализироваться одновременно в рамках одного произведения, конструируя сложные художественные смыслы. Регулятором отношений в коммуникативных подсистемах сверхтекста (автор — литературная традиция, автор — текст — читатель, вербальное — визуальное, поэзия — проза, художественное — документальное) являются отношения между текстом и контекстами, которые выражаются в сменяющих друг друга тенденциях к деконтекстуализации и реконтекстуализации.

Список литературы

1. *Зусева В.Б.* Поэтика метаромана: «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчики» А. Жида в контексте литературной традиции: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. М.: РГГУ, 2008. 24 с.
2. *Зырянов О.В.* Феноменология «ситуационных» сверхтекстов в лирике: (к постановке вопроса) // Диалоги классиков — диалоги с классикой: сб. ст. / редкол.: О.В. Зырянов, Н.В. Пращерук. Екатеринбург, 2014. С. 13–40.
3. *Купина Н.А., Битенская Г.В.* Сверхтекст и его разновидности // Человек — текст — культура: моногр. / под. ред. Н.А. Купиной, Т.В. Матвеевой. Екатеринбург, 1994. С. 214–233.

---

[22] *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. С. 16.

[23] Там же. С. 25–26.

4. *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. 824 с.
5. *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: УГПУ, 1997. 317 с.
6. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2016. 448 с.
7. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. 704 с.
8. *Лошаков А.Г.* Сверхтекст: семантика, прагматика, типология: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01. Вятский гос. гуманит. ун-т. Киров, 2008. 50 с.
9. *Меднис Н.Е.* Поэтика и семиотика русской литературы. М.: Языки славянских культур, 2011. 231 с.
10. *Млечко А.В.* Память и забвение: фигуры возвращения в романе В. Набокова «Дар» и русский текст «Современных записок» // Вестник Волгоградского гос. ун-та. Сер. 8: Литературоведение. Журналистика. 2009. № 8. С. 117–131.
11. *Набоков В.В.* Другие берега. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 288 с.
12. *Набоков В.В.* Дар. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 448 с.
13. *Набоков В.В.* Подвиг. СПб.: Азбука-классика, 2007. 288 с.
14. *Набоков В.В.* Стихотворения и поэмы / сост., вступит. статья, подгот. текстов и примеч. В.С. Федорова. М.: Современник, 1991. 574 с.
15. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX в. Ключевые понятия и тексты / ред. М. Бубелец, О. Разуменко. М.: Аграф, 1997. 382 с.
16. Теория литературы: в 2 т.: учебное пособие для студентов вузов / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004.
17. *Щукин В.Г.* Российский гений просвещения. *Исследования в области мифопоэтики и истории идей*. М.: РОССПЭН, 2007. 608 с.

© 2021, О.А. Гриневич

ЧАСТЬ III

РУССКАЯ УСАДЬБА В ЭГО-ДОКУМЕНТАХ И АРТЕФАКТАХ

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-130-137

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

Е.А. Андрущенко

Формы поэтизации «усадебной культуры» в «Воспоминаниях Бориса Николаевича Чичерина»

Аннотация: Описание усадебного быта характерно для произведений художественной литературы, но встречается оно и в более широком контексте русской словесности. В статье анализируются формы поэтизации «усадебной культуры» в мемуарном очерке не писателя, а правоведа, ученого, историка, публициста, московского городского головы в 1882–1883 гг., основателя русского либерализма Б.Н. Чичерина. Текст журнальной публикации, о котором идет речь в статье, не воспроизводился в напечатанных в 1929 г. воспоминаниях Чичерина, что свидетельствует о другой задаче, стоявшей перед мемуаристом в 1890 г. Он писал очерк как предисловие к публикации дневника Н.И. Кривцова — выдающегося русского офицера и государственного деятеля.

Формами поэтизации усадебного быта в мемуарном очерке Чичерина 1890 г. являются: описание героического, подвижнического и высокодуховного опыта предшествующих поколений; его противопоставление унылой и бесплодной современности; изображение усадебного быта в его проекции на бытийное; историко-литературные наблюдения и выводы о развитии русской литературы. Причиной идеализации русского усадебного быта в очерке о Н.И. Кривцове была обеспокоенность Чичерина состоянием российского общества и государства в 1880-е гг.

Ключевые слова: Б.Н. Чичерин, Н.И. Кривцов, Баратынские, мемуарный очерк, «усадебная» литература, формы поэтизации быта.

Информация об авторе: Елена Анатольевна Андрущенко — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: Andrushenko2013@gmail.com. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8260-4961

Elena A. Andrushchenko

Forms of poeticization of "estate culture" in "Memoirs of Boris Nikolaevich Chicherin"

Abstract: Depiction of everyday estate life is the commonplace in the works of fiction, but it also occurs in the broader context of Russian non-fiction. The article analyzes forms of poeticization of the "estate culture" encountered in a memoir essay by B.N. Chicherin, not a writer but a jurist, scholar, historian, publicist, mayor of Moscow in 1882–1883 years and the founder of Russian liberalism. The contents of the journal publication discussed in the article were not reproduced in Chicherin's memoirs published in 1929, what suggests that the author had a different purpose in 1890. His essay was intended as a foreword to the diary of N.I. Krivtsov, a distinguished Russian officer and statesman.

Forms of poeticization of the estate routine in Chicherin's memoir essay of 1890 include: descriptions of heroic, selfless and highly spiritual experiences of the earlier generations; their contrast with the dull and fruitless modern age; depiction of everyday estate life in an existential aspect; historical and literary observations and conclusion about the development of Russian literature. The reason for Chicherin's idealization of Russian estate routine in his essay on N.I. Krivtsov was the author's concern over the condition of Russian society and state in 1880s.

Keywords: B.N. Chicherin, N.I. Krivtsov, Baratynskys, memoir essay, "estate" literature, forms of poeticization of everyday life.

Information about the author: Elena A. Andrushchenko — DSc in Philology, Professor, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: Andrushenko2013@gmail.com. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8260-4961

Борис Николаевич Чичерин (1828–1904) вошел в историю политической науки как основатель русского либерализма. Правовед, ученый, историк, публицист, московский городской голова (1882–1883), деятель земского движения, он обладал несомненным талантом мемуариста. Воспоминания Б.Н. Чичерина[1] представляют собой замечательное повествование о прошлом русского дворянства, об общественном и политическом движении, о его выдающихся современниках, среди которых множество писателей, поэтов, деятелей искусства. В мемуарах отчетливо выразилась позиция автора: отталкиваясь от анализа современной ему социокультурной ситуации, он идеализирует прошлое, описывая его с любовью, восхищением и несколько сглаживая противоречия.

[1] См.: Воспоминания Бориса Николаевича Чичерина: Москва сороковых годов / вступит. статья и примеч. С.В. Бахрушина. [М.]: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1929.

Идеалом русской жизни для него является культура просвещенного поместного дворянства, сосредоточившаяся в дворянских загородных усадьбах, все элементы которых — быт, интерьер, архитектурные особенности, формы хозяйствования, отношение к крепостным, круг общения и времяпрепровождение — свидетельствуют о плодотворности и прочности утраченной формы жизни как основы российской государственности. Его убеждения, согласно которым «в настоящее время в России потребны две вещи: либеральные меры и сильная власть»[2], освещают проводимый им анализ русских нравов и государственных установлений своеобразным светом. А.С. Пучнин полагал, что мемуары Чичерина «даже в годы забвения его науки признавались одним из важнейших документов, необходимых для изучения общественных течений России XIX века»[3].

Предметом нашего внимания являются формы поэтизации усадебного быта в мемуарном очерке, принадлежащем перу Чичерина и опубликованном в журнале «Русский архив» в 1890 г.[4] Печатая очерк о Н.И. Кривцове, автор мыслил его предисловием к дневнику этого когда-то молодого русского офицера. Спустя время, работая над своими мемуарами, Чичерин упомянул об этой публикации[5], однако рассказ об усадебной жизни Кривцовых в более поздних воспоминаниях отличается от журнального текста, что повышает его ценность. Блестящая военная карьера Н.И. Кривцова и его последующие успехи в административной деятельности, круг его общения давали обширный материал для размышлений о былом устройстве дворянской жизни, в александровское и николаевское время. Семья Кривцовых, в которой один из братьев, Николай, участвовал в войне 1812 г. и остановил расправу над французскими пленными в Москве, другой, Сергей, стал декабристом и был сослан за участие в восстании и, наконец, Павел, дипломат, служил советником посольства в Риге, представлялась мемуаристу примером тех русских семей, в которых молодое поколение ищет героического поприща и возможности приносить пользу своей родине. Однако судьба Николая, которая оказалась

2 *Пучнин А.С.* Борис Николаевич Чичерин // Воспоминания Бориса Николаевича Чичерина: Земство и Московская дума: документально-художественная литература. М.: Север, 1934. С. 3.

3 Там же. С. 5.

4 См.: *Чичерин Б.Н.* Из моих воспоминаний. По поводу дневника Н.И. Кривцова // Русский архив. 1890. Т. 71. № 4. С. 501–525. Далее в тексте статьи ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страницы.

5 См.: *Чичерин Б.Н.* Воспоминания Б.Н. Чичерина / публ., [вступит. ст. и примеч.] А. Шаханова, Г. Щетининой // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 1999. С. 99.

в центре публикации Чичерина, сложилась так, как и судьбы многих выдающихся русских государственных деятелей: оклеветанный, по словам автора, завистниками, он был вынужден выйти в отставку и поселиться в имении Любичи.

Чичерин обращает внимание на западное образование Н.И. Кривцова, который хорошо знал английский язык, проводил время в европейских музеях и библиотеках и вернулся в Россию уже сформировавшимся человеком. Его представления о красоте и порядке выразились в организации усадебного пространства. Автор дает несколько характерных деталей, важных для создания образа дворянской усадьбы. Отведенный Н.И. Кривцову участок включал в себя «небольшой пригорок, около которого вьется речка Вяжля, впадающая в Ворону, с находящеюся над нею небольшою мельницею» (с. 505). Чичерин подробно описывает процесс строительства усадьбы, в которой не было излишней роскоши и выдерживался английский стиль: «Воздвигся большой барский дом, без прихотей старого русского барства, но со всеми удобствами английского комфорта, отделанный со вкусом, с удобною и приютною гостиною, где красовался большой, изящной формы камин, с лежащею в стороне столовою, с большою библиотекой, с прекрасными, примыкающими к дому оранжереями, с капитальными надворными принадлежностями» (с. 505–506). В этой планировке, полагал автор, проявилось образование Н.И. Кривцова, его приобщенность к европейской культуре, чувство меры, не свойственное русскому духу.

Соседнее здание, башня, построенная хозяином, напоминала английские замки и предназначалась для гостей. «Сам Кривцов, — писал Чичерин, — с своей, сделанной в Англии пробочною ногою, взбирался на вершину этой башни, обозревал оттуда окрестность и чертил план для своего парка» (с. 506). Вокруг усадьбы был разбит сад, а «так как в Любичах не было церкви, и приход был в Умете, то к дому была приделана изящной архитектуры домашняя часовня. В некотором отдалении, для причта возведен был большой каменный дом, в английском стиле; а в чистом поле, далеко от жилья, построена была другая маленькая часовня, где владелец заранее приготовил себе последнее жилище» (с. 506). Усадьба Н.И. Кривцова, таким образом, сосредоточила в себе весь круг человеческой жизни от ее начала до погоста.

Чичерин очертил все основные элементы «усадебного топоса», вмещающего в себя семейное пространство: барский дом со скромным интерьером, включающим библиотеку, флигель, сад, окружающий усадьбу, оранжереи, парк, часовню. Второй круг этого пространства создают постройки для гостей, третий — часовня и кладбище. Таким образом, мир русской усадьбы, построенной на английский манер, состоял из трех пространств, каждому из которых отводилась своя роль. «В голой степи, —

заключил автор, — мало-помалу возник прелестный оазис, уютный и просторный уголок, где можно было найти все удобства и все изящество образованного быта» (с. 506). Именно это обстоятельство — подход образованного человека к сознательному, а не стихийному устроению своей жизни, — позволило Чичерину противопоставить практический ум Н.И. Кривцова, использование им английских новшеств на русской почве неумелому подражанию Западу: «Это был новый просвещенный элемент, внесенный в русскую жизнь», — писал он (с. 506). Вероятно, в отношении к хозяйственной деятельности Н.И. Кривцова выразился взгляд самого автора на пребывание вне городской суеты: «морально и по-русски подвижнически Б.Н. Чичерин воспринимал досуг — только как время для труда! — восторженно писал А.С. Пучнин. — Удивительно, что в деревне Борис Николаевич находит достойное время для занятия наукой. Именно малая родина вдохновляет его и позволяет на протяжении десятилетий оставаться ведущим европейским ученым и общественным деятелем»[6].

Автор очерка связывает европеизированный быт новой усадьбы с образом мыслей и кругом общения хозяина. Чичерин полагал, что материальный комфорт, который обеспечил Н.И. Кривцов своему семейству, не имел бы смысла без высокодуховного общения. «Местность, где поселился Николай Иванович, — рассказывает Чичерин, — не представляла ничего привлекательного. Село Любичи, в Кирсановском уезде, Тамбовской губернии, на границе Саратовской, лежало в голой степи <…>. На первых порах не было даже где приютить семью. Другие помещики, в подобных обстоятельствах, живали в каретах с своими женами, пока не кончена была первая стройка. <…> его принял у себя мой дед, Борис Дмитриевич Хвощинский, которого имение, село Умет, находилось в трех верстах от Любичей. С тех пор установилась тесная связь между обеими семьями» (с. 505). В Марах жило семейство Баратынских, которое и составляло для Кривцовых интеллектуальный круг. Между имениями Чичериных и Кривцовых происходил ежедневный обмен литературными новостями. Частью они приходили из столицы, частью вырастали из ежедневного чтения. «Пушкин присылал Кривцову свои вновь появляющиеся произведения. Стихи Баратынского, разумеется, прежде всего были известны в Маре. Из Москвы Павлов и Зубов извещали моего отца обо всем, что появлялось в литературе русской и иностранной, пересылали ему выходящие книги. Последний роман Бальзака, недавно вышедшие лекции Гизо, сочинения Байрона пересылались из Умета в Любичи и из Любичей в Мару» (с. 517). В сравнении со светскими кружками в столице с их суетой и поверхностностью круг общения в провинции представлялся Чичерину содружеством высокого интеллектуального и духовного

[6] *Пучнин А.С.* Борис Николаевич Чичерин. С. 6.

уровня, сохраняющим и приумножающим национальную культурную традицию.

Рассказывая о детях Абрама Андреевича Баратынского, Чичерин особенно выделял Сергея, который своими музыкальными вечерами очаровывал соседей. «В семейные праздники по лесу развешивались фонари и зажигались бенгальские огни, что придавало всей местности фантастический вид. Здесь устраивались хоры из классических опер; а зимою Сергей Абрамович ставил даже целые оперы, которые разыгрывались семейством. Он мог это делать, ибо вся семья, и жена, и дети, были прирожденные музыканты. Своею женитьбою, так же как и через брата, Сергей Абрамович находился в самой тесной связи со всем литературным миром. Он был женат на вдове Дельвига <…>. И ко всем этим талантам Сергей Абрамович присоединял еще то, что он так же, как и его братья, был прелестный собеседник» (с. 510). Вспоминая искрометное чувство юмора Сергея Баратынского, автор очерка с любовью говорит о его шуточных письмах и обращенных к нему стихотворных посланиях. «Можно себе представить, — писал он, — какой живой и разнообразный семейный круг слагался из подобных элементов. И когда к блестящим дарованиям мужчин присоединялось общество изящных, умных и образованных женщин, упомянутых выше жен братьев Баратынских и сестер их, постоянно жившей с матерью пылкой, восторженной Натальи Абрамовны и наезжавшей иногда Варвары Абрамовны Рачинской, то понятно, какой привлекательный центр умственной жизни составляла в то время затерянная в степной глуши, никому неведомая Мара» (с. 511).

Рассказ о прекрасном, высокодуховном обществе Кривцовых — Чичериных — Баратынских погружен в описание обычного для русской провинции быта. Автор отграничивает райски прекрасное пространство от враждебных по духу и быту окружающих имений. Оржевка, имение Мартыновых, находившаяся недалеко от Любичей и Мар, была местом времяпрепровождения мелкого дворянства и средоточием всяческих дрязг, карточной игры, безмерных празднеств. То же можно было сказать и о Зубриловке — имении обедневших наследников князей Голицыных, «с обширным старым парком, с огромным барским домом, построенным еще в XVIII веке» (с. 512). Таково и Григорьевское, которым владел брат фельдмаршала Ф.С. Голицына, Григорий Сергеевич, известный тем, что, построив на голом месте вдали от отцовского имения свой собственный дом, с восторгом стоял на его пожарище и чертил план нового дома. Свою дворню он кормил пряниками и орехами и сам служил обедню. Рассказ о каждом из соседей Кривцовых мог бы стать сюжетом для литературного произведения. Возможно, автор, описывая их, сам находился под влиянием каких-то литературных прототипов.

Формами поэтизации усадебного быта в мемуарном очерке Чичерина являются описание героически-подвижнического и высокодуховного опыта предшествующих поколений; его противопоставление унылой и бесплодной современности; изображение усадебного быта в его проекции на бытийное; историко-литературные наблюдения и выводы о развитии русской литературы. Центральную часть очерка занимают размышления о либерализме и русской литературе. Если первый принимался Чичериным в умеренном варианте русской провинции, а не московского радикализма, то литература осознавалась им в конкретных именах: Пушкин, Баратынский, Дельвиг, Вяземский. Чичерину казалось символичным, что в кругу его родных и соседей читались новые произведения Н.Ф. Павлова, вместе с Голицыными исполнялись сонаты Бетховена; при выездах в Петербург Кривцовы посещали салоны Карамзиных, Блудовых, Вяземских.

«Да, милая была старина! — восклицал Чичерин. — Русская литература односторонне и несправедливо отнеслась к старому помещичьему быту. В своем неудержимом и законном стремлении вперед, она живыми красками изображала темные стороны современности, оставляя без внимания то, что в ней было привлекательного. Она описывала Оржевку, но не Мару и не Любичи» (с. 521). Автор полагал, что отношение дворянства к своим крепостным зависело от нравственных качеств хозяев, а не от самого института крепостничества. В его очерке сформулирован даже своего рода кодекс чести русского дворянина: «Уважать власть и никогда не гнуть перед нею спину, дорожить независимостью и презирать почести, стремиться к просвещению, а не искать карьеры: таков священный завет, который мы, рожденные и воспитанные в среде русского провинциального дворянства, получили от своих отцов» (с. 521). Усадебный быт и уклад, таким образом, связан у Чичерина с мировоззренческими и гражданскими позициями.

Он писал, что «нынешним людям, живущим среди общего разлада, среди несложившихся еще отношений, не знающих, куда увлечет их завтра волна, полная и гармоническая жизнь отцов представляется, как нечто чуждое, хотя и близкое, как отдаленные звуки какой-то отдаленной мелодии. <…> Описанный здесь быт есть быт того поколения, которое произвело из себя Пушкина, Жуковского, Батюшкова, Грибоедова, Крылова, Баратынского, князя Вяземского, Лермонтова, Гоголя, наконец, блестящую плеяду сороковых годов, славянофилов и западников. Не с неба же они свалились» (с. 521–522). Анализируя современное ему состояние культуры и общественной жизни, Чичерин с неодобрением отзывался об уровне критики, о формировании неясных ему тенденций в литературе, о вхождении в русскую жизнь поколения «техников и специалистов», не связанного с традициями прошлого, о процессе демократизации и о проникновении в высшие сферы людей низкого звания.

Очерк Чичерина о Н.И. Кривцове содержит элементы, позволяющие судить о формах поэтизации усадебной культуры. Речь в нем идет о достойных представителях дворянства, отдавших часть своей жизни служению России. Усадьба Н.И. Кривцова — это пожалованная за заслуги еще Александром I аренда надела в чистом поле, где ему предстояло пережить опалу и заново построить свою жизнь. Элементы «усадебной культуры» связываются автором с образом мыслей Н.И. Кривцова, и только в таком сочетании они, по его мнению, имели ценность. Обозревая современное ему состояние умов, Чичерин с сожалением писал: «Бедная Россия! Того ли чаяли благороднейшие ее сыны, когда они работали для будущего? И в таком положении, когда ни сверху, ни снизу не видать ни единого луча света, который пробивался бы сквозь окружающий нас мрак, среди умственного запустения и расшатанных материальных основ, среди бюрократической мертвечины и журнального верхоглядства, среди социал-демократических бредней и реакционной наглости, что остается русскому человеку, у которого сердце болеет за отечество, как не обращаться с любовью к прошлому и воскрешать в себе образы людей, каких некогда производила русская земля?» (с. 525). Так что причиной идеализации русского усадебного быта среди прочего была обеспокоенность Чичерина состоянием российского общества и государства в 1880-е гг., которое он с горечью наблюдал.

Список литературы

1. *Пучнин А.С.* Борис Николаевич Чичерин // Воспоминания Бориса Николаевича Чичерина: Земство и Московская дума: документально-художественная литература. М.: Север, 1934. С. 3–6.
2. *Чичерин Б.Н.* Из моих воспоминаний. По поводу дневника Н.И. Кривцова // Русский архив. 1890. Т. 71. № 4. С. 501–525.
3. *Чичерин Б.Н.* Воспоминания Бориса Николаевича Чичерина: Москва сороковых годов / вступит. статья и примеч. С.В. Бахрушина. [М.]: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1929. 293 с.
4. *Чичерин Б.Н.* Воспоминания Б.Н. Чичерина / публ., [вступит. статья и примеч.] А. Шаханова, Г. Щетининой // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 1999. С. 89–175.

© 2021, Е.А. Андрущенко

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-138-173

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

М.В. Строганов

Берновские предания: дворянская усадьба в воспоминаниях ее питомцев XX в.

Аннотация: Воспоминания русского дворянства начала XX в. о жизни предыдущих поколений их семьи очень часто оформлялись в виде семейных преданий. Весьма показательным в этом отношении материалом являются воспоминания последних представительниц семьи Вульфов и их ближайших родственниц, жительниц и гостий усадеб Берново и Курово-Покровское Старицкого уезда Тверской губернии. Их ровесники-мужчины оказались в стороне от создания мемуаров, поскольку, как показывает бытовой опыт, именно женщины являются хранительницами семейных традиций, запоминая даты домашних праздников, бытовые подробности и детали, а по причине более интенсивного общения с детьми они в большей степени участвуют в формировании их семейной памяти. Женщины в большей степени склонны к фиксированию любовных историй, бытовых анекдотов. Тексты А.Н. Понафидиной, О.Н. Вульф, А.Н. Болт и В.Д. Бубновой, посвященные «золотому веку» дворянской усадьбы начала XIX в., когда в старицких имениях Вульфов и их родных бывал А.С. Пушкин, следует назвать вторичными мемуарами. Сами они Пушкина не видали, а люди предшествующего поколения, которые рассказывали о Пушкине, видели его, когда были детьми. Поэтому в этих вторичных мемуарах постоянно встречаются детали легендарного характера.

Ключевые слова: русское дворянство, семейные предания, вторичные мемуары, легенды, усадьбы Берново и Курово-Покровское Старицкого уезда Тверской губернии, А.Н. Понафидина, О.Н. Вульф, А.Н. Болт, В.Д. Бубнова, А.С. Пушкин.

Информация об авторе: Михаил Викторович Строганов — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: mvstroganov@gmail.com. ORCID ID: https://orcid.org/000-0002-7618-7436

Mikhail V. Stroganov

Bernovo's Legends: the noble estate in the memories of its alumnus in the 20th century

Abstract: At the beginning of the 20th century the memories of the Russian nobility depicting the life of the previous generations of their family were very often written in the form of family traditions. The memoirs of the last representatives of the Wulf family and their closest relatives, residents and guests of the Bernovo and Kurovo-Pokrovskoye estates of the Staritsky district of the Tver province are the most illustrative material in this regard. Their male peers were left out of creating memoirs because, as household experience shows, it is women who are the keepers of family traditions, remembering the dates of home holidays, household minutiae and details, and because of more intensive communication with children they are more involved in the formation of their family memory. Women are more likely to fix love stories, household anecdotes. Texts by A.N. Ponafidina, O.N. Wulf, A.N. Bolt, and V.D. Bubnova dedicated to the "golden age" of the noble estate of the early 19th century, when A.S. Pushkin visited the Staritsky estates of the Wulfs and their relatives, should be called secondary memoirs. They have not seen Pushkin themselves, and the people of the previous generation who told them about Pushkin had seen him when they had been children. Therefore, in these secondary memoirs are constantly found details of a legendary character of the poet.

Keywords: Russian nobility, family traditions, secondary memoirs, legends, the estates of Bernovo and Kurovo-Pokrovskoye of the Staritsky district of the Tver province, A.N. Ponafidina, O.N. Wulf, A.N. Bolt, V.D. Bubnova, A.S. Pushkin.

Information about the author: Mikhail V. Stroganov — DSc in Philology, Professor, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: mvstroganov@gmail.com. ORCID ID: https://orcid.org/000-0002-7618-7436

Семейные предания, «преданья русского семейства» — это одна из ярких страниц культурной памяти народа в целом. Число этих семейных преданий обычно растет в периоды больших исторических переломов, когда чувствуется резкий перерыв в традиции, разрыв связей с невозвратно утерянным прошлым. И именно по этой причине в творчестве А.П. Чехова, И.А. Бунина, С.Ю. Жуковского, А.В. Моравова, Н.П. Богданова-Бельского, В.К. Бялыницкого-Бирули была столь ярко пережита судьба русской дворянской усадьбы на рубеже XIX–XX вв. Если, например, в 1870-е гг. А.В. Марков-Виноградский собирал в своем дневнике воспоминания анекдотического характера, то через тридцать, а тем более пятьдесят лет эти воспоминания стали неизбежно приобретать элегиче-

скую окраску, хотя, разумеется, и в них оставались элементы анекдота. При этом следует учитывать различие между воспоминанием как рассказом о том, что человек видел и слышал непосредственно сам или от своих современников, и преданием как рассказом, который передает информацию предшествующих поколений. Младший современник А.С. Пушкина Н.И. Вульф видел поэта, и его воспоминания в устах его дочерей О.Н. Вульф и А.Н. Болт, которые Пушкина не видели, превращались в семейные предания.

С усадьбой Берново и некоторыми окрестными усадьбами связаны четыре текста преданий. Я не отношу к их числу устные рассказы Е.Е. Синицыной и Н.И. Вульфа, записанные В.И. Колосовым, хотя в строгом смысле их нельзя назвать и воспоминаниями, поскольку мы не можем судить о том, что и как рассказывали мемуаристы[1]. Три текста из этих четырех — это давно введенные в научный оборот предания А.Н. Понафидиной[2], сравнительно недавно (и с рядом неточностей) опубликованные предания О.Н. Вульф[3] и до сих пор не опубликованные предания А.Н. Болт. Работа над этими текстами была спровоцирована исследователями, которые собирали сведения о Пушкине. А.Н. Понафидина написала свой текст по предложению Тверского музея в 1923 г и дополнила его в 1924 г. О.Н. Вульф начинает свой текст таким признанием: «25-го декабря 1927 года сажусь писать свои мемуары, обещание, данное в этом году многоуважаемому Борису Львовичу Модзалевскому, и по завещанию ото-

---

[1] Впервые: *Колосов В.* Александр Сергеевич Пушкин в Тверской губернии в 1827 году. Тверь: Тип. губ. правления, 1888. С. 10–16, 27–29. Эти тексты неоднократно перепечатывались. Наиболее авторитетное комментированное переиздание см.: *Синицына Е.Е.* Рассказы о Пушкине, записанные В. Колосовым // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Художественная литература, 1985. Т. 2. С. 93–95; *Вульф Н.И.* Рассказы о Пушкине, записанные В. Колосовым // Там же. С. 97–98.

[2] Впервые: *Понафидина А.Н.* Воспоминания / [Публ. С.А. Фессалоницкого] // В наши дни. Калинин, 1936. № 2. С. 91–93. Публикации предшествовала в альманахе статья: *Фессалоницкий С.А.* Из рассказов о Пушкине и его современниках // В наши дни. 1936. № 2. С. 89–90. См. об этом: *Строганов М.В.* Из истории тверского пушкиноведения. С.А. Фессалоницкий // Из истории филологии: Сб. статей и мат-лов к 85-летию Г.В. Краснова / ред.-сост. В.А. Викторович. Коломна: Коломенский гос. пед. ин-т, 2006. С. 117–127. Перепеч.: *Понафидина А.Н.* Воспоминания // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Художественная литература, 1985. Т. 2. С. 99–101.

[3] *Вульф О.Н.* Берновские воспоминания о Пушкине А.С. / публ., примеч. и коммент. Т.П. Кочневой // Культурология: Дайджест. 2006. № 2 (37). С. 14–28. Публикатор не учла «Дополнений к Берновским воспоминаниям о А.С. Пушкине» О.Н. Вульф (см. примеч. 4).

шедшего от нас светилы Кони»[4]. Видимо, по инициативе Б.В. Томашевского были созданы мемуары А.Н. Болт, так как его рукой на их рукописи приписан ее адрес: «Вышний Волочек Московская ул. 50, кв. 9»[5]. И сюда же примыкает текст В.Д. Бубновой, который был создан, с одной стороны, без прямого побуждения со стороны пушкинистов, но, с другой стороны, после посещения Бернова, когда там уже был создан Пушкинский музей, поэтому отрицать внешнее влияние было бы неразумно.

Следует обратить внимание на то, что рукопись А.Н. Понафидиной была напечатана целиком в 1936 г. и с тех пор никогда не перепечатывалась полностью, так что некоторые важные детали ее выпали из научного обихода. Воспоминания О.Н. Вульф напечатаны не вполне исправно и без дополнения к ним. Причина такой публикации этих текстов очевидна: исследователей интересует только то, что касается Пушкина, поэтому они опускают ненужные им подробности об усадебной жизни, о многочисленных родственниках и знакомых. Однако эти мелочи и подробности очень важны не только для историков русской культуры, но и для самих пушкинистов — как тот воздух, в котором создавались мемуары и без которого они не могут существовать. Это необходимо учитывать, так как, зацепившись за имя Пушкина, мемуаристки начинали писать уже о том, что было гораздо ближе им самим, о своих семействах. Конечно, им всем было приятно, что имена их дедов и бабок, их родителей, теток и дядей встречались на страницах пушкинских писем и в исследованиях пушкинистов. Это повышало значение и их собственной жизни. Все, конечно, было в прошлом, но прошлое это было высоко и прекрасно. Рукопись А.Н. Болт никогда не была опубликована и не введена в научный оборот. Давно опубликованные воспоминания В.Д. Бубновой ранее не рассматривались как усадебный текст.

Анна Николаевна Понафидина (20.07.1855–08.01.1935) была внучкой А.И. Понафидиной, урожденной Вульф, которой в приданое был дан хутор Курово-Покровское. Легко догадаться, что А.Н. Понафидина Пушкина не видала, так как ее отец Николай Павлович Понафидин сам родился только в 1819 г.[6], и в 1828–1829 гг. ему было 9–10 лет. Мать А.Н. Понафидиной Серафима Александровна (01.08.1836–1916) была дочерью А.Т. Юргенева, которому принадлежало сельцо Подсосенье близ Берно-

[4] РО ИРЛИ РАН. Ф. 244. Оп. 17. Ед. хр. 11. Л. 2. Далее текст О.Н. Вульф цитируется без указания на архивный источник.

[5] РО ИРЛИ РАН. Ф. 244. Оп. 17. Ед. хр. 111. Л. 1. Далее текст А.Н. Болт цитируется без указания на архивный источник.

[6] См.: Любовные похождения и военные походы А.Н. Вульфа. Дневник 1827–1842 годов / сост., предисл., примеч. Е.Н. Строгановой и М.В. Строганова. Тверь, 1999. С. 241.

ва, и теткой Лики Мизиновой[7]. Поэтому А.Н. Понафидина могла лишь записать запомнившиеся ей рассказы о Пушкине, которые она слышала от своей бабушки и теток П.О. Лизуновой и Е.И. Гладковой. Следует также учесть, что М.Н. Понафидин, брат мемуаристки, активно участвовал в увековечении памяти Пушкина[8].

Ольга Николаевна Вульф (1851 — после 1929[9]) была внучкой Ивана Ивановича Вульфа (1776–1860), которому во времена Пушкина принадлежало Берново. Дочь поручика Николая Ивановича Вульфа (1815–1889) и Екатерины Лукиничны (урожд. Лосевой; 1826–1890), О.Н. Вульф не была замужем, детей не имела и оказалась последней владелицей Берново. В своем тексте она опиралась на рассказы родственников, на которых для подтверждения достоверности сообщаемых сведений постоянно ссылается. Кроме того, как можно понять, она пыталась реконструировать некоторые связи и отношения, восстановить детали и дать осмысление характеров, фактически применяя методы научного анализа.

Александра Николаевна Болт (1855 — после 1927), родная младшая сестра О.Н. Вульф. Разница между сестрами в четыре года и занятость семьей сказалась в содержании и построении ее воспоминаний. Она не приводит новых данных в сравнении с воспоминаниями О.Н. Вульф и излагает их гораздо более кратко и суммарно (только в эпизоде встречи с А.А. Пушкиным она приводит новые данные). Источники ее рассказов о Пушкине те же, но ошибок против истинных фактов еще больше. И в известной мере эти воспоминания можно было бы признать лишенными самостоятельного интереса.

Варвара Дмитриевна Бубнова (16.05.1886–28.03.1983) была дочерью Анны Николаевны Вульф (1854–1940), родной сестры названных выше Ольги Вульф и Александры Болт. Следовательно, Николай Иванович приходился ей уже дедушкой, а поскольку он умер в 1889 г., то он не мог, конечно, напрямую передавать трехлетней внучке свои воспоминания, следовательно, то, что сообщает эта мемуаристка, она узнавала из рассказов своих теток. В отношении Пушкина это в еще большей степени предания, чем тексты Понафидиной, Вульф и Болт.

---

[7] См. об этом: *Строганов М.В.* Две старицких осени Пушкина: Литературоведческие очерки. Тверь: Тверское обл. книжно-журн. изд-во, 1999. С. 39–53.

[8] См.: [О пожертвовании М.Н. Понафидина к псковскому пушкинскому празднику 1899 г.] // Журнал Тверской ученой архивной комиссии. 1900. № 75. 15 мая. С. 22–23.

[9] Т.П. Кочнева называет годом смерти О.Н. Вульф 1927, что является ошибкой, так как сама мемуаристка пишет: «25-го декабря 1927 года сажусь писать свои мемуары», а на «Дополнениях к Берновским воспоминаниям о А.С. Пушкине» есть помета: «18.IV.29 от Ольги Николаевны Вульф» (РО ИРЛИ РАН. Ф. 244. Оп. 17. Ед. хр. 12. Л. 4).

Текст «Мой “Вишнёвый сад”» написан в 1957 г., а текст «Село Берново» — в 1966 г.

Следует обратить внимание на то, что авторами этих четырех вторичных мемуаров являются женщины. Между тем их ровесниками были и мужчины, вовсе не лишенные интереса к культурным событиям, как, например, брат Ольги, Александры и Анны Михаил Николаевич Вульф (15.09.1860 — между 1907 и 1917[10]), братья Анны Понафидиной Владимир Николаевич и особенно Михаил Николаевич (1859–1915), муж Евпраксии Степановны Вревской, наследницы Тригорского и Малинников и, таким образом, хранитель культурной традиции. Однако все они оказались в стороне от мемуаротворчества, поскольку, как показывает бытовой опыт, именно женщины являются хранительницами семейных традиций, запоминая даты домашних праздников, бытовые подробности и детали. Кроме того, по причине более частого и интенсивного общения с детьми они в большей степени участвуют в формировании их семейной памяти. Наконец, женщины в большей степени склонны к фиксированию любовных историй, бытовых анекдотов. И все это мы видим в данных преданиях.

Понафидина, О.Н. Вульф и Болт строят свои воспоминания вокруг Пушкина. Надежда Владимировна Тяжелова, дочь Болт, пишет: «Пушкин был всегда родным для нашей семьи. Еще ребенком, приезжая в Берново, я много слышала о нем от моего дедушки Николая Ивановича Вульф»[11]. Здесь важны обе части признания мемуаристки. С одной стороны, «Пушкин был всегда родным для нашей семьи». Это значит, что с помощью Пушкина род Вульфов подключался к большой истории страны, поэтому память о Пушкине означала для Вульфов и их родных память о самих себе. С другой стороны, основным источником информации о Пушкине был «дедушка Николай Иванович Вульф», а не кто-то из тетушек, которые в качестве носительниц традиции актуализируются позднее. Однако это признание не просто легендарно, но мистификационно. В конце текста Болт содержится приписка: «Написано рукой Н.В. Тяжеловой (род. в Бернове в 1894). Написаны воспоминания в 1927». И это действительно так, поскольку Александра Вульф вышла замуж за владельца сельца Беклово Старицкого уезда отставного корнета Владимира Сергеевича Болта

[10] Дата рождения устанавливается по изданию: Письма берновского священника В. Миролюбова к Б.Л. Модзалевскому / публ., вступит. заметка и примеч. М.В. Строганова // Пушкинские чтения. Берново: Сб. статей по мат-лам Пушкинских чтений. Выпуск 4. Старица, 2015. С. 54. Дата смерти определяется на основании того, что в письмах В. Миролюбова от 1907 г. М.Н. Вульф показан еще живым, а владельцем Бернова на 1917 г. значится уже его сын Николай.

[11] РО ИРЛИ РАН. Ф. 244. Оп. 17. Ед. хр. 111. Л. 5.

19 января 1893 г.[12] Но Николай Иванович, дед Надежды Тяжеловой, умер, как мы уже говорили, в 1889 г., за пять лет до рождения внучки, так что при венчании Александра Вульф записана как дочь вдовы Екатерины Лукиничны. Однако для Н.В. Тяжеловой эта невинная ложь была очень нужна: благодаря этому подлогу она выступает в качестве транслятора памяти о Пушкине и вновь — теперь уже с другой стороны — подключаются к большой истории страны, что в год десятилетия «Великого Октября» могло стать охранной грамотой.

Все памятные места самого Бернова и окрестностей связаны с именем Пушкина. Например, О.Н. Вульф считает, что

> кроме мелких стихотворений, Пушкин писал в Бернове <…> “Русалку”, тема которой взята из быта берновской жизни при Иване Петровиче Вульфе. Мельница, существующая до сих пор, но обновленная, находится в замечательно красивой местности на реке Тьме, в одной версте от усадьбы. У мельника была красивая дочь Наташа, в которую влюбился и за которой ухаживал камердинер Ивана Петровича, вследствие чего ей пришлось утопиться в омуте, а мельник сошел с ума. По всей своей снисходительности ко всем подчиненным ему, Иван Петрович счел необходимым сослать своего камердинера в Сибирь. Место гибели Наташи до сих пор называлось “Наташин омут” и был в моем присутствии написан довольно большим этюдом художником Левитаном. Не смешивать с другой большой картиной у Левитана “У омута”, находящейся в Третьяковской галерее и взятый на новом омуте в расстоянии нескольких саженей от старой. Устраивая в продолжение нескольких лет спектакли и концерты для берновских обывателей, я считала своей обязанностью поставить и “Русалку” как драматическую вещь, и конец я взяла из оперного текста. В то время барон Клодт, директор Эрмитажа, гостил у своего племянника, моего соседа, и нарисовал нам эскизы для декораций; мы увеличили их, и вышло художественно красиво, к чему я всегда стремилась при исполнении спектаклей.

Ей вторит Болт:

> Рукопись, которую писал Пушкин, была часть его знаменитой “Русалки”. За берновским садом на реке была плотина и мельница — замечательно живописная местность с множеством соловьев. Рассказывали, что одна соблазненная молодая девушка бросилась в воду на плотине и утопилась.
>
> Пушкина вдохновляла романтичность рассказа и местности, и он задумал написать свою “Русалку”, которую и начал писать в Бернове.

[12] См.: Письма берновского священника В. Миролюбова к Б.Л. Модзалевскому. С. 58.

Художник Левитан приезжал к нам в Берново, когда я была девушкой, и написал картину “Омут”. Помню, что каждый день большое полотно клали на долгушу и везли его к омуту.

То же повторяет и Понафидина:

От моей бабушки тетушка слышала, что в основу своей драмы “Русалка” Пушкин положил происшествие, о котором он узнал в бытность свою в Бернове, но от кого и когда — не знаю.

В конце XVIII столетия или начале XIX приехал погостить в Берново к моему прадеду Ивану Петровичу Вульфу его знакомый, большой сановник, московский главнокомандующий Тутолмин. Привез он с собой своего лакея, столичного красивого франта. У местного мельника была красавица дочь, известная своей красотой во всей волости. С этим лакеем у нее завязался роман. Он ухаживал за ней, соблазнил ее и уехал, оставив беременной. Девушка не вынесла этого позора, горя и стыда и утопилась в берновском омуте[13].

Все это восходит к рассказу Н.И. Вульфа, который записал В.И. Колосов:

Сообщил он мне и предание, по которому сюжет “Русалки” Пушкину подала судьба дочери одного мельника их имения. По этому преданию, дочь этого мельника была влюблена в одного барского камердинера; этого камердинера за какую-то вину барин отдал в солдаты, и она с отчаяния утопилась в мельничной плотине. Нас проводили на эту плотину и показали самый омут, в котором, по преданию, она утопилась. Действительно, вид запущенной, со всех сторон поросшей лесом плотины, с глубоким бездонным омутом среди ее, в связи с этим преданием о судьбе дочери мельника, мог запасть в чуткую душу поэта, но за полную достоверность этого предания все-таки поручиться довольно трудно[14].

Н.И. Вульф, правда, еще не знает, что в эти места приедет Левитан писать этюд для картины «У омута», но Понафидина, которая пропускает этот эпизод в своих воспоминаниях, в примечаниях к воспоминаниям дяди дополняет его[15].

---

[13] *Понафидина А.Н.* Воспоминания // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 2. С. 100.

[14] *Вульф Н.И.* Рассказы о Пушкине, записанные В. Колосовым. С. 97.

[15] Достойно примечания, что данное предание имеет сюжетные аналоги. В селе Ахтырка Павлово-Посадского района Московской области бытует следующее

Другой пример не менее выразителен. О.Н. Вульф сообщает:

> Извилистые берега Тьмы очень красивы между Малинниками и Бернов, особенно у мельницы, у Красной горы, у Трёх сосен, постоянные места прогулок местных жителей и привлекающие приезжих посетителей верст на 20 вокруг.

Эти же три сосны вспоминает и А.Н. Понафидина:

> Однажды собралось много молодежи в Бернове, и у трех сосен, близ омута, в излюбленном месте для пикников и сборищ, играли в горелки[16].

Но дело в том, что эти три сосны появляются в локальном тексте Бернова из пушкинского стихотворения «Вновь я посетил…», в котором, как хорошо известно, изображены реалии Михайловского и Тригорского[17]. В берновской округе можно найти, наверное, не одну группу из трех сосен, но ни одна из них не имеет какого-то особенного культурного значения. Вся мифология этих трех сосен сформировалась только как следствие чтения пушкинских текстов. Берновские места красивы, но культурное значение они приобретают только благодаря Пушкину. Вот о чем и написаны эти воспоминания.

На фоне всех этих псевдо-воспоминаний выделяется текст Бубновой, которая в описании Бернова опирается на реальные зрительские впечатления:

предание: «В наших краях же есть тот самый Алёнушкин пруд. Так вот говорили, что <В.М.> Васнецов срисовал вот этот пруд, а Алёнушку писал с местной девушки. Так она потом, как в сказке, и кончила жизнь в пруду. Говорят, нечисть там какая-то водится и всех в этих болотах и водах Алёнушкиных губит. <…> Так появилась легенда после написания картины, очевидно, а с чем связано, кто уж теперь разберет. Но на прудик этот Алёнушкин детям строго-настрого ходить запрещали» (Зап. В.А. Кодолова от М.О. Меркуловой 1948 г. р., Ахтырка, живет: Сергиев-Посад, 2020). Варианты этой легенды записаны также от А.А. Новиковой 1999 г. р., Ахтырка, живет в Сергиевом Посаде; М.Д. Зайцева 1959 г. р., Ахтырка, живет в Москве; Г.А. Рыленковой (Паш-Давыдовой) 1955 г. р., Ахтырка, живет в Москве (Архив В.А. Кодоловой, которой приношу свою искреннюю благодарность за разрешение использовать эти материалы. — *М. С.*).

[16] *Понафидина А.Н.* Воспоминания // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 2. С. 101.

[17] *Козмин В. Ю.* «…Тот уголок земли» (Локус Михайловского в поэтическом творчестве А. С. Пушкина). М.: [Гос. мемор. ист.-лит. и прир.-ландшафтн. музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское»], 2001. С. 73–96.

> В парке природа из года в год побеждала первоначальные выдумки барских садовников: зарастали дорожки аллей, листва опустившихся к земле ветвей старых лип сливалась с некошеной травой куртин. Входишь в аллею, будто в зеленую стеклянную бутылку, и нет из нее выхода на белый свет![18]

Не случайно свои воспоминания о Бернове «Мой “Вишневый сад”» она начала такими словами:

> Из далекого прошлого всегда вспоминается самое счастливое и прекрасное, конечно, если оно было в жизни человека. Для меня в детстве и отчасти в юности самым прекрасным был сад моих дедов. И до сих пор я его иногда вижу во сне. Он был старый и огромный. В нем были аллеи лип и берез, глухой еловый лесочек с овражками, всегда наполненный черной дождевой водой. Были солнечные пригорки с лесной земляникой, кусты сирени с душистыми, тяжелыми гроздьями цветов. Это был сад, подобный садам тургеневских повестей, «Вишнёвому саду» Чехова, «прекрасней которого ничего нет на свете». В нем природа давно победила первоначальные выдумки барских садовников...[19]

Все остальное в ее Бернове — это тоже предания, которые она называет легендами. Понафидина упоминает игру в горелки на берегу реки. Но Пушкин бывал в Старицком уезде в октябре-ноябре 1828 и в январе и октябре-ноябре 1829 г. Ни о каких горелках в это время года и речи быть не могло. И Бубнова писала об этом так:

> Дом тоже был большой и старый, с необычайно толстыми стенами. <…> Кроме того, здесь обитала тень великого Пушкина: он жил в этом доме, хоть и короткие сроки, гулял по этим аллеям с моими прабабками, по легенде, играл с ними в горелки[20].

И еще. В.И. Колосов отмечал, что, по словам Николая Вульфа,

> А.С. Пушкин писал свои стихотворения обыкновенно утром, лежа на постели, положив бумагу на подогнутые колени. В постели же он пил и кофе[21].

---

[18] Варвара Бубнова, или «Берновская барышня» в Японии / сост. В.И. Баринова, В.М. Воробьев. Тверь: Седьмая буква, 2011. С. 100.

[19] Там же. С. 6.

[20] Там же. С. 100.

[21] *Вульф Н.И.* Рассказы о Пушкине, записанные В. Колосовым. С. 97.

Слова отца повторяет Ольга Вульф:

> В Малинниках была скудная холостая обстановка, а в Бернове отдавали Александру Сергеевичу должное поклонение его гению. Ему отводилась большая гостиная, из которой ведет балкон в сад; спал он на большом широком диване, утром подавали ему кофе, пока он еще лежал в постели, вставал поздно, и лежа, положив тетрадь на согнутые колени, он любил писать очень долго, и никто не смел входить к нему.

За нею следует и Александра Болт:

> Пушкин очень любил гостить у моего дедушки в Бернове. Отец мой часто рассказывал нам, как, будучи еще мальчиком 10 лет, он один раз вбежал в ту комнату, где ночевал поэт, и видит, что Пушкин сидит на корточках на турецком диване, пьет черный кофе, пишет в тетради. Пушкин не хотел портить комнаты кроватью и спал на турецком диване.

Одна Понафидина не рассказывает об этом, но у нее была другая аналогичная (и, видимо, реальная) история. Бубнова тот же сюжет излагает следующим образом:

> Мой дед (отец моей матери) Николай Иванович Вульф четырнадцатилетним мальчиком видел Пушкина. Он вспоминал, как, войдя однажды утром в комнату, где ночевал Пушкин, застал его в кровати: поэт что-то писал, лежа на спине и положив тетрадь на согнутые колени. Это было в 1828 году. Легенда эта передавалась из уст в уста и дошла до нас, третьего поколения[22].

Бубнова вновь повторяет слово **легенда**. Берновский парк был, есть и будет. Пушкин в Бернове — это легенда, это сомнительное в своей достоверности предание.

Список литературы

1. Варвара Бубнова, или «Берновская барышня» в Японии / сост. В.И. Баринова, В.М. Воробьев. Тверь: Седьмая буква, 2011. 164 с.
2. *Вульф Н.И.* Рассказы о Пушкине, записанные В. Колосовым // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Художественная литература, 1985. Т. 2. С. 97–98.

[22] Варвара Бубнова, или «Берновская барышня» в Японии. С. 100.

3. *Вульф О.Н.* Берновские воспоминания о Пушкине А.С. / публ., примеч. и коммент. Т.П. Кочневой // Культурология: Дайджест. 2006. № 2 (37). С. 14–28.
4. *Козмин В.Ю.* «…Тот уголок земли» (Локус Михайловского в поэтическом творчестве А.С. Пушкина). М.: [Гос. мемор. ист.-лит. и прир.-ландшафтн. музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское»], 2001. 240 с. («Михайловская пушкиниана». Вып. 16).
5. *Колосов В.* Александр Сергеевич Пушкин в Тверской губернии в 1827 году. Тверь: Тип. губ. правления, 1888. 30 с.
6. Любовные похождения и военные походы А.Н. Вульфа. Дневник 1827–1842 годов / сост., предисл., примеч. Е.Н. Строгановой и М.В. Строганова. Тверь, 1999. 352 с.
7. [О пожертвовании М.Н. Понафидина к псковскому пушкинскому празднику 1899 г.] // Журнал Тверской ученой архивной комиссии. 1900. № 75. 15 мая. 52 с.
8. Письма берновского священника В. Миролюбова к Б.Л. Модзалевскому / публ., вступит. заметка и примеч. М.В. Строганова // Пушкинские чтения. Берново: Сб. статей по мат-лам Пушкинских чтений. Выпуск 4. Старица, 2015. С. 41–62.
9. *Понафидина А.Н.* Воспоминания // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Художественная литература, 1985. Т. 2. С. 99–101.
10. *Понафидина А.Н.* Воспоминания / [Публ. С.А. Фессалоницкого] // В наши дни. Калинин, 1936. № 2. С. 91–93.
11. *Синицына Е.Е.* Рассказы о Пушкине, записанные В. Колосовым // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Художественная литература, 1985. Т. 2. С. 93–95.
12. *Строганов М.В.* Две старицких осени Пушкина: Литературоведческие очерки. Тверь: Тверское обл. книжно-журн. изд-во, 1999. 208 с.
13. *Строганов М.В.* Из истории тверского пушкиноведения. С.А. Фессалоницкий // Из истории филологии: Сб. статей и мат-лов к 85-летию Г.В. Краснова / ред.-сост. В.А. Викторович. Коломна: Коломенский гос. пед. ин-т, 2006. С. 117–127.
14. *Фессалоницкий С.А.* Из рассказов о Пушкине и его современниках // В наши дни. 1936. № 2. С. 89–90.

© 2021, М.В. Строганов

Приложение

Ниже мы печатаем тексты воспоминаний А.Н. Понафидиной (по публикации 1936 г., гораздо более обстоятельной и открывающей многие важные детали жизни тверского окружения Пушкина), О.Н. Вульф и А.Н. Болт (по указанным ранее архивным источникам). Примечания принадлежат авторам мемуаров. Мы не комментировали воспоминания, так как для нас была важна не верификация информации, а демонстрация формирования преданий и легенд. Воспоминания В.Д. Бубновой мы не републикуем, так как опубликованные тексты адекватно представляют ее позицию.

М.В. Строганов

А.Н. Понафидина

Воспоминания

Бабушка моя Анна Ивановна Понафидина[23] по выходе замуж получила от отца своего хутор Курово, где и поселилась вместе с мужем Павлом Ивановичем Понафидиным, моим дедом. Они начали создавать себе поблизости чудное во всех отношениях имение, а в 1826 году перешли туда жить, имея уже 6 человек детей. Это имение они назвали Курово-Покровское и прожили в нем всю свою долголетнюю жизнь счастливо, мирно, окруженные общей любовью и глубоким уважением[24].

---

[23] Анна Ивановна Понафидина, род<илась> в 1784 году, дочь Ивана Петровича Вульфа и Анны Федоровны, рожденной Муравьевой. Бабушка очень любила и глубоко уважала свою тетку Екатерину Федоровну Муравьеву, мать декабристов, и до замужества много жила у нее. Свою старшую дочь Анну Павловну она отправила в Москву к Екатерине Федоровне, и та воспитывала ее со внучками Муравьевыми. Кроме того, бабушка была очень дружна со своей двоюродной сестрой Варварой Александровной Бакуниной, рожденной Муравьевой, матерью многочисленной семьи с анархистом Михаилом Александровичем во главе. Дружба с Бакуниными продолжалась у нас всю жизнь.

[24] Свадьба дедушки и бабушки была в 1816 году. Устроив свою жизнь в Курово-Покровском, дедушка занялся воспитанием и образованием трех сыновей, взяв по своей доброте и большим знаниям сыновей родственников для совместного обучения. У него образовалась целая школа в 10<ти> и больше человек. Он готовил их очень успешно в морской корпус, все поступали, но не все были моряками. Один только старший сын, дядя мой Иван Павлович, прошел всю карьеру заслуженного моряка, получив все знаки отличия, и умер в преклонных годах. Второй сын, Михаил Павлович, умер 18<ти> лет в морском корпусе, а мой отец, Николай Павлович, тоже похворав, был взят из корпуса и определен в Лейб-улан-

Дед был моряк, долго жил в Англии, хорошо познакомился с английской культурой и приобрел много знаний, которые сумел применять в своем хозяйстве. Алексей Николаевич Вульф, мой дядя, отзывается о деде очень лестно: «С здравым своим рассудком приобрел он познания, которые в соединении с его благородным, в полном смысле слова, и добрым нравом делают его прекраснейшим человеком и, по этим же причинам, счастливым супругом и отцом».

На основании такого мнения о дедушке Алексей Николаевич познакомил его с Пушкиным, когда тот приехал в Тверскую губернию, в имение Малинники[25]. В пяти верстах от них, в Павловском, жил брат бабушки Павел Иванович Вульф[26]. Однажды у него был званый обед, о котором Пушкин упоминает в своей переписке. «На днях, — пишет он, — было сборище у одного соседа; я должен был туда приехать. Дети его родственницы, балованные ребятишки, хотели непременно туда же ехать; мать принесла им изюму и чернослив и думала тихонько от них убраться, но Петр Маркович[27] их взбудоражил; он к ним прибежал: “Дети! Дети! Мать вас обманывает! Не ешьте чернослив, поезжайте с нею; там будет Пушкин;

ский полк, стоявший в Торжке. Все ученики дедушки обожали его, удачно поступали в учебные заведения и на всю жизнь сохраняли к нему чувство глубокого уважения, любви и признательности.

Для характеристики дедушки интересен эпизод, рассказанный сыном его Иваном Павловичем. Как-то в детстве дядя поссорился с одним дворовым мальчиком и дал ему пощечину. Дедушка это увидал, подозвал мальчика к себе и велел ему в свою очередь дать пощечину дяде. Мальчик не согласился ударить барчонка, но дедушка настоял на этом и сказал сыну: «Теперь ты на себе узнаешь, что это значит, и, надеюсь, не забудешь». И действительно, дядя всю жизнь это помнил и был редко ·корректен и гуманен со всеми своими подчиненными на службе и в своем имении.

Воспоминания дедушки были напечатаны Б.Л. Модзалевским под заглавием «Записки морского офицера».

[25] Имение Малинники Старицкого уезда Тверской губернии принадлежало матери Алексея Николаевича Вульфа — Прасковье Александровне Осиповой, а затем перешло к нему самому.

[26] Бабушка очень любила Павла Ивановича.

Павел Иванович был женат на немке. Фридерика Ивановна, Фриценька, как ее часто звали, плохо говорила по-русски. Характерным примером ее речи является следующий анекдот, очень позабавивший и сильно рассмешивший Пушкина. Желая подразнить Фридерику Ивановну, молодежь затеяла религиозный разговор и очень осуждала римского папу. Фридерика Ивановна была ярая католичка. Рассерженная и взволнованная, она закричала:

— Оставь мою папу, ведь я твою Дмитрию Политу (т. е. митрополита) не трогаю.

[27] Петр Маркович Полторацкий муж старшей сестры бабушки Екатерины Ивановны и отец Анны Петровны Керн.

он весь сахарный, а зад у него яблочный; его разрежут, и всем вам будет по кусочку". Дети разревелись: "Не хотим чернослив, хотим Пушкина!" Нечего делать: их повезли, и они сбежались ко мне, облизываясь, но, увидев, что я не сахарный, а кожаный, совсем опешили». Эпизод на обеде в честь Пушкина, рассказанный им самим, касался моей бабушки, моего отца Николая и моих дядей Ивана и Михаила Павловичей Понафидиных[28].

Имение наше Курово-Покровское имело счастье неоднократно видеть в своих стенах гениального поэта. О посещениях Курово-Покровского Пушкиным я знаю из рассказов бабушки и тетушек.

Одна моя тетушка, Прасковья Осиповна Лизунова[29], часто гостила у нас и жила в Курово-Покровском. Раньше всего приведу сообщение, относящееся к периоду детства поэта. Она рассказывала мне, что Пушкин ребенком очень любил арбузы. Однажды за обедом он усиленно просил мать дать ему лишнюю порцию арбуза. Мать отказала, а дядя Василий Львович, видя его огорченным, сказал ему:

— Проси, Саша, так, чтобы тебе дали.

Пушкину было 7 лет, как говорила тетушка, и он немедленно сказал:

— Сашино пузо хочет арбуза.

Все рассмеялись, и он получил просимое.

От дедушки тетушка слышала следующий рассказ. Пушкин был в Курово-Покровском. Он работал над 7-й главой «Евгения Онегина» в цветной комнате, выходящей в сад. В ней четыре окна: три на западной стороне и одно на южной. Около среднего окна стоял стол[30]. У него-то и находился поэт. Это было около полудня. Пушкин всегда писал в предобеденное время. Мой дедушка зашел к нему. Пушкин любил с ним беседовать и сказал шутливо:

---

[28] Ник<олай> Павл<ович> Понафидин умер 76 лет в 1895 году. Он был женат на Серафиме Александровне Юргеневой, умершей 84 лет в 1920 году.

Иван Павлович Понафидин — адмирал, умер 89 лет в 1906 году. Был женат на Марии Николаевне Козиной.

Михаил Павлович Понафидин умер, находясь в морском корпусе 18-<ти> лет, в 1834 г.

В 1828 году, к которому относится рассказ Пушнина, мальчикам было: Николаю — 9 лет, Ивану и Михаилу — по 11 лет.

[29] Прасковья Осиповна Лизунова — дочь Осипа Яковлевича Возницына и Клеопатры Ив<ановны> Понафидиной, была замужем за Никанором Ив<ановичем> Лизуновым. Долго жила она в Витебске. Будучи любимой племянницей деда моего Павла Ив<ановича> Понафидина, П.О. Лизунова часто гостила и жила у нас в Курово-Покровском. Она много слышала о Пушкине от бабушки и дедушки, обожала и глубоко ценила его как гениального поэта.

[30] Цветная гостиная с балконом и зала, полукруглая в пять окон, составляют анфиладу и самые высокие в доме комнаты. Из цветной идет коридор.

— Вот, Павел Иванович, не найду рифмы к этой фразе.

К сожалению, тетушка не помнила этой фразы. Дедушка очень удачно подсказал, а Пушкин спросил:

— Сколько же червонцев я должен заплатить вам, Павел Иванович?

Думаю, Пушкин сказал так потому, что знал от дяди Алексея Николаевича Вульфа, как бескорыстен, честен и гуманен был дед.

На вопрос поэта дедушка ответил:

— Уж, право, не знаю, Александр Сергеевич, надо нам это хорошенько обдумать.

И оба они рассмеялись.

От моей бабушки тетушка слышала, что в основу своей драмы «Русалка» Пушкин положил происшествие, о котором он узнал в бытность свою в Бернове, но от кого и когда — не знаю[31].

В конце XVIII столетия или начале XIX приехал погостить в Берново к моему прадеду Ивану Петровичу Вульфу его знакомый, большой сановник, московский главнокомандующий Тутолмин[32]. Привез он с собой своего лакея, столичного красивого франта. У местного мельника была красавица дочь, известная своей красотой во всей волости. С этим лакеем у нее завязался роман. Он ухаживал за ней, соблазнил ее и уехал, оставив беременной. Девушка не вынесла этого позора, горя и стыда и утопилась в берновском омуте[33].

Пребывание Пушкина в Берновской волости было, по словам бабушки, великим событием. Все съезжались, чтобы увидать его, побыть с ним,

---

[31] Берново принадлежало брату бабушки моей Ив<ану> Ив<ановичу> Вульфу. В письме от 16 окт<ября> 1829 г. Пушкин замечает: «Ив. Ив. на строгой диэте (... своих одалисок раз в неделю)». Бабушка отдавала полную справедливость уму и находчивости Ив<ана> Ив<ановича>: он во время ее тяжкой болезни решился самолично поставить ей банки и пустить кровь, чем и спас ей жизнь. Но характер жизни Ивана Ивановича бабушка очень осуждала и выговаривала ему свое чувство, на что тот отговаривался шутками и отвечал ей:

— Отнимать жизнь — это большой грех, но даровать жизнь и поддержать ее — это не грех.

[32] Тимофей Ив. Тутолмин (1739—1809) был правителем Волынского и Подольского наместничества, а потом московским главнокомандующим.

[33] Этот омут наш великий художник Левитан изобразил на своей знаменитой картине «У омута» в 1891 г. в бытность у нас в Курово-Покровском. Объяснения, связанные с этой картиной и приведенные в альбоме Левитана (Игорь Грабарь, «Русские художники. Левитан». Москва, изд. Кнебель), совсем неверны.

Герой этого эпизода был не конюший, а столичный лакей. Никто наказан не был. Прадед Иван Петрович Вульф, по словам его дочери, моей бабушки, был удивительно добрый, гуманный человек, так что она всегда называла его святым человеком. И потом: Вульф именуется баронессой ошибочно.

рассмотреть его как необыкновенного человека. Но талантом его, как казалось бабушке, такой поклоннице поэта, все эти пожилые люди мало восхищались, мало понимали и недостаточно ценили всю силу его гениального творчества.



Илл. 5. Липовая аллея в с-це Малинники. Рисунок С.Л. Бычинского. Бумага, карандаш. 1936. Тверской государственный объединенный музей

Совсем другое впечатление оставило у моих тогда еще совсем юных тетушек пребывание Пушкина и знакомство с ним. Все они были влюблены в его произведения, а может быть, и в него самого. Стихотворения и поэмы переписывали они в свои альбомы, перечитывали их и до старости любили декламировать чуть не со слезами на глазах, со свойственной тому времени сентиментальностью.

Многие очень робкие и наивные девушки, несмотря на страстное желание и благоговение к Пушкину, боялись встречи с ним, зная, что он обладал насмешливостью и острым языком.

Тетушка моя Екатерина Ивановна Гладкова[34] рассказывала мне о та-

[34] Ек<атерина> Ив<ановна> — дочь Ив<ана> Ив<ановича> Вульфа, жившего в Бернове, по мужу Гладкова. В письме из Малинников от 16 октября 1829 г. Пушкин упоминает о ней следующим образом: «В Бернове я не застал уже... Минерву. Она со своим ревнивцем отправилась в Саратов». Жизнь ее была полна страданий, но она переносила их с необыкновенным смирением и покорностью, как полагается мудрой Минерве. Потеряла она свою красавицу дочь — Софью Яковлевну Назимову во цвете лет от чахотки; воспитывала ее дочь, умершую тоже совсем молодой. Впоследствии потеряла также молодой свою внучку, дочь второй дочери; сама ослепла и долго была слепой.

Приезжая в Берново, Ек<атерина> Ив<ановна> всегда бывала у нас, проводила по нескольку недель и производила на нас, уже старушкой, чарующее впечатление своею добротой, своими рассказами и своею внешностью.

ком эпизоде. Однажды собралось много молодежи в Бернове, и у трех сосен, близ омута, в излюбленном месте для пикников и сборищ, играли в горелки. Неожиданно приехали туда Алексей Николаевич Вульф и Пушкин. Все барышни всполошились и убежали, но потом вернулись, кроме тетушки моей Софьи Михайловны Иогансон[35]. Как ни убеждала ее Екатерина Ивановна, она не возвращалась и говорила, что Пушкин будет смеяться над ее большим носом. Когда Александр Сергеевич узнал об этом от Екатерины Ивановны, то засмеялся и сказал:

— Зачем бы я стал смотреть на некрасивый нос барышни, когда я мог бы любоваться коротенькими бегающими ножками, которые я так люблю.

Как особенность Пушкина, рассказывали, что он очень любил общество и разговоры женской прислуги — приживалок, экономок, горничных. Одна почтенная старушка Наталья Филипповна, прислуга Алексея Николаевича Вульфа, передавала мне, как Александр Сергеевич любил вставать рано и зимой, когда девушки топили печи и в доме еще была тишина, приходил к ним, шутил с ними и пугал их. В обращении с ними он был так прост, что они отвечали ему шутками, называли его фармазоном и, глядя на его длинные выхоленные ногти, дьяволом с когтями.

Эта черта Пушкина очень характерна для такого наблюдателя и толкователя человеческих душ, каким он был.

Бабушка и дедушка всю свою жизнь провели в Берновской волости. Приезжая на лето в Малинники, Алексей Николаевич Вульф всегда навещал дедушку и бабушку. Равно и Евпраксия Николаевна Вревская[36] про-

---

[35] Софья Михайловна Иогансон, родная племянница деда Александра Тихоновича Юргенева, отца моей матери, была сирота. По выходе из Смольного института она всю жизнь жила у деда в его имении Подсосно, купленном у Федора Ивановича Вульфа, брата моей бабушки. Имение это находилось в 4 верстах от Бернова. Ек<атерина> Ив<ановна> ее очень любила, и она часто гостила в Бернове. Это была прелестная, кроткая, самоотверженная личность, всю жизнь свою посвятившая воспитанию двух дочерей дедушки, оставшихся сиротами после смерти бабушки Анны Сергеевны, рожд<енной> Сомовой, дочери калужского губернатора. Тетушка Софья Михайловна не была красива, но была хорошо сложена, и ножки у нее были прелестные.

[36] Евпр<аксия> Ник<олаевна> Вревская — сестра Алексея Ник<олаевича>. Пушкин подарил ей четвертую-пятую главы «Евгения Онегина» с надписью: «Евпраксии Николаевне Вульф от автора. — Твоя от Твоих. 28 февр. 1828 г.».

И сама Евпраксия Николаевна, и вся ее семья продолжали поддерживать самые хорошие отношения с нашей семьей, особенно когда сын Евпраксии Николаевны Ипполит Борисович Вревский переехал жить в Малинники. Результатом наших искренних отношений была женитьба моего брата на родной внучке Евпраксии Николаевны — Евпраксии Степановне Вревской. В ее лице мои роди-



Илл. 6. Дом Вельяшевых в с-це Марицыно (Мариничи). Рисунок С.Л. Бычинского. Бумага, карандаш. 1936. Тверской государственный объединенный музей

являла к ним большое уважение. Все ее дочери и сыновья бывали у дедушки и бабушки. Чувство уважения и симпатии к ним, а также и к моему отцу у Алексея Николаевича и Евпраксии Николаевны было основано на бескорыстной дружбе отца со вторым сыном Прасковьи Александровны и братом Алексея Николаевича и Евпраксии Николаевны — Валерианом Николаевичем Вульфом. Он был очень слабого здоровья, страдал припадками и был изумительного маленького роста, почти карлик. По прежнему закону он, как дворянин, должен был служить военным и поступить в тот полк, в котором служил мой отец. По своей доброте и сожалению к двоюродному брату отец взял его под свое покровительство, оберегал от всяких неприятностей и все время заботился о нем. Об отношении моего отца к Валериану Николаевичу я много слышала от бывшего слуги его малинниковского старика Ивана Ивановича Курочкина, приезжавшего в гости к нашей няне.

Валериан Николаевич платил отцу чувством безграничной любви. Он не раз говорил отцу, что, зная и чувствуя, что он долго жить не будет, он хочет перевести все свое состояние, равное состоянию Алексея Николаевича, на имя моего отца. Но отец ·категорически отказывался от этого и просил Валериана Николаевича не профанировать их искреннюю дружбу денежными соображениями, хотя и был сам человек небогатый. Так и случилось. Валериан Николаевич умер, и все его состояние перешло к Алексею Николаевичу, а после его смерти — Евпраксии Николаевне Вревской.

тели приобрели идеальную личность во всех отношениях самую лучшую дочь, а мы — чудную сестру и друга. Брат был редко счастлив с ней, но большое горе — он так рано умер, потеряв двух сыновей, со смертью которых прекратился старинный род Понафидиных по нашей линии.

После смерти бабушки и дедушки Алексей Николаевич не изменил своего отношения ко всей нашей семье. Приезжая летом в Малинники — на лечение земляникой и малиной, как он сам говорил, Алексей Николаевич всегда представлялся нам молодым, большим оригиналом. Его экипаж — холстом обитая линейка, его жалкие, слабые лошади, его кучер, его собственный холщовый костюм, кончая колпаковидной черной фуражкой, — все было своеобразно и возбуждало в нас смех и осуждение. Мы знали, что он был очень богат.

Как большой любитель пения и музыки, — а у нас в семье было и то и другое, — он часто приезжал к нам, особенно когда знал, что у нас гостила известная московская певица Ирина Ивановна Оноре со своим мужем, большим пианистом. Слушал Алексей Николаевич ее пение очень своеобразно: сядет в большое кресло, зажмурит глаза и начнет подпевать ей, чем очень смущал ее. Слушая впоследствии мою сестру Наталию Николаевну Баллас, большую певицу, ученицу Маркези, профессора венской консерватории, он очень увлекался ее пением и красивой внешностью. Алексей Николаевич не стеснялся все время подпевать ей, а она, веселая, с большим трудом удерживалась от смеха. Это очень не нравилось отцу, а Вульф в своем увлечении не замечал этого.

Приятного впечатления Алексей Николаевич на нас не производил: слишком он был сух, холоден, педантичен.



Илл. 7. Алексей Николаевич Вульф. Художник А.А. Багаев.
Картон, масло. 1841. Государственный мемориальный историко-литературный и природно-ландшафтный музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское»

Об Анне Петровне Керн мы всегда слышали как о необыкновенной красавице, почему в моем воображении она и была «гений чистой красо-

ты». Семидесяти с лишком лет Анна Петровна приехала со своим мужем Виноградским, который был много моложе ее, к бабушке моей в Курово-Покровское. И что же увидали мы? Несимпатичную, совсем неинтересную, циничную старуху, все мысли которой были направлены только на еду. Бабушка, конечно, заботилась о том, чтобы их лучше угостить. Анна Петровна каждый день объедалась, страдала несварением желудка. Всем приходилось ухаживать за ней, переносить все ее прихоти и капризы. Особенно грустно было смотреть на ее молодого еще, симпатичного, интеллигентного мужа, с полным самоотвержением ухаживавшего за ней.

Заканчиваю свои воспоминания обращением к памяти незабвенных бабушки и дедушки и моих родителей. Будучи редко нравственными и интеллигентными личностями, они могут служить примером для своего потомства. Наша совсем молодая мать очень заботилась о нашем образовании. С самого юного возраста мы учили стихотворения Пушкина. И это великое имя не было для нас пустым звуком, мы благоговели перед ним.



Илл. 8. Анна Петровна Керн (урожд. Полторацкая).
Художник А.А. Багаев.
Картон, масло. 1841. Государственный Русский музей[37]

Все вещи, которые заведомо имели какое-нибудь отношение к Пушкину, сохранялись и береглись: ломберный стол и чайная чашка.

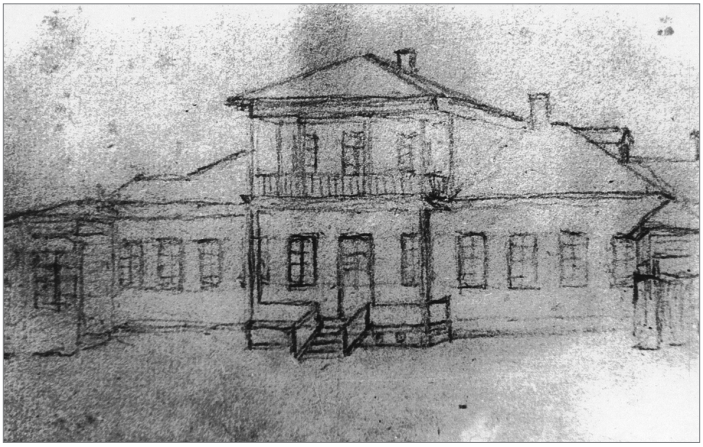
Старинный ломберный стол красного дерева с зеленым сукном, на котором Пушкин любил писать и за которым играл в вист, особенно берегли

[37] См. о портретах на илл. 7 и 8: *Грановская Н.И.* Друзья Пушкина в портретах крепостного художника Акима Арефова-Багаева // Временник Пушкинской комиссии, 1974. Л.: Наука, 1977. С. 142–148.

и не позволяли чистить. На нем долгое время сохранялись собственноручные, мелом сделанные записи Александра Сергеевича во время его игры в вист. Более 50<-ти> лет хранился этот ценный автограф, пока сукно еще держалось.

Чайная чашка была подарена Пушкиным Марии Ивановне Осиповой. Та передала ее своей племяннице Прасковье Борисовне Беклешевой, рожденной Вревской, подарившей ее в свою очередь моей невестке Евпраксии Степановне Понафидиной, рожденной Вревской. Эта чашка бережно хранилась у нас, пока не была увезена в Тверской музей.

Стол же все время стоял в моей комнате в Курово-Покровском. В 1923 году, когда приезжал в Малинники командированный туда Тверским музеем сотрудник, я уже не жила в Курово-Покровском и очень просила его поехать туда и взять для музея стол и кушетку, на которой сидел Пушкин. Я подробно ему объяснила, какой стол, и даже нарисовала его. Что сделалось с вещами и где они, я не знаю.



Илл. 9. Дом Ртищевых в с-це Старое Глинкино (Богатьково).
Рисунок С.Л. Бычинского.
Бумага, карандаш. 1936. Тверской государственный объединенный музей

Вспоминая наше детство и юность, я помню, как много нас заставляли читать вслух бабушка и дедушка, дедушка — газеты и «Морской сборник», а бабушка — романы, до которых она была большая охотница. Но более всего она любила перечитывать произведения Пушкина, особенно «Евгения Онегина». Она никогда не сидела сложа руки, а всегда вязала чулок, а дедушка вязал невод. Не забуду, как однажды бабушка заставила меня читать из «Евгения Онегина». Когда я дошла до отповеди Татьяны, она оставила чулок и с напряженным вниманием слушала меня. При

последних словах Татьяны «Но я другому отдана; я буду век ему верна» бабушка с оживленным, взволнованным лицом сказала:

— Прекрасно! Всякая порядочная женщина и жена должны так поступать!

19 сентября 1934 г.

О.Н. Вульф

Берновские воспоминания о Пушкине

25-го декабря 1927 года сажусь писать свои мемуары, обещание, данное в этом году многоуважаемому Борису Львовичу Модзалевскому, и по завещанию отошедшего от нас светилы Кони. Все то малое, что я могу передать о нашем любимом поэте Пушкине, я слышала от своего отца Николая Ивановича Вульф, бывшего четырнадцатилетним юношей, когда Александр Сергеевич посещал Берново, принадлежавшее тогда деду моему Ивану Ивановичу Вульф, а не прадеду Ивану Петровичу, как то ошибочно упоминает Брокгауз в своем энциклопедическом словаре. Тайный советник Иван Петрович Вульф (портрет его литографированный <пропуск в рукописи>) умер в 1814 году и никак не мог принимать у себя поэта Пушкина.

Отец мой был строго правдивый человек, не допускавший ни малейшего отклонения, ни свободы фантазии в передаче прошлого и характеристике описываемых им личностей, как разумный человек, всегда верно и точно беспристрастный.

Александр Сергеевич Пушкин посетил Берново два раза, в 28-м и 30-м году.

Село Берново само по себе историческое; об нем упоминает Карамзин в своих примечаниях: «Князь Андрей Старицкий укрепился против Иоанна Грозного в селе Бернове», чему, вероятно, способствовала холмистая местность и, по преданию, тут «проходила Литва». Оно исстари принадлежало Калитиным и до сих пор вся волость называется Калитинщиной. Последний из Калитиных взял подряд обсадить липами большую дорогу из Петербурга в Москву и в то время посадил свой этот чудный сад по плану Версальскому. Но, конечно, не барское дело было заниматься подрядами, он ничего не выполнил в срок, и Берново должно было отойти в казну — всего 24 тысячи десятин земли и 2000 душ. Это было при Екатерине I; в то время Карп Васильевич Вульф был ключарем при дворе Натальи Алексеевны, любимой сестры Петра I.

Он был заслуженный и всеми уважаемый человек, с Калитиными они были свояки, то есть женаты на двух сестрах Чичериных. Екатерина

призвала Вульф и говорит ему: «Вот тебе за твои заслуги Берново, но с условием, чтобы Калитин (он был бездетный) жил в имении хозяином до смерти, а 500 рублей неустойки ты найди и внеси в казну». Вульф был сам человек со средствами, все эти условия исполнил, и Берново осталось за ним. Поселившись вместе со двором в Петербурге, он выстроил себе дом, что дало начало Вульфовой улице, построил потом второй домик, и стало направление оттуда называться Малой Вульфовой улицей, в конце 18-го столетия построил в Бернове каменный дом в стиле ренессанс с колоннами во втором этаже, в котором впоследствии гащивал Александр Сергеевич. Жилья было только нижний этаж, а второй отделан моим отцом в конце 50-х годов. Построен дом по желанию жены Ив<ана> Петр<овича> Анны Федоровны, урожденной Муравьевой, одной из самых властных и сильных женщин 18-го века. Старый деревянный громадный дом был на холме, стоял на очень красивом месте в конце теперешнего сада, с чудным видом почти кругом. Внизу площадь села с церковью 17 века, склон горы засажен яблонями и назывался красный двор, а кругом усадьбы такая же каменная ограда, как и вокруг церкви, с железной решеткой, и подъезд тут же в гору, в широкие ворота. Впечатление было барское, но Анна Федоровна говорила, что тут пахнет народом, и выстроила дом в противоположном конце сада, где нет ни народа, но и никакого вида, голый двор с прекрасными каменными постройками по сторонам — в виде башен, и пусто — совсем как Версаль!

Декабрист Муравьев-Апостол, племянник Ан<ны> Фед<оровны>, приходится дядей моему отцу Николаю Ивановичу, который был удивительно похож на своего знаменитого дядю и лицом, и манерами, музыкальностью, как и либеральностью своих взглядов. Фотографический портрет, снятый с декабриста по возвращении его в Москву из ссылки, так похож на моего отца в старости, что я держала его у себя на столе вместо отцовского. В 58–59 годах отец мой как член комитета по освобождению крестьян был один из тридцати, подавших первыми в России голос за надел землей. Как и всегда впоследствии, Тверская губерния шла передовой в своих либеральных требованиях, и со всех губерний вокруг были курьеры для сведений, что говорится в Твери. Выдающимися ораторами были Европеус и Унковский, молодой предводитель дворянства. 30 голосов были за надел, 14 против, и один голос за сохранение крепостного права. То были бурные собрания, на одном из которых дворянин Долгалов был всем собранием изгнан из зала Дворянского собрания; все как в один голос, наступая, говорили: *вон*, *вон*, и тот должен был пятиться, пока не вышел в дверь зала. Впечатление было для публики, свидетелей, потрясающее; Долгалов после этого никуда не появлялся между тверскими дворянами. После одного из собраний в слишком либеральном направлении, не во вкусе правительства, Унковский прямо из зала дома Дворян-

ского собрания был посажен в зеленую карету и отвезен в Вятку, не допущенный даже проститься с сестрой. В ссылке он пробыл несколько лет, все же тверское дворянство осталось «под крестиками» у правительства. У нас в Бернове хранилась группа всех 30 членов с Унковским во главе, с такими выдающимися членами, как Максимович, Бакунин (свояк Вульф), Неплюев, Вульф и др. Группа эта, вероятно, у кого-нибудь из обитателей берновских или, подобно многому, пропала.

В честь прабабушки Анны Федоровны каждое поколение имело три Анны: Анну Петровну, Анну Николаевну и Анну Ивановну. Сам Иван Петрович строго нравственный, либеральный человек, сохраняется в памяти своего потомства как святой, чадолюбивый патриарх, щедрый и милостивый к своему народу. Чтобы не отстать от своего друга Тутолмина, построившего для города Старицы больницу, он подарил городу несколько десятин земли под самым городом, так называемое Городище; Тутолмину с семьей мраморный серый памятник находится в сводах Старицкого старинного монастыря, а Иван Петрович и Анна Федоровна похоронены под престолом придела Николая Чудотворца Берновской церкви. Придел выстроен его сыновьями после его смерти.

Из пяти сыновей старший Петр был один из воспитателей Николая I, второй — Николай — владелец Малинников, Павел в Павловске, Федор в Нивах и младший Иван в Бернове. Странная судьба Бернова. Оно по разделу назначалось старшему сыну, как и следовало быть, как само гнездо имения, и потом по соглашению братьев переходило младшему, каждый раз самому почтительному из сыновей. То же самое было и с моим отцом — самым младшим сыном младшего сына, приехавшего в Берново по призыву отца: «Если тебе моя жизнь дорога, приезжай — и спаси меня». Пришлось уступить устроенное свое имение Борзовское наследство, взять на себя Берново и все дедушкины обязательства на 60 000 рублей; земли досталось 1500. Опекунский совет был якорь спасения тех времен.

Вульфы физически были богатыри, высокие, полные, жившие за 80 и 70 лет с характерными чертами обломовщины, как бы прототипы так чудно изображенного Гончаровым, который и сам имел склонности Обломова, по словам моей матери, хорошо знавшей его лично, вращаясь в молодости в кружке Майкова, Тургенева, Гончарова.

Следуют несколько характерных примеров из жизни Вульфов.

1. Павел Иванович помог одному товарищу по полку увезти любимую девушку и повенчаться, за что и был арестован на гауптвахте, что считалось в те времена страшным позором для гвардейского офицера. Брат его, Иван Иванович, имея связи в Петербурге, целый день ездил по знакомым, и к вечеру ему удалось выхлопотать освобождение брата. Приезжая на гауптвахту, видит на столе перины, подушки и на них блаженствую-

щего брата. На восклицание Ивана Ивановича: «Вставай, брат, вот тебе отпуск!» — Павел Иванович, не шевелясь, отвечал: «И охота тебе, брат, было беспокоиться, я только что так славно устроился». Уезжая с полком в 14-м году брать Париж, Павел Иван<ович> послал в возке с лакеем и поваром и почему-то взял с собой шкатулку с старинными фамильными документами допетровских времен. Под Лейпцигом его кувырнули с возком, и все документы растеряны, зато привез с собой Фридерику Ивановну (Фрицхен), которую упоминает Александр Сергеевич Пушкин. Под конец он женился на ней. Очень характерно его письмо к моей бабушке Надежде Гавриловне Вульф, от 20 января 1828 г., прилагаемое здесь.

2. Федор Иванович сидит в шалаше (охота на тетерева) и ждет, чтобы загонщики подогнали стадо тетеревей. Вдруг скачет верховой и кричит ему: «Федор Иванович, Нивы горят!» (сама усадьба). — «Дурак, дал бы выстрелить, Верочка распорядится!» (Его жена урожденная Слуцкая). Пришлось уехать без тетеревей, и, приехав домой, видит пожар потушенным. «А ведь говорил, что Верочка распорядится».

3. Дедушка мой был очень высокого роста и под старость так ожирел, что его дыхание, как хрип, было слышно из второй комнаты. Как ярый охотник он держал известную тогда породу вульфовских гончих, но сам не мог уже, по толщине, скакать с борзыми верхом, а ездил с ружьем на долгушке (линейке). Однажды выгоняют на него зайца, и борзые уже настигают рвать зайца, что не допускалось принципом охоты, дедушка в азарте соскакивает с долгушки, поворачивает ружье с взведенными курками, и прикладом отбивает от борзых зайца, и весь заряд со всей паклей получает в живот. Рана была такая громадная, что таз оказался открытым. Свой домашний фельдшер кое-как все это выпотрошил, а за доктором надо было послать перекладных в Торжок за 40 верст. Через сутки только приехал доктор, рана в свое время зажила, и осталась одна фистула; доктор заявил, что этот эпизод придал дедушке 10 лет жизни, так как пропала (хрипота) страшное хрипение. Он умер 84 лет; я хорошо помню его: он был умный человек, интеллигент, в свое время блестящий гвардеец при дворе Екатерины II, музыкант, душа общества, а умер в обломовской обстановке в Бернове. Имеется его портрет на стали, приведший в восторг артистов Качалова и Санина, как бы образец для Фамусова.

Из трех дочерей Ивана Петровича только старшая Екатерина Ив<ановна> вышла замуж при жизни матери за Полторацкого, потому что Полторацкие были равны Вульфам и родовитостью, и средствами; Наталья Ивановна и Анна Иванов<на> вышли замуж уже по смерти матери, при жизни которой не смели свататься такие женихи, как Вас<силий> Ив<анович> Вельяшев исправник (исправники не принимались в доме, а останавливались у управляющего), а Павел Иван<ович> Понафидин, хоть и моряк, но был мелкопоместный помещик, всего 120 десят<ин>.

Анна Ивановна вышла за Понафидина уже за 30 лет; прожила с мужем идеально счастливо, отпраздновала золотую свадьбу, пережила мужа на несколько лет и умерла 95 лет, бодрая умом и телом, переплывала два-три раза плотину и рассказывала нам, своим внучкам, эпизоды из своей жизни. Странно то, что она никогда не вспоминала мужа, а любила рассказывать про какого-то Алмазова, ухаживавшего за ней в ее молодости, и пела нам, аккомпанируя себе (и это за 90 лет жизни) посвященный ей романс Алмазова. Цитирую его здесь как образец простоты и безыскусственности 18 века:

Мая первого числа
Лучший день мне был на свете,
Мая первого числа
Ты мне сделалась мила.
Как согласна ты в ответе
Мая первого числа.
Лучший день мне был на свете,
Мая первого числа.

Интересен один рассказ ее, как она в 12-м году, уже после смерти матери, с разрешения отца, поехала в Москву к приятелям Ростопчиным на перекладных и повезла им клюкву в гостинце. Приезжает — Ростопчины уже уехали в Калужскую губернию в свое имение, Москва пуста — и она поехала вслед Ростопчиным. Пришлось остановиться на ночь на постоялом дворе, и хотела лечь спать, когда ее призывают к одному раненому офицеру. Она нашла его умирающим, и вот он просит ее передать его невесте ленточку, хранившуюся у него на груди, с последней мыслию своей — все о ней. — Может быть, непонятной редкостью в 20-м веке.

Дочь Полторацких Анна Петровна была 16-ти лет выдана замуж за пожилого адмирала Керн и вторично уже за 50 лет вышла замуж за молодого 28-летнего Виноградова. Она в эти годы была так обворожительна и наружностью, и умом, что молодой муж до своей смерти оставался влюбленным в нее. Она была и увлекающаяся и увлекательна своим острым умом, хотя и *легкий жанр*, как мой отец, ее двоюродный брат, выражался с улыбкой об ней. Очень поэтично обрисовал Кони в своем последнем докладе в Пушкинском Доме ее свидания с Пушкиным в 4 часа во флигеле летом, как он всегда спешил к ней, и она на самом деле была из числа тех, которые воздавали ему должное поклонение. Незадолго до доклада Кони мне пришлось прочитать статью Вересаева о Пушкине и современнике Ал<ексее> Ник<олаевиче> Вульф, произведшую на меня впечатление о двух темных личностях, забравшихся на барский двор и вынесших оттуда всю грязь, какую могли найти. На мое обращение к Кони, что его лек-

ция была светлым лучом, разогнавшим непролазную тьму, полученную от статьи Вересаева, он сильно резко возразил: «Я Вересаева не читаю».

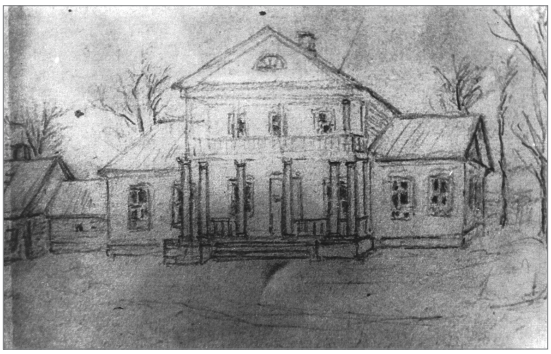
Я была шестилетней девочкой, когда мы были у Анны Петровны в Торжке, и вспоминаю веселую, приветливую хозяйку, у которой мы ночевали проездом в Тверскую губернию из Псковской. Также хорошо помню Евпраксию Николаевну Вревскую, с которой родители мои оставляли нас, детей, когда им приходилось уезжать к дедушке в Тверь; но вместо мечтательной Татьяны в моем воспоминании очень обширная женщина, ходившая всегда в широком капоре, добрая и покровительствующая нам, детям. Годами я подходила к младшим из ее 11-ти детей. Анна Николаевна Вульф, серьезно любившая Пушкина, ни за кого не хотела выходить замуж и уединенно жила в Малинниках, где переносила холод и очень скудную пищу — дом был холодный, а брат Алексей Николаевич отличайся крайней скупостью. Мои родители, пуритански строгие в своих убеждениях, отзывались о ней всегда с уважением, навещали ее, и даже нас, детей, свезли к ней, а к дядюшке мы и взрослые не брались, да родичи сами никогда не ездили к нему, хоть он каждое воскресенье летом приезжал обязательно к обеду на своих допотопных лошадях, никогда не бравших в гору, а потому являлся садом пешком. Мама недолюбливала его общество за его известный крайний цинизм nec plus ultra, проведенный во всю его жизнь. Никогда не слыхала таких проклятий про умерших, как в народе всеобщий говор после его смерти; он был жестко сух к своим крепостным, и его права первой ночи известны далеко вокруг. Анна Николаевна похоронена при Берновской церкви, и на ее могиле поставлен Алексеем Николаевичем черный деревянный крест и такая же черная деревянная ограда. В мою последнюю поездку в Берново в 20-м году это все еще стояло.

По рассказам тети моей Екатерины Ивановны Гладковой, Пушкин был влюблен в Евпраксию Николаевну Вульф и делал ей предложение. Меня долго удивляло, как могла Евпраксия Николаевна предпочесть Пушкину такого хотя и добродушного, но и ничтожную личность, как барон Вревский в сравнении с Александром Сергеевичем. Но если принять в соображение ее молодость и некрасивое лицо Пушкина, который при этом еще, в то время, не был на высоте своей славы, выбор ее становится понятным; ведь в те времена женщина предавалась всецело влечениям сердца и, не тревожимая никакими особенными стремлениями, всецело отдавалась и погружалась в свой семейный очаг. Но аномалией является тот факт, что ее, светскую, богатую невесту выдали замуж за человека из первого поколения в сапогах, как говорилось тогда. Барон Вревский был сын незаконный холостого известного царедворца, красавца Куракина, посланника при Австрийском дворе; у Куракина было чуть ли не 60 детей. Мать Бориса Александровича была крестьянка из деревни Врева;

я была уже порядочной девочкой лет 10-ти, когда барон Вревский был у нас в Бернове проездом к своей матери; он мне показался славным, добрым и, по словам отца моего, прекрасный няня для своих многочисленных детей. Чего же более требовалось в те времена? Ведь феминизм еще не тревожил женщин, и она казалась счастливой в своей...

Академии, конечно, известно, что имя Татьяны взято Пушкиным потому, что Евпраксия праздновалась так же 12 января, и в этот же день в Тригорском всегда бывал бал; все лица, изображенные на балу Лариных, — это портреты их соседей.

Алексей Никол<аевич> был нелюбимый племянник; он сумел при разделе так обойти доверчивых стариков, что оказался пайщиком в каждой части, а когда его попрекали в этом поступке, он хмурился только и холодно заявлял: «Где рука, там и голова».



Илл. 10. Дом Миллеров (Вельяшевых) в Васильках. Рисунок С.Л. Бычинского. Бумага, карандаш. 1936. Тверской государственный объединенный музей

Во времена Пушкина Берново принадлежало моему дедушке Ивану Ивановичу Вульфу, женатому на Надежде Гавриловне, поздней из рода Борзовых, генеалогическое древо которых хранится у меня. Оба они были светские, интеллигентные и гостеприимные люди (известно, что бабушка, даже больная, выздоравливала и оживлялась, как только приезжали гости; такое милое, прелестное воспоминание она оставила по себе во всех нас), и Пушкин, приезжая в Малинники, 8 верст от Бернова, подолгу гостил у них. В Малинниках была скудная холостая обстановка, а в Бернове отдавали Александру Сергеевичу должное поклонение его гению. Ему отводилась большая гостиная, из которой ведет балкон в сад; спал он на большом широком диване, утром подавали ему кофе, пока он еще лежал в постели, вставал поздно, и лежа, положив тетрадь на согнутые колени, он любил писать очень долго, и никто не смел входить к нему. Моего отца, юношу, поражало некрасивое лицо Алекс<андра> Сергееви-

ча, напоминающее обезьяну с сильно, даже слишком, вьющимися волосами, подобно шерсти; ходил он плавно, скользя по полу, не поднимая ног, [как все], и носил всегда мягкие воротники. Алексей Николаевич Вульф сильно подражал ему и в походке, и в костюме до конца своей жизни.

Александр Сергеевич не любил читать громко свои сочинения, да и неважно их читал, в контраст с Жуковским и Гоголем, которые прекрасно читали, а когда бабушка его упрашивала убедительно, он брал псалтырь и читал как пономарь. Подходя к роялю, наигрывал одним пальцем, что очень забавляло моего отца, хорошего музыканта; как и сам дедушка, Ив<ан> Иван<ович>, с дамами был очень любезен, оживлен, но всегда говорил, понизив голос, cotto voce. Я имела случай в 1890-м году говорить с одной старушкой, бывшей крепостной Вельяшевых; как дворовая, она всегда видела Пушкина во время его посещений и рассказывала, что всегда было весело, когда приезжал Александр Сергеевич, а то там всегда было скучно, а он любил побалагурить; только говорит: «Я его страшно боялась, он любил гоняться за мной».

В Бернове в это время жили обе дочери Ив<ана> Иван<овича> — Анна Ивановна, которую Пушкин увековечил возгласом «Ecce femina!», женщина выдающаяся красотой души и ума и пользовавшаяся уважением и восхищением всех родных и знакомых, и Пушкин, легко относившийся к женщинам вообще, оказывал ей всегда особенное уважение и почтение. Она была замечательно грациозна, и когда Анна Ивановна танцевала, старики оставляли карты, чтобы любоваться ею. Она вышла замуж уже не первой молодостью за инженера-англичанина Трувеллера, украсившего Еленин и Ольгин острова в Петербурге, он 6 лет добивался ее руки.

Вторая дочь, Екатерина Ивановна (Гладкова — по мужу), поразительной красоты, обращавшей на себя всеобщее внимание, где бы она ни появлялась, и о которой Пушкин в одном письме из Бернова написал: «Минерва с своим ревнивцем уехала в Саратов». Добрейшее существо, но далеко не на высоте своей старшей сестры.

Кроме мелких стихотворений, Пушкин писал в Бернове часть пятой главы «Евгения Онегина» и «Русалку», тема которой взята из быта берновской жизни при Иване Петровиче Вульфе. Мельница, существующая до сих пор, но обновленная, находится в замечательно красивой местности на реке Тьме, в одной версте от усадьбы. У мельника была красивая дочь Наташа, в которую влюбился и за которой ухаживал камердинер Ивана Петровича, вследствие чего ей пришлось утопиться в омуте, а мельник сошел с ума. По всей своей снисходительности ко всем подчиненным ему Иван Петрович счел необходимым сослать своего камердинера в Сибирь. Место гибели Наташи до сих пор называлось Наташин омут, и был в моем присутствии написан довольно большим этюдом художником Левитаном. Не смешивать с другой большой картиной у Левитана «У омута»,

находящейся в Третьяковской галерее и взятый на новом омуте в расстоянии нескольких саженей от старой. Устраивая в продолжение нескольких лет спектакли и концерты для берновских обывателей, я считала своей обязанностью поставить и «Русалку» как драматическую вещь, и конец я взяла из оперного текста. В то время барон Клодт, директор Эрмитажа, гостил у своего племянника, моего соседа, и нарисовал нам эскизы для декораций; мы увеличили их, и вышло художественно красиво. К чему я всегда стремилась при исполнении спектаклей.

Навсегда останется неизданным одно стихотворение Пушкина, вырезанное на одной из берез на Парнасе в саду и от времени выросшее так, что мы могли разобрать только две первые строчки «Прости навек, Как страшно это слово»; объемом оно было с поларшина в длину, и внизу поставлено *П*; тетя Екатерина Ивановна говорила, что это писал Пушкин, а дерево подгнило впоследствии, и с него пропал и стих. Русская небрежность сказалась и в нашем поколении. Когда в этом году я хотела найти Пушкинский Дом, обращалась на Невском и Морской к русской интеллигенции, судя по фуражкам и наружному виду, никто не умел указать направление, пока какая-то женщина в платке не сказала: «Ступай, матушка, по Мойке, № 12, там и найдешь». Каждый немец найдет своего Шиллера!!!

В последнем заседании в Пушкинском Музее профессором Платоновым была задета странная черта Александра Сергеевича, что он выражал мало восклицания о красотах Крыма в его первую поездку туда. То же самое могу я сказать и относительно Бернова, красивая местность которого приводила в восторг и привлекала массу посетителей, а после посещения Левитана, жанриста Степанова и др. целая плеяда молодых художников интересовались этими чудными местами, садом и окрестностями. Сад (15 десятин) можно назвать и считать самым красивым в Тверской губернии, чему способствует холмистость местности, а большая канделябровая аллея ведь *unica*, ничего подобного не видала я, объездив всю Россию и Европу. Александр Сергеевич все-таки упоминает ее в «Евгении Онегине». Очень красив один из холмов в саду, названный *Парнас*, и вся часть, известная под названием зверинца с гротами, в которых в давнишние времена содержались звери; мой отец застал только кольца на деревьях. Эта часть сада гораздо древнее липовой; в ней ели шатрами насчитывали свыше 400 слоев и были в два обхвата толщиною.

Извилистые берега Тьмы очень красивы между Малинниками и Берновом, особенно у мельницы, у Красной горы, у Трех сосен, постоянные места прогулок местных жителей и привлекающие приезжих посетителей верст на 20 вокруг. Все более мелкие произведения Левитана и Степанова были раскуплены любителями моментально по их выходе в свет, как и увековеченная моей племянницей, художницей Бубновой, громад-

ная картина «Канделябровая аллея», проданная за 1 000 рублей в первый день ее выставки!



Илл. 11. Дом Вельяшевых в с-це Марицыно (Мариничи).
Вид с реки Тьмы. Рисунок С.Л. Бычинского.
Бумага, карандаш. 1936.
Тверской государственный объединенный музей

Конечно, память о Пушкине играет большую роль и царит над всей этой красотой природы, преумножая силу впечатления, получаемую вокруг, и будет нескончаемо и неразрывно связана на многие поколения вперед притягательным центром красивого и интересного Бернова.

1927 г.

О.Н. Вульф

Дополнения к Берновским воспоминаниям о А.С. Пушкине 1929, апреля 8

1) Вульфы были англосаксонского происхождения. Так как шкатулка с фамильными документами в 1814 году потеряна под Лейпцигом, то в точности не могу указать год и время их основания в России. По псковским дворянским книгам известно, что капитан английского корабля sir William Wolf пришел в Россию, и одновременно с ним lady Hamilton, статс-дама королевы Елизаветы; она и осталась в России, и потомки ее переименованы в Хомутовых. В честь William'а Wolf как пришедшего

с первым кораблем из Англии, назван Вульфов остров недалеко от острова Озеля. Отец мой говорил, что для точных сведений надо обратиться в Ригу, в Клуб Черноголовых, потому что Вульфы были членами Тевтонского ордена. Младшая линия наша как бароны Вульф до сих пор живут в Лифляндии.

2) Так как в Академии имеются стихотворения Никиты Петровича Вульф, то хочу заметить, что потомство Ивана Ивановича замечательно музыкальны, как и он сам был. Поколение же брата его Петра Ивановича все более или менее поэты, но антимузыкальны. Очень милы некоторые стихи старшего брата Никиты Петровича — Ивана Петровича. К сожалению, в целости могу цитировать одно маленькое только:

Создам я в небесах избушку
И стану жить и ликовать!
Обрежу солнышка краюшку
И тучей буду запивать!
Там звезды как орехи
Буду смело я щелкать
И разве только для потехи
Чертям я стану штосс метать!

И. В.

В противоположность брату, стихи которого всегда terre à terre, Иван Петрович был и в жизни отвлеченный и непрактичный, и при неравном браке застыл в своем маленьком имении и, страстно любя играть в карты вдвоем с братом Гаврилом Петровичем (женатым на Александре Александровне Бакуниной), играл на гусей. Сегодня проигравший отправлял стадо к брату, пока тот в свою очередь проигрыша не гнал их обратно. Бедные гуси, вечные странники, засевших своих хозяев развлекали по силе.

Ив<ану> Петр<овичу> пришлось ехать в Петербург из Тверской губ<ернии>. Николаевская дорога была открыта, а он, принципиально не признавая ее, все 500 верст ехал вдоль полотна на своих долгих; наверное, недели две пространствовал бывший Оренбургский гусар[38], современник Пушкина. Последние годы своей жизни жил в Бернове и доставлял нам большое удовольствие своим интересным интеллигентным обществом.

[38] Оренбургский улан с желтыми отворотами.

А.Н. Болт

Воспоминания о А.С. Пушкине и сыне его Александре Александровиче. 1927 г. Пребывание А.С. Пушкина в Бернове и Малинниках Тверской губ<ернии> Старицкого уезда

Я родилась в 1855 в Бернове, имении моего отца Николая Ивановича Вульф — младшего сына Ивана Ивановича Вульф — владельца Берново.

Пушкин очень любил гостить у моего дедушки в Бернове. Отец мой часто рассказывал нам, как, будучи еще мальчиком 10 лет, он один раз вбежал в ту комнату, где ночевал поэт, и видит, что Пушкин сидит на корточках на турецком диване, пьет черный кофе, пишет в тетради. Пушкин не хотел портить комнаты кроватью и спал на турецком диване. Рукопись, которую писал Пушкин, была часть его знаменитой «Русалки». За берновским садом на реке была плотина и мельница — замечательно живописная местность с множеством соловьев. Рассказывали, что одна соблазненная молодая девушка бросилась в воду на плотине и утопилась.

Пушкина вдохновляла романтичность рассказа и местности, и он задумал написать свою «Русалку», которую и начал писать в Бернове.

Художник Левитан приезжал к нам в Берново, когда я была девушкой, и написал картину «Омут». Помню, что каждый день большое полотно клали на долгушу и везли его к омуту.

Двоюродный брат моего отца — Алексей Николаевич Вульф, старше моего отца на 15 лет, был товарищем Пушкина. Они вместе учились в лицее. Мои родные тетушки, сестры моего отца, были также современницами Пушкина и были очень дружны с поэтом, который часто гостил в Бернове. Тетушке моей, Анне Ивановне Вульф, Пушкин написал в альбом следующее четверостишие (в это время была мода иметь альбомы молодым девушкам):

За Netty сердцем я летаю
В Твери, в Москве —
И R и O позабываю
Для N и W.

Замуж вышла она за инженера англичанина Трувеллера.

Другая сестра моего отца, Екатерина Ивановна Вульф, была замечательная красавица. Замужем она была за саратовским помещиком Гладковым. В одно из своих посещений Бернова Пушкин не застал ее там. По этому поводу он писал одному из своих приятелей: «В Бернове я уже не

застал *Минерву*. Она со своим ревнивцем уехала в Саратов». Она была очень несчастна, потеряв дочь, внучку и других близких. От слез рано ослепла. Я, бывши ребенком, помню ее слепой с зеленым зонтиком на глазах. Берновский дом — красивое каменное двухэтажное здание в 30 комнат. По бокам дома были выстроены каменные флигели. В одном флигеле жили мои тетушки, пока были еще барышнями, и дали этому флигелю название Эрмитаж. В Бернове был чудный сад на 15 десятинах. Огромные липовые аллеи тянулись сплошь до самого села. Разбит он был по плану Версальского сада. Деревья имели форму канделябров. Уединенная часть сада называлась зверинцем. Говорили, что в старину там держали на цепях медведей. Помнится мне грот и горка Парнас. Пушкин любил гулять и мечтать в этом парке. Старшие мои сестры показывали нам — младшим — те березы, на которых Пушкин вырезывал свои инициалы и стихи. Особенно запечатлелся в памяти моей один стих на березе:

Прости навек:
Как страшно это слово…

Остальное стерлось и раскололось от времени и дождей.

Пушкин часто гостил в Малинниках, имении моего дядюшки Алексея Николаевича Вульф. Он говорил в шутку своим друзьям: «Хоть малиной не корми, а в Малинники пусти». Он был очень дружен с семьей А.Н. Вульф<а>. Одна из сестер А.Н. Евпраксия Николаевна была очень красива. Была замужем за бароном Вревским. Пушкин очень за ней ухаживал. Другая сестра, остроумная и находчивая, была некрасива и влюблена в поэта. Пушкин часто с ней пикировался и после одной из ссор написал ей в альбом:

Нет ни в чем Вам благодати,
С счастием у Вас разлад.
И любезны Вы некстати,
И умны Вы невпопад.

(Имя Анна значит благодать.) Но эти ссоры скоро кончались, так как А<нна> Н<иколаевна> любила Пушкина и все ему прощала.

Пушкин сильно увлекался одной моей двоюродной бабушкой — известной в то время красавицей Анной Петровной Керн, урожденной Полторацкой. Ей и посвятил он свое известное стихотворение «Я помню чудное мгновение».

Анна Петровна была выдана за генерала Керн намного ее старше. Овдовев, она вторично, лет пятидесяти, вышла за Виноградского, моло-

дого человека 25 лет, который преклонялся перед ней и всячески ей угождал.

Во время моих поездок в Тригорское, имение М.И. Осиповой, родственницы А.Н. Вульф, я бывала в Михайловском и посетила Святогорский монастырь, чтобы посмотреть белый мраморный памятник Пушкина очень художественно выполненный.

Александра Николаевна Болт, урожденная Вульф

Моя мать писала эти воспоминания в 1927 году. Пушкин был всегда родным для нашей семьи. Еще ребенком, приезжая в Берново, я много слышала о нем от моего дедушки Николая Ивановича Вульф. Родилась я в Бернове, в той комнате, где жил и писал Пушкин, в 1894 году. Комната большая, светлая, с мебелью из карельской березы, выходила на балкон. Большой, тенистый сад с гротами, ямами бывшего зверинца, был излюбленным местом для игры моей и моих братьев.

Меня отдали 7 лет учиться в Московский Екатерининский институт, где почетным опекуном был младший сын Пушкина Александр Александрович Пушкин. Узнав, что моя мать Вульф, старый генерал меня очень полюбил и подарил мне свою карточку с надписью: «Н.В. Болт на добрую память от А. Пушкина». Он часто рассказывал нам — институткам — про своего отца, которым очень гордился. Свои рассказы он обыкновенно кончал такой фразой: «Девочки, я неудачное произведение моего отца. Мой отец был великий писатель, и все в моем детстве думали, что я буду великим математиком, а я, как видите, только сумской гусар».

Н.В. Тяжелова, урожденная Болт

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-174-192

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

А.В. Фирсова

«Сад Пастернака»: поэтическая матрица в ландшафте[1]

Аннотация: В поселке Всеволодо-Вильва Александровского района Пермского края РФ с 2009 г. существует музей «Дом Пастернака»; его экспозиции рассказывают о пребывании поэта на Урале в 1916 г., однако в музее нет экспонатов, имеющих статус мемориальных. Единственным живым свидетелем пребывания Б.Л. Пастернака в этом месте является кедр, а также природные ландшафты, которые запечатлены в лирике 1916 г. и романе «Доктор Живаго» (1945–1955). В музее «Дом Пастернака» полноценным объектом показа становится природная среда и поэтические тропы; чтобы обозначить эти объекты как подлинные элементы ландшафта, необходимо применить проектный метод и геопоэтический подход. Изучение фитонимов в лирике Пастернака привело сотрудников музея к созданию концепции ландшафтной экспозиции «Сад поэта», в которой ботанические и геопоэтические образы задают структуру — поэтическую матрицу ландшафта. Пересечение поэзии и элементов природного ландшафта образует топосы — смысловые пространства, за которыми, благодаря совершающимся событиям, просвечивают сюжеты бытия. Тематические зоны «Сада поэта» необходимо воспринимать в движении, каждый шаг здесь — это новый этап становления творческой личности: «Детство», «Влюбленность», «Разлука», «Молодость», «Соты зрелости», «Вечность». Каждая тематическая зона дополнена арт-объектами, в которых сконцентрировались эпизоды биографии Пастернака и их поэтическое отражение. Сад расширяет экспозиционное пространство музея и позволяет генерировать дополнительные смыслы музея-усадьбы.

Ключевые слова: литературное место, литературный ландшафт, экспозиция, геопоэтика, фитонимы, лирика Б.Л. Пастернака.

---

[1] Исследование выполнено при поддержке Всероссийской общественной организации «Русское географическое общество» (грантовый проект № 02/2021-И «Первый литературный атлас России: важнейшие литературные места, ландшафты, путешествия и образы»).

Информация об авторе: Анастасия Владимировна Фирсова — кандидат географических наук, доцент кафедры туризма, Пермский государственный научно-исследовательский университет, ул. Букирева, 15, корп. 5, 614990 г. Пермь, Россия. E-mail: firssowa@mail.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1225-3200

Anastasiya V. Firsova

The "Pasternak's garden": the poetic matrix in landscape

Abstract: The museum "House of Pasternak" has opened in the village of Vsevolod-Vilva of the Alexandrovsky district of the Perm Territory of the Russian Federation in 2009. Its expositions tell about the poet's stay in the Urals in 1916; but the museum has no exhibits that have the memorial status. The only living witness of Pasternak's stay here is the cedar, as well as natural landscapes, which captured in the lyrics of 1916 and the novel "Doctor Zhivago" (1945–1955). In the "House of Pasternak" natural environment and poetic paths have become a full-fledged object of display, but in order to designate these objects as genuine elements of the landscape, are needed a project method and a geopoetic approach. The research of phytonyms in the lyrics of Pasternak led the authors of the project to create the concept of "The Poet's Garden" — a landscape exposition in which botanical and geo-ethical images determine the structure — the poetic matrix of the landscape. The intersection of poetry and the components of the natural landscape forms toposes — a semantic space, in which, thanks to the events taking place, the plots of being manifest themselves. Thematic zones of "The Poet's Garden" construct a literary landscape, each step along which is the path along the milestones of the life of the poet and of any person, the world of things that surrounds us becomes the subject of inspiration. The thematic zones of "The Poet's Garden" should be perceived in motion. Each step here is a new stage in the formation of a creative personality: "Childhood", "Falling in love", "Separation", "Youth", "Maturity", "Eternity". Each thematic zone is supplemented with art objects, which represent the episodes of Pasternak's biography and their poetic reflection. The garden expands the exposition space of museum and allows to generate additional meanings.

Keywords: literary place, literary landscape, exposition, geopoetics, phytonyms, lyrics by B.L. Pasternak.

Information about the author: Anastasija V. Firsova — PhD in Geography, Associate Professor at the Department of Tourism in the Perm State National Research University, 15 Bukireva str., bldg. 5, 614990 Perm, Russia. E-mail: firssowa@mail.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1225-3200

Литература, взаимодействуя с географическим пространством, формирует один из его уровней — пространство культурно-географическое. Эффект взаимодействия художественного текста и того или иного места

на земной поверхности создает особый компонент культурного ландшафта — литературное место, которое начинает новую жизнь в социально-культурных практиках, в том числе в туризме.

Традиционно к литературным местам относят: адреса жизни и маршруты путешествий писателя; адреса и маршруты литературных героев; ландшафт или объект, нашедший отражение в художественном произведении. Типология литературных мест включает места мемориальные, ассоциативные и комплексные[2]. В центральных литературных музеях страны (особенно в литературных усадьбах) эти элементы присутствуют неразрывно и формируют литературный ландшафт — сложный локус литературно-географического пространства, включающий художественные образы и природные объекты. Смысловую основу литературного ландшафта задает жизнь и творчество литературного гения в их пространственном воплощении.

Литературный ландшафт — это не данность, а результат многолетней деятельности по изучению, интерпретации и музеефикации творческого наследия известного писателя[3]. Процесс развития литературного ландшафта связан с движением в двух измерениях: по горизонтали — это «захват» и осмысление новых территорий, создание дополнительных туристских аттракций (литературных мест), по вертикали — это содержательное конструирование литературного ландшафта, выявление и наращивание дополнительных смыслов[4].

Подобный процесс мы наблюдаем и в проектной деятельности музея «Дом Пастернака» в поселке Всеволодо-Вильва, где с 2006 г. началась и продолжается работа по созданию литературного места[5].

«Дом Пастернака» — это восстановленный дом управляющего заводами Саввы Морозова, в котором в 1916 г. жил Борис Пастернак. Имение Саввы Морозова находилось в 230 км на северо-восток от Перми, в поселке Всеволодо-Вильва. Центром имения был двухэтажный особняк с мезонином и разбитый вокруг него парк, названный позже Морозовским. Особняк служил «приезжей», где останавливались владельцы заводов и

---

[2] См.: *Веденин Ю.А.* Литературные ландшафты как объекты наследия // География в школе. 2006. № 8. С. 15–19.

[3] См.: *Калуцков В.Н.* Культурная география России. Часть 1. Теоретический и специальный разделы. Учебное пособие. М.: МГУ, 2016. С. 9–45.

[4] См.: *Фирсова А.В.* Туристское проектирование литературных мест // География и регион: Мат-лы междунар. научно-практич. конф. в 6 т. / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2015. Т. VI. 2015. С. 270–277.

[5] См.: *Фирсова А.В.* Туризм во Всеволодо-Вильве: от гуманитарного знания — к социальному действию // Россия и ее регионы в полимасштабных интеграционно-дезинтеграционных процессах. Мат-лы междунар. научн. конф. в рамках VIII Ежегодной научной ассамблеи Ассоциации российских географов-обществоведов. Пермь: ПГНИУ, 2017. С. 603–608.



Илл. 12. Дом управляющего. Музей «Дом Пастернака». Фотография из архива музея

их гости (до наших дней дом не сохранился). С южной строны Морозовского парка высилась Сретенская церковь (построена в 1820-е гг., разрушена в 1937 г.), с северной, ближе к заводу, стоял одноэтажный деревянный дом управляющего (ныне «Дом Пастернака»).

Говоря об истории поселка, отметим, что он связан с судьбами многих выдающихся деятелей истории и культуры России: в начале XIX в. эти места осваивала династия знаменитых российских промышленников и театралов князей Всеволожских, построивших здесь первые железоделательные заводы. В конце XIX в. С.Т. Морозов наладил здесь передовое химическое производство, открыл школу, театр и больницу. По приглашению Морозова в июне 1902 г. во Всеволодо-Вильве несколько дней провел А.П. Чехов. После смерти Морозова имение отошло к его вдове З.Г. Резвой, которая искала талантливого управляющего и нашла его в лице молодого доктора химии из Москвы Бориса Ильича Збарского. По приглашению Збарского в январе 1916 г. сюда и приехал мало кому известный в те годы Борис Пастернак. Поэт провел полгода в обществе химика Збарского, его супруги — Фанни Николаевны — и литератора Евгения Лундберга. В этот период в доме возникает атмосфера творческого общения людей, одинаково увлеченных поэзией, музыкой, философией. Пастернак испытывает небывалый прилив поэтический энергии. Здесь им написаны стихотворения «Марбург» (1916, 1928), «На пароходе» (1916) и другие стихи уральского цикла, а окрестности Всеволодо-Вильвы стали обобщенным образом Варыкино в романе «Доктор Живаго» (1945–1955).

Итак, в небольшом горнозаводском поселке пересеклись имена известных людей российской истории, науки, культуры — С.Т. Морозова,

А.П. Чехова, Б.И. Збарского, Б.Л. Пастернака. Ключевым сюжетом литературного ландшафта была выбрана история, связанная с пребыванием здесь Пастернака в 1916 г. Исследуя следы пермского периода в творчестве поэта, профессор Пермского университета и один из инициаторов создания музея В.В. Абашев показывает, что Всеволодо-Вильва — не просто место, отмеченное присутствием своего героя. Это место **творческого перерождения** поэта и точка отсчета его литературной вселенной[6]. Культурное наследие поселка стало причиной создания здесь филиала Пермского краеведческого музея и на данный момент в музее открыто несколько экспозиций: «Зеленая гостиная», «Кабинет управляющего», «Завод — Станция — Поселок», а также ландшафтная экспозиция «Сад поэта», о которой далее и пойдет речь.

Концепции экспозиций внутри музея достаточно традиционны, они базировались на методах реконструкции и анализа документальных источников; проект же «Сад поэта» построен на новом геопоэтическом подходе, интеллектуально-эстетической работе с ландшафтными образами и мифологемами. Проект «Сад поэта» был задуман в 2012 г. как школьная исследовательская работа для конференции «Пастернаковские чтения»[7]. Педагог и научный сотрудник музея Т.И. Пастаногова и ее ученица А. Махлаева изучили «дремучее царство растений» в лирике поэта и разработали план приусадебной экспозиции. Часть деревьев уже росла вокруг музея: столетний кедр, тополя и липы, береза. Другие деревья — сирени, рябины, сосны — планировалось посадить. Школьная работа стала основой будущего социально-культурного проекта, в рамках которого была значительно переосмыслена, углублена и расширена.

При разработке концепции «Сада поэта» фитонимы рассматривались нами не только как поэтические тропы, но и как подлинные, «наличные» элементы ландшафта, которые могут быть осмыслены через категорию

---

[6] Подробнее см: *Абашев В.В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. 404 с.; *Он же.* «Далекий хутор на Урале…». Всеволодо-Вильва в судьбе Бориса Пастернака // *Пастернак Б.Л.* «Тут чудно хорошо…». Стихи и письма из Всеволодо-Вильвы. СПб.: Маматов, 2011. С. 5–34.

[7] Эта региональная конференция для старшеклассников проводится с 2012 г., ее цель — изучение уральского периода жизни и творчества Б.Л. Пастернака и поиск проектных идей на стыке литературы и географии — видеопоэзия, турмаршруты и др. Подробнее см.: URL: https://vk.com/pasternak_chtenia; *Суслова С.А., Фирсова А.В.* «Пастернаковские чтения» во Всеволодо-Вильве: от экспедиции к конференции // Литературное краеведение в школе: Сб. научно-методических мат-лов. Пермь, 2018. С. 37–45. [Электронный ресурс]. URL: www.psu.ru/files/docs/scien-ce/books/sborniki/literaturnoe-kraevedenie-v-shkole.pdf (дата обращения: 25.07.2021).

“differance”, т. е. то, благодаря чему процесс означивания оказывается возможным лишь тогда, когда каждый настоящий элемент соотносится с чем-то иным, нежели он сам[8]. “Differance” — это возможность сопоставить и противопоставить реальные растения друг с другом и с их поэтическими смыслами. Обзор работ, посвященных анализу образов сада, показал, что многие фитонимы в лирике Пастернака приобретают устойчивые значения: липа — «общительный свидетель», тополь — «спираль времени», хвойные деревья — символ вечного и незыблемого, сирень, жасмин, черемуха, акации — утонченно-чувственного[9].

Сам «Сад» является важным, многоплановым образом. Во-первых, он символ вечной самообновляющейся жизни. Сад в ранней лирике Пастернака простирается в большей степени по вертикальной оси. Ось соединяет небо и землю, дно пруда и яблони, тучи и крапиву, просветы в небе и болото. Вертикальная ось задает в качестве главного натурфилософский аспект картины мира, здесь нет процесса восхождения к идеалу, но есть состояние торжества бытия, жизни как самодостаточной страсти[10]. Во-вторых, «сад» — символ и прообраз творчества. Между деревьями и поэтом существует внутренняя связь: крепкое переплетение ветвей воспринимается поэтом как ткань-текст или прото-текст. Но в то же время деревья, растения, сад, лес у Пастернака выступают не как метафоры, а как живые деревья в своем вещественном величии и земной красоте:

Деревья, только ради вас
И ваших глаз прекрасных ради

---

[8] “Differance” — понятие философии постмодернизма, являющее собой «общий корень всех оппозиционных понятий, которые маркируют наш язык». Словоформа “differance”, будучи центрированной на французском корне “differe” — «различать», благодаря иному правописанию (вместо традиционного difference), оказывается в состоянии конституировать сопряженную конфигурацию понятий, не обязательно производных от исходной основы. Как термин, приобретающий категориальный статус в постмодернистской философии, “differance” осмысляется в ряде концептуально перспективных версий как то, что осуществляет процедуру разнесения, различия вещи, понятия, явления (См.: *Деррида Ж.* Differance // *Гурко Е.* Тексты деконструкции / пер. с фр. Е. Гурко. Томск: Водолей, 1999. С. 124–159).

[9] См.: *Копытов Н.Ю.* К семантике фитонимических образов в лирике Пастернака // Вопросы истории и культуры Пермского Прикамья: «Строгановские чтения». Мат-лы Всероссийской научно-практич. конф. Березники, 2004. С. 148.

[10] См.: *Спивак Р.С.* Вертикаль в художественном пространстве сада Б. Пастернака (1910–1920-е годы) // Любовь пространства...»: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 207.

Живу я в мире первый раз,
На вас и вашу прелесть глядя
(т. 2, с. 564) [11].

В-третьих, «сад» выступает как альтер-эго поэта. В стихотворении «Зеркало» сад отражается в трюмо, зеркальная глубина впитывает его вторую жизнь, но вот уже оказывается, что это вовсе не зеркало, а герой, который способен, впитав в себя сад, ощутить родство с космосом, стать равным ему. Лирический герой видит в себе подобие, повторение, продолжение сада. Природа берется поэтом в непривычном ракурсе — не статично, как пейзаж, и даже не как пейзаж души, а как движение, как процесс переживания мира[12].

Поэтическая матрица (метафоры, сравнения, образы-фитонимы и образ лирического героя) подсказала нам семантическую структуру ландшафта. В саду появились уголки: «Детство», оформленное площадкой с куртиной смородин и тополем; «Влюбленность» — аллея из акаций и сирени; «Разлука» — дверь, распахнутая в пространство, и рябина как символ горечи потерь; «Дорога» — путь и познание; «Молодость» — образ, который мы соотнесли с березой; «Соты зрелости» в окружении линии лип; «Вечность» — вокруг столетнего кедра. Каждая тематическая зона сада была дополнена арт-объектами, в которых сконцентрировались сюжеты — эпизоды биографии Пастернака и их поэтическое отражение.

Экспозицию «Сад поэта» необходимо воспринимать в движении, каждый шаг — это новый этап становления творческой личности. Сад демонстрирует вехи жизни поэта и любого человека, тот мир вещей, что окружает нас и становится предметом вдохновения. Далее приведем фрагменты текста, который размещен на стендах экспозиции.

1. Детство. Тополь. Арт-объект «Качель-Пиано»

Из всех загадок таланта Пастернака детство — самая серьезная. Окружающих поражала безоглядная открытость и доверчивость поэта. Мир воспринимался им как чудо, всякий раз удивляя своей красотой. В его ранних стихотворениях очевидна первичность впечатлений, бунт против устоявшихся мнений, исповедь детства:

---

[11] *Пастернак Б.Л.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Художественная литература, 1989. Т. 2. С. 564. Здесь и далее стихотворения Б.Л. Пастернака цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц в круглых скобках.

[12] См.: *Бурдина С.В.* Пространство лирики Пастернака конца 1910-х — начала 1920-х годов: «Даль», «Сад» // «Любовь пространства...»: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 197.

О, детство, ковш душевной глуби!
О, всех лесов абориген,
Корнями вросший в самолюбье,
Мой вдохновитель, мой регент!
(т. 1, с. 199. Клеветникам)

«Он наделен каким-то вечным детством», — говорила о нем Анна Ахматова[13]. «Пастернак же вечный подросток, неслух», — вспоминал Андрей Вознесенский[14].

Мне четырнадцать лет.
Вхутемас
Еще — школа ваянья.
В том крыле, где рабфак,
Наверху
Мастерская отца. <…>
Как-то раз,
Когда шум за стеной,
Как прибой, неослаблен,
Омут комнат недвижен
И улица газом жива, –
Раздается звонок,
Голоса приближаются: —
Скрябин.
О, куда мне бежать
От шагов моего божества!
(т. 1, с. 286. Детство)

Поэт родился в артистической семье. Изобразительный дар он приобрел от отца, дар музыкальный — от матери-пианистки. «Больше всего на свете я любил музыку... Но у меня не было абсолютного слуха...», — писал Пастернак в «Охранной грамоте» (т. 4, с. 154). В 13 лет, под влиянием А.Н. Скрябина, он увлекся композицией. Стоило коснуться клавишей, как к окнам подступал душистый сумрак сада. Все это был для юноши мир сказочной полноты и счастья, где безраздельно царила музыка и жили Шопен и Бетховен, Вагнер и Чайковский:

---

[13] Цит. по: *Быков Д.Л.* Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 152.

[14] *Вознесенский А.А.* Мне 14 лет // Борис Пастернак в воспоминаниях современников [Электронный ресурс]. http://pasternak.niv.ru/pasternak/vospominaniya/pasternak-v-vospominaniyah/andrej-voznesenskij.htm (дата обращения: 10.07.2021).

Вернувшись внутрь, он заиграл
Не чью-нибудь чужую пьесу,
Но собственную мысль, хорал,
Гуденье мессы, шелест леса.
Раскат импровизаций нес
Ночь, пламя, гром пожарных бочек,
Бульвар под ливнем, стук колес,
Жизнь улиц, участь одиночек
(т. 2, с. 104. Музыка).

Из блаженного мира музыки он сам себя изгнал в 1909 г., по той причине, что мысль об отсутствии абсолютного слуха (способности узнать произвольно взятую ноту) терзала его и не давала уверенности в том, что он способен стать композитором. Здесь же, во Всеволодо-Вильве, он часами просиживал за фортепиано в доме управляющего имением, которым был в эти годы химик Б.И. Збарский, и вновь говорил о музыке как о будущей профессии. И хотя композитором Пастернак не стал, музыка слова навсегда осталась отличительной чертой его поэзии.



Илл. 13. Арт-объект в парке усадьбы. Детство. Качель-Пиано. Фотография из архива музея «Дом Пастернака»

Музыка — стихийна и непредсказуема, а природа — захватывающе обыкновенна. Природа для Пастернака всегда была предметом вдохновения. Читая его стихи, мы удивляемся изобилию названий растений, поэт хорошо знал ботанику, в детстве изучал ее под руководством А.С. Баркова, и знание «ботанической ризницы» он демонстрирует в стихах. Для

него деревья — часть живого мира, они одушевлены, способны чувствовать, сопереживать. Его царство растений не просто поэтические розы-мимозы — каждый ландшафт населен теми растениями, которые обитают именно в этом месте[15].

Тополь — обитатель городских аллей и дворов — мы выбрали символом детства. Тополь — примета весны и лета, юношеской силы, поэтической влюбленности:

Теперь не надышишься крепью густой,
А то, что у тополя жилы полопались, —
Так воздух садовый, как соды настой,
Шипучкой играет от горечи тополя
(т. 1, с. 92. После дождя);

И тополь — король. Я играю с бессонницей.
И ферзь — соловей. Я тянусь к соловью.
И ночь побеждает, фигуры сторонятся,
Я белое утро в лицо узнаю
(т. 1, с. 106. Марбург).

2. Влюбленность. Сирень. «Йод любви»

«Счастливец» — говорили о Пастернаке окружающие. Он весь был нацелен на счастье, на праздник, расцветал в атмосфере общей любви, но при этом умел стойко переносить несчастье[16]. Стоит ли удивляться, что на протяжении всей жизни Пастернак был окружен незаурядными женщинами, которые отдавали должное его таланту, служили ему, восхищались им. И поэт отдавался любви безоглядно. Его отношение к женщине было синтезом преклонения и жалости, ему нужна была драма и спасительная несвобода — только затрудненное чувство для него имело смысл. Вот главные возлюбленные — музы поэта.

Ида Высоцкая — первая любовь (1906 г., Пастернаку 16 лет).

В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал
(т. 1, с. 106. Марбург).

---

[15] См.: *Титлякова А.А.* Дремучее царство растений Б. Пастернака глазами ученого-эколога. М.: ФОЛИУМ, 2008. С. 6.

[16] *Быков Д.Л.* Борис Пастернак. С. 8.

Елена Виноград (1916 г., Пастернаку 26 лет). Их роман вспыхнул летом между двумя революциями, после возвращения поэта с Урала. И опять отказ — отказ возлюбленной от поисков себя и своей любви:

Как я трогал тебя! Даже губ моих медью
Трогал так, как трагедией трогают зал.
Поцелуй был как лето. Он медлил и медлил,
Лишь потом разражалась гроза
(т. 1, с. 225. Осень).

Евгения Лурье — художница, ученица Марка Шагала и Роберта Фалька (1921 г., Пастернаку 31 год). Это был первый безусловно взаимный и столь же счастливый роман в жизни Пастернака:

О, как она была смела,
Когда едва из-под крыла
Любимой матери, шутя,
Свой детский смех мне отдала…
(т. 1, с. 414. Стихи мои, бегом, бегом…)

Зинаида Нейгауз — жена друга, пианиста Генриха Нейгауза (1930 г., Пастернаку 40 лет). Это был роман-исцеление. В феврале 1932 г., когда Зинаида решает остаться с мужем, Борис чуть не покончил жизнь самоубийством: он выпил флакон йода. Нейгауз отпускает жену, Борис расстается с первой семьей. Зинаида стала второй женой Пастернака, у них родился сын Леонид. Эта любовь подарила миру цикл стихов «Второе рождение»:

Любить иных — тяжёлый крест,
А ты прекрасна без извилин,
И прелести твоей секрет
Разгадке жизни равносилен
(т. 1, с. 396. Любить иных — тяжелый крест…).

Ольга Ивинская — последняя любовь поэта, «Лара моего романа» (1946 г., Пастернаку 56 лет):

Ты — благо гибельного шага,
Когда житьё тошней недуга,
А корень красоты — отвага,
И это тянет нас друг к другу
(т. 3, с. 521. Осень).

Арт-объект «Йод любви» — песочные часы, символ хранения времени: это возлюбленные поэта, запечатленные в его стихах. Камни, заменившие песок, — ограниченность времени и порою тяжкая расплата за верность и любовь. «Бутылка йода» возвращает нас к курьезному случаю, который только волею обстоятельств не обернулся трагедией. А солнце — это вечное лето страсти и любви Пастернака. Сирень прорастает из стихотворений разных лет, вдохновленных буйным цветом любви.

«Шагни, и еще раз», — твердил мне инстинкт,
И вел меня мудро, как старый схоластик,
Чрез девственный, непроходимый тростник
Нагретых деревьев, сирени и страсти
(т. 1, с. 106. Марбург);

Ты в ветре, веткой пробующем,
Не время ль птицам петь,
Намокшая воробышком
Сиреневая ветвь!
(т. 1, с. 118. Ты в ветре…);

И вдруг объявляется отдых,
И всюду бросают дела.
Далекая молодость в сотах,
Седая сирень расцвела!
(т. 1, с. 242. Сирень);

Пронесшейся грозою полон воздух.
Все ожило, все дышит, как в раю.
Всем роспуском кистей лиловогроздых
Сирень вбирает свежести струю.
Все живо переменою погоды.
Дождь заливает кровель желоба,
Но все светлее неба переходы,
И высь за черной тучей голуба
(т. 2, с. 125. После грозы).

3. Разлука. Рябина. «Дверь с секретом»

Дверь в чистом поле, открытая настежь, напоминает о разлуке и зовет в путь. Разлука переживалась остро, как крах, как смерть, как хаос, и она неразрывно была связана с такими образами, как *дверь, порог, дорога:*

С порога смотрит человек,
Не узнавая дома.
Ее отъезд был как побег.
Везде следы разгрома
(т. 3, с. 527. Разлука, 1952).

Разлука с любимой — это, как правило, начало творческого прилива у Пастернака. За каждым дверным проемом открывается пространство, и оно взывает к поэту. Незамысловатые предметы, брошенные, раскиданные вокруг, просят рассказать о себе, словно они так же мыслят, чувствуют и переживают, как и он:

Я кончился, а ты жива.
И ветер, жалуясь и плача,
Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну отдельно,
А полностью все деревья
Со всею далью беспредельной,
Как парусников кузова
На глади бухты корабельной
(т. 3, с. 518. Ветер, 1953).

Сквозь дверь в саду виднеется рябина. Она притягивает взор и пронзительно напоминает о горечи разлуки. Рябина в «Саду поэта» — это Лара — возлюбленная Юрия Живаго: «<…> Тропинка, по которой шел доктор, привела его к только что упомянутой рябине. Она была наполовину в снегу, наполовину в обмерзших листьях и ягодах, и простирала две заснеженные ветки вперед навстречу ему. Он вспомнил большие белые руки Лары, круглые, щедрые и, ухватившись за ветки, притянул дерево к себе. <…> Он бормотал, не понимая, что говорит, и сам себя не помня:

— Я увижу тебя, красота моя писаная, княгиня моя, рябинушка, родная кровинушка» (т. 3, с. 370).

Рябина с ее перистыми листьями и ярко-красными плодами — это красный курсив, которым пишет поэт свой осенний этюд:

Давай ронять слова,
Как сад — янтарь и цедру,
Рассеянно и щедро,
Едва, едва, едва
(т. 1, с. 167. Давай ронять слова…).



Илл. 14. Арт-объект в парке усадьбы. Разлука. «Дверь с секретом». Фотография из архива музея «Дом Пастернака»

4. Дорога. Сосны. «Карта Биармии — Урал Пастернака»

Как уже было сказано выше, в 1916 г. Борис Пастернак служил в Пермской губернии. Здесь он открыл для себя новый мир — Урал, и этот мир увлек его творческое воображение навсегда. Поезд, на котором приехал поэт, шел по Луньевской ветке, железная дорога погружала в самую гущу горнозаводской жизни: Кизеловские и Луньевские угольные копи, Александровский и Чусовской железоделательные заводы, коксовальный завод в Луньевке, содовые и солеваренные предприятия в районе Усолья на Каме. Долгие часы без сна, станции с горными названиями: Утес, Баская, Нагорная, Копи, за окнами — призраки проносящихся мимо заснеженных пихт и багровые отсветы над горными долинами:

Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти,
На ночь натыкаясь руками, Урала
Твердыня орала и, падая замертво,
В мученьях ослепшая, утро рожала.
<…>
И сосны, повстав и храня иерархию
Мохнатых монархов, вступали
На устланный наста оранжевым бархатом
Покров из камки и сусали
(т. 1, с. 78. Урал впервые).

Сосна — одно из любимых деревьев поэта, ее характер близок ему. Сосны — самые светолюбивые из всех хвойных деревьев, они стоят величаво, накапливая силы, чтобы хватило на долгую полную жизнь.

5. Береза. Творчество. «Неуравновешенный конь»

Раскидистая береза в «Саду поэта» — это потаенное место творческой медитации. В биографии Пастернака есть эпизод, где он вспоминает о «воздушном кабинете» в ветвях большой старой березы. Здесь он впервые в жизни писал стихи не в виде редкого исключения, а часто и постоянно:

Мне снилась осень в полусвете стекол,
Друзья и ты в их шутовской гурьбе,
И, как с небес добывший крови сокол,
Спускалось сердце на руку к тебе. <…>
Я пробудился. Был, как осень, темен
Рассвет, и ветер, удаляясь, нес,
Как за возом бегущий дождь соломин,
Гряду бегущих по небу берез
(т. 1, с. 51. Сон).

Вильвенская весна 1916 г. принесла шедевры пастернаковской лирики — «Марбург», «На пароходе» и др. Вдохновение помогло определить выбор жизненного пути, а метафора «оседлать коня» приобрела во Всеволодо-Вильве буквальный смысл. Одним из здешних увлечений Пастернака стали прогулки верхом. С мальчишеской гордостью он писал родителям, как уверенно держится на коне. И этой радости было свое объяснение. В 13 лет, в вечном стремлении достичь невозможного, он отправился в ночное, на даче в Оболенском, где семья проводила лето. Лошадь понесла, Борис не справился с ней и оказался под копытами мчавшегося над ним табуна. Очнувшись в гипсе, он все переживал и повторял ритмы галопа и падения — и впервые открыл для себя, что слова тоже могут подчиняться музыкальному ритму:

Поэт или просто глашатай,
Герольд или просто поэт,
В груди твоей — топот лошадный
И сжатость огней и ночных эстафет
(т. 1, с. 94. Баллада).



Илл. 15. Арт-объект в парке усадьбы. Творчество. Неуравновешенный конь. Фотография из архива музея «Дом Пастернака»

«Неуравновешенный конь» — арт-объект качель-скамейка, вобравший в себя разные смыслы: галоп и падение, музыкальный ритм и слово. Конь — это одна из сквозных тем Пастернака, его творчества и жизни. Он сам сравнивал себя с конским глазом, огромным, все в себе отражающим. И образность Пастернака движется, как ход конем: постоянно вбок и в сторону. Арт-объект «неуравновешенный конь» выполнен в стилистике супрематизма, это отсылает нас к футуристической группе «Центрифуга», участником которой с 1913 г. был Пастернак, и центром внимания которой было не само слово, а интонация и ритм.

6. Липы. Стол «Соты зрелости»

В 1940–50-е гг. стиль Пастернака меняется, поэт сознательно стремится к простоте. Позднее творчество тесно связано с ранним, но темы, которые волновали его в 20 лет, — природа, любовь, призвание — теперь озарены замыслом Божиим:

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою
(т. 2, с. 86. Когда разгуляется).

Арт-объект «Соты зрелости» (выполненный из срезов деревьев — яблони, ольхи, сосны, березы, лиственницы, ели, кедра) символически соединяет нижний мир — мир предков, памяти, средний — мир человека, его жизни и усилий, и верхний — мир Бога и Преображения. В то же вре-

мя стол — символ семейного уюта, радости общения, горизонталь жизни человека. Все вместе — это мировое древо, под кроной этого вселенского древа поэт разбивает свой сад:

Я б разбивал стихи, как сад.
Всей дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд,
Гуськом, в затылок
(т. 2, с. 72. Во всем мне хочется дойти…).

7. Кедр. «Семена вечности»

Кедр в нашем саду — единственный свидетель жизни Пастернака на Урале, кедр наблюдал за днями поэта во Всеволодо-Вильве. Кедр, благоуханный и величавый, с вечнозеленой хвоей, смолистыми шишками — символ бессмертия, в которое верил и которое завещал нам Борис Пастернак:

В траве, меж диких бальзаминов,
Ромашек и лесных купав,
Лежим мы, руки запрокинув
И к небу головы задрав. <…>
И вот, бессмертные на время,
Мы к лику сосен причтены
И от болезней, эпидемий
И смерти освобождены
(т. 2, с. 23. Сосны).

Борис Пастернак прожил долгую, наполненную радостями и горестями жизнь. Он бросался навстречу соблазнам своего времени и многим из них отдал дань. Но его победа не в безупречности, а в полноте и адекватности выражения всего, что он пережил: «<…> мне посчастливилось высказаться полностью» — говорил он о себе[17]. Секрет счастья Пастернака — в его отношении к жизни. Поэт принимает жизнь с благоговением, как замысел Творца. Этот замысел мудр и по силам поэту. Принять жизнь, угадать свое призвание — значит вступить в акт сотворчества с Богом. Семена вечности — это стихи, что завещает поэт потомкам. Арт-объект «Семена вечности» представляет собой керамические часы в виде кроны дерева; во внутреннем механизме часов спрятаны свитки с поздними, самыми известными стихотворениями поэта — «семенами вечности».

[17] Цит. по: *Быков Д.Л.* Борис Пастернак. С. 14.

Итак, в результате изучения фитонимов в лирике Пастернака вокруг здания музея была создана новая ландшафтная экспозиция, структуру которой задают ботанические и геопоэтические образы. Пересечения поэтического слова и мира растений образуют топосы — смысловые пространства, сквозь которые, благодаря совершающимся в произведениях событиям, просвечивают архетипические сюжеты бытия. Тематические зоны «Сада поэта» структурируют литературный ландшафт, расширяющий экспозиционное пространство музея, и позволяют генерировать дополнительные смыслы музея-усадьбы.

Список литературы

1. *Абашев В.В.* «Далекий хутор на Урале…». Всеволодо-Вильва в судьбе Бориса Пастернака // *Пастернак Б.Л.* «Тут чудно хорошо…». Стихи и письма из Всеволодо-Вильвы. СПб.: Маматов, 2011. С. 5–34.
2. *Абашев В.В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2000. 404 с.
3. *Бурдина С.В.* Пространство лирики Пастернака конца 1910 — начала 1920-х годов: «Даль», «Сад» // «Любовь пространства...»: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 189–198.
4. *Быков Д.Л.* Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2005. 896 с.
5. *Веденин Ю.А.* Литературные ландшафты как объекты наследия // География в школе. 2006. № 8. С. 15–21.
6. *Калуцков В.Н.* Культурная география России. Часть 1. Теоретический и специальный разделы: Учебное пособие. М.: Центр оперативной печати ф-та иностр. языков и регионоведения Московского гос. ун-та им. М.В. Ломоносова, 2016. С. 74–96.
7. *Копытов Н.Ю.* К семантике фитонимических образов в лирике Пастернака // Вопросы истории и культуры Пермского Прикамья: «Строгановские чтения». Мат-лы Всероссийской научно-практич. конф. Березники, 2004. С. 147–150.
8. *Пастернак Б.Л.* Собр. соч.: в 5 т. М: Художественная литература, 1989–1992.
9. *Спивак Р.С.* Вертикаль в художественном пространстве сада Б. Пастернака (1910–1920-е годы) // Любовь пространства...»: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 199–210.
10. *Суслова С.А., Фирсова А.В.* «Пастернаковские чтения» во Всеволодо-Вильве: от экспедиции к конференции // Литературное крае-

ведение в школе: Сб. научно-методических мат-лов. Пермь, 2018. С. 37–45. [Электронный ресурс]. www.psu.ru/files/docs/scien-ce/books/sborniki/literaturnoe-kraevedenie-v-shkole.pdf (дата обращения: 25.07.2021).

11. *Титлякова А.А.* Дремучее царство растений Б. Пастернака глазами ученого-эколога. М.: ФОЛИУМ, 2008. 132 с.
12. *Фирсова А.В.* Туристское проектирование литературных мест // География и регион: Мат-лы междунар. научно-практич. конф. в 6 т. / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2015. Т. VI. 2015. С. 270–277.
13. *Фирсова А.В.* Туризм во Всеволодо-Вильве: от гуманитарного знания — к социальному действию // Россия и ее регионы в полимасштабных интеграционно-дезинтеграционных процессах: Мат-лы междунар. научн. конф. в рамках VIII Ежегодной научной ассамблеи Ассоциации российских географов-обществоведов. 2017. Пермь: ПГНИУ, 2017. С. 603–608.

© 2021, А.В. Фирсова

ЧАСТЬ IV

УСАДЬБЫ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-194-204

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

Н.В. Пращерук

Усадьба Н.Е. Жуковского Орехово: «кормящий ландшафт» и музейная реальность (на материале книги Е.Р. Домбровской «Воздыхания окованных. Русская сага»)

Аннотация: В статье анализируется «усадебный топос» в книге современного писателя Е.Р. Домбровской «Воздыхания окованных. Русская сага» (2017), который развертывается в рамках магистрального сюжета, связанного с историей старинной русской семьи. Образ усадьбы Орехово выстраивается в контексте авторского христианского мировидения и в соотнесенности с пониманием рода как феномена в его духовно-онтологических основаниях, а также с идеями «сигнальной наследственности» М.Е. Лобашева и «кормящего ландшафта» Л.Н. Гумилева, противоположного «ландшафту барачному». В интерпретации событий и судеб писатель опирается на евангельскую и святоотеческую традицию, на библейский и общекультурный символизм. Ключевыми становятся образы «глубоких вод», питающих жизнь семьи, рода, и памяти, противостоящей «гробу беспамятства». Повествование характеризуется широким спектром дискурсов, щедростью образных средств, различными формами письма, что придает «усадебному топосу» художественную полноту. Радость прикосновения к родному соединяется с драматическим переживанием того, что это родное утрачено и невосстановимо. Сохранить прошлое возможно только памятью о нем.

Ключевые слова: Е.Р. Домбровская, Орехово, «усадебный топос», евангельская и святоотеческая традиция, «кормящий ландшафт», сюжет.

Информация об авторе: Наталья Викторовна Пращерук — доктор филологических наук, профессор, кафедра русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, ул. Мира, 19, 620002 г. Екатеринбург, Россия. E-mail: pnv1108@gmail.com. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4407-5293

Natalia V. Prashcheruk

Jukovsky`s Orekhovo estate: "feeding landscape" and museum reality (based on Dombrovskaya`s "Sighs of the chained. Russian saga")

Abstract: The work provides an analysis of the "estate topos", unveiled through the main plot related to a history of an old Russian family in the novel "Sighs of the chained. Russian saga" (2017) by a contemporary writer Ekaterina Dombrovskaya. The image of the Orekhovo estate is built in the context of the author's Christian worldview and in relation to the understanding of the genus as a phenomenon in its spiritual and ontological foundations, as well as with the ideas of "signal heredity" by M.E. Lobashev and "feeding landscape" by L.N. Gumilev, opposite to the "barrack landscape". Writer's interpretation of events and characters' fates is based on evangelical and patristical tradition as well as on biblical and general cultural symbols. The key symbols of the novel are "deep waters" that feed life of a family and its ancestral memory and oppose the "coffin of oblivion". Narration is characterized by a broad range of discourses, profusion of means of expression and different literary styles all of which add to an artistic completeness of the "estate topos". The joy of embracing the nativeness is combimed with a dramatic experience of realizing that this nativeness is lost and can not be restored. Preserving the past is only possible by keeping the memory of it.

Keywords: E. Dombrovskaya, Orekhovo, "estate topos", evangelical and patristical tradition, "feeding landscape", plot.

Information about the author: Natalia V. Prashcheruk — DSc in Philology, Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Mira str., 19, 620002 Yekaterinburg, Russia. E-mail: pnv1108@gmail.com. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4407-5293

«Воздыхания окованных. Русская сага»[1] — уникальное явление в современной литературе, подвижнический труд памяти по восстановлению истории собственного рода в соотнесении с историей страны. Автор книги Екатерина Романовна Домбровская — москвичка, выпускница журфака МГУ, прозаик, эссеист. Кроме названного произведения ею написаны множество рассказов и статей по проблемам русской культуры, а также два других объемных произведения: «Весна души. Страницы жизни рабы

[1] *Домбровская Е.* Воздыхания окованных. Русская сага. СПб.: ИД «Первоград», 2017. Произведение цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи.

Божией Анны» и «Чехов… путь открылся. Духовные странствия Тимофея диакона»[2].

В «Воздыханиях окованных» перед читателем предстают целые поколения москвичей и не только — Микулиных, Жуковских, Стечкиных, Домбровских — в незабываемых, ярко обрисованных образах. Многие из них — знаменитые наши соотечественники. Подробно изображен один из самых известных представителей семьи — ученый с мировым именем, «отец русской авиации» Н.Е. Жуковский. Мы знакомимся и с другими яркими личностями, представляющими два древних дворянских рода: Стечкиных, связанных по рождению с родом митрополита Филиппа Московского (Колычева), и рюриковичей Микулиных. Среди них — известный конструктор авиадвигателей, академик А. Микулин, писательница Серебряного века В. Жуковская[3], известный реставратор Е. Домбровская, художник Д. Грэхам, военный моряк Г. Жуковский, погибший в Цусимском сражении.

Кроме предисловия («Размышления у кануна») и эпилога сага включает три объемные части, заголовки которых сами по себе значимы. Можно даже говорить о заголовочном символическом сюжете, органично развивающем темы, намеченные названием книги в целом и жанровой номинацией: «Глубокие воды», «Любовь и разлуки», «Русская Цусима». Прочитывается логика авторской интенции и повествовательного движения: от размышлений о таинственных глубинах жизни семьи, рода — через осмысление конкретных драматических судеб и характеров — к переживанию обрушившейся на русский мир катастрофы. Добавим, что каждая часть представлена четырьмя главами. Такая структура (вероятно, даже с опорой на числовую символику), при всей условности-формальности подобных составляющих какого-либо произведения, придает книге стройность и завершенность. Это напрямую соотносится с указанным жанром (сага — сказание) и приобретает особую значимость при большом объеме текста.

Первую часть предваряет эпиграф из Пушкина: поразительные, малоизвестные строки: «Воды глубокие / Плавно текут. / Люди премудрые / Тихо живут»[4]. Повествование этой части строится в большей степени с опорой на традиционные символы и архетипы национальной культуры,

---

[2] *Домбровская Е.* Весна души. Страницы жизни рабы Божией Анны. М.: У Никитских ворот, 2016; *Она же.* Чехов. Путь открылся… Духовные странствия Тимофея диакона. Кн. I. Торонто: ALTASPERA, 2020.

[3] См. о ней: *Астащенко Е.В.* Неорусский стиль «усадебных» текстов Николая Русова и Веры Жуковской // Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 92–103.

[4] *Пушкин А.С.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Художественная литература, 1974. Т. 2. С. 537.

связанные с темой родного гнезда. Здесь, по существу, представлен один из вариантов «усадебного топоса»[5], который развертывается в книге в мощном концептуальном поле, органично включен в систему и логику авторского мировидения. Именно в таком ключе его и следует интерпретировать.

«Воздыхания окованных» — книга в основе своей, по онтологии и аксиологии, глубоко христианская. Более того, автор во всех своих произведениях решает немыслимо сложную задачу — исходить в своих оценках, в принципах характерологии и моделирования мира из критерия духовного, четко опираясь на евангельскую и святоотеческую традицию[6]. Опора на эту установку, такой критерий в отборе материала и оценках прослеживается на всех художественных уровнях в произведениях Е.Р. Домбровской. Так, сам заголовок «Воздыхания окованных» глубоко символичен и концептуален, он прямо выводит к исходной авторской интенции. Название, как поясняет автор, «взято из Псалтири, где это словосочетание встречается в 78, 101 и ряде других псалмов. По святоотеческим толкованиям, эти псалмы есть слезные воздыхания согрешившего и отступившего от Бога народа, попавшего во вражеский плен и испытывающего едва ли не самые тяжкие муки, лицезрея поругание своего Отечества, <…> и узнавания везде и во всем следов своей собственной в том повинности <…>. Окованными можно назвать вообще всех людей, все человечество: и давно ушедших из этого мира, и нас <…>. “Воздыхания окованных” — это и молитва замещения: поминовение не только имен усопших, но и молитва от имени тех, кто давно уже не может сам за себя помолиться, с упованием на помощь препоручивших это нам, еще живущим здесь» (с. 3). Чтобы молитва состоялась, «нужно хранить хотя бы крупицы живой памяти о них, какое-то подлинное тепло, живое чувство, осязание тех людей, научиться знать их духовно, сочувствуя чаяниям и скорбям давно отошедшей жизни, насколько это вообще возможно для человека, — постигать тайну личности и дух жизни другого. А главное — научиться сострадать <…>, поскольку это сострадание — есть одно из главных критериев подлинного христианства» (с. 3–4). Заголовок — прямое называние того, что изображено и под каким углом зрения, прямая отсылка к сокровенной сути авторского ви́дения.

---

[5] Об «усадебном топосе» как «категории, связанной не только с пространственностью и культурной памятью, но и с многовековой продолжительностью, диахронией» подробнее см.: *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 8–29, 16.

[6] Подробнее см.: *Пращерук Н.* «Воздыхания окованных» Е. Домбровской: возможности современного традиционализма и классический контекст // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия: Коллективная монография. М.: ФЛИНТА, 2016. С. 107–116.

Скрупулезно выявляются духовные первопричины «окованности» и «воздыханий», и «усадебный топос» разворачивается в рамках «духовного сюжета», который выстраивается целым рядом взаимосвязанных тем и мотивов. Так, вглядываясь в прошлое родового гнезда Жуковских Орехова, автор открывает в этом прошлом, казалось, «бесследно стертые следы Божественной канвы, которую ткет Промысл Божий перед приходом в мир каждого человека. Эти следы вели в глубины и собственного существования, и в древнейшие истоки рода, в сокрытые в сумраке тысячелетий корни огромного древа, на котором каждому листу был дан свой рисунок, свой чертеж» (с. 28). При этом писатель очень хорошо понимает силу «обратного действия» духовных законов, когда личные усилия любящего сердца из настоящего могут влиять на преображение прошлого, наполнение его «живой жизнью»: «“Запомни, веточки очищают корни”, — сказал как-то однажды моей дочери-подростку наш духовник, свидетельствуя о том, что закон духовный, в отличие от уставов земных, обратную силу имеет» (с. 29).

Е.Р. Домбровская четко определяет принцип познания истории, в том числе и собственного рода:

> <…> Познание — это соединение с познаваемым, как сказал кто-то из древних. Но такое познание-соединение возможно только в любви. А истинная любовь — это уже молитва, любовью рожденная, и любовь преумножающая (с. 29).

История же рода и родового гнезда — это, конечно, не набор и описание фактов, событий, персонажей из прошлого: «“Без знания истории, — писал В.О. Ключевский, — мы должны признать себя случайностями, не знающими, как и зачем пришли в мир <…>”[7]. Но разве классическую историю фактов, событий и поступков имел в виду русский историк? Или разумел он нечто большее, — мистическое, сакральное, сущность жизни как непрерывного потока, а человечество как единые воды, единую реку со множеством притоков и рукавов, старых и новых русел, где-то переполненных живой влагой, а где-то иссохших. Всматриваясь в эти воды, можно было найти и следы своего пути-русла, и то, когда и отчего это русло изменило свой исконный путь и начало мелеть и высыхать» (с. 29).

Так, с опорой уже не только на библейский, но и на общекультурный символизм раскрывается автором тема «глубоких вод», питающих жизнь ее семьи, его рода, и созидается содержательная объемность смыслов конкретными образами **реки, корней, ветвей, живой воды, живой жизни, живой памяти,** противостоящей «гробу беспамятства»:

---

[7] *Ключевский В.О.* Соч.: в 9 т. М.: Мысль, 1990. Т. 9. С. 433.

Жизнь предков и потомков — одна река, одна вода. Благочестивая жизнь потомков «очищает» грехи предков, как обрезание ветвей оздоровляет жизнь корней (с. 162).

Рассказывая историю имения, Домбровская пишет, что на его месте тысячелетия назад было Ореховское море. И ореховцы ощущают присутствие рядом с ними той давней жизни, сокрытой временем, полной тайн, исторических и природных. Это чувство еще более окрепло, когда ореховцы узнали, что в течении многих речек обнаружились родники, и всегда было здесь и никуда не уходило подземное озеро чистой воды, их питающее (см.: с. 105–106).

В этом контексте, организованном темой **живой воды**, органичным представляется обращение Е.Р. Домбровской к идеям Л.Н. Гумилева о «кормящем ландшафте» в рамках его концепции развития и угасания этносов[8]. Речь идет о «законе неразрывной, кровной, смертной связи человека (и рода, и этноса, к которому он принадлежал) и места его рождения и жизнедеятельности. Родная природная среда кормила, воспитывала и формировала неповторимый облик этноса (частью которого был род), неповторимые черты и особенности поведения, передававшиеся по наследству, от стариков и матерей — к детям. Жесткая связь народа с кормящим ландшафтом, выработка традиций и стереотипов поведения, необходимых для благополучного существования именно на этом месте, рождение в этом народе людей творческих, концентрирующих и выражающих его неповторимый, отличный от соседей облик — по Гумилеву — это и есть Родина. Сочетание этих координат — родной земли, бережно хранимых живых традиций, цветение и плодоношение их в деятельности творческих личностей, выражающих душу этого места и этого народа, и превращает Родину в Отечество» (с. 30).

Орехово трактуется Е.Р. Домбровской именно как «кормящий ландшафт». Оно было таковым для Н.Е. Жуковского и его родителей, для его братьев и сестры, детей, племянников и самого автора книги, которая в своем детстве провела немало времени вместе с бабушкой Екатериной Александровной Домбровской в этом замечательном месте. Во второй главе автор пишет о том, как повлияло Орехово на личность и характер научного мышления Жуковского, как взрастил его «кормящий ландшафт» родного гнезда:

Орехово должно было бы благодарить за явление в мире этого изумительно широкого именно в этой своей всегдашней духовной прони-

[8] *Гумилев Л.Н.* Этносфера. История людей и история природы. М.: Прогресс: Пангея, 1993.

занности и свободе гения Жуковского. Глубокое внутренне молчание ореховских лесов и полей, их бессловесная тихая речь пробуждали его дух, призывали и понуждали его стремиться всем своим существом к познанию сокровенных глубин реальности, ее инаковости и нетленности, ее метазаконов, сущих как законы подлинной, изначальной Красоты <…>. В научном наследии Николая Егоровича Жуковского всегда поражала прежде всего его всеохватность, в явлении которой безусловно сыграло свою роль и его Ореховское рождение: тихая мелодия смиренной, доброй и захватывающей сердце красоты особенной природной и исторической ауры здешних мест (с. 100).

В книге Домбровской также указывается, что Л.Н. Гумилев опирался в своей теории этноса на идеи «сигнальной наследственности» генетика М.Е. Лобашева[9]:

По его мнению, кормящий ландшафт и сигнальная наследственность и были теми условиями, при помощи которых формировались неповторимые и устойчивые во временах лики этносов. А в отрыве от родной земли, от семейственных и родовых связей и этносу и даже отдельному человеку сохранить свою самобытность, свое лицо, сотворенное и запечатленное в традициях поведения, в непосредственных реакциях и восприятиях мира, преемственно передаваемых «из рода в род», было невозможно (с. 31).

При этом «усадебный топос» у Домбровской представлен не только в соотнесении с указанными теориями, но и в драматической противопоставленности «кормящего ландшафта» и «барачного ландшафта» («барачный ландшафт» — метафора Е.Р. Домбровской). Барак, по мнению писательницы, противоположен дому, это разрушительное посягательство на уют, лад, гармонию жизни в семье, на родственные связи и узы, на память о прошлом. «Барачный ландшафт» формирует и соответствующего человека, о чем красноречиво пишет автор саги, раскрывая столь выразительно контрастный образу доброй старинной усадьбы топос бездомности, неуюта:

Можно сказать, что Русская земля вся тогда еще была сплошным «уютом», домом и убежищем <…> человеку и народу, — разве только мощно почковавшийся капитализм уже судорожно оставлял где только можно свои мерзкие следы — лагерные бараки, от деревянных к кирпичным: жилье, которое и логовищем назвать-то было нельзя. И логовище, и берлога лес-

[9] См.: *Лобашев М.Е.* Генетика. Изд. 2-е. Л.: Изд-во ЛГУ, 1967.

ная могут согреть сердце человеку. А вот барак — никогда. <…> Человек, питаемый барачным ландшафтом, вырастал соответствующий… (с. 355).

Образ Орехова, который создается в книге, основывается и на собственных впечатлениях и переживаниях автора, и на рассказах бабушки, с которой писательница очень близка, и на погружении в семейный архив, который, к счастью, сохранился. С одной стороны, этот образ выстраивается с опорой на традиционные локусы, мотивы и элементы «усадебного топоса»: дом, сад, парк, недалекий ухоженный лес (улыбающийся) и лес более удаленный, дорогие, памятные предметы (иконы, книги, родные запахи)… Но с другой — концептуальная серьезность и основательность, системность авторского ви́дения, глубина включения темы родного гнезда в целостную проблематику книги сообщают образу усадьбы и особую весомость, и особую органику. Органика образа обеспечивается стремлением автора (в соответствии с оговоренным ранее принципом познания) к живому соединению с ним, что достигается мастерским владением широким спектром дискурсов, образных средств, изобразительных и повествовательных форм, которые совокупно призваны моделировать «пронзительную сложность жизни» как в ее расцвете, так и в драматическом и трагическом угасании. Мы находим фрагменты историографического характера, в которых, с опорой на документы, восстанавливается история имения, а затем и покупки его — по рекомендации В.Н. Зубова (женатого на дочери Суворова) — родителями Н.Е. Жуковского. Первый в свою очередь владел блестящей усадьбой Жерихово, которую как управляющий досматривал Егор Иванович Жуковский, отец знаменитого ученого. Историография углубляется философским и религиозным дискурсом, связанным с постижением рода как феномена в его духовно-онтологических основаниях. И здесь автор опирается на труды не только Л.Н. Гумилева, но и отца П.А. Флоренского, на святоотеческую традицию.

Образ Орехова органично включен и в многовековой «усадебный текст» русской литературы и культуры:

Помните, как Пушкин в «Евгении Онегине» подробно и любовно выписал деревню, — и Лариных… Такова была старинная русская жизнь. Все завязывалось на земле <…>. В городах служили, вывозили в свет невест, учились, проводили немногие зимние месяцы, проигрывались в карты (те, кто играл), но жили в полном смысле этого слова в своих деревенских вотчинах, в своих стародавних родительских углах. Званка у Державина, Большие Вязёмы, Михайловское и Болдино у Пушкина, Долбино у Киреевских, Спасское-Лутовино у Тургенева, Ясная Поляна у Толстого, Даровое у Достоевского, бунинское усадебное детство, заброшенное в степные

пространства средней сердцевинной Руси… <…> Именно там — среди вольной природы и свободного дыхания пространств, в этой бескрайности богопронизанных далей, в больших и малых усадьбах, даривших — даже при крайней бедности и последней простоте — непередаваемое чувство защищенности и надежности родных <…> стен, теплоты и уюта семейственности <…>, именно там, в этом сопряжении простора, русских свобод <…> и русской убогости и бедности <…> — мог только раскрыться и расцвести во всем богатстве своей национальной самобытности талант русской духовной личности… <…> И Орехово тоже имело свои тайны, свою глубокую сакральную историческую и природную первооснову, и у него тоже было свое Божественное предназначение, — не случайно так глубоко, так щедро и красиво укоренилась и расцвела здесь жизнь этого старинного русского семейства, о котором ведем мы наш несколько неровный рассказ (с. 89–91).

Автор называет свой рассказ об Орехове «несколько неровным». На наш взгляд, смена повествовательных инстанций (писатель широко включает в рассказ фрагменты писем, дневников и воспоминаний участников прошлой жизни), различные формы письма и описаний создают семантический объем, придают образу усадьбы художественную полноту. Поэтические описания усадебной природы и зарисовки из жизни в имении — словно ожившие картины, максимально приближенные к читателю и пребывающие с нами здесь и сейчас. Время остановлено — не случайно фрагменты такого рода выстраиваются доминантой настоящего. Есть описания, в которых впечатления автора книги сливаются с рассказами бабушки, и писатель сама вопрошает о том, кто перед нами сейчас — Екатерина Александровна или ее внучка Екатерина Романовна:

Наконец-то «Ноев ковчег» с ореховскими жителями <…> выбрался, наконец, к последнему и самому заветному участку пути. Вот уже показался и въезд в аллею, именуемую «Проспект», ведущую прямо к вратам усадьбы… <…> и Вера Егоровна Микулина со своими дочерьми, — Верой и Катей и младшим сыном Александром и совершенно потрясенной ухабистой дорогой Мадам входят в родимый дом… <…> В доме милая суета: разборка вещей, мытье полов, развешивание занавесок, а Катя уже летит стремглав на простор, — там тишина, только сестрица-кукушка не унимается… Над землей дрожит нагретый воздух. Закинешь голову, — пространства бесконечные, — а под тобой весь шар земной, и ты вращаешься вместе с ним вокруг Солнца… Как хорошо!» (с. 102–103).

Вместе с тем радость прикосновения к глубинной реальности, возможность окунуться сердцем в атмосферу родного соединяется с драма-

тической интонацией переживания того, что это родное утрачено и уже не восстановимо. Драматизм усиливается включением в рассказ повторяющегося сна:

> <…> Со временем сердце стало смиряться с тем, что родины нашей для нас нет, нет отчего гнезда, очага, вокруг которого всегда собиралась семья… А вместе с тем пришел ко мне часто повторяющийся сон… Наконец-то все устроилось, и мы наконец-то можем возвратиться в Орехово. Знакомый путь, столетние березы, старый темный заросший парк с высоченными старинными липами и одинокими скамейками… — все как прежде сокровенное, древнее, хранящее, как эти затянутые ряской пруды, старинные тайны даже прежних хозяев усадьбы еще времен Екатерины II… И вдруг — совсем рядом, чуть ли не наседающие на наш милый старинный дом страшные беспросветно-унылые серые хрущевские постройки, какие-то бетонные свинарники, асфальт, грязь, какие-то незнакомые бесцеремонно хозяйничающие люди, мертвечина… Этот сон повторялся точь в точь несколько раз и был он для меня очень страшным сном. Видно, пришло время в сердце своем похоронить и навсегда упокоить Орехово и всю память об ореховской жизни. Но шли годы, все дальше и дальше удаляя меня от родных ореховских аллей, а рана в сердце так и не могла затянуться… (с. 34–35).

Что сейчас в Орехове? В 1937 г. на основании постановления Совета Народных Комиссаров на родине ученого открылся ансамблевый музей. Его первым директором была родная племянница Николая Егоровича — писательница Вера Александровна Жуковская. В настоящее время экспозиция музея расположена в одиннадцати залах, в семи из которых воссоздан мемориальный комплекс, в четырех — «Научное наследие ученого». В мезонине воссоздан интерьер барской гостиной[10].

Усадьба Орехово, к счастью, сохранилась до нашего времени в уникальной полноте. Сад раскинулся на том же месте, как это было у первых владельцев, парк организуется прежней планировкой: прослеживаются все аллеи, в тени которых просматриваются восстановленные «старинные» беседки.

Судя по сайту[11], по личной беседе с сотрудниками и по свидетельству писательницы Е.Р. Домбровской, в настоящее время музей не поддерживает отношений с потомками выдающегося ученого по боковой линии. Прямых же наследников у Н.Е. Жуковского нет.

---

[10] См.: Мемориальный Дом-музей усадьба Н.Е. Жуковского [Электронный ресурс] // URL: https://www.zhukovskyne.ru/ (дата обращения: 04.08.2020).

[11] Там же.

Список литературы

1. *Астащенко Е.В.* Неорусский стиль «усадебных» текстов Николая Русова и Веры Жуковской // Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 92–103. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 3).
2. *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1).
3. *Гумилев Л.Н.* Этносфера. История людей и история природы. М.: Прогресс: Пангея, 1993. 543 с.
4. *Домбровская Е.* Весна души. Страницы жизни рабы Божией Анны. М.: ИПО «У Никитских ворот», 2016. 512 с.
5. *Домбровская Е.* Воздыхания окованных. Русская сага. СПб.: ИД «Первоград», 2017. 752 с.
6. *Домбровская Е.* Чехов. Путь открылся… Духовные странствия Тимофея диакона. Кн. I. Торонто: ALTASPERA, 2020. 482 с.
7. *Ключевский В.О.* Соч.: в 9 т. М.: Мысль, 1990. Т. 9. 525 с.
8. *Лобашев М.Е.* Генетика: Учебное пособие. Изд. 2-е. Л.: Изд-во ЛГУ, 1967. 752 с.
9. Мемориальный Дом-музей усадьба Н.Е. Жуковского // https://www.zhukovskyne.ru/ (дата обращения: 04.08.2020).
10. *Пращерук Н.* «Воздыхания окованных» Е. Домбровской: возможности современного традиционализма и классический контекст // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия: Коллективная монография. М.: ФЛИНТА, 2016. С. 107–116. (Серия «Универсалии культуры». Вып. VII).
11. *Пушкин А.С.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Художественная литература, 1974. Т. 2. 688 с.

© 2021, Н.В. Пращерук

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-205-217

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

Е.Ю. Кнорре

«Китеж советского времени»: образ «небесной коммуны» в «усадебном мифе» М.М. Пришвина (на материале дневника писателя 1920–1950-х гг.)

Аннотация: В статье впервые реконструируется образ «небесной коммуны» в «усадебном мифе» М.М. Пришвина на материале его дневников 1920–1950-х гг. В творчестве писателя образы сада, усадьбы, дачи воплощают идею космического хозяйствования человека. В ряде дневниковых записей прочитываются аллюзии на мысль А.П. Чехова «вся Россия — наш сад»; Пришвин переосмысляет эту метафору в контексте проблематики «социализма» в философии христианского персонализма А.А. Ухтомского, А.А. Мейера, А.К. Горского и др. В дневниках 1937 г. появляется образ «небесной коммуны», источником которого становится миф о Невидимом граде Китеже в культуре Серебряного века. Индивидуальный «усадебный миф» писателя в советский период также включает в себя аллюзии на религиозно-философские концепции А.С. Хомякова (Церковь как единый Богочеловеческий организм) и В.С. Соловьева («всеединство» и «Богочеловечество»). Миф о «небесной коммуне» становится у Пришвина основой для сюжета о возвращении утраченного дома, прототипом которого является родительская усадьба Хрущево. Преображенный облик последней во многом воссоздан в дачно-усадебном имении в деревне Дунино, приобретенном Пришвиным в 1946 г. Дом в Дунине и ассоциированный с образом усадебной жизни сюжет собирания «вселенского дома» становятся основой «усадебного мифа» Пришвина в советский период: топос усадьбы-дачи включается как в философские размышления автора о связи микрокосма и макрокосма, так и в ряд понятий «усадьба» — «общий дом» — «коммуна» — «природа» — «церковь».

Ключевые слова: «усадебный миф», дача, идеальная коммуна, невидимая церковь, Китеж, Невидимый град, философия природы, евангельский сюжет, дневники, всеединство, христианский персонализм.

Информация об авторе: Елена Юрьевна Кнорре — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры философии и религиоведения, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Лихов пер., д.6, стр.1, 127051 г. Москва, Россия. E-mail: Lena12pk@yandex.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3272-8659

Elena.Yu. Knorre

"Kitezh of the Soviet era": the image of the "Heavenly commune" in the "estate myth" of M.M. Prishvin (based on the writer's diary, 1920–1950s)

Abstract: The article is the first to reconstruct the image of a commune in the "estate myth" of M.M. Prishvin on the material of his diaries of the 1920–1950s. In the writer's work, the images of a garden, an estate house, a summer residence embody the idea of human space management. In a number of diary entries can be found allusions to the A.P. Chekhov's idea that "all Russia is our garden", Prishvin reinterprets this metaphor in the context of the problem of "socialism" in the philosophy of Christian personalism (A.A. Ukhtomsky, A.A. Meyer, A.K. Gorsky, *etc*.). In the diaries of 1937, appears the image of the "Heavenly commune", derivating from the myth of the Invisible city of Kitezh in the culture of the Silver Age. The "estate myth" in the Soviet period includes allusions to the religious and philosophical ideas of A.S. Khomyakov (the church as a single God-human organism), the idea of "all-unity" ("God-manhood") by V.S. Solovyov. The myth of the "Heavenly commune" becomes the basis for the plot of the return to the lost house, the prototype of which is the Khrushchevo estate and its transformed image in the country estate in the village of Dunino, acquired by Prishvin in 1946. The house in Dunino and the plot of collecting the ecumenical house associated with the image of dacha existence become the basis of Prishvin's "estate myth" in the Soviet period, where the topos of the estate-dacha is included in the author's philosophical reflections on the connection between the microcosm and the macrocosm, defining the connection between the concepts of "estate" — "common house" — "Commune" — "nature" — "Church".

Keywords: "estate myth", dacha, ideal commune, Invisible Church, Kitezh, Invisible city, philosophy of nature, Gospel story, diaries, total unity, Christian personalism.

Information about the author: Elena Yu. Knorre — PhD in Philology, Senior Lecturer of the Department of Philosophy and Religious Studies, Orthodox St. Tikhon University for the Humanities, Likhov lane, 6, p. 1, 127051 Moscow, Russia. E-mail: Lena12pk@yandex.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3272-8659

Образ родной усадьбы Хрущево в Елецком уезде Орловской губернии является основой автобиографического мифа Михаила Пришвина[1]. Усадебный ландшафт становится частью архитектоники художественного мира писателя, реальной основой его сюжетов. Как отмечает О.А. Богданова, «усадьба для нас — важный элемент мира художественного произведения, его пространственной организации, а ее атрибуты — детали предметной изобразительности, нередко приобретающие символический смысл»[2]. В мифопоэтике Пришвина мотив возвращения в родную усадьбу обретает свой символический смысл в составе сюжета «пути в Невидимый град»[3], который объединяет произведения писателя 1900–1950-х гг. Этот сюжет включает в себя мотив воспитания героя, его духовного возрастания от индивидуальности, т. е. маленького оскорбленного «я», до личности, самоопределяющейся как часть единого Богочеловеческого организма (вслед за А.С. Хомяковым и В.С. Соловьевым), обозначенного в художественном мире писателя как «идеальная коммуна» и «церковь».

«Усадебный миф» становится частью богоискательской проблематики уже в раннем творчестве Пришвина. В повести «У стен града невидимого» (1909) сочетаются два параллельных мотива: мотив возвращения героя в усадьбу матери, Хрущево, становится частью одной из ключевых для Пришвина тем о поиске русским народом идеальной земли, Невидимого града Божия.

В дневниках революционного периода мотив дороги в утраченный усадебный сад звучит в контексте дантовского сюжета пути героя через ад и чистилище в рай. Усадьба реальная становится в дневниковых записях прообразом Вечного дома, Невидимого града, куда восходит душа alter ego автора через покаяние, пройдя ад революционных будней. Факт реальной гибели имения[4] ассоциируется с библейскими мотивами о блудном сыне и благоразумном разбойнике: причина утраты родной усадь-

---

[1] Подробнее см.: *Кнорре Е.Ю.* Мотив возвращения в утраченную усадьбу в дневниках и художественной прозе М.М. Пришвина // Русская классика. Вып. II: Фет. Чехов. Пастернак. Пришвин: Сб. научных статей / сост. и ред. А.В. Святославский. М.: Древлехранилище, 2021. С. 379–389.

[2] *Богданова О.А.* Художественные смыслы русской усадьбы // Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+: Коллективная монография. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 20. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 3).

[3] Подробнее см.: *Кнорре Е.Ю.* Сюжет «пути в Невидимый град» в творчестве М.М. Пришвина 1900–1930-х гг.: Дис. … канд. филол. наук. М., ИМЛИ РАН, 2019.

[4] Сюжет об утрате дома связан с реальными событиями в биографии писателя: в 1914 г. умирает мать Пришвина — владелица Хрущева-Левшина; после получения своей части наследства в 1916 г. Пришвин строит в Хрущеве новый дом, который в 1918 г. отбирает новая власть; вскоре дом погибает в пожаре.

бы — это разбой, бунт против Божьего мира, попытка устроить свою жизнь отдельно от других, опираясь только на свое эго (домик «эго»). Усадьба приобретает символический смысл утраченного Китежа — «России личной», ушедшей под воду, сокрытой до времени от народа, решившегося на братоубийственную рознь, растворившего свою личность в революционном «чане» («коммуна-легион»)[5].

Таким образом, «усадебный миф» становится частью «китежского текста» Пришвина. Народ, по мысли писателя, стремится обрести землю — попасть в Невидимый град, но град оборачивается Петербургом, двойником Китежа, городом-наваждением в мороке болот. Путь возвращения в родной дом — это путь духовной революции, когда человек освободится «для любви к миру в его подробностях»:

> Я жажду истинной революции, я — чающий евангелия революции... Будет такое же возрождение общества, какое было со мной лично, когда сердце мое освободилось для любви к миру в его подробностях[6].

В основе революционного переворота, по Пришвину, — «лицерождение», выявление в свете родственного внимания «лица» вещи, предмета, человека, собирающее новый собор твари — «коммуну-собор»[7], град Божий:

> Всякий закон, вплоть до законов природы, есть сила зла, потому что в существе мира никаких законов нет. Всякий закон при свете родственного внимания исчезает, и на его месте появляются скрытые им личности, творящие незаконно-священную жизнь. Итак, друзья мои, есть сила вне законов, и о ней мы будем говорить. Бог есть Существо лицеродящее и противузаконное[8].

---

[5] Подробнее см.: *Кнорре Е.Ю.* Сюжет о благоразумном разбойнике в дневниках М. Пришвина периода революции и Гражданской войны в контексте религиозно-философских исканий «китежан» 1920-х гг. (С. Дурылина, П. Флоренского, В. Муравьева) // Новозаветные сюжеты и образы в культуре русского модернизма / сост. и отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева. М.: Индрик, 2018. С. 476–491.

[6] *Пришвин М.М.* Дневники: Книга третья. Дневники 1920–1922. М.: Московский рабочий, 1995. С. 191–192.

[7] Противопоставление коммуны как собора («коммуна-собор») и коммуны как легиона, безличного множества появляется в повести М.М. Пришвина «Мирская чаша» (1922). См.: *Пришвин М.М.* Цвет и крест. Неизвестные произведения 1906–1924 гг. СПб.: Росток, 2004. С. 376–377.

[8] *Пришвин М.М., Пришвина В.Д.* Мы с тобой: Дневник любви. М.: Художественная литература, 1996. С. 275.

По Пришвину, подлинное революционное преображение мира происходит в душе человека — это превращение «индивидуальности» (малого «я») в «личность», преодоление эгоизма, разделяющего людей, сеющего вражду и рознь, выход из себя к «другому», от «я» к «мы», в коммунусобор. Разрушение индивидуального, разбойного «я», домика «эго» открывает путь к Божьему Домостроительству, считает писатель:

> Надо бы условиться, что ego означает ego и индивидуальность, которая есть домик личности, сознающей себя во всех и во всем, так что эгоизм (национализм) означает бытие на земле — это одно состояние, и совершенно другое состояние вне этого домика, то есть духовное[9].

Путь от «индивидуальности» к «личности», «сознающей себя во всех и во всем»[10], — это путь покаяния в грехе отчуждения, в желании уйти от принятия вместе со всеми «чаши мира» сего, покаяние в стремлении противопоставить себя окружающим людям. В дневниках 1918 г. Пришвин пишет:

> Личная задача: освободиться от злости на сегодняшний день и сохранить силу сопротивления и воздействия[11].

Он видит все случившееся как вину каждого. В условиях Гражданской войны и революции идея обнаружения пространства общего дома, невидимого братства всех существ в природе звучит в контексте философии персонализма как сюжет о творчестве личности. Действительность внешнего мира, хаос вне героя («Эти дни проходят, как ночи <…> политика и все с ней — это как тот шевелящийся хаос <…>»[12]), осмысляется Пришвиным как то, что его бунтующий герой (alter ego автора в дневнике) может победить духовным усилием, осознав свою причастность к происходящему, взяв грех произошедшего и на себя, ощущая общую со всеми вину. Формула Ф.М. Достоевского: «<…> всякий <…> пред всеми за всех виноват <…>»[13] — прочитывается в риторическом вопрошании Пришвина: «<…> в этой подземной тьме народной не виноваты ли и мы с вами?»[14]

Автор дневника изображает собственный путь на Голгофу как путь покаяния в мрачном бунте, который заслоняет родственное восприятие

---

[9] *Пришвин М.М.* Дневники 1918–1919 гг. М.: Московский рабочий, 1994. С. 276.
[10] Там же.
[11] Там же. С. 107.
[12] Там же. С. 39.
[13] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 270.
[14] *Пришвин М.М.* Дневники 1918–1919 гг. С. 83.

человека, природы, зверя, т. е. того обобщенно-символического Китежа, который, по его мысли, может быть обретен и в повседневности путем «родственного внимания» в любви «*раз-личающей*»[15]. Освобождение автора из мрачной «завесы» («В голодно-холодной кровавой завесе мира вырисовывается для большинства людей лик врага»[16]), «кащеевой цепи» зла показано как неожиданное откровение света и красок радостного мира:

> Мрачно молюсь, чтобы помог мне Бог не простить, но вдруг душа без мысли озаряется от света солнца на дерево или блеска свежего снега, и забыта молитва... и как помнить такой пустяк, если душа озарилась, как долина в горах от восходящего солнца[17].

Этот невидимый мир Китежа открывается в покаянии:

> И растерянно спрашиваю, когда нужно молиться: да кто же мой враг, кому не простить, не виноват ли я сам во враге своем? <…> Меня спасает способность души моей к расширению: вдруг расширится, и я все люблю и не помню врагов своих[18].

Мотив обращения к собственному бунту, отчаянию как к некоей тьме, когда и само солнце становится черным, звучит и в дневниковых записях, посвященных утрате материнского усадебного дома и сада. Покаяние автору-герою дневниковых записей постепенно открывает глаза на свою землю, которая ранее внутренне отчуждалась им из-за экспроприации большевиками, как на общий со всеми родной дом. Так, 22 апреля 1918 г. Пришвин пишет:

> Мужики отняли у меня все, и землю полевую, и пастбище, и даже сад, я сижу в своем доме, как в тюрьме. <…> Три дня я очень горевал и весны для меня не было, хотя солнце светило богатое, весеннее. Оно было для меня будто черное[19].

Время смуты душевной вмещается в хронотоп Страстной Седмицы, где «три дня» после Распятия Христа на Голгофе становятся днями испы-

---

[15] В таком написании слово появляется в повести «Мирская чаша». Ср.: *Пришвин М.М.* Цвет и крест. Неизвестные произведения 1906–1924 гг. С. 375. Курсив М.М. Пришвина.

[16] *Пришвин М.М.* Дневники: Книга третья. Дневники 1920–1922 гг. С. 79.

[17] Там же. С.120.

[18] Там же.

[19] *Пришвин М.М.* Дневники 1918–1919 гг. С. 65.

тания веры человека. Как и в записи о «мрачной молитве», в этом дневниковом сюжете появляется мотив возвращения к миру через умаление своего «эго», сожалеющего о потери собственности:

> Только вчера с вечера сердце мое стало отходить, и проснувшись ночью, я стал думать: «Неужели же солнце, и звезды, и весеннюю траву-цветы любил я только потому, что солнце и звезды светили мне на моей собственной земле и травы-цветы росли в моем собственном саду?» Утром я почувствовал, что в сердце моем восходит богатое солнце, открыл ставню, и солнце мое встречается с солнцем небесным: так мне стало радостно, так весело. Я напился чаю, взял железную лопату и стал в чужом саду раскапывать яблоньки[20].

Как видим, в революционные годы в дневниках Пришвина появляются два образа усадебного мира. С одной стороны, усадебный дом и сад символизируют «домик» индивидуальности героя, закрытость души от Божьего мира «кровавой завесой», на которой «вырисовывается лик врага». В этот же образный ряд, наряду с «завесой» Божьего града, включается и образ «закрытых окон» материнской усадьбы в повести «У стен града невидимого», а также образ темной вуали на сердце в дневниках 1918 г. С другой стороны, усадьба — это общий Божий дом, «Россия личная», обрести которую можно на пути духовного преображения героя, т. е. прощения врагов и принятия «чаши мира» сего, осознания также и своей вины в происходящем. Усадьба как общий дом и сад символизирует разомкнутость личности, «сознающей себя во всех и во всем»[21], ее воссоединение с другими. В сборнике миниатюр «Глаза земли» Пришвин обозначит это воссоединение с миром как «радостный выход в люди»[22] несчастного одинокого человека.

Образ утраченной России-сада становится частью философских размышлений Пришвина о райском хозяйствовании Адама, собирающего землю, различающего имена твари (повесть «Мирская чаша», 1922). В ряде дневниковых записей прочитываются аллюзии на слова А.П. Чехова «вся Россия — наш сад». Пришвин переосмысляет эту идею в контексте проблематики «социализма» в философии христианского персонализма А.А. Ухтомского, А.А. Мейера и др. Коммуне реальной («чану», «легиону» — множеству, не различающему лиц) Пришвин противопоставляет идеальную коммуну (собор личностей), синонимами которой

---

[20] Там же.

[21] Там же.

[22] *Пришвин М.М.* Глаза земли // *Пришвин М.М.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 7. С. 106.

становятся в его дневниках 1920–1930-х гг. «дом», «церковь», «гармония космоса». Метафорическая перекличка образов «дом» — «космос» — «церковь» появляется в дневниках 1919 г.:

> Нет никому дела до природы, разве только вспомнят о ней, когда холодно и через недостаток дров. Но я шел сегодня мимо церкви, и когда услыхал пение, то заметил возле себя красивый облетающий клен. Так наше представление о космической гармонии сложилось под влиянием строительства нашей жизни (а может быть, наоборот; мы создавали уют, созерцая гармонию космоса?). Так или иначе, а не до космоса людям, потерявшим домашний очаг. Когда бушует вьюга на дворе, а дома уютно с лампой вокруг стола, то и пусть себе бушует — дома еще уютнее. Но когда дома все расстроено (государство-дом), то какое нам дело до луны и до звезд. Сейчас нет ни у кого дома, но церковь осталась, и кто верит, у того в душе — дом[23].

Процесс осмысления космоса как общего дома становится для Пришвина созиданием новых отношений людей и существ в социуме и природе. Идеальный образ социума ассоциируется с возникновением и прорастанием «в душе русского человека» церкви как иного пространства человеческих связей:

> Что бы там ни говорили в газетах о гражданской войне и все новых и новых фронтах, в душе русского человека сейчас совершается творчество мира, и всюду, где собирается теперь кучка людей и затевается общий разговор, показывается человек, который называет другого не официальным словом «товарищ», а «брат». Эта маленькая церковь поднялась чуть-чуть от земли, и, кажется, только что проросла[24].

Образ идеальной коммуны в дневниках Пришвина 1920–1930-х гг. формируется в контексте его диалога с идеей «экклезии» как «собора личностей» в философии А.А. Мейера и таких последователей Н.Ф. Федорова, как А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев[25]. Диалог с федоровской концепцией идеального хозяйствования как воскрешения утраченного появляется уже в записях 1923 г. Движение личности по пути к истинному творчеству жизни Пришвин описывает как восходящую спираль строительства общего дома — идеальной коммуны, невидимой церкви, в состав которой входят все живые и мертвые:

---

[23] *Пришвин М.М.* Дневники 1918–1919 гг. С. 296.

[24] Там же. С. 122.

[25] Подробнее см.: *Кнорре Е.Ю.* Сюжет «пути в Невидимый град» в творчестве М.М. Пришвина 1900–1930-х гг. Дис. … канд. филол. наук. С. 178–215.

> Таких кругов, выходящих из дому и возвращенных домой, в жизни иного человека бывает много, и все движение идет вверх, по спирали, так что дом второй находится над первым, выше его, третий дом еще выше, и так растет как бы один дом со многими этажами вверх: внизу домика — материальное основание — родина, над родиной отечество, над отечеством творческие труды, над ними прямое любовное воздействие на людей и воскрешение отцов (церковь, в котором священником Я)[26].

Как и в революционные годы, в советский период звучит мотив возвращения к подлинному дому: переворот от идей гуманистической культуры, с ее опорой на человеческое «я», к религиозному ощущению бытия как общего со всеми «мы» — граду Божьему. В дневниках 1928–1929 гг., а также в написанной на их основе повести «Журавлиная родина» (1929) Пришвин изображает конфликт между идеей прогресса (конкретно — планами новой власти по осушению болот для строительства гидроэлектростанции, когда в жертву приносится реликтовая водоросль Клавдофора) и этикой ненасилия, в основе которой — идея единства мира в полном составе всех поколений прошлого, настоящего и будущего. Герой повести, инженер, выступает хранителем «общего дома», отказываясь от осушения болота, которое разрушило бы невидимую связь живых существ.

В дневниках 1937 г. идея преображения разрозненного во вражде человечества воплощается в образе восхождения к верхнему этажу леса, который становится метафорой вселенной, макрокосма, и одновременно человека, микрокосма. Восхождение к верхнему этажу — это путь оскорбленного «я», преодолевшего свою обиду, к миру с другими:

> Я пишу о зверях, деревьях, птицах, вообще о природе от лица такого человека, который в жизни своей как вовсе бы не был оскорблен или преодолел бы свое оскорбление <…>, вся поэзия вытекает из неоскорбляемой части человеческого существа, и я взялся за нее как за якорь личного спасения от оскорбления и злобы. Вот отчего в своих книгах я оптимист и совсем неисправимый, потому что всего себя отдал служению неоскорбленного существа человека. <…> Я даже теперь настолько убедился в реальности своего «неоскорбляемого видения» (см. «Родники Берендея»), что считаю себя первым настоящим коммунистом, потому что действительно новый мир можно построить только из неоскорбленного существа человека. («Красота спасет мир» — сказал Достоевский)[27].

---

[26] *Пришвин М.М.* Дневники 1923–1925. М.: Русская книга, 1999. С. 11–12.
[27] *Пришвин М.М.* Дневники. 1936–1937. СПб.: Росток, 2010. С. 666–667.

Верхний этаж леса — это райский мир, куда сходятся духовные пути разных «я», образуя идеальное «мы» — небесную коммуну-Китеж, где «живут птицы Алконост и Гамаюн»[28]:

> <…> изучая фауну по разным этажам леса, я занимаюсь в том же лесу своей фауной верхнего этажа, где живут птицы Алконост и Гамаюн. Опыт молодого ученого только убеждает меня в реальном существовании моих верхних птиц, хотя научным методом существование их доказать невозможно. Точно так же, если разделить по этажам существо человека, то наверху будет «неоскорбляемый», а внизу униженные и оскорбленные. Только не думаю, что это сверхчеловек, нет — это «Я», т. е. сама душа в ее неоскорбленной части. Верно, что эти «Я», у одних спящее, у других дремлющее, у третьих встревоженное, ищущее, у четвертых творящее, когда-нибудь сойдутся в Мы, и, значит, я — коммунист[29].

В 1940–1950-е гг. тема общего дома воплощается в образе-символе «наш дом», где объединяются темы личного духовного пути в обретении подлинного дома и пути народа к осознанию единства мира. «Наш дом» — это глава, посвященная единению людей на войне в книге Пришвина «Повесть о нашем времени» (1944). «Наш дом» — это и «единый вселенский дом» в одноименной книге воспоминаний В.Д. Пришвиной, супруги писателя, встреча с которой произошла в 1940 г. Прообразом «вселенского дома» становится подмосковная усадьба Дунино, приобретенная Пришвиным в 1946 г.: «Усадьба Дунино пришла ко мне в точности как замещение Хрущева»[30]. О намерении Пришвина создать в Дунине свой новый дом А.В. Святославский пишет следующее: «<…> решение обосноваться в ставшем впоследствии знаковым для его творчества Ду-

---

[28] Интуиция поиска всечеловеческого единства по образу «церкви» проявляется еще в ранних дневниках. Пришвин чувствует отдельность людей в церкви, ищет путей объединения в красоте — храма и мира за стеной его, в «природе»: «21 Декабря. Всенощная в Казанском соборе. Дикий лес кругом. Леший из омута. Север. Церковь внутри леса. Свете тихий!.. Звездочка-лампадка в алтаре. Звездочки внутри иконы. Ектения: работа и [молитва] помогают. Красные звезды над Царскими вратами. <…> Красота природы только в храме: это постоянное: вселенная и другая, космическая, понятна в возгласе “и на земли мир...” — там за стеной... Так вот что значат слова Легкобытова “нужно создать человека” — за стеной звери, а тут в церкви создают человека... Но все отдельны в этой церкви... не действенны...<…> Отец Ионафан подгоняет, но ничего не понимает. Серафим понимал красоту...» (*Пришвин М.М.* Ранний дневник. 1905–1913. СПб.: Росток, 2007. С. 642–643).

[29] *Пришвин М.М.* Дневники. 1936–1937. С. 667.

[30] *Пришвин М.М.* Дневники. 1946–1947. М.: Новый Хронограф, 2013. С. 624.

нине под Москвой принималось “с оглядкой” на хрущевскую липовую аллею, сходство с которой обнаружилось вдруг на новом месте»[31]. Мотив обретения утраченной усадьбы включается в одну из главных пришвинских тем этого периода — духовного «домостроительства», осознания своего предназначения, «полного обладания своей земной долей». Это путь христианского смирения, на котором восстанавливаются невидимые связи с миром:

> Так я пережил три состояния: 1) пролетарской озлобленности с готовностью требовать себе земных благ в силу внешнего равенства всех в отношении распределения земных даров, 2) состояние личного смирения, сознание нищеты своей и радости с благодарностью за получаемое, 3) состояние полного обладания своей земной долей, с обязательством своей готовности идти на страдание с верой в бессмертие личное. Это состояние радости оправдалось готовностью идти на страдание[32].

Мотив выхода из усадебного дома к солнцу небесному, расширения души, «сознающей себя во всех и во всем»[33], трансформируется в образ «вселенского дома» в сборнике миниатюр «Глаза земли», созданном в последние годы жизни писателя; туда вошли дневниковые записи 1946–1950 гг. О «небесной обстановке» своей усадьбы в Дунине Пришвин писал так:

> Новоселье. Вчера первый раз переночевал в своем доме.
>
> Начинаю пожинать урожай своего весеннего сева: посеял, все лето боролся, растил — и вот мой дом, как яблоко, как мысль, поспевает, и звезды небесные, как обстановка души моей, появляются над моими сенями. Вечером на короткое время вызвездило, и с веранды я увидал Большую Медведицу и другие звезды, с детства так знакомые и родные.
>
> И вся небесная обстановка моего домика была как мебель собственной души моей, и даже сама душа, казалось, досталась мне от первых пастухов… Как мало я сделал для поэзии, но как чудесно для поэзии создана природой моя душа[34].

---

[31] *Святославский А.В.* М.М. Пришвин и Н.П. Анциферов: К проблеме художественной образности в краеведческом очерке // Советская культура в краеведении, экскурсоведении, музееведении. Сб. научно-методических работ. М.: Древлехранилище, 2017. С. 137.

[32] *Пришвин М.М.* Дневники. 1940–1941. М.: РОССПЭН, 2012. С. 318.

[33] Там же.

[34] *Пришвин М.М.* Глаза земли // *Пришвин М.М*. Собр. соч.: в 8 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 7. С. 96.

Образ воскресшего — просиявшего в вечности, — утраченного когда-то имения Хрущево появится и в дневниках 1952 г., уже в символическом ореоле открывшегося для всех Божьего града:

> 27 Июля. Слава дню этому: как он роскошен, вставал в росе. Как сверкает, вспыхивая, крылатый воробей на мокром кусту: трепыхнет и вспыхнет, и глаз само собой блестит. Мое любимое Хрущево явилось, открылось для всех, просияло[35].

Список литературы

1. *Богданова О. А.* Художественные смыслы русской усадьбы // Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+ / сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 18–26. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 3).
2. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. 510 с.
3. *Кнорре Е.Ю.* Сюжет о благоразумном разбойнике в дневниках М. Пришвина периода революции и Гражданской войны в контексте религиозно-философских исканий «китежан» 1920-х гг. (С. Дурылина, П. Флоренского, В. Муравьева) // Новозаветные сюжеты и образы в культуре русского модернизма / сост. и отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева. М.: Индрик, 2018. С. 476–491.
4. *Кнорре Е.Ю.* Сюжет «пути в Невидимый град» в творчестве М.М. Пришвина 1900–1930-х гг.: Дис. … канд. филол. наук. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 295 с.
5. *Кнорре Е. Ю.* Мотив возвращения в утраченную усадьбу в дневниках и художественной прозе М.М. Пришвина // Русская классика. Вып. II: Фет. Чехов. Пастернак. Пришвин: Сб. научных статей / сост. и ред. А.В. Святославский. М.: Древлехранилище, 2021. С. 379–389.
6. *Пришвин М.М.* Ранний дневник. 1905–1913 / подгот. текста Л.А. Рязановой, Я.З. Гришиной; коммент. Я.З. Гришиной; ук-ль имен Т.Н. Бедняковой. СПб.: Росток, 2007. 800 с.
7. *Пришвин М.М.* Дневники 1914–1917 гг. / подгот. текста Л.А. Рязановой, Я.З. Гришиной; коммент. Я.З. Гришиной, [В.Ю. Гришина]. СПб.: Росток, 2007. 608 с.

[35] *Пришвин М.М.* Дневники. 1952–1954. СПб.: Росток, 2017. С. 166.

8. *Пришвин М.М.* Дневники 1918–1919 гг. Книга вторая / подгот. текста Л.А. Рязановой, Я.З. Гришиной; коммент. Я.З. Гришиной, В.Ю. Гришина. М.: Московский рабочий, 1994. 383 с.
9. *Пришвин М.М.* Дневники: Книга третья. Дневники 1920–1922 гг. / подгот. текста Л.А. Рязановой; коммент. Я.З. Гришиной, В.Ю. Гришина. М.: Московский рабочий, 1995. 336 с.
10. *Пришвин М.М.* Дневники 1923–1925 гг. Книга четвертая / подгот. текста Л.А. Рязановой; коммент. Я.З. Гришиной и Н.Г. Полтавцевой; ук-ль имен Я.З. Гришиной. М.: Русская книга, 1999. 416 с.
11. *Пришвин М.М.* Дневники. 1936–1937 / подгот. текста Я.З. Гришиной, А.В. Киселевой; статья, коммент. Я.З. Гришиной. СПб.: Росток, 2010. 992 с.
12. *Пришвин М.М.* Дневники. 1940–1941 / подгот. текста Я.З. Гришиной, А.В. Киселевой, Л.А. Рязановой; статья, коммент. Я.З. Гришиной. М.: РОССПЭН, 2012. 813 с.
13. *Пришвин М.М.* Дневники. 1946–1947 / подгот. текста Я.З. Гришиной, Л.А. Рязановой; статья, коммент. Я.З. Гришиной. М.: Новый Хронограф, 2013. 968 с.
14. *Пришвин М.М.* Дневники. 1952–1954 / подгот. текста Я.З. Гришиной, Л.А. Рязановой; коммент. Я.З. Гришиной. СПб.: Росток, 2017. 832 с.
15. *Пришвин М.М.* Мирская чаша // *Пришвин М.М.* Цвет и крест. Неизвестные произведения 1906–1924 гг. СПб.: Росток, 2004. С. 358–422.
16. *Пришвин М.М., Пришвина В.Д.* Мы с тобой: Дневник любви. М.: Художественная литература, 1996. 351 с.
17. *Пришвин М.М.* Глаза земли // *Пришвин М.М.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 7. 479 с.
18. *Святославский А.В.* М.М. Пришвин и Н.П. Анциферов: К проблеме художественной образности в краеведческом очерке // Советская культура в краеведении, экскурсоведении, музееведении: Сб. научно-методических работ / ред.-сост. А.В. Святославский, М.А. Полякова. М.: Древлехранилище, 2017. С. 135–149.

© 2021, Е.Ю. Кнорре

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-218-228

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

М.С. Акимова

Усадьба реальная и усадьба литературная в судьбе и творчестве С.Н. Дурылина

Аннотация: В статье на примере двух автобиографических локусов («родного угла» — московской городской усадьбы, где С.Н. Дурылин (1886–1954) провел детство, и «своего угла» — сельского усадебного дома в подмосковном Болшеве, где завершился его земной путь) показаны вариативность и мутационный потенциал «усадебного топоса» XX в. в творчестве Дурылина, роль усадьбы в его жизни, соотношение ее реального и литературного облика. Усадебный мир в литературных воспоминаниях Дурылина «В родном углу» (1930–1942) теоантропен и иерархически центрирован, благодаря чему поэтосфера усадьбы становится сопряженностью предметного (телесного), душевного и духовного начал, с преобладанием двух последних. Образы дома как человека и человека как духовного дома восходят к притче о строительстве домов на камне или на песке, рассказанной Христом ученикам (Мф. 7, 24–27). Традиционная духовно-антропологическая усадебная реальность, жившая в памяти Дурылина, была воссоздана физически как слепок с реальности идеально-ментальной: «свой угол» был построен в 1936 г. из фрагментов зданий разрушенного московского Страстного монастыря, как будто повторив «монастырскую» архитектуру «родного угла» в Плетешках. Иконический образ дома-усадьбы сформировал свободное духовно-нравственное пространство в самые несвободные советские годы — дом Дурылиных в Болшеве стал центром притяжения творческой интеллигенции, средоточием большой семьи, связанной узами духовного родства. Дом выполнял и жилую функцию, и музейную, и храмовую.

Ключевые слова: усадьба, «усадебный топос», «усадебная» литература, С.Н. Дурылин, традиция, литература Серебряного века, автобиографическая проза, Москва, усадьба как космос, христианская литература, жизнетворчество.

Информация об авторе: Мария Сергеевна Акимова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; старший научный сотрудник, ГБУК г. Москвы «Музей Зеленограда»,

ул. Гоголя, 11В, 124575 Зеленоград, г. Москва, Россия. E-mail: makanja@list.ru. ORCID ID https://orcid.org/0000-0001-6051-3949

Maria S. Akimova

Estate real and estate literary in the fate and work of S.N. Durylin

Abstract: The article uses the example of two autobiographical loci ("native corner" — the Moscow city estate, where S.N. Durylin (1886–1954) spent his childhood, and "his corner" — the rural estate house in Bolshevo near Moscow, where his life ended) to show the variability and mutational potential of the "estate topos" of the 20th century in Durylin's work, the role of the estate in his life, the ratio of its real and literary appearance. The estate world in Durylin's literary memoirs "In the native corner" (1930–1942) is theoanthropic and hierarchically centered, thanks to which the poetosphere of the estate becomes a conjugation of the objective (bodily), spiritual and spiritual principles, with the predominance of the latter two. The images of a house as a person and a person as a spiritual home go back to the parable about building houses on stone or on sand, told by Christ to his disciples (Matthew 7: 24–27). The traditional spiritual and anthropological estate reality that lived in Durylin's memory was recreated physically as a cast from the ideal-mental reality: "his corner" was built in 1936 from fragments of buildings of the destroyed Moscow Passion Monastery, as if repeating the "monastic" architecture of the "native corner" in Pleteshki. The iconic image of the house-estate formed a free spiritual and moral space in the most unfree Soviet years — the Durylin house in Bolshevo became the center of attraction of the creative intelligentsia, the center of a large family connected by ties of spiritual kinship. The house performed both a residential function, and a museum, and a temple.

Keywords: estate, "estate topos", "estate" literature, S.N. Durylin, tradition, literature of the Silver Age, autobiographical prose, Moscow, estate as universe, Christian literature, life creation.

Information about the author: Maria S. Akimova — PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Senior Researcher, Museum of Zelenograd, Gogol str., 11B, 124575 Zelenograd, Moscow, Russia. E-mail: makanja@list.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6051-3949

С.Н. Дурылину (1886–1954) — писателю, поэту, теоретику театра и литературы, религиозному мыслителю, педагогу, священнику Русской православной церкви — был уготован судьбой страннический путь: целые годы пребывания в ссылках, в «чужих углах». Но «исток» и «устье» его жизни оказались связаны с укорененными в национальной традиции, родными для него усадьбами.

В литературных воспоминаниях «В родном углу» (1930–1942) Дурылин в мельчайших подробностях описывает семейное имение в Плетешковском переулке Москвы, где прошло его детство. Сравнить усадьбу реальную и усадьбу литературную «на местности» теперь невозможно: от дурылинских «Плетешков» не сохранилось ничего, уже в конце XIX в. усадьба была продана за долги и застроена доходными домами. Но своеобразная экскурсия по ней в книге «В родном углу» дает интересный образец ретроспективного осмысления мира городской усадьбы.

Необходимо оговориться, что сельская и городская усадьбы в России вплоть до начала XX в. являлись по сути дела единым способом организации пространства, обусловленным национальными ценностями: ведь «традиционный русский город с XII по XIX в. в корне отличался от западноевропейского и фактически представлял собой агломерацию усадеб»[1]. Итак, мир дурылинской детской усадьбы сочетал в себе как городской, так и сельский уклады: «Я родился в городе, но, не выходя из него, я вырос в усадьбе <…>. Это было маленькое поместье, перенесенное с орловских проселочных дорог в московский переулок». Усадьба — главный дом, многочисленные службы, просторный сад — вмещала в себя и множество домочадцев, и семейные реликвии, и хозяйственную инфраструктуру, например продовольственные запасы. Она представляла собой целый отдельный мир, соприкасавшийся с большим миром. Для Дурылина важно окружение усадьбы, связанное с историческими событиями и личностями: А.С. Пушкиным, А.Д. Меншиковым, гвардии поручиком Ф.П. Макеровским, портрет которого писал сам Д.Г. Левицкий, и другими обитателями «Немецкой слободы». И вещи в усадьбе (например, святыни, привезенные «из разных святых мест Русской земли <…> и с далекого чужестранного православного Востока и Юга») важны как носители ценностных смыслов, как знаки, отсылающие к семейной истории, бывшей частью истории всемирной. Усадьба представляется миром в миниатюре: здесь есть место хозяйским комнатам и девичьей, городу и деревне, национальным особенностям и западноевропейским заимствованиям: символично, что «в кухне была не только русская печь, но и европейская плита с духовым шкафом».

[1] *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: Монография. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 254. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1). Также об этом см.: *Кривов А.С., Крупнов Ю.В.* Дом в России. Национальная идея. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004. С. 175; *Кириченко Е.И.* Усадьба в застройке Москвы середины XIX — начала XX в. // Русская усадьба: Сб. ОИРУ, Вып. 3 (19). М.: Ворон, 1997. С. 36; *Нащокина М.В.* Неоклассические усадьбы Москвы // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 3 (19). М.: Ворон, 1997. С. 56.

Центр городской усадьбы составлял большой, каменный, добротный дом, «без архитектуры», но с историей: «старинной стройки начала XIX столетия, а может быть, и конца XVIII», он был куплен отцом Сергея Николаевича «у какого-то барина, ранее сдававшего дом под “Пушкинское училище”». Дурылин подмечает у дома удивительное свойство — соответствие укладу домочадцев. Он будто «подгоняется» под семью, становясь ей «впору»: «Это <…> здание <…> было именно *дом* — <…> рассчитанный на большую семью, но построенный внешне и внутренне так, что, кроме этой одной семьи со всеми ее домочадцами и слугами, он никого и ничего не мог, да и не желал, вместить: ни квартир с жильцами, ни контор, ни учреждений. Когда отец продал дом, купившему пришлось все в доме переломать и перестроить».

Дурылин пишет о необыкновенной архитектуре дома, напоминавшей монастырь: в нем были своды, «стены были широки, плотны, добротны, как в древнем монастыре». Но и уклад в доме был монастырский. Автор вспоминает, как некий символ общежития (общего жития), «длинный и узкий, как в монастырских трапезных, обеденный стол», за который не садилось меньше 15 человек; «перед началом и после еды молились перед деисусом <…>, по кончании еды все подходили к переднему концу стола благодарить отца и мать». Более того, Дурылин проводит явную параллель между Богом и миром и отцом семейства и домом: «Дом был очень тепел. <…> Отец строго наблюдал, чтобы не было ни недостатка, ни роскоши в тепле, как и во всем другом <…>. Тут был не один “хозяйский глаз” <…>. Тут было глазатое сердце, которое все видело и обо всем в доме болело настоящей доброю заботою, чтоб ни для кого в доме кусок не был черств и чтоб никто не был обделен ласковым отчим словом». Дурылин пишет, что отец «признава[л] себя ответственным не только за себя, но за дом свой, за чад своих и домочадцев, за грехи их, вольные и невольные». Наиболее важная и характерная черта этого текста Дурылина — наличие второго, духовного плана у всех описываемых предметов и событий. Ретроспективно Дурылин видит в устроении «отчего дома» в Плетешках — теплого, добротного, «всевместимого», иерархично и мудро устроенного, — образ мироздания. Это находит воплощение в особой риторике, говорящих деталях, продуманных образах. Например, автор вспоминает, что дом освещался свечами, чему было вполне рациональное объяснение: отец опасался использовать керосин; но эта деталь вкупе с общей атмосферой любовного неторопливого описания уклада и усадебных интерьеров (с иконами и лампадами) придает повествованию особую приподнятость. Многие черты усадьбы в описании Дурылина сополагают ее с райским садом — тот же прекрасный, обильно плодоносящий, привольный, абсолютно безопасный сад, где

детям предоставляли «полную свободу <…>, разумеется, полную “в пределах законности”»[2]. Перед нами целый мир, объединявший быт и бытие.

Исследователь творчества Дурылина Г.Ю. Карпенко отмечает, что усадебный мир мемуаров «В родном углу» теоантропен (т. е. предполагает живое присутствие-участие Господа в делах людей) и иерархически центрирован[3]. Это определяет особенности поэтосферы усадьбы, где, как и в человеке, особым образом сопряжены предметное (телесное), душевное и духовное, причем последние являются определяющими. «Цель С.Н. Дурылина — передать в описании материально-физического, социально-исторического мира присутствие духовного не как “вторичного знака”, а как сущности реальнейшей, человека и мир определяющей»[4].

Дом в Плетешках у Дурылина живая субстанция. В нем и предметы одушевлены: часы разговаривают, а «маятник мерно и дружелюбно шагает под стеклом»[5]. Одушевление, очеловечивание домов, соположение судеб и образов домов и их обитателей характерно для поэтики Дурылина в целом. Так, атланты, поддерживающие балкон дома умалишенных по соседству, «чем-то напоминали <…> душевнобольных, тревожный покой которых они стерегли: у тех так же болел мозг, как у этих согбенных великанов»[6]. Вспоминая о своем духовном возрождении и возвращении в лоно христианства, Дурылин использует образ возводимого здания: «Я начал реставрировать себя, — по тому фундаменту, который был заложен ее (матери. — *М. А.*) руками, по тому чертежу строения, который был начертан ею еще над моей детской постелькой»[7]. Образ дома как человека и человека как духовного дома восходит к притче о строительстве домов на камне и на песке, рассказанной Христом ученикам (Мф. 7, 24–27).

Удивительным образом духовно-антропологическая усадебная реальность, воссозданная Дурылиным в благодарной памяти и слове, во-

---

[2] *Дурылин С.Н.* В родном углу. Как жила и чем дышала старая Москва. М.: Никея: редакция «Встреча», 2017. С. 141, 131, 102, 112, 91, 92–93, 91, 107, 108, 120–121, 225, 264, 137.

[3] *Карпенко Г.Ю.* Поэтосфера русской городской усадьбы начала XX в. (по литературным воспоминаниям С.Н. Дурылина «В родном углу» // Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+: Коллективная монография / сост., отв. ред. и автор предисловия О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 3). С. 117.

[4] Там же. С. 118.

[5] *Дурылин С.Н.* В родном углу. Как жила и чем дышала старая Москва. С. 222.

[6] Там же. С. 88.

[7] Там же. С. 215.

плотилась в самые несвободные советские десятилетия, пусть и в модифицированном виде, в реальности физической, эмпирической. Так в 1936 г. у писателя появился долгожданный «свой угол» — сельский дом с участком и подсобными строениями в подмосковном поселке Болшево на улице с символичным названием Свободная[8]. Символична для трагичного XX в. и его история. По преданию, он был построен в 1936 г. из фрагментов зданий разрушенного московского Страстного монастыря, как будто повторив «монастырскую» архитектуру дома в Плетешках, где «половина нижнего жилья была на сводах»[9]. Строительством занималась Ирина Алексеевна Комиссарова-Дурылина, духовная сестра и по документам фиктивная жена Дурылина. В те годы, пишет В.Н. Торопова, «строительный материал достать было почти невозможно. Шла она както по Страстной площади и видит, что разрушают Страстной монастырь. Спросила, можно ли купить что-нибудь. К ее радости, продали кирпич, двери и великолепные арочные оконные рамы. Они очень украшают дом. Сергею Николаевичу было приятно, что частичка Страстного монастыря сохранится в его доме»[10].

В соавторстве с Дурылиным дом был спроектирован знаменитым архитектором А.В. Щусевым. Мастер гражданской архитектуры и церковного зодчества, он сориентировал постройку с запада на восток, как православные храмы, а полукруглая веранда призвана была напоминать апсиду алтаря. Обитатели дома считали, что он храним высшими силами: так, здание устояло, когда в стоящее в двух шагах от него дерево била молния, а 18 мая 1942 г. на территорию усадьбы упал почтовый самолет, но никто из ее насельников не пострадал.

Итак, иконический образ дома перенесся из ментального в эмпирическое пространство и его сформировал — разумеется, не только архитектурно: дом Дурылиных в Болшеве стал центром притяжения творческой интеллигенции и духовно близких людей, средоточием духовно-нравственной культуры в лучших традициях русской усадьбы в самые «темные» советские десятилетия. Здесь гостили С.Т. Рихтер, Н.А. Обухова, А.А. Яблочкина, В.И. Качалов, И.В. Ильинский, Р.Р. Фальк, Б.Л. Пастернак и многие другие. В этом воссозданном духовно-усадебном пространстве, как когда-то в Прямухине Бакуниных, Остафьеве П.А. Вяземского, Богучарове А.С. Хомякова, Долбине Елагиных-Киреевских, Муранове Боратынских, Абрамцеве Аксаковых, а позже Мамонтовых, Богдановском Д.В. Философова и т. д., вновь образовалась большая семья деятелей рус-

[8] Сейчас — Мемориальный Дом-музей С.Н. Дурылина.

[9] *Дурылин С.Н.* В родном углу. Как жила и чем дышала старая Москва. С. 91.

[10] *Торопова В.Н.* Сергей Дурылин: Самостояние. М.: Молодая гвардия, 2014. С. 270. (Серия «Жизнь замечательных людей: Малая серия». Вып. 73).

ской культуры, связанная узами духовного родства. «Не хлебосольство и радушие болшевского дома, не редкостная эрудиция хозяина как таковые привлекали к Дурылину его замечательных современников и даже не особая его ласковость к людям и мудрое жизнелюбие, которые отмечали все знавшие его, но прежде всего та атмосфера высокой мысли и высокого чувства, что постоянно сопутствовала ему, — то глубинное понимание им людей и явлений, которое Толстой ставил наперед всякого знания»[11]. Сохранившиеся в архиве Дурылина письма и воспоминания его близких свидетельствуют об атмосфере добра и любви, тепла и заботы, созданной хозяевами в этом доме и помогавшей всем, кто нуждался в духовной и житейской поддержке. Сам Дурылин написал так: «Человек — это то, что должно быть отогреваемо. Говорят, отогревает религия, искусство, наука. Нет: человек — человека»[12] [цит. по: Померанцева, с. 37]. Это было исповедание веры делом.

Атмосферу дома в Болшеве, как и в Плетешках, формировали также реликвии — вещи, связанные с членами семьи, с известными людьми, духовно близкими хозяевам, — как живыми, так и почившими: «Бог же не есть Бог мертвых, но живых, ибо у Него все живы» (Лк. 20, 38). Память индивидуальная, слитая с родовой и национальной, — это тоже одно из важнейших проявлений «усадебной культуры». К памятным предметам можно отнести стол из усадьбы Середниково, за которым, возможно, работал М.Ю. Лермонтов, бывший не только объектом научных исследований Дурылина[13], но и предметом его непреходящей любви: по собственному признанию, отношение хозяина болшевского «гнезда» к автору «Мцыри» отличала «страстная любовь на всю жизнь»[14]. Такими предметами также были и книги с автографами В.В. Розанова, Б.Л. Пастернака, А.А. Блока, В.А. Гиляровского, И.В. Ильинского, Э.К. Метнера, М.В. Нестерова, П.П. Перцова, Ф.И. Тютчева, Г.И. Чулкова и многих других; в доме-усадьбе бережно сохранялись разнообразные свидетельства о его связях с жизнью и творчеством выдающихся представителей русской культуры: личная переписка Дурылина с известными современниками, личные вещи и рисунки М.В. Нестерова, произведения В.Д. Поленова, Р.Р. Фалька, К.А. Коровина, Л.О. Пастернака, В.А. Котарбинского, К.Ф. Богаевско-

---

[11] *Померанцева Г.Е.* О Сергее Николаевиче Дурылине // *Дурылин С.Н.* В своем углу: Из старых тетрадей. М.: Московский рабочий, 1991. С. 5.

[12] Цит. по: *Померанцева Г.Е.* О Сергее Николаевиче Дурылине. С. 37.

[13] См. библиографию опубликованных работ С.Н. Дурылина о М.Ю. Лермонтове (1914–2014) в обзоре: *Телегина С.М.* С.Н. Дурылин — исследователь творчества М.Ю. Лермонтова // Христианское чтение. 2014. № 5. С. 193–196.

[14] Цит. по: *Померанцева Г.Е.* О Сергее Николаевиче Дурылине. С. 10.

го, В.К. Менка, Л.А. Бруни, К.С. Малевича, альбом акварелей М.А. Волошина; мемориальные вещи и фотографии С.Т. Рихтера, Б.Л. Пастернака, Н.Д. Телешова, М.К. Заньковецкой, Н.А. Обуховой, П.М. Норцова, М.Н. Ермоловой, В.И. Качалова, И.В. Ильинского, А.А. Яблочкиной, Ф.И. Шаляпина, М.А. Чехова и др. Ведь сфера интересов и деятельности Дурылина — это, по определению И.Э. Грабаря, вся русская художественная культура в ее прошлом и настоящем: «Не было, кажется, ни одного сколько-нибудь заметного явления отечественного искусства, которого Дурылин не затронул бы в своих литературных работах, выступлениях, лекциях, никогда не повторяясь, всегда давая и новый материал, и новое освещение»[15].

С появлением «своего угла», болшевского дома, у Дурылина и его почитателей появилась возможность достойно размещать и систематизировать подобные предметы. Музей в доме-усадьбе официально был открыт в 1993 г., но и до этого момента здесь бережно сохранялось — сначала женой, а затем ее сестрой — все, что в нем было при Дурылине, умершем в 1954 г. Итог — ценнейшее собрание подлинных артефактов[16].

Пытаясь спасти от забвения то, что еще можно было спасти, Дурылин не только сам писал воспоминания, но побуждал к этому всех своих знакомых. Таким по замыслу воскресительным актом была его работа над жизнеописаниями известных людей. Мемориальные артефакты Дурылин считал бесценными знаками пребывания людей на земле — поэтому пожар в железнодорожном пакгаузе, уничтоживший его багаж с автографами знаменитых современников при переезде из Владимира в Москву в 1933 г., воспринял как трагедию.

Любопытно, что некоторые предметы связали между собой «усадьбу начала» и «усадьбу конца» — например, подаренные родителями 6-летнему Сереже Дурылину письменный стол, настольная лампа с зеленым колпаком, чернильница и собрание сочинений Лермонтова малого формата. «Этот стол, лампа и чернильница потом встали в новом доме, только Лермонтов был уже представлен не одним, а многими изданиями, в том числе и теми, что были подготовлены и откомментированы Дурылиным»[17]. Перекочевала, совершив непростой путь, из родительского дома

---

[15] *Грабарь И.Э.* Светлой памяти ученого и друга // Сообщения Института истории искусств АН СССР. М., 1955. № 6. С. 104.

[16] Подробнее см.: *Рашковская М.А.* Сергей Дурылин: человеческий след в архивном фонде // С.Н. Дурылин и его время / сост. и ред. А.И. Резниченко. М.: Модест Колеров, 2010. Кн. 1: Исследования. С. 13–28. (Серия «Исследования по истории русской мысли». Т. 14).

[17] *Померанцева Г.Е.* О Сергее Николаевиче Дурылине // Там же. С. 10.

в новую усадьбу (а это была именно усадьба, с прилегающими постройками — «изобкой», «ледником», «погребицей» и др.) и старинная икона «Семь отроков Ефесских», которая упоминается в мемуарах «В родном углу».

Дом в Болшеве выполнял не только жилую и музейную функции, но и храмовую. Здесь были настоящие «кельи», например молельная комната, в которой жила монахиня Феофания (Елена Григорьевна Першина) после разрушения Спасо-Бородинского монастыря. У самого Дурылина до конца дней хранился антиминс, позволявший служить литургию вне храма. Сохранились свидетельства о связях дома с центрами русского Православия — Черниговским скитом Троице-Сергиевой лавры и Оптиной пустынью, а также со святыми новомучениками о. Алексием (Мечевым) и Михаилом (Новоселовым), оптинским старцем Анатолием (Потаповым).

Промыслительной, в свете фундаментальной связи творчества Дурылина с философско-богословской традицией славянофильства, представляется и относительная территориальная близость дома к Сергиеву Посаду (в начале 1920-х гг. Дурылин участвовал в деятельности Комиссии по охране памятников Троице-Сергиевой лавры); с русской литературно-театральной и художественной традицией — к Муранову, имению Боратынских, Путят и Тютчевых, к Абрамцеву С.И. Мамонтова, имению К.С. Станиславского в Любимовке[18].

Подобное устроение своего долгожданного «угла» напоминало жизнетворчество Серебряного века с его «усадебным мифом», ориентированным на воссоздание пушкинской гармонии всех жизненных сфер и стихий. Не случайно воспоминания об усадьбе детства и ее обитателях («В родном углу») Дурылин писал или в бездомных разъездах, или в Болшеве, в страшные дни наступления врага на его большую и малую родину. Жизнь, творчество и жизнетворчество, усадьба реальная и усадьба литературная тесно и неразрывно переплелись в биографии Дурылина.

---

[18] Подробнее см.: *Разевиг Н.Д.* Сергиев Посад в жизни С.Н. Дурылина // Творческое наследие С.Н. Дурылина: Сб. статей. М.: Совпадение, 2013. С. 58–68; *Торопова В.Н.* Сергиев Посад в жизни С.Н. Дурылина // Творческое наследие С.Н. Дурылина: Сб. статей. М.: Совпадение, 2013. С. 58–68; *Резниченко А.И., Резвых Т.Н.* Метафизическая проза С.Н. Дурылина. Истоки и параллели. // *Дурылин С.Н.* Рассказы, повести и хроники / сост., вступит. статья и коммент. А.И. Резниченко, Т.Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 3–48.

Список литературы

1. *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: Монография. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1).
2. *Грабарь И.Э.* Светлой памяти ученого и друга // Сообщения Института истории искусств АН СССР. М., 1955. № 6. С. 103–104.
3. *Дурылин С.Н.* В родном углу. Как жила и чем дышала старая Москва. М.: Никея: редакция «Встреча», 2017. 592 с.
4. *Дурылин С.Н.* В своем углу / сост. и примеч. В.Н. Тороповой; предисл. Г.Е. Померанцевой. М.: Молодая гвардия, 2006. 879 с. (Серия «Библиотека мемуаров: Близкое прошлое». Вып. 21).
5. *Дурылин С.Н.* Статьи и исследования 1900–1920 годов / сост. А.И. Резниченко и Т.Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. 894 с.
6. *Карпенко Г.Ю.* Поэтосфера русской городской усадьбы начала XX в. (по литературным воспоминаниям С.Н. Дурылина «В родном углу» // Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+: Коллективная монография / сост., отв. ред. и автор предисловия О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 117–126. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 3).
7. *Кириченко Е.И.* Усадьба в застройке Москвы середины XIX — начала XX в. // Русская усадьба: Сб. ОИРУ, Вып. 3 (19). М.: Ворон, 1997. С. 36–54.
8. *Кривов А.С., Крупнов Ю.В.* Дом в России. Национальная идея. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004. 408 с.
9. *Нащокина М.В.* Неоклассические усадьбы Москвы // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 3 (19). М.: Ворон, 1997. С. 55–74.
10. *Померанцева Г.Е.* О Сергее Николаевиче Дурылине // *Дурылин С.Н.* В своем углу: Из старых тетрадей. М.: Московский рабочий, 1991. С. 3–42.
11. *Разевиг Н.Д.* Сергиев Посад в жизни С.Н. Дурылина // Творческое наследие С.Н. Дурылина: Сб. статей. М.: Совпадение, 2013. С. 58–68.
12. *Рашковская М.А.* Сергей Дурылин: человеческий след в архивном фонде // С.Н. Дурылин и его время / сост. и ред. А.И. Резниченко. М.: Модест Колеров, 2010. Кн. 1: Исследования. С. 13–28. (Серия «Исследования по истории русской мысли». Т. 14).
13. *Резниченко А.И., Резвых Т.Н.* Метафизическая проза С.Н. Дурылина. Истоки и параллели // *Дурылин С.Н.* Рассказы, повести и хроники / сост., вступит. статья и коммент. А.И. Резниченко, Т.Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 3–48.

14. *Телегина С.М.* С.Н. Дурылин — исследователь творчества М.Ю. Лермонтова // Христианское чтение. 2014. № 5. С. 169–199.
15. *Торопова В.Н.* Сергей Дурылин: Самостояние. М.: Молодая гвардия, 2014. 349 с. (Серия «Жизнь замечательных людей: Малая серия». Вып. 73).
16. *Торопова В.Н.* Сергиев Посад в жизни С.Н. Дурылина // Творческое наследие С.Н. Дурылина: Сб. статей. М.: Совпадение, 2013. С. 58–68.

© 2021, М.С. Акимова

ЧАСТЬ V

КОМПАРАТИВНЫЕ СЮЖЕТЫ

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-230-248

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

Х.Л. Кальво Мартинес,
Н.Н. Арсентьева

Философия уединения (тема Beatus ille) в «усадебной» поэзии Европы: Гораций, Фрай Луис де Леон, И.А. Бунин

Аннотация: В статье рассмотрены истоки темы ухода от мира (*Beatus ille*) и уединенного созерцания природы в «усадебной» поэзии и прозе И.А. Бунина конца XIX — первой половины XX в., восходящие к Античности (Гораций и др.) и эпохе Возрождения (Луис де Леон и др.).

На рубеже XVIII–XIX вв. отход от классицизма и культа искусств в область натурфилософии неоплатонизма привел в русской литературе к возрождению эстетики, основанной на непосредственных впечатлениях от окружающего мира. Русская «усадебная культура» с этого времени способствовала сближению человека с природой, что позволило писателям передавать сложный комплекс чувств и мыслей, вызванных уединением и созерцательностью. В художественном наследии Бунина эстетическая ценность русской усадьбы во многом обусловлена соседством человеческого жилья с миром дикой неокультуренной природы. Новаторской особенностью бунинского пейзажа является слияние человека с мировым природным целым в свете космологических идей Возрождения и учения о Мировой Душе. Компаративный анализ оды «Уединенная жизнь» Луиса де Леона, представителя Золотого века испанской поэзии эпохи Возрождения, и мотива уединения в творчестве Бунина раскрывают общую для них религиозно-мистическую философию природы. В своем исследовании мы затрагиваем также сближающий двух авторов мистериальный мотив «литургии света», восходящий к магической практике богообщения в герметической традиции позднего эллинизма. В заключение мы останавливаемся на бунинской трактовке отрыва художника от созерцания красоты как благодати в период разрушения русской «усадебной культуры».
Ключевые слова: «усадебная» поэзия, тема “*Beatus ille”*, Античность, натурфилософия неоплатонизма, литературный герметизм, Луис де Леон, И.А. Бунин.

Информация об авторах: Хосе Луис Кальво Мартинес — антиковед, переводчик на испанский язык греческих магических папирусов и классиков античной литературы, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой греческой филологии ун-та Гранады (1994–2002), основатель и член научно-исследовательской группы HUM404 HERMEKATE (tradición clásica), Кампус де ла Картуджа, Калле дель проф. Клавера, s/n, 18011 Гранада, Испания. E-mail: jcalvo@ugr.es. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6724-8455;
Наталья Николаевна Арсентьева — доктор филологических наук, профессор русской литературы Орловского гос. ун-та (1997–2000), преподаватель кафедры греческой и славянской филологии ун-та Гранады, рук. научно-исследовательской группы HUM404 HERMEKATE (tradición clásica), Кампус де ла Картуджа, Калле дель проф. Клавера, s/n, 18011 Гранада, Испания. E-mail: arsnat@ugr.es. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5616-1589

Jose Luis Calvo Martinez,
Natalia N. Arsentieva

The philosophy of solitude (Beatus ille theme) in the "estate" poetry of Europe: Horace, Fray Luis de León, I.A. Bunin

Abstract: The article examines the themes of withdrawal from the world (*Beatus ille*) and the solitary contemplation of nature in the "estate" poetry and prose of I.A. Bunin, a Russian writer of the late 19th to the mid-20th century and traces the sources of his inspiration to the thought of philosophers and writers of classic antiquity (Horace, *etc*.) and to the Renaissance (Luis de León, *etc.*).

The transition from Neoclassicism and the cult of the arts to the Neoplatonic philosophy of nature in Russian Literature, which took place from the end of the 18th century through the early 19th century, led to the rebirth of an aesthetics based on immediate impressions of reality. The "estate culture" from that period, with its linking of culture and nature, allowed Russian authors to convey complex thoughts and feelings rising from their cultivation of solitude and the contemplation of nature.

In Bunin's legacy, the aesthetic value of the Russian estate is largely due to its proximity to the world of wild uncultured nature. An innovative feature of the Bunin poetic landscape is the fusion of man with the holy universe in light of the cosmological ideas of the Renaissance and the doctrine of the World Soul. A comparative analysis of the ode "The Life Removed" by Luis de Leon, a representative of the Golden Age of Spanish Renaissance poetry, and the motif of solitude in Bunin's creative work reveal a common metaphysics. Moreover, our research also focuses on the mystery motif of the "liturgy of light" in both authors, which can be traced to the magical practice of communion with God in the hermetic tradition of late Hellenism. Finally, we analyze Bunin's interpretation of the artist's separation from the contemplation of beauty as grace during the destruction of the Russian "estate culture".

Keywords: "estate" poetry, "*Beatus ille theme"*, Antiquity, Neoplatonic natural philosophy, literary hermeticism, Luis de León, Ivan Bunin.
Information about the authors: Jose Luis Calvo Martinez — Scholar of Classical Antiquity, Translator of Ancient Greek literature and Greek Magical Papyri, PhD in Greek Philology, Professor, Head of the Department of Greek Philology at the University of Granada (1994–2002), Founder and member of the research group HUM404 HERMEKATE (The Classical Tradition), Campus de la Cartuja, Calle del Prof. Clavera, s/n, 18011 Granada, Spain. E-mail: jcalvo@ugr.es. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6724-8455;
Natalia N. Arsentieva — PhD in Philology, Professor of Russian Literature at Oryol State University (1997–2000), now lecturer at the Department of Greek and Slavic Philology at the University of Granada, Head of the research group HUM404 HERMEKATE (The Classical Tradition), Campus de la Cartuja, Calle del Prof. Clavera, s/n, 18011 Granada, Spain. E-mail: arsnat@ugr.es. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5616-1589

Поэзия русской усадьбы

Тема уединения в русской усадебной поэзии стала традиционной начиная с Г.Р. Державина и Н.М. Карамзина как возврат к непринужденному общению человека и природы после увлечения искусством классицизма. Кризис последнего на рубеже XVIII–XIX вв. знаменовал отход от грандиозной художественной системы, в соответствии с которой «искусство создавало особую идеальную среду, своего рода модель особой жизни, более значительной, чем просто бытие...»[1] Поэтому в эстетике начала XIX в. идеальной средой становятся не городские усадебно-дворцовые комплексы с регулярными садами, а дворянские «гнезда» в деревенской глуши. Противопоставляя живописные уголки Подмосковья, наподобие нарышкинской усадьбы Кунцево, таким загородным домам местной знати в стиле классицизма, как Кусково, историк искусства И.П. Забелин замечал, что в них «сама местность доставляет столько красоты, что для ее украшения вовсе не требуется особенных ухищрений искусства»[2]. Русская усадебная архитектура создавала наилучшие условия для сближения человека с природой, будь то тип старинной огороженной южнорусской усадьбы с садом (обитель «необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик, за плетень сада, наполненного яблонями и сливами, за деревенские

[1] *Кантор А.М., Зернов Б.А.* Искусство XVIII века // Искусство XVIII века. М.: Искусство, 1977. С. 24. (Серия «Малая история искусств»).

[2] *Забелин И.Е.* Кунцово и древний Сетунский стан: исторические воспоминания. М.: Тип. Грачева и К°, 1873. С. 58.

избы, его окружающие»[3]) или поместья в палладианском стиле, стоящего на возвышенности, раскрытого реке, полям и лесам, сливающимся с горизонтом, подобного тому, что описано в романе «Евгений Онегин»:

Господский дом уединенный,
Горой от ветров огражденный,
Стоял над речкою. Вдали
Пред ним пестрели и цвели
Луга и нивы золотые,
Мелькали селы; здесь и там
Стада бродили по лугам,
И сени расширял густые
Огромный, запущенный сад,
Приют задумчивых дриад[4].

Теме усадебного уединения посвятили изумительные строки своей лирики и лирической прозы А.С. Пушкин и Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский и И.А. Гончаров, И.С. Тургенев и Л.Н. Толстой. Звучит она и в творчестве русского писателя Серебряного века И.А. Бунина, вобравшем в себя все традиционные для данной темы мотивы, которые развивали его предшественники[5], и открывшего новые ее грани.

Творчество Бунина обусловливает эстетическую ценность южнорусской усадебной архитектуры естественным для глаза соседством человеческого жилья с миром дикой неокультуренной природы: «<…> за домом некоторое подобие сада, за садом не то озеро, не то болото, заросшее ку-

[3] *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Художественная литература, 1976. Т. 2. С. 7.

[4] *Пушкин А.С.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 4. С. 31.

[5] Подробнее об этом см.: *Богданова О.А.* Место Достоевского в «усадебном тексте» русской литературы конца XIX — начала XX века. Социокультурный аспект // Универсалии русской литературы. 2. Сб. статей / отв. ред. А.А. Фаустов. Воронеж: Наука-Юнипресс, 2010. С. 296–305; *Глазкова М.В.* «Усадебный текст» в русской литературе второй половины XIX века (И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, А.А. Фет): Дис. … канд. филол. наук. М., 2008; *Жаплова Т.М.* Усадебная поэзия в русской литературе XIX века. Оренбург: ОГПУ, 2004; *Кошелев В.А.* Усадебная поэзия (К.Н. Батюшков, П.А. Межаков, А.А. Фет) // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 9 (25). М.: Жираф, 2003. С. 391–402; *Пырков И.В.* Ритм, пространство и время в русской усадебной литературе XIX века (И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, А.П. Чехов): Дис. … доктора филол. наук. Саратов, 2018; *Топоров В.Н.* «Павловско-аполлоновский» текст русской поэзии — от Державина и Нелединского-Мелецкого до Ахматовой, Мандельштама и Кушнера // *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство-СПБ, 2003. С. 229–234; и др.

гой и кувшинками, и неизбежная плоскодонка возле топкого берега» (т. 6, с. 36)[6]. Благодаря традиционному ландшафтному дизайну дворянской усадьбы в автобиографическом романе «Жизнь Арсеньева» (1927–1929) ее обитатели максимально сближены с окружающей средой, в которой большую роль играют дикорастущие растения: березы, ели, лозины, а также сад или палисадник, обрамляющие господский дом. Особенностью пейзажа в романе является изображение природы через естественную границу между человеческим жильем и окружающим миром в виде балконной двери или открытых окон. Большие оконные проемы позволяли Арсеньеву, молодому герою романа, постоянно чувствовать себя даже зимой в окружении природы, что создавало ощущение единства земного и небесного: «густая верхушка столетней густой ели, которая в своем хвойном, траурном от снега облачении, царственно высилась за стеклами», в вертикальном хронотопе соединяла небо и землю, а окружающий героя великий простор без всяких преград и границ в горизонтальной перспективе порождал недоумение, «где в самом деле кончалась усадьба и начиналось беспредельное поле, с которыми сливалась она» (т. 5, с. 36). Космичность бунинских пейзажей неоднократно отмечалась исследователями его творчества[7].

Создавая образ тишины, безмятежности и покоя, которые царят в небогатых помещичьих усадьбах, писатель реализует художественный замысел изображения преимуществ созерцательной жизни (vita contemplativa) для становления человеческой души на каждом ее этапе.

В детстве и отрочестве истоки созерцательного отношения к миру, показывает автор, могут быть различны. Так, в повести «Митина любовь» (1924) вынужденная потеря двигательной активности у подростка во время продолжительной болезни способствует обострению эстетического чувства благодаря восприятию красоты в процессе ежедневного наблюдения из окна усадьбы за сменой времен года. Способность постигать красоту обычных предметов пробуждает и литература. Автобиографический герой романа «Жизнь Арсеньева» признается, какое необыкновенное впечатление произвели на него в детстве «Старосветские помещики»

---

[6] *Бунин И. А.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Воскресенье, 2005–2007. Здесь и далее в тексте статьи ссылки на произведения И.А. Бунина даются по этому изданию в круглых скобках с указанием тома и страниц.

[7] См.: *Арсентьева Н.Н.* Есенин и Бунин: русский национальный идеал в пейзажной лирике // Canadian-American Slavic Studies 32, nos.1–4, 1998, Pittsburgh, University of Pittsburgh. Pp. 17–29; *Зеленцова С.В.* Функции пейзажа в малой прозе И.А. Бунина (на материале произведений 1892–1916 гг.): Дис. … канд. филол. наук. М., 2013; *Сливицкая О.В.* Космос и душа человека (о психологизме позднего Бунина) // Царственная свобода. О творчестве И.А. Бунина: Межвуз. сб. научных трудов. Воронеж: ВГУ, 1995. С. 5–34.

Н.В. Гоголя: «Какие незабвенные строки! Как дивно звучат они для меня и до сих пор, с детства войдя в меня без возврата, тоже оказавшись в числе того самого важного, из чего образовался мой, как выражался Гоголь, “жизненный сочетав”. Эти “поющие двери”, этот “прекрасный” летний дождь, который “роскошно” шумит по саду, эти дикие коты, обитавшие за садом в лесу, где “старые древесные стволы были закрыты разросшимся орешником и походили на мохнатые лапы голубей”» (т. 5, с. 34).

Особое значение в творчестве Бунина имеет центральная для античных перипатетиков и эпикурейцев философская категория счастья (εὐδαιμονία), которая постепенно раскрывается во взаимодействии его героев с миром усадьбы и находит свое выражение в переживании радости и полноты бытия человеком, выросшим «среди всего того счастливого, бесцельного, привольного и спокойного» (т. 6, с. 122), что окружало его с детства в родовом гнезде. В пору юности человек особенно остро воспринимает мир природы. Ему нравится, встречая рассвет, бродить по дому и саду, испытывая «радость одиноких дум» (т. 1, с. 30). Художественную основу многих поэтических произведений и лирической прозы Бунина составляет описание чувств, рожденных уединением в усадьбе. К ним относятся и неосознанные любовные мечтания, когда в момент пробуждения эротических эмоций молодые герои Бунина интуитивно тянутся к природе как к молчаливому собеседнику, ощущая ее таинственную причастность к своей судьбе. В старости уединение также благодатно влияет на душу человека. Герой бунинского рассказа «В поле» (1895) помещик Яков Баксаков, старый степняк, семья которого перебралась в город, предпочитает жизни в кругу семьи одиночество на хуторе, где зимой царит почти полное безлюдье.

Важнейшим при неоднократных посещениях родных мест — дворянской усадьбы в лесостепной черноземной зоне, где прошло детство Бунина, — и в воспоминаниях о ней было особое ощущение красоты природы, которое он переживал во время каждого приезда из города в свое уже оскудевшее, глухое степное поместье с большим садом в окружении великолепной природы:

От праздности и лжи, от суетных забав
Я одинок бежал в поля мои родные,
Я странником вступил под сень моих дубрав,
Под их навесы вековые,
И, зноем истомлен, я на пути стою
И пью лесных ветров живительную влагу...
О, возврати, мой край, мне молодость мою,
И юных блеск очей, и юную отвагу!

Ты видишь — я красы твоей не позабыл
И, сердцем чист, твой мир благословляю...
Обетованному отеческому краю
Я приношу остаток гордых сил
(т. 1, с. 35).

Как можно убедиться из вышеприведенных строк стихотворения «Подражание Пушкину» (1890), поэта тянет в родное имение именно стремление снова пережить момент созерцания красоты природы как идеального бытия, которое он обретает, вернувшись в атмосферу мирной жизни усадьбы, несмотря на царящее в ней запустение. По мысли авторитетного в Серебряном веке религиозного философа В.С. Соловьева, «в красоте даже при самых простых и первичных ее проявлениях мы встречаемся с чем-то *безусловно-ценным*, что существует не ради другого, а ради самого себя, что самым существованием своим радует и удовлетворяет нашу душу, которая на красоте успокаивается и освобождается от жизненных стремлений и трудов»[8]. Однако мысль о красоте в природе и благодатном значении уединения на ее лоне, заложенная в творчестве Бунина, восходит еще к Античности.

Тема Beatus Ille: Гораций и Луис де Леон

Действительно, те, кто стал практиковать отход от общества и мира, были философами, которые со своими учениками вели уединенный образ жизни. Это были прежде всего эпикурейцы, оторванные от жизни большого мира потому, что проживали в загородном садово-огородном хозяйстве, отчего их школа со временем получила название «ке», что зачастую неверно переводилось с греческого как *сад*, и это закрепило за эпикурейцами название *философов сада* (хотя, согласитесь, нельзя безвыездно жить в саду).

Своим появлением идея отречения от мира в Древней Греции обязана не личным стремлением философов к уединению, а социальным нуждам. Однако позже, в эпоху эллинизма, она приобретает духовное измерение у неоплатоников и всех тех, кто избрал путь самосовершенствования, ведущего в конечном счете к мистическому слиянию с божеством. Т. е. приобретает религиозное значение, а точнее — религиозно-мистическое. В дальнейшем та же идея ухода от общества становится достоянием литературы, прежде всего поэзии. Происходит это, однако, не в Греции, где

[8] *Соловьев В.С.* Красота в природе // *Соловьев В.С.* Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 354.

социальные идеалы, напротив, требовали всеобщего объединения для построения нового общества справедливости и мира. Поэтому первый опыт облечения философской идеи уединения в стихотворную форму мы находим не у греческого, а у великого латинского поэта Горация. Правда, его стремление к уходу от общественной жизни вызвано не духовными, а чисто житейскими причинами. То, что побудило Горация вместе с женой бежать от людей, укрывшись в своем имении, было спасением от ненавистной ему невежественной черни, презрение к которой он неоднократно высказывал в своем творчестве: "*odi profanum vulgus et arceo*" (Hor. Od. 3.1) («Я ненавижу чернь или толпу, собравшуюся у храмов, и удаляюсь от нее»)[9]. Непосредственно же теме уединения Гораций посвятил одно из самых прекрасных своих стихотворений — «Второй эпод» (30 г. до н. э.).

Стихотворение начинается со слов "Beatus ille", которые впоследствии станут обозначением отношения творческой индивидуальности к обществу и миру. Приведем первые строки этой поэмы в переводе на русский язык А.П. Семенова-Тян-Шанского:

1. Блажен лишь тот, кто суеты не ведая,
   Как первобытный род людской
   На землях предков пашет на волах своих,
   чуждаясь всякой алчности,
2. Не пробуждаясь от сигналов воинских,
   Не опасаясь бурь морских,
   Забыв и форум, и пороги гордые
   Сограждан, власть имеющих.
3. В тиши он мирно сочетает саженцы
   Лозы с высоким тополем
   Присматривает за скотом, пасущимся
   Вдали в логу заброшенном,
4. Иль, подрезая сушь на ветках, делает
   Прививки плодоносные,
   Сбирает, выжав, мед в сосуды чистые,
   Стрижет овец безропотных[10].

Тему *Beatus ille* вслед за Горацием подхватили многие авторы поздней Античности, а впоследствии — эпохи Возрождения. В период Золотого века испанской литературы горацианские строки почти дословно по-

[9] Пер. с лат. наш. — *Х.Л. К., Н. А.*

[10] *Квинт Гораций Флакк*. Избранная лирика / пер. с лат. и коммент. А.П. Семенова-Тян-Шанского. М.; Л.: Academia, 1936. С. 137.

вторяет Лопе де Вега в конце второго акта пьесы «Злодей в своем углу» (“El villano, en su rincón”,1617): “¡Cuán bienaventurado / aquel puede llamarse justamente, / sin tener cuidado / de la malicia y lengua de la gente, / a la virtud contraria / la suya pasa en vida solitaria!”[11] (“Блажен, / кого молва по праву таковым считает, / кто не таит обиды / на злые языки, но в противоположность им / лелет добродетель, в уединенье время проводя!”[12]) Вспомним также маркиза де Сантильяну, который пишет о блаженстве тех, «кто хлеб свой добывает, вонзая мотыгу в землю»[13], или Гарсиласо де ла Вегу, для которого лишь тот блажен, кто «жизнь проводит в сладости уединенья»[14], или Луиса де Гонгору, который хочет воспеть простую жизнь, оставляя другим «честь воздавать монархам и власть имущим»[15].

---

[11] *Lope de Vega.* El villano, en su rincón. Comedia famosa. [Nota preliminar: Edición a cargo de Guillermo Serés. Grupo de investigación PROLOPE. Proyecto TC/12.], Bca. Virtual M. de Cervantes, Acto II, vs.1881–1887.

[12] Здесь и далее в тексте статьи, кроме особо оговоренных случаев, пер. с исп. мой. — *Н. А.*

[13] Строка из «Комедийки о Понце» (1436) входит в состав строфы оригинала (“Benditos aquellos que con la azada sustentan sus vidas y viven contentos, y de quando en quando conocen morada, y sufren pacientes las lluvias y vientos”), приведенного по изданию: *Marqués de Santillana*. *Poesías Completas I,* Serranillas, Cantares y decires. Sonetos fechos al itálico modo, edición de Manuel Durán, Clásicos Casstalia, Madrid, 1975, p. 248. («Блаженны те, кто хлеб свой добывает, вонзая мотыгу в землю, кто счастлив, даже не всегда имея кров, страдая терпеливо от ветра и дождя»).

[14] См. оригинал фрагмента «Эклоги II» (1533–1534): “¡Cuán bienaventurado / aquel puede llamarse / que con la dulce soledad se abraza, / y vive descuidado / y lejos de empacharse / en lo que al alma impide y embaraza!” Текст приведен по изданию: *Garcilaso de la Vega*. Obras. Madrid, Librería de Sancha, 1821, p. 51. («Того мы назовем воистину блаженным, / кто жизнь проводит в сладости уединенья, / живя привольно без всего того, / что душит и отягощает душу»).

[15] Строка из поэмы “Ande yo caliente y ríase la gente” (1581): «Я сам себе хозяин, что мне за дело до того, что на смех меня поднимут люди», — где Гонгора в ином, ироническом плане развивает тему *Beatus ille*: “Traten otros del gobierno / del mundo y sus monarquías / mientras gobiernan mis días / mantequillas y pan tierno; / y las mañanas de invierno / naranjada y agua ardiente, / *y ríase la gente.* / Coma en dorada vajilla / el Príncipe mil cuidados, / como píldoras dorados; / que yo en mi pobre mesilla / quiero más que una morcilla / que en el asador reviente, *y ríase la gente*” (Góngora Luis de, *Letrillas*, ed. de Robert James, Clásicos Castalia. Madrid, 1981. Pp. 115–116). («Пусть другие честь воздают / монархам и власть имущим, / а мною правит с маслом хлеб, зазимки, / сок апельсина и крепкий пунш, и что мне до того, что на смех меня поднимут люди. / Пусть потчуют иных на золотой посуде / и в золоте пилюли подают, ухаживают как за Князем / — мне этого не надо. / Колбаска кровяная, что лопается на жаровне, — мое родное блюдо, / и что мне до того, что на смех меня поднимут люди»).

Но вернемся к Фрай Луису де Леону, одному из величайших классиков испанского Золотого века в период позднего Возрождения. Он родился в 1527 и умер в 1591 г. Крещеный еврей, в 14 лет он вступил в орден августинцев в городе Саламанка в центральной Кастилии, знаменитом старейшим в Европе университетом (основан в 1218 г.), который стал постоянным местом пребывания и работы поэта в должности профессора философии и нравственного богословия. Там протекала его жизнь в мирных трудах и в общении с другими писателями и людьми искусства.

Особенно близко Луис де Леон сошелся с коллегой по университету, слепым теоретиком музыки Салинасом, которому он посвятил невероятно проникновенные строки «Оды Салинасу» (1577):

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena la música estremada
por vuestra sabia mano gobernada

(Сияет мир до края / И красотою полнится иною, / Салинас, воскресая вслед за твоей струною, / Звенящей музыкою неземною (Пер. с исп. Б.В. Дубина)[16].

Важно подчеркнуть, что именно благодаря своему происхождению Луис де Леон изучал не столько догматику, сколько нравственное богословие, и в своих мыслях о мире и человеке опирался не столько на Новый Завет, сколь на Ветхий. Самым важным его произведением был перевод на испанский язык «Песни Песней» Соломона, запрещенный инквизицией, за что он был осужден на четыре долгих года тюремного заключения, хотя в конечном счете освобожден.

С философской точки зрения Луис де Леон, несомненно, тяготел к неоплатонизму и эзотерической традиции. Именно благодаря этому его, пожалуй, не превзойденное никем в мировой литературе обращение к теме *Beatus ille* (или «уходу от мира») имело религиозно-мистический характер. Кроме того, склонность к мистицизму проявилась в его близости к испанским поэтам-мистикам из Авилы: своему ученику Сан Хуану де ла Крус и Терезе Авильской, для которой он написал пролог к «Книге моей жизни» (1560).

---

[16] Оригинал и перевод приведены по двуязычному изданию: Антология испанской поэзии Золотого века / авт.-сост. А.И. Лаврентьев. Ижевск: Удмуртский ун-т, 2011. С. 169. Здесь и далее в тексте статьи ссылки на произведения Луиса де Леона в русском переводе Б.В. Дубина приводятся по данному изданию в круглых скобках с указанием страницы.

Рассмотрим более подробно стихотворение Луиса де Леона «La vida retirada» / «Жизнь в уединении». В первых трех строфах, выполняющих роль своеобразного пролога, поэт восхваляет жизнь вдали от шума и мирской суеты, ссылаясь на опыт человека, избравшего путь уединения: он не завидует богатству и роскоши, не ищет славы и лести:

Qué descansada vida
la del que huye del mundanal ruido
y sigue la escondida senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido[17].

(С отрадою какою / Мудрец простится с беспокойным светом, / Чтоб тайною тропою / За избранными следом / Туда уйти, где здешний шум неведом (163).

И сразу вслед за этим, с 4-й строфы поэт переходит к прямой речи, чтобы поделиться личным впечатлением от столь долгожданной жизни: “Qué me importa la fama” si ésta me desalienta?” («Вниманье краснобая, / Любя покой, недорого ценю я: / Что пользы, уповая / На похвалу мирскую, / Радеть о бренном, о живом тоскуя?» (163). И тут же вносит ясность: он ищет одиночества не ради одиночества, не оттого, что жизнь среди людей ему наскучила, а из-за страха перед ними. Поэтому он обращается к природе, к тем местам, которые могли бы стать его прибежищем, к той тихой гавани, где он мог бы найти покой после поединка с бурным морем, закончившегося кораблекрушением. Так представляется Луису его судьба. Нет сомнений, что эти стихи написаны под впечатлением долгой борьбы с идейными противниками из религиозной и академической среды и — особенно — тяжелых лет тюрьмы. Поэт ищет одиночества, покоя, подобия беспробудного сна вдали от мира и людей с их бесконечным исканием славы и богатства. Он хочет просыпаться, слыша щебетание птиц, наслаждаясь всеми благами, данными ему небом, в полном одиночестве, а главное — освободиться от материальных забот и страстей, от ненависти, любви, ревности, опасений, ожиданий и надежд.

Начиная с 9-й строфы Луис де Леон видит себя в идеальном настоящем — цветущем весеннем саду, посаженном им когда-то на холме. Он передает мощь горного ручья, льющегося через сад, питая влагой землю, а также стихию воздуха, живописуя свежий ветерок, который наполняет воздух цветочным ароматом и шелестом листвы и заставляет забыть

[17] Оригинал оды «La vida retirada» («Жизнь в уединении») цит. по: *Fray Luis de León.* Obras completas castellanas. Prologo y notas del padre Felix Garcia. Vol. 1. Madrid, Bca. de autores cristianos, MCMLVII. Pp. 742–745.

о мирской суете, о звоне золота, почестях и власти. От картины райского блаженства он снова переходит к изображению контраста между мирной уединенной жизнью в своей обители и бурной общественной действительностью с морскими сражениями, духом торгашества и амбиций. В финале поэт выражает глубокое презрение к мирской суете и стремление обходиться малым, «а мне того довольно, / Что мирно пью из скромного стакана» (167). Кульминацией становится описание нынешнего благодатного состояния его души в сравнении с опасным миром человеческих амбиций, который отвергается поэтом:

Пускай другие многострадальные,
Пленясь неверной долей,
Терзаются тревогой
О славе и престоле, —
Я не ищу печали и неволи
И, лавром вечно юным
Увенчанный в покое потаенном,
Веду рукой по струнам
И благодарным звоном
Встречаю ночь, сходящую по склонам.
Все лезут вон из кожи (167).

Обращает на себя внимание философская, может быть даже непроизвольно углубленная, основа стихотворения, связанная с категорией «созерцания». Атмосфера уединения формирует созерцательную форму жизни (bíos theōrētikós), которую Аристотель, почитаемый последователями св. Августина, в том числе Луисом де Леоном, считал высшей формой бытия по сравнению с так называемой «активной жизнью», ориентированной на внешнюю деятельность (bíos Praktikós). Поэтому само созерцание природы приобретает философский смысл. Когда *поэт* Луис де Леон изображает идиллию уединения, *философ* Луис де Леон обращается к первоэлементам, которые составляют основу бытия: земле, воде и воздуху («О кручи и криницы! (163)). Влияя на органы человеческих чувств: зрение, слух, обоняние, — они вырабатывают восприимчивость к красоте окружающего мира, приводящую человека в состояние блаженства (εὐδαιμονία). Ему приятно слышать шум ветра в кронах деревьев и звук хрустально чистой воды, сбегающей с горы в посаженный им сад. Огонь, казалось бы, отсутствует, но... чем еще может быть огонь, как не солнцем и светом, источником этой уединенной и счастливой жизни?

Несмотря на оригинальность и новаторство концепции, созданной в творческом сознании Луиса де Леона, она одновременно может быть рассмотрена в общем эстетико-философском контексте Ренессанса как

художественная тенденция, связанная с идеей Мировой Души (Anima Mundi), наиболее полно выраженной в магико-герметической традиции, представленной такими философами эпохи Возрождения, как М. Фичино, Дж. Бруно, К. Агриппа. Очевидно, что характер созерцательности у испанского поэта иной, чем аскетическая самоуглубленность монаха, избегающего всего земного, пребывающего в затворе с целью обретения чисто духовного видения, чуждого всему материальному. У Луиса же Леона духовные атрибуты, заключенные в природных стихиях, оказывают положительное влияние на человека. Тем самым поэт возрождает античное ощущение высшего начала в природе, благотворно воздействующего на душу. Современник Коперника, Луис де Леон, безусловно, знал, что солнце является не божеством, а небесным телом. Но, несмотря на материальность, дневное светило имело для него и духовное значение благодаря способности не только давать жизнь, но и преображать все сущее в свете красоты высшего, божественного порядка.

«Бог есть Свет»: литургия света в творчестве Луиса де Леона и Ивана Бунина

Способность небесных светил преображать земную реальность, подмеченная Луисом де Леоном, порождает у Бунина технику словесного импрессионизма, мастерски передающую эффекты солнечного света как источника красоты в природе. Так, лучи солнца преображают предметный мир усадебного интерьера:

> Солнце скрылось за притихший сад, покинуло пустой зал, пустую гостиную, где оно радостно блистало весь день: теперь только последний луч одиноко краснеет в углу на паркете, меж высоких ножек какого-то старинного столика, — и, боже, как мучительна его безмолвная и печальная прелесть! (т. 3, с. 268).

Герметическое учение об одухотворенных силах природы и божественной природе света[18] у де Леона и Бунина сходно выливается в мотив *созерцания ее красоты*, ведущей к состоянию блаженства:

---

[18] О магии солнечного света и практике фотагогии, или обожения, путем слияния с энергией солнца в греко-египетском герметизме см.: *Calvo Martinez J.L.* Morfología de las Prácticas mánticas de la Luz. Fotagogia y Licnomancia en los PGM // *Problemi di Storia religiosa del Mondo tardo-antico. Tra Mantica e Magia,* ed. Mariangela Monaca. Cosenza, 2009. Pp. 45–79.

<…> все уже цвело, зеленело, и я вдруг ощутил, понял эту *счастливую красоту* (Здесь и далее в цитатах курсив мой — *Н. А.*), эту пышность и яркость зелени, полноводность прудов, озорство соловьёв и лягушек уже как юноша, с чувственной полнотой и силой (т. 5, с. 83).

Русский порубежный поэт также наследует и ренессансное представление о всеобщей одушевленности и *сакральности* природных стихий, об их способности благотворно влиять на психоэмоциональный строй человеческой души. Так, например, молодому герою «Жизни Арсеньева» казалось, что его отцу было тепло спать от лившегося на него лунного света, золотом сиявшего на стеклах окон:

<…> высшее счастье спать вот так и всю ночь чувствовать сквозь сон этот свет, мир и красоту деревенской ночи, родных окрестных полей, родной усадьбы (т. 5, с. 23).

В мистический экстаз повергает бунинских героев и звездное небо (в рассказе «Антоновские яблоки», 1900):

А черное небо чертят огнистыми полосками падающие звезды. Долго глядишь в его темно-синюю глубину, переполненную созвездиями, пока не поплывет земля под ногами. Тогда встрепенешься и, пряча руки в рукава, быстро побежишь по аллее к дому... Как холодно, росисто и как хорошо жить на свете! (т. 1, с. 410)

В «усадебном» мышлении обоих поэтов, испанского и русского, возникает сходная символика «рассвета», позволяющая предположить присутствие в их творческом сознании *мистерии солнца* как инициастического религиозного культа, сложившегося вокруг почитания благих сил природы, выступающих в функции *эроса* как посредника между Богом и человеком (в неоплатонизме).

Эстетическая впечатлительность, позволяющая ощутить красоту природы у Луиса де Леона, приобретает мистериальный смысл. В трактате «Совершенная жена» (*La perfecta casada*, 1583) он разрабатывает практику ежедневного приобщения к благодати солнечного света, советуя всем, но более всего жещинам, встречать зарю как литургию света, наслаждаясь его рождением и возникающими при этом положительными эмоциями. Свежесть воздуха, по словам мистика, оказывая оздоровительное влиние на душу, услаждает и тело, разгоряченное сном, своей прохладой, бодрит организм и смывает с души все треволнения прошедшего дня; а самое главное — самим переходом от ночной тьмы к свету приводит ее в радостное возбуждение, мистиче-

ский экстаз, настраивая на возвышенный лад перед погружением в заботы дня.

Нечто подобное испытывает молодая героиня рассказа Бунина «Заря всю ночь» (1902–1926). Встречая рассвет в весеннем саду возле дома в состоянии, близком к экстазу, Наталья (Тата), подобно пушкинской Татьяне[19], ощущает близкое и неуловимое веяние счастья, которое чувствовалось вокруг нее, — «то страшное и большое, что в тот или иной момент встречает всех... на пороге жизни» (т. 2, с. 209). В полусвете зари она идет по усадебной аллее под трели соловья вглубь сада, в беседку среди тополей и осин, где созерцает сокровенный переход ночи в рассвет. Здесь она соприкасается с идеальной ипостасью бытия, которая есть любовь (эрос), чье присутствие она ощущает в окружающей ее природе:

> Я кого-то любила, и любовь моя была во всем: в холоде и в аромате утра, в свежести зеленого сада, в этой утренней звезде (т. 2, с. 209).

Уединение как гнозис

Тема усадебного уединения у Луиса де Леона и Ивана Бунина перерастает из чистого наслаждения красотой природы в мистицизм как особый род религиозно-философской познавательной деятельности путем молчаливого созерцания.

Луис де Леон не был пантеистом, Бог у него стоит над природой, но именно она позволяет поэту осязаемо ощутить Его присутствие. Подобным образом и Бунин ощущает присутствие в мире природы «той сокровенной души, которая всегда чудится человеческой душе в мире, окружающем ее» (т. 5, с. 9), и которая исполнена каким-то особым сокровенным смыслом:

> Глубина неба, даль полей говорили мне о чем-то ином, как бы существующем помимо их, вызывали мечту и тоску о чем-то мне недостающем, трогали непонятной любовью и нежностью неизвестно к кому и к чему (т. 5, с. 9).

Со временем этот смысл раскрывается русскому писателю в осознании в природе высшего надмирного начала, «Бога, над ним (миром. —

---

[19] Ср.: «Она любила на балконе / Предупреждать зари восход, / Когда на бледном небосклоне / Звезд исчезает хоровод, / И тихо край земли светлеет, / И, вестник утра, ветер веет, / И всходит постепенно день...» (*Пушкин А.С.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 4. С. 42).

Х.Л. К., Н. А.) царящего и его создавшего с такой полнотой и силой вещественности» (т. 5, с. 17). Это мистическое ощущение богоприсутствия возникает именно при уединенном безмолвном созерцании небосвода в предвечерний час:

> Солнце уже за домом, за садом, пустой, широкий двор в тени, а я (совсем, совсем один в мире) лежу на его зелёной холодеющей траве, глядя в бездонное синее небо, как в чьи-то дивные и родные глаза, в отчее лоно *свое* (т. 5, с. 8).

В стихотворении «За все Тебя, Господь, благодарю» (1901) поэт XX в. находит высшее счастье в уединенном общении с Богом как творцом земной красоты, источником благодати:

> И счастлив я печальною судьбой,
> И есть отрада сладкая в сознанье,
> Что я один в безмолвном созерцанье,
> Что всем я чужд и говорю — с Тобой
> (т. 1, с. 89).

Таким образом, с Луисом де Леоном Бунина роднит мотив ухода от мирской суеты в усадебном уединении, который освобождает сердце человека от бремени житейских забот и является главным условием богопознания и богообщения в процессе эстетического и мистико-философского переживания красоты природы. Его непосредственным истоком, по мысли Бунина, является обновленное религиозное сознание эпохи Возрождения, отошедшее от средневековой аскезы; оно присутствует, в частности, в мировоззрении Дж. Бруно, философа вышеупомянутой герметической традиции[20], которому русский поэт посвятил одноименное стихотворение («Джордано Бруно», 1906). В нем есть строки, указывающие на знакомство русского поэта с неортодоксальным учением итальянского ученого-монаха, ставшего для Бунина, как и для Луиса де Леона, мировоззренческой основой творчества:

> Мир — бездна бездн. И каждый атом в нем
> Проникнут богом — жизнью, красотою.
> Живя и умирая, мы живем
> Единою, всемирною Душою (т. 1, с. 193).

---

[20] См.: *Yates F.* Bruno and the Hermetic Tradition, Routledge and Kegan Paul. London, 1964.

Еще прекрасен ты, заглохший Элизей

В годы эмиграции Бунин снова возвращается к теме *Beatus ille* в рассказе «Несрочная весна» (1923). Его герой, чудом оставшийся в живых после варварского уничтожения помещичьих усадеб, расстрелов без суда и следствия людей из дворянства, вспоминает впечатления от случайного посещения заброшенного подмосковного поместья после кошмара революционного насилия и диктатуры пролетариата («самой страшной в мире каторги!» — т. 4, с. 216); именно там, в обители «святого чистого безмолвия», полевой тишины, лесной глуши, запаха берез, цветов, вечерней свежести (см.: т. 4, с. 216), он остро испытал чувство отчужденности от «нового» советского мира. Идя по проселочной дороге в имение, которое сторожил теперь представитель революционной власти, созерцая закат за лесом, «ощущая горькие и свежие ароматы, сладкий холодок зари» (т. 4, с. 216), он все больше проникался любовью ко всему тому, что когда-то было для него действительной жизнью. По мере того как он бродил по усадьбе, стоял у маленькой церкви-усыпальницы героев екатерининской эпохи, уже тронутой запустением, в нем нарастало чувство отчуждения от новой России и благоговение перед прежним величественным миром такой глубины и силы, что на его глаза навертывались слезы счастья. И вместе с этим чувством, как наваждение, росло сознание того, что этот мир, безвозвратно ушедший из настоящего в прошлое, не погиб, но остался навсегда запечатленным в его памяти, став «единственной и все более радостной, уже никому не доступной обителью его души. Потому и приходят на ум герою-рассказчику заключительные строки элегии Е.А. Баратынского, посвященной предчувствию того Элизея, который поэт XIX в. прозревал и который теперь для Бунина становится пространством памяти, где царит вечная весна без печали и забот. В самом чувстве *сладкой и странной тоски* по невозвратному заключена для него особая красота. Даже в отрыве от земного источника этой благодати — прекрасной сельской усадьбы, — герой «Несрочной весны», используя резервы памяти, обретает счастье и душевный покой. Изображая в этом рассказе во многом самого себя «под тяжестью утрат и горестей» (т. 4, с. 217), Бунин не столько сожалеет об ушедшем после революции 1917 г. мире русской жизни, уподобленном гибели «всего античного мира» (т. 4, с. 216), сколько обозначает новый этап своего творческого пути — воскрешение красоты и духовной ценности созерцательного уединения в «усадебной культуре» и осознание ее всемирного значения.

Список литературы

1. Антология испанской поэзии Золотого века: Учебное пособие / авт.-сост. А.И. Лаврентьев. Ижевск: Удмуртский ун-т, 2011. 274 с.
2. *Арсентьева Н.Н.* Есенин и Бунин: русский национальный идеал в пейзажной лирике // Canadian-American Slavic Studies 32, nos.1–4, 1998, Pittsburgh, University of Pittsburgh. Pp. 17–29.
3. *Богданова О.А*. Место Достоевского в «усадебном тексте» русской литературы XIX — начала XX века. Социокультурный аспект // Универсалии русской литературы. 2. Сб. статей / отв. ред. А.А. Фаустов. Воронеж: Наука-Юнипресс, 2010. С. 296–305.
4. *Бунин И. А.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Воскресенье, 2005–2007. Т. 1. 576 с.; Т. 2. 582 с.; Т. 4. 536 с.; Т. 5. 480 с.; Т. 6. 488 с.
5. *Глазкова М.В.* «Усадебный текст» в русской литературе второй половины XIX века (И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, А.А. Фет). Дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 274 с.
6. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Художественная литература, 1976. Т. 2. 333 с.
7. *Забелин И.Е.* Кунцово и древний Сетунский стан: исторические воспоминания. М.: Тип. Грачева и К°, 1873. 256 с.
8. *Зеленцова С.В.* Функции пейзажа в малой прозе И.А. Бунина (на материале произведений 1892–1916 гг.): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. 192 с.
9. *Жаплова Т.М.* Усадебная поэзия в русской литературе XIX века. Оренбург: ОГПУ, 2004. 232 с.
10. *Кантор А.М., Зернов Б.А.* Искусство XVIII века // Искусство XVIII века. М.: Искусство, 1977. С. 6–75. (Серия «Малая история искусств»).
11. *Квинт Гораций Флакк*. Избранная лирика / пер. с лат. и коммент. А.П. Семенова-Тян-Шанского. М.; Л.: Academia, 1936. 194 с.
12. *Кошелев В.А.* Усадебная поэзия (К.Н. Батюшков, П.А. Межаков, А.А. Фет) // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 9 (25). М.: Жираф, 2003. С. 391–402.
13. *Пушкин А.С.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 4. 520 с.
14. *Пырков И.В.* Ритм, пространство и время в русской усадебной литературе XIX века (И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, А.П. Чехов). Дис. ... доктора филол. наук. Саратов, 2018. 512 с.
15. *Сливицкая О.В.* Космос и душа человека (о психологизме позднего Бунина) // Царственная свобода. О творчестве И.А. Бунина: Межвуз. сб. научных трудов. Воронеж: ВГУ, 1995. С. 5–34.

16. *Соловьев В.С.* Красота в природе // *Соловьев В.С.* Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 350–388.
17. *Топоров В.Н.* «Павловско-аполлоновский» текст русской поэзии — от Державина и Нелединского-Мелецкого до Ахматовой, Мандельштама и Кушнера // *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство-СПБ, 2003. С. 229–234.
18. *Calvo Martinez J.L.* Morfología de las Prácticas mánticas de la Luz. Fotagogia y Licnomancia en los PGM // *Problemi di Storia religiosa del Mondo tardo-antico. Tra Mantica e Magia*, ed. Mariangela Monaca. Cosenza, 2009. Pp. 45–79.
19. *Garcilaso de la Vega*. Obras. Madrid: Librería de Sancha, 1821. 213 p.
20. *Góngora Luis de*. Letrillas, ed. de Robert James, Clásicos Castalia. Madrid, 1981. 731 p.
21. *Fray Luis de León.* Obras completas castellanas. Prologo y notas del padre Felix Garcia. Vol. 1. Madrid, Bca. de autores cristianos, MCMLVII. 1694 p.
22. *Lope de Vega.* El villano, en su rincón. Comedia famosa. [Nota preliminar: Edición a cargo de Guillermo Serés. Grupo de investigación PROLOPE. Proyecto TC/12.], Acto II, vs. 1881–1887 // Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: http://www.cervantesvirtual.com/.
23. *Marqués de Santillana*. Poesías Completas I, Serranillas, Cantares y decires. Sonetos fechos al itálico modo, ed. de Manuel Durán, Clásicos Casstalia. Madrid, 1975. 305 p.
24. *Yates F.* Bruno and the Hermetic Tradition, Routledge and Kegan Paul. London, 1964. 466 p.

© 2021, Х.Л. Кальво Мартинес, Н.Н. Арсентьева

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-249-266

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

Е.Е. Дмитриева

Сборник басен под открытым небом: состязание поэтов в Версальском лабиринте

Аннотация: Статья посвящена одному из значимых элементов усадебного устройства Франции XVII в., наиболее яркое выражение нашедшему в парке знаменитой загородной резиденции французских королей — Версале, — и его отражению в литературе. Памятником Версальскому лабиринту, созданному в период правления Людовика XIV и уничтоженному в конце XVIII в. вместе с его уникальными фонтанами, иллюстрировавшими басни Эзопа, стали тексты литературные: переводы басен наиболее яркими французскими поэтами второй половины XVII в. — Ж. Лафонтеном, Ш. Перро и И. Бенсерадом. Соперничество этих трех авторов за право словесно иллюстрировать фонтаны, один из которых, собственно, и подал королю эту идею (Перро), рассматривается в статье в контексте двойственной символики лабиринта: пропедевтической и моралистической — и одновременно игриво-прециозно-эротической. Прохождение по лабиринту, как и по версальскому парку в целом, следует принципам игры в гусёк (*Jeu de l`oie*), истории которой посвящен отдельный раздел статьи.

Ключевые слова: символика лабиринта, Версальский лабиринт, Людовик XIV, Лафонтен, Бенсерад, Перро, игра в гусёк (*Jeu de l`oie*).

Информация об авторе: Екатерина Евгеньевна Дмитриева — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: katiadmitrieva@mail.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9692-8329

Ekaterina E. Dmitrieva

Fables collection in the open air: a competition of poets in the Versailles labyrinth

Abstract: The article is devoted to one of the most significant elements of the estate structure of France in the 17th century, which found its most vivid expression in the park of the famous country residence of the French kings — Versailles, — and its reflection in literature. The Versailles labyrinth, created during the reign of Louis XIV and destroyed at the end of the 18th century together with its unique fountains that illustrated Aesop's fables, remaines in the cultural memory thanks to the competition of three French poets of the second half of the 17th century — La Fontaine, Perrault and Benserad — who translated the fables. The rivalry of these authors for the right to illustrate fountains, one of whom, in fact, gave the king the idea of the maze (*Perrault*), is examined in the paper in the context of the dual symbolism of the labyrinth: propaedeutic and moralistic — and at the same time playfully-preciously-erotic. The passage through the maze, as well as through the Versailles park follows the principles of the of geese game (*Jeu de l`oie*).
Keywords: symbolism of the maze, Versailles labyrinth, Louis XIV, La Fontaine, Benserad, Perrault, geese game (*Jeu de l`oie*).
Information about the author: Ekaterina E. Dmitrieva — DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: katiadmitrieva@mail.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9692-8329

Начиная со Средних веков, в эпоху Ренессанса и в особенности в эпоху барокко сады нередко ассоциировались с историей Христовых Страстей. Причем если сад рассматривается как микрокосм, сокращенная модель вселенной, то лабиринт призван был служить символом самого сада и душ, бродящих в нем. В этом смысле красота сада-лабиринта понималась не иначе, как подготовка к пониманию теологии.

Сакральная и теологическая тематика и символика садового лабиринта на самом деле дополнялась и соседствовала с символикой любовной, намекавшей на эротико-ритуальное его предназначение. «Это место свидания и привычных прогулок представителей высшего света, в котором они находят приют, укрываясь от жара солнца и любви. И действительно, с давних времен лабиринт служил ареной любовых подвигов, и если бы кипарисы могли говорить, то они бы рассказали нам немало любовных историй, о которых мы и не догадываемся», — писал Анри Соваль (1623–1676), автор монументальной «Истории и разысканий о древностях Парижа», о лабиринте Тюильри, обсаженном в XVI в. вишнёвыми деревьями, согнутые ветви которых образовывали красочные своды, осо-

бо живописные в период цветения. На его спиралевидных аллеях действительно были обрудованы зеленые диваны и скамейки, «подстрекавшие на дела неблаговидные», как об этом написал швейцаркий посол, оказавшийся в 1575 г. на приеме в Тюильри (считается, что и Карл IX, и будущий Генрих III любили забавляться в лабиринте, ликвидированном впоследствии во время религиозных войн)[1].

Преследования, объятия, поцелуи — все то, что (параллельно с идеей духовного поиска и спасения) инициировал лабиринт, собственно и составили основу метафоры, согласно которой **предаться страсти — значит отправиться в длительное странствие в слепом лабиринте**, о чем писали еще поэты-петраркисты. Так что тема лабиринта любви — частая в живописи XVI–XVII вв., поддерживалась также и языковой метафорой-алллегорией, отсылая вместе с тем к конкретной традиции игровых практик в аристоратических садах эпохи.

В XVI и XVII вв. в Европе началась настоящая лабиринтная лихорадка. Из садовых лабиринтов той эпохи упомянем, помимо лабиринта Тюильри, четыре лабиринта виллы д'Эсте в Тиволи, каждый из которых был образован различного рода деревьями и кустами, среди них — мирт, лавр, апельсиновое дерево, ель, сосна, жимолость, земляничник[2]. Это и лабиринты Шантийи, созданные племянником Андре Ленотра Пьером Дего (*Desgots*; ум. в 1688 г.). В частности, так называемая «Улитка» — спиральный лабиринт, представлявший собой лесной массив, прорезанный геометрическими фигурами в духе рококо: кругами, ромбами, спиралями, звездами, дорожками и площадками, часть которых служила для игр. А также находившийся рядом с Малым парком «Боскет у Киоска» — лабиринт извилистых дорожек, ведущих к расположенному в центре китайскому павильону[3]. Изображение этих лабиринтов, исчезнувших в эпоху Французской революции конца XVIII в. вместе с замком Бурбонов-Конде (на его месте в 1876–1882 гг. по проекту Оноре Доме было построено новое здание в средневековом духе, занимаемое ныне Музеем Конде) сохранилось лишь в так называемом альбоме графа Северного, собрании архитектурных чертежей Шантийи, датированном 1784 г., которое доставили великому князю Павлу Петровичу после посещения имения Конде во время его знаменитого «Европейского путешествия» 1781–1782 гг., происходившего, подобно

---

[1] См.: *Sauval H.* Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris. Paris, 1724. Livre VII. P. 59.

[2] *Тучков И.И.* Genius loci: вилла д'Эсте в Тиволи // Искусство и культура Италии в эпоху Возрождения и Просвещения. М.: Наука, 1997. С. 177–190.

[3] См.: *Соколов Б.* Альбом графа Северного, или Сады Павла I // Наше Наследие. 2001. № 58. С. 78–115.

большинству неофициальных государственных визитов того времени, анонимно (Павел и великая княгиня Мария Федоровна путешествовали под именем графа и графини Северных). Это и — правда более позднего времени — лабиринт виллы Пизани в Стра, созданной по проекту итальянкого архитектора Джироламо Фриджимелика де Роберти (1653–1732), виллы, на протяжении XVIII в. переходившей от венецианского дожа (114-го по счету) Альвизе Пизани, к Наполеону (в 1797 г.), к его пасынку Евгению Богарне, которому Наполеон в 1807 г. подарил виллу, и — уже в XX в. — к Муссолини, который, по легенде, приглашал в лабиринт Гитлера (тот отказался). В России в качестве примера одного из наиболее удачных и замысловатых лабиринтов можно назвать парк Кусково (сейчас на территории Москвы).

С XVII в. мода на лабиринты в европейких садах поддерживалась в значительной степени также и литературой, и даже музыкой[4]. Вспомним известный польский текст Я. Комениуса «Мировой лабиринт и Сердечный рай» (1631), где молодой человек находил свой путь к Богу только после бесконечных скитаний. Или стихотворение немецкого поэта Ф. Лоэнштейна «Описание лабиринта» (1680). В эту же общую тенденцию вписывается и поэтический цикл Ангелуса Силезиуса «Херувимский странник» (1674), использующий метафору мира-сада.

Что касается эротической семантики лабиринта, то она обнаруживается, например, в драме М. Сервантеса «Лабиринт любви» (“*El laberinto de amor*”, 1615), романе Иоганна Готфрида Шнабеля «Кавалер, по кругу странствующий в лабиринте любви» (1738). Функцию одновременно духовного паломничества и эротической инициации выполняет лабиринт и в знаменитом романе Франческо Колонна «Сон Полифила» (“*Hyperotomachia Polihili*”, 1499), где внутренняя часть сада, огражденная стеклянной стеной, представляет собой улиткообразный канал в форме лабиринта. Канал (он же лабиринт) символизирует семь этапов жизни. Плывущий на лодке должен пройти все этапы, чтобы в конце, в самом центре лабиринта, познать чувственную любовь и… смерть[5].

---

[4] См.: *Дьячкова Л.С. «*Маленький гармонический лабиринт» И.С. Баха: Концепция лабиринта и ее воплощение средствами композиции и музыкального языка // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии: Мат-лы XI Международной научной конференции, 29–31 октября 2012 г. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. С. 123–136.

[5] *Соколов Б.М.* Рождение философского сада: тема лабиринта в романе Франческо Колонны «Любовное борение во сне Полифила» (Венеция, 1499) // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. № 20 (36). СПб.: Коло, 2015. С. 313–321.

Версальский лабиринт

Ярким примером того, как программа самопознания и совершенствования личности, заложенная в идее лабиринта, реализуется одновременно средствами ландшафтной архитектуры и слова, является Версальский лабиринт, который называют самым литературным из боскетов Версаля, сборником басен под открытым небом.

Все начинается с того, что по заказу Людовика XIV в 1655 г. архитектор Андре Ленотр проектирует для версальского парка лабиринт (Версаль в это время рассматривается королем еще как летняя резиденция, а дворец находится только в процессе строительства). Первоначально задуманная функция данного лабиринта — место проведения праздников. А в 1669 г. Ленотр переделывает проект, и главное изменение состояло в том, что в лабиринте появились фонтаны со скульптурами.

Идею фонтанов (как и солярную символику версальского парка вообще) приписывают Шарлю Перро (1628–1703), известному автору «Сказок матушки Гусыни», незадолго до того ставшему главным служащим суперинтендатства королевских строений. По некоторым данным, в 1669 г. Перро советует Людовику XIV перестроить лабиринт так, чтобы он стал своего рода пропедевтикой для дофина. И действительно, именно сюда будет приводить Ж.Б. Боссюэ юного сына Людовика XIV, чтобы в увлекательной форме преподать ему разного рода уроки. Главная идея заключалась в том, чтобы украсить лабиринт 36-ю (затем это число дойдет до 39) фонтанами, каждый из которых иллюстрировал бы одну из басен Эзопа. С 1672 по 1674 г. в парке создается мощная гидравлическая сеть, предназначенная для питания фонтанов различной формы и размеров, которые устанавливаются на перекрестках аллей. Каждый фонтан являл собой скульптурное изображение описанных в баснях Эзопа животных, выполненное из полихромного свинца по моделям Шарля Лебрена (1619–1690) в окаймлении растительных элементов, выполненных, в свою очередь, из жести.

Почему Эзоп? И почему басня?

В XVII в. функция басни была двойная: это был жанр одновременно нравоучительный и развлекательный. Но то, что в Версале в это время вспоминают об Эзопе, свидетельствует более о тенденции светской и прециозной, нежели нравоучительной. Басни Эзопа входят в моду в парижских салонах. И перенос сюжетов басен в боскеты лабиринта свидетельствовал прежде всего о желании создать в саду пространство галантной мифологии.

К тому времени басни Эзопа (предположительно жил ок. 600 г. до н. э.) уже были переведены на французский язык. Переводчиком выступил Жан де Лафонтен (1621–1695). Свою книгу басен, которая была издана в 1688 г., Лафонтен озаглавил «Избранные басни, переложенные на стихи г-ном де Лафонтеном». На самом деле это было переложение не только Эзопа, но еще и Федра и некоторых итальянских и латинских авторов Возрождения; отдельные сюжеты Лафонтен черпал из персидского эпоса Панчатантра, но именно басни, вошедшие в первую его книгу, посвященную Великому дофину Людовику (1661–1711), шестилетнему сыну Людовика XIV[6], были переложены впоследствии И.А. Крыловым. Лафонтен был также известен как автор сборников «Сказок» ("*Contes*", 1665–1674), стихотворных новелл, представлявших собой пикантные любовные истории, заимствованные из Л. Ариосто и Дж. Боккаччо, а также повести «Любовь Психеи и Купидона» (1662), вольной переработки четвертой и пятой книг романа Апулея «Золотой осел» (II в. н. э.; на основе того же сюжета И.Ф. Богданович создаст в 1773 г. свою поэму «Душенька»). В этом же галантно-фривольном духе были восприняты в свое время и лафонтеновы переложения басен Эзопа. Именно их изначально должны были иллюстрировать фонтаны Версаля.

Считается, что сами сюжеты басен для фонтанов выбирал король, хотя возможно, что за его решением стояли все тот же Перро и мадам де Монтеспан (1641–1707), в то время официальная фаворитка Людовика XIV.

Фонтаны, ставшие украшением лабиринта, были во многом ориентированы на иконографическую традицию издания сборников басен. Вместе с тем уже современников они поражали артистизмом и одновременно натурализмом изображения представленных здесь животных, точным воспроизведением их анатомии. Так что прогуливающемуся по парку спектакль бьющих фонтанов представал как свинцовый бестиарий представителей местной (и не только местной) фауны.

Литература вновь заявила о своих правах, когда появилось решение дополнительно иллюстрировать изображенные сцены — на этот раз словесно. Собственно, словесный ряд уже присутствовал виртуально при самом создании фонтанов, ориентированных на басни Эзопа, которые французскому читателю были известны преимущественно в переводах Лафонтена (хотя на самом деле из 38 басенных сюжетов версальского лабиринта в сборнике басен Лафонтена, вышедшем в 1668 г., мы находим лишь 23). Теперь же предполагалось физически выгравировать на камне текст, поясняющий сюжеты фонтанов.

И именно тут возникает проблема: по не слишком (на первый взгляд) понятным причинам литературную программу лабиринта призван был

[6] Сын Людовика XIV умер от оспы за четыре года до смерти своего отца.

обеспечить уже не Лафонтен, но два других литератора, вступивших между собой в соперничество. Первым из них был сам Шарль Перро, вторым — Исаак де Бенсерад (1612–1691). Оба они заново сочинили-перевели соответствующие басни Эзопа, иллюстрировавшие уже существовующие на тот момент фонтаны.

Поэтическое состязание

В 1675 г. появляется первое описание версальского лабиринта, автором которого был Шарль Перро[7]. Свой рассказ о лабиринте с его фонтанами Перро дополнил собственными переводами басен Эзопа, к которым приписал галантно-ироничные моралите (нравоучения), призванные более служить руководством в делах любви (*conduite amoureuse*), чем нравственности. Хотя и последнее, как и в его «Сказках матушки Гусыни», не исключалось. Моралите это извлекалось из того или иного сюжета и накладывалось непосредственно на изложенную в басне историю. В сущности басни (поэмы) Перро отражали дух прециозности, характеризовавший атмосферу французского двора, и для Перро в конечном счете была важна именно возможность их двойной интерпретации. По поводу Амура — скульптуры, украшавшей вход в лабиринт, напротив которой был помещен скульптурный портрет самого Эзопа, — Перро писал:

> Этот божок, встретив однажды Аполлона, прогуливавшегося в прекрасных садах Версаля, которые он любит теперь так, как никогда не любил свой остров Делос, сказал ему следующее: «Я вижу, что все, что делается здесь, совершается во славу Вашего имени и, если я не ошибаюсь, под вашим руководством. <...> Вы согласитесь со мной, что прошедшие века не создали ничего подобного, и что прекрасные скульптуры, представляющие вас здесь выходящим из лона вод, дабы освещать землю, или же отдыхающим в гроте Фетиды после ваших великих трудов, приносят вам славу гораздо большую, чем все ваши изображения античной эпохи». <...> «Как бы то ни было, — продолжал далее Амур, — я оставляю вам вашу славу и соглашаюсь видеть в вас властителя сущего, но с условием, что вы оставите мне во владение Лабиринт, который я люблю со всей страстью и который полностью отвечает моей натуре. Потому что, вы хорошо это знаете, сам я и есть

[7] См.: [*Perrault Ch.*] Recueil de divers ouvrages en prose et en vers: dédié à son altesse Monseigneur le Prince de Conti. Paris: Imprimerie de Jean Baptiste Coignard, MDCLXXV [Электронный ресурс]. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108220p.image (дата обращения: 20.07.2021).

лабиринт, в котором легко можно потеряться. Я задумал установить здесь множество фонтанов и украсить их самыми изобретательными баснями Эзопа, под которыми я помещу максимы для того, чтобы любовники знали, как им подобает себя вести. И поскольку все эти фонтаны будут помогать найти выход из Лабиринта для тех, кто в нем потерялся, мораль, содержащаяся в этих баснях, послужит любовникам уроком того, как можно выйти из затруднительного положения, в котором они оказываются ежедневно. Я хочу, чтобы мое изображение и изображение Эзопа было помещено у входа в Лабиринт, его — как автора басен, а мое — как автора моралите»[8].

Изящно придуманная Перро беседа Амура и Аполлона, к которой в стихотворной версии «подключался» и сам Эзоп, и была, в сущности, попыткой примирить программу придворной жизни и ученую (пропедевтическую) программу версальского сада:

Эзоп

Avec mes animaux plein de ruse et d'adresse
Qui de vos moeurs sont de vivant portrait,
Je voudrais bien enseigner la sagesse
Mais mon voisin ne veut pas qu'on en ait[9].

Амур

Je veux qu'on aime et qu'on soit sage,
C'est être fou que n'aimer rien;
Chaque animal le dit en son langage,
Il ne faut que l'écouter bien[10].

---

[8] Ibid. P. 226–228. Цит. по: Le Labyrinthe de Versailles : Du mythe au jeu / Maisonnier E., Maral A. Paris: Magellan & Cie, 2013. P. 51. Здесь и далее в тексте статьи, кроме особо оговоренных случаев, перевод с фр. мой. — *Е. Д.*

[9] Здесь с ловкими и хитрыми животными моими,
Что ваши нравы могут живо показать,
Я мудрость преподать вам мог бы вместе с ними,
Да мой сосед боится в них себя узнать.
(Пер. Н. Муромской)
Оригинал цит. по: Le Labyrinthe de Versailles : Du mythe au jeu. P. 106.

[10] Любите все, но разум не теряйте,
Ведь не любить — безумие одно,
Слова зверей внимательно читайте,
Ведь их понять совсем не мудрено.
(Пер. Н. Муромской)
Оригинал цит. по: Le Labyrinthe de Versailles : Du mythe au jeu. P. 106.

В 1677 г. «Версальский лабиринт» Перро вышел вторым изданием, отпечатанным в Королевской типографии[11]. Текст на этот раз был иллюстрирован цветными литографиями (*enluminures*) Жака Байи. Но только басни Перро заменили четверостишия Исаака де Бенсерада, любимого либреттиста Людовика XIV, в поэтическом отношении менее замысловатые и менее игривые, но зато более точно передающие то, что почиталось оригинальным текстом басен Эзопа.

Именно эти четверостишия будут избраны для надписей, выбитых затем на бронзе и служивших в течение длительного времени комментарием к фонтанам.

Итак, в борьбу за словесную иллюстрацию Версальского лабиринта вступили трое. Почему был отвергнут Лафонтен, объяснить достаточно просто.

Лафонтена, сына служащего по лесному и водному ведомству, в некотором смысле можно было бы назвать диссидентом своего времени. Презрев волю отца, который готовил его к духовому званию, он предпочел получить светское образование в Париже, став адвокатом. Но основным его времяпрепровождением будет общение с кругом поэтов, именовавших себя Рыцарями Круглого стола. Судьбоносным же становится для него 1658 г., когда Лафонтен поступает на службу к Никола де Фуке (1615–1680), суперинтенданту финасов в ранние годы правления Людовика XIV, который назначает ему существенного размера пенсию. Контракт предусматривает создание Лафонтеном стихов на случай, в том числе для прославления усадьбы Во-ле-Виконт, где министр строит себе великолепный дворец, ставший важным центром художественной и литературной жизни того времени. Во славу Фуке Лафонтен сочиняет поэму-экфрасис, посвященную имению Во — «Сновидение о Во» (“*Le songe de Vaux”*). Поэма, впрочем, осталась незаконченной, поскольку в 1661 г. Фуке по приказанию Людовика XIV был арестован, препровожден в Венсенский замок, оттуда в Бастилию и затем в замок Пиньероль, где и оставался в заключении до самой смерти в 1680 г.

Причин для ареста (арестовывал Фуке знаменитый д’Артаньян, что описано, в частности, в известном романе А. Дюма «Виконт де Бражелон») было множество, и, по-видимому, самая основная — финансовая: на строительство замка Во-Ле-Виконт ушло немало денег из королевской казны[12]. Однако наиболее «красивая» легенда гласит, что окончательное решение избавиться от Фуке Людовик XIV принял во время пышного

---

[11] *Perrault Ch.* Le Labyrinthe de Versailles. Paris: Imprimerie Royale, 1677.

[12] См.: *Chéruel A.* Mémoires sur la vie publique et privée de Fouquet surintendant des finances, d’après ses lettres et des pièces inédites, conservées à la Bibliothèque impériale. Paris: Charpentier, 1862.

празднества, которое тот устроил в честь короля в своем имении 17 августа 1661 г. и на которое пригласил около 600 гостей.

Для истории садово-паркового искусства эта ссора, стоившая Фуке свободы и жизни, имела, однако, немалое значение: считается, что именно с празднества в Во и ревнивого недовольства короля начинается история Версаля: именно в этот момент Людовик XIV замыслил придать своей охотничьей загородной резиденции те формы и ту значимость, которые Версаль обрел впоследствии. Так из духа соревновательности и зависти возник Версаль.

Лафонтен оставался верным своему покровителю и после его ареста. В 1662 г. он пишет «Элегию, обращенную к нимфам Во», которую публикует, хотя и анонимно. Многие биографы Лафонтена считают, что именно это поэтическое выступление навлекло на него гнев короля, у которого Лафонтен, вернувшийся в Париж, все равно оставался в немилости — как бывший протеже ненавистного Фуке. Не слишком изменило дело и издание Лафонтеном переложения басен Эзопа: ходили слухи, что этот «басенный лабиринт» был задуман им еще во времена строительства Воле-Виконт и предназначался для Во, а вовсе не для Версаля.

Но в середине 1660-х гг. Лафонтен задумывает роман «Любовь Психеи и Купидона» — как своего рода дифирамб Версалю и попытку реабилитироваться перед королем (издан в 1669 г.). Это был, пожалуй, первый текст, который по праву можно назвать литературной мифологией Версаля. Действие этого романа-поэмы Лафонтена, в котором была и своя поэтическая, и прозаическая часть, разворачивалось на фоне версальского парка. Четыре друга, прогуливающиеся по его аллеям, рассказывали историю Психеи и Купидона, одновременно восхищаясь версальскими садами. Соответственно сама история Психеи была передана в стихах, в то время как описательная часть, составлявшая рамку произведения, была прозаической. Сначала друзья отправлялись в зверинец (*ménagerie*), восхищаясь диковинными животными и птицами, а также творческими силами природы, создавшей подобное разнообразие. Они вспоминали и о празднике, состоявшемся в Версале в 1668 г. по поводу заключенного в Экс-ла-Шапель мира — празднике, во время которого реальность и искусство слились, дворцы превратились в сады, а сады во дворцы.

Пуантом данного, литературно очень изысканного дифирамба была еще и его зеркальная композиция: прозаическое описание реального Версаля словно эхом отражалось в его поэтической части: теми же словами, но только в стихах, был описан и дворец Амура. Проблема, однако, заключалась в том, что сходый прием Лафонтен уже однажды использовал — в «Сновидении о Во», написанном им еще в бытность его дружбы с Фуке. А та атмосфера Версаля, которую он описывал, уж слишком напоминала то, что было создано прежде просвещенным меценатом Фуке

в своем имении, тем более что художники, работавшие в Во-ле-Виконт, трудились после также и над созданием Версаля (Ленотр, Лебрен и др.).

Перро и Бенсерад

Ревнивая память о причастности Лафонтена к Фуке и замку Во-ле-Виконт во многом объясняет нежелание короля обессмертить его басни, поместив их как инскрипцию к фонтанам.

Ситуация с Шарлем Перро, к тому времени уже членом Французской академии, активным участником «Спора древних и новых», полиграфом и галантным поэтом, несколько сложнее. Ведь именно он посоветовал сделать басни Эзопа иконографической и одновременно дидактической программой версальского лабиринта, и он же сделал уже после Лафонтена их новое переложение, опубликовав их к тому же в составе текста «Версальский лабиринт» издания 1675 г.

Проблема, по всей видимости, заключалась в том, что Перро любил использовать басни в игриво-полемических целях: он не столько передавал в стихах сюжет басен, отраженный в скульптурных группах фонтанов, сколько выводил из них мораль, как правило имеющую галантный и игривый оттенок. Античный материал он использовал как предлог для литературной игры, которая должна была нравиться дамам и придворным: их он инициировал в садовую и литературную мистерию. История же отношений между животными становилась, таким образом, иносказанием любовных игр. В этом смысле Перро очевидно апеллировал к богатейшей традции **лабиринта любви** — ко «Сну Полифила» Колонна, к «Любовному видению» Боккаччо, когда-то так очаровавшему Петрарку.

Что касается Бенсерада, драматурга, которого современники ставили чуть ли не в один ряд с П. Корнелем, к перу которого прибегал влюбленный в Луизу де Лавальер Людовик XIV, то выбор в конечном счете пал на него (хотя его и упрекали потом в малой изобретательности), потому что ему не было равных в умении передать содержание басни в одном четверостишии. К тому же в своих переложениях Эзопа (а переложил он в катрены 216 басен) он оставался, в отличие и от Лафонтена, и от Перро, предельно верен смыслу оригинала и не пытался дать новое толкование. Так что уже в «Версальском лабиринте» 1677 г., где, как упоминалось выше, вместо переложений Перро появились переложения Бенсерада, Эзоп представал как подлинный гарант моралистического дискурса лабиринта.

Выше уже говорилось о том, насколько игриво истолковал Перро роль статуи Амура, охраняющей вход в лабиринт. В исполнении Бенсерада смысл получался иной: легкомысленный Амур держит в руках клубок и считает,

что ему одному доступна сия нить Ариадны, а указующий на него Эзоп предупреждает самоуверенного божка, завлекающего людей в свой пагубный лабиринт: нить эта в любой момент может порваться и у него самого:

Амур
Oui, je puis desormais fermer les yeux et rire :
Avec ce peloton je saurai me conduire[13].

Эзоп
Amour, ce faible fil pourrait bein t'égarer,
Au moindre choc il peut casser[14].

Соответственно скульптуры фонтанов и корреспондирующие с ними тексты, если судить по выбору басен, должны были учить несовпадению внешности людей, производимого ими впечатления и их нравственности (как, например, басня «Змея и пиявица»). Важную для короля тему продолжения рода развивали басни «Курица и цыплята», «Обезьяньи дети». Басня «Борьба зверей» эмблематически говорила о предательстве и его последствиях. А «Лисица и козел» — о следствиях доверчивости.

Программа Версальского лабиринта

В отличие от традиционных лабиринтов, как правило имеющих сферическую форму, что предполагало инициацию и открытие мистической истины в их центре, Ленотр для своего лабиринта в Версале отказывался от идеи подобного центра — боскеты лабиринта имели во времена Людовика XIV прямоугольную форму, что в общем-то почти исключало поиск правильного или неправильного пути. Множество уходящих в никуда троп, характерных для архитектоники лабиринтов, были заменены одним входом и выходом, маркированным статуями Амура и Эзопа. Существует даже легенда, что будто бы Ленотр **подписал** свое творение, спроектировав план аллей лабиринта так, что они складывались в иницалы его имени[15].

---

[13] Отныне я смеясь могу глаза смежить.
Из лабиринта путь клубка укажет нить.
(Пер. Н. Муромской)
Оригинал цит. по изд.: Le Labyrinthe de Versailles: Du mythe au jeu. P. 106.

[14] Амур, заблудишься, впадая в заблужденье,
Порваться может нить в одно мгновенье.
(Ibid.)

[15] См.: *Baridon M.* Jardins de Versailles. Arles: Actes Sud, 2001. P. 189.

Не отвечал Версальский лабиринт и традиционной телеологии: создавать контраст между визуальным удовольствием, вызванным трансцендентной целью (достижение истины), и той утомительной трудностью, которую представляет физическое по нему прохождение, т. е. метание между сомнением и обретением, хаосом и порядком[16].

Если обычно лабиринт предполагает прохождение виражами по длинному растительному коридору, заставляющее терять ориентир и ощущение пространства в бесконечных разветвениях аллей, символизрующих правый и неправый путь, то в Версальском лабиринте, более походящем на боскет (да, собственно, и бывшем боскетом) и состоящем из достаточно широких аллей, каждое разветвление (*bifurcasion*) отмечено фонтаном, позволяющим остановиться и сделать паузу. Об этом писал Перро в тексте, опубликованном в 1675 г., говоря преимущественно о том удовольствии, которое испытываешь от **невозможности** потеряться:

> На конце каждой аллеи и там, где они пересекаются, находится фонтан, так что, где бы мы ни находились, из любого места можно увидеть одновременно 6 или 7 фонтанов[17].

Два года спустя в данном пассаже он сделает акцент на получении удовольствия от возможности заблудиться и радостном удивлении от дарованного спасения:

> <…> среди боскетов Версаля Лабиринт заслуживает наибольшего внимания как новизной своего рисунка, так и количеством и разнообразием фонтанов. Название Лабиринт он получил по причине имеющегося в нем бесчисленного множества маленьких аллей, настолько переплетенных друг с другом, что в нем почти невозможно не потеряться; но чтобы те, кои здесь потеряются, могли при том получить еще и удовольствие, нет почти поворота, который бы не открывал взору сразу несколько фонтанов, так что на каждом шагу гуляющего подстерегает какой-нибудь новый объект, вызывающий его удивление[18].

Таким образом, странствия внутри Версальского лабиринта во многом определялись украшениями фонтанов с четверостишиями Бенсерада, дававшими гуляющему «приятное занятие и времяпрепровождение» (развитие мнемотехнической памяти, припоминание сюжетов), служа ориентиром во время его блужданий. Но, возможно, еще более важной

---

[16] См.: Le Labyrinthe de Versailles : Du mythe au jeu. P. 21.

[17] [*Perrault Ch.*] Recueil de divers ouvrages en prose et en vers… P. 225.

[18] *Perrault Ch.* Le Labyrinthe de Versailles. P. 3–4.

функцией фонтанов была функция паузы, остановки в движении, на которую они провоцировали.

Это прохождение вперед и назад, остановка, оборачивание, так называемые *tours et detours*, предполагающее смену точек зрения и неожиданных от нее сюрпризов, можно сравнить с путеводителем Людовика XIV, который король составил для версальского парка[19].

Парковый гусёк

Давно уже замечено, что прохождение по лабиринту Версаля подчинялось правилам *jeu de l`oie* (в русской версии — **гуська**), древней игры, пришедшей из Индии. По другой версии, игра эта была изобретена во Флоренции в конце XVI в. и очень быстро вошла в моду. Некоторые авторы приписывают ее успех эзотерическому характеру того пути, который в ней заложен. Маршрут (план) этого пути имеет форму спирали и тем самым напоминает лабиринт, через который нужно пройти, чтобы получить искомое знание. Мосты, колодцы, тюрьма, смерть — все эти мифологические фигуры путешествия подстерегают на пути, заставляя, как и в лабиринте, останавливаться, возвращаться назад и проч.[20]

Вообще же гусёк (*jeu de l`oie*) есть настольная игра: в нее играли на доске с нарисованным на ней свитком, разбитым на 63 области, помеченные разными эмблемами (среди них — череп, мост, гусь и собственно лабиринт). Целью игры было довести свою фишку до пункта 63 серией ходов, определяемых бросанием двух игральных костей. Фишка может двигаться вперед, оставаться на месте, возвращаться назад (совсем как в путеводителе короля). Об этом писал и Перро в 1677 г.: «Это место наполнено поворотами и пересекающимися друг с другом аллеями, что приводит к тому, что, прежде чем найти выход, возвращаешься часто к месту, от которого думаешь, что уже далеко удалился»[21].

---

[19] См.: Les jardins de Versailles, par Louis XIV. Réunion des Musées Nationaux, 2001 (в издании воспроизведена третья редакция «путеводителя»). На русском языке: Как следует показывать сады Версаля, сочинение Людовика XIV // *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М.: ОГИ, 2008. 2-е изд. С. 441–451 (пер. с фр. Е.Е. Дмитриевой).

[20] История данной игры и ее иконическое воспроизведение представлено в издании: *Allemagne H.d'.* Le Noble Jeu de l'oie en France de 1640 à 1950. Editions Grund, 1950. См. также: *Girard A., Quétel Cl.* L'Histoire de France racontée par le jeu de l'oie. Editions Balland / Massin, 1982.

[21] Цит. по: Le Labyrinthe de Versailles: Du mythe au jeu. P. 47.

Для нашего же сюжета важна дидактическая роль игры, коррелирующей с дидактикой лабиринта. Характерно, что в XVIII в. в садовую программу некоторых французских замков эта игра была вписана «физически», причем «гусей» (т. е. опасность) представляли слуги, а гости переставляли на садовых площадках гигантские полые деревянные кубики (следы подобных увеселений можно увидеть в современных парках Шамаранд, Шантийи и Шуази-ле-Руа). Но чаще опорой игры все же служил большой картонный лист, на который был нанесен маршрут с предполагемыми препятствиями, а в качестве иллюстраций избирались сюжеты мировой истории, географические открытия и проч., так что со временем гусёк приобрел ярко выраженную учебную функцию (известно, например, что по этой игре изучал историю юный Наполеон Бонапарт). Игра могла иллюстрироваться также и литературными произведениями (среди наиболее «востребованных» для этой цели были, что характерно, басни Эзопа в переложении Лафонтена, сказки Перро, а также роман Сервантеса «Дон-Кихот»[22]).

Эпизоды испытаний в лабиринте, в которых движение вперед могло сопровождаться отступлением назад или возвращением на прошлые позиции, входили в условия еще одной светской салонной игры, собственно, так и называемой — «Лабиринт», пришедшей из Италии и вдохновленной рыцарским романом Ариосто «Неистовый Роланд», который был светским катехизисом общества XVII в. и инспирировал знаменитый праздник в садах Версаля в 1664 г. — «Удовольствия зачарованного острова» (“*Plaisirs de l`Iles enchantée*”). Праздник, призванный театрально проиллюстрировать один из эпизодов «Неистового Роланда» (где рыцарь Родриго оказывается очарован волшебницей Альсиной, не отпускающей его от себя, а спасает его кольцо его возлюбленной), прозрачно намекавший на личную ситуацию короля — его матримониальные отношения с Марией-Терезией Австрийской и любовную связь с Луизой де Лавальер, — имел еще одну цель, которая была весьма важна для молодого тогда короля: Людовик XIV хотел, чтобы все эти галантные празднества были не только удовольствием и развлечением, но и служили своего рода аллегорическим прочтением событий его царстовавния — прочтением, в котором принимали бы участие придворные и «сливки» французского общества того времени.

Парадоксальным образом версальский лабиринт с его животной символикой в конечном счете воспринимался в такой же степени транспозицией рыцарского мира, как и устраиваемые в Версале балеты с их испытаниями, потрясением чувств, заблуждениями и неожиданно находимым

[22] Принципы игры *jeu de l`oie* также положены в основу целого ряда романов. Среди них: «Завещание эксцентрика» (“Le Testament d’un excentrique”) Ж. Верна, «Маршрутом лебедя» (“La Voie du Cygne”, 1999) Лорана Клецера. Один из актов оперы Жака Оффенбаха «Прекрасная Елена» имеет подзаголовок “*Le jeu de l’oie*“.

выходом из положения. Идея лабиринта как инициации приобрела в Версале релятивистский, кумулятивный характер, и в этом смысле более отвечала принципу учебных пособий по искусству жить (*savoir-vivre*), в частности «Карманного оракула, или Науки благоразумия» (1647) Бальтасара Грациана (1601–1658), переведенного на многие языки. Та педагогическая функция, которая изначально закладывалась в идею фонтанов на сюжеты басен Эзопа, предназначенных для воспитания дофина, — соединилась в лабиринте с мнемотехнической функцией, которую обеспечивали свинцовые скульптуры. А также с необходимостью прочитывать в топографии лабиринта жизненную мораль, которой учили куплеты Бенсерада. И еще с требованием моды на сентиментальную картографию, которой во многом содействовал и Перро.

В конечном счете можно сказать, что даже если басням Перро предпочли переложения Бенсерада, то все равно галантную символику фонтанов лабиринта определили именно первые, как и слова их автора о том, что максимы, содержащиеся в баснях, могут быть полезны «любовникам, желающим найти выход из затруднительных положений, в которые они попадают ежедневно»[23].

***

Версальский лабиринт, задуманный Людовиком XIV и Шарлем Перро, исчез. По большей части исчез и бестиарий. Остались, впрочем, книги (художественные тексты и переводы — Лафонтена, Скюдери, Перро и Берсерада), а также иллюстрации Себастьяна Леклерка, позволяющие нам представить, как выглядел лабиринт. Именно благодаря им лабиринт Версаля остался тем мифическим местом, которое на протяжении веков не переставало будоражить воображение.

В конце XIX в. сэр Франк Крисп (1843–1919), классическая фигура английского эксцентрика, который свою жизнь поделил между правом, микроскопами и садоводством, будучи автором монографии “Medieval Gardens”[24] (издана посмертно в 1924 г.), переустроил свое имение Фрайер-Парк (*Friar Park*) в Оксфордшире, разбив в нем разные типы садов: средневековый сад, сад елизаветинского времени, японский сад. Но для нас самое, наверное, интересное то, что в своем имении он также сделал уменьшенную копию версальского лабиринта, в точности воспроизведя географию его аллей, но при этом заменив фонтаны на солнечные часы[25].

На этом, однако, история не заканчивается. В 1970 г. имение Криспа было куплено Джорджем Харрисоном, гитаристом группы *Beatles*, кото-

---

[23] [*Perrault Ch.*] Recueil de divers ouvrages en prose et en vers… P. 228.

[24] «Средневековые сады» (*англ.*).

[25] Цит. по: Le labyrinthe de Versailles: Du mythe au jeu. P. 9.

рый в своей песне "*Ballad of Sir Franckie Crisp* (*Let it Roll*)", по-видимому, вовсе не спонтанно, связал имя предыдущего владельца имено с лабиринтом и его вневременной функцией **«найти себя, заблудившись»**:

Find me where ye echo lays
Lose ye bodies in the maze.

Список литературы

1. *Дьячкова Л.С.* «Маленький гармонический лабиринт» И.С. Баха: Концепция лабиринта и ее воплощение средствами композиции и музыкального языка // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии: Мат-лы XI Международной научной конференции, 29–31 октября 2012 г. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. С. 123–136.
2. Как следует показывать сады Версаля, сочинение Людовика XIV // *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М.: ОГИ, 2008. С. 441–451 (пер. с фр. Е.Е. Дмитриевой).
3. *Соколов Б.* Альбом графа Северного, или Сады Павла I // Наше наследие. 2001. № 58. С. 78–115.
4. *Соколов Б.М.* Рождение философского сада: тема лабиринта в романе Франческо Колонны «Любовное борение во сне Полифила» (Венеция, 1499) // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. № 20 (36). СПб.: Коло, 2015. С. 313–321.
5. *Тучков И.И.* Genius loci: вилла д'Эсте в Тиволи // Искусство и культура Италии в эпоху Возрождения и Просвещения. М.: Наука, 1997. С. 177–190.
6. *Allemagne H.d'.* Le Noble Jeu de l'oie en France de 1640 à 1950. Editions Grund, 1950. 279 p.
7. *Baridon M.* Jardins de Versailles. Arles: Actes Sud, 2001. 368 p.
8. *Chéruel A.* Mémoires sur la vie publique et privée de Fouquet surintendant des finances, d'après ses lettres et des pièces inédites, conservées à la Bibliothèque impériale. Paris: Charpentier, 1862. 563 p.
9. *Girard A., Quétel Cl.* L'Histoire de France racontée par le jeu de l'oie. Paris: Editions Balland / Massin, 1982. 192 p.
10. Le Labyrinthe de Versailles : Du mythe au jeu / Maisonnier E., Maral A. (ed.) Paris: Magellan & Cie, 2013. 232 p.
11. Les jardins de Versailles, par Louis XIV. Réunion des Musées Nationaux, 2001. 56 p.

12. *Perrault Ch.* Le Labyrinthe de Versailles. Paris: Imprimerie Royale, 1677. 253 p.
13. [*Perrault Ch.*] Recueil de divers ouvrages en prose et en vers: dédié à son altesse Monseigneur le Prince de Conti. Paris: Imprimerie de Jean Baptiste Coignard, MDCLXXV [Электронный ресурс]. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108220p.image (дата обращения: 20.07.2021).
14. *Sauval H.* Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris. Paris, 1724. Livre VII.

© 2021, Е.Е. Дмитриева

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-267-284

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

А.В. Тоичкина

П.А. Кулиш-хуторянин и его «хуторская философия» в историософской перспективе XXI в.

Аннотация: В статье рассматривается «хуторская философия» украинского писателя и ученого XIX в. П.А. Кулиша (1819–1897) как сложный синтез просветительских идей Ж.-Ж. Руссо, романтической эстетики, народнической идеологии и христианских воззрений. В ряде черт она является своеобразным аналогом великорусской «усадебной культуры» конца XVIII — начала XX в. «Хуторская философия» неоднозначно соотносится с жизнью писателя в 1850-х гг. на собственном хуторе Зарог на Лубенщине на территории Малороссии. Реальность быта и отношений с крестьянами находится, с одной стороны, в противоречии с идеями его «хуторской философии», с другой — является тем практическим опытом, на основе которого писатель разрабатывал ее положения. Идеи «хуторской философии» П.А. Кулиша — это не только религиозно-философское обоснование позитивного социокультурного значения хутора в истории украинского народа, его языка и литературы, но и своего рода историософская программа развития украинской нации.

Ключевые слова: П.А. Кулиш, топос хутора, «Письма с хутора», «хуторская философия», хуторская поэзия, украинская литература, эстетика, историософия, идея государственности.

Информация об авторе: Александра Витальевна Тоичкина — кандидат филологических наук, доцент кафедры славянской филологии, филологический ф-т, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7-9-11В, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. E-mail: alex.toich@gmail.com. ORCID ID https://orcid.org/0000-0002-3723-1553

Alexandra V. Toichkina

P.A. Kulish-farmer and his "farm philosophy" in the historiosophical perspective of the 21st century

Abstract: The article examines the "farm philosophy" of the Ukrainian writer and scientist P.A. Kulish (1819–1897) as a complex synthesis of Rousseau`s ideas, romantic aesthetics, populist ideology and Christian views. In a number of features, it is a kind of analogue of the Great Russian "estate culture" of the late 18th — early 20th centuries. "Farm philosophy" is ambiguously related to the life of the writer on his own farm Zarog in the Luben region on the territory of Malorossia in the 1850s. The reality of everyday life and relations with the serfs are, on the one hand, in contradiction with the provisions of his "farm philosophy", on the other hand, they are the practical experience on which the writer developed these ideas. The ideas of the Kulish "farm philosophy" are not only a religious and philosophical substantiation of the positive sociocultural meaning of the farm in the history of the Ukrainian people, its language and literature, but also a kind of historiosophical program for the development of the Ukrainian nation.
Keywords: P. A. Kulish, topos of the farm, "Letters from the farm", "farm philosophy", farm poetry, Ukrainian literature, aesthetics, historiosophy, the idea of statehood.
Information about the author: Alexandra V. Toichkina — PhD in Philology, Associate Professor, Philological faculty, Saint-Petersburg State University, Universitetskaya Embankment, 7-9-11B, 199034 St. Petersburg, Russia. E-mail: alex.toich@gmail.com. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3723-1553

В украинском культурном сознании XIX в. не было «усадебного топоса», аналогичного русской культуре. Дворянских имений на Украине этого времени было много, но особого значения для украинской литературы они не имели. И связано это с тем, что украинская литература, в отличие от русской, была значительно демократичнее (по крайней мере, в отношении к предмету изображения и биографиям ее создателей). Конечно, в культурном пространстве Украины имения как центры просвещения и культуры играли свою роль, но в литературе по большей части отражения не нашли. Украинская литература изображала жизнь крепостного крестьянства. Этот взгляд «снизу» свидетельствовал о болезненном переживании несправедливости имперского уклада и не оставлял места для изображения в литературе жизни аристократов.

Однако в украинской словесности, в отличие от русской с «усадебным топосом», нашло отражение такое значимое для нее явление, как хутор. Хутор как место развития важных в сюжетном плане событий встречается в произведениях Г.Ф. Квитки-Основьяненко и повестях Т.Г. Шевченко. Но особую роль хутор играет в творчестве П.А. Кулиша, так как именно здесь он обретает качество топоса по своим философским, социологи-

ческим и менталитетным значениям. Эта статья и будет посвящена рассмотрению топоса хутора в жизни и творчестве Кулиша. Сразу укажем, что этот топос сыграл свою роль в историософской перспективе развития украинской национальной культуры. Так, Л.В. Солодар рассматривает топос хутора в истории украинской литературы как «сакральную национальную мифологему»[1].

Хутор занимает важное место в украинском мире XIX в. В.И. Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка» определял хутор как «пустошню-усадьбу, отводную усадебку, отдельный дом, избу с ухожами, со скотом и сельским хозяйством»[2]. Хутор в украинских землях того времени — это частное землевладение, небольшое хозяйство мелких панов, казаков, мещан, вольных крестьян. В больших дворянских усадьбах (таких, как имения Кирилла Разумовского в Батурине, Григория и Василия Тарновских в Качановке, Гната и Павла Галаганов в Сокиринцах, Скоропадских в Тростянце и др.) были дворцы, построенные известными архитекторами, парки с парковой архитектурой, скульптурой, водоемами с фонтанами, каскадами водопадов. У хозяев этих имений были картинные галереи, существовали театры, хоры, оркестры. Эти имения были крупными культурными центрами. В них бывали художники, музыканты, архитекторы, актеры, писатели и ученые. Но рядом с ними (на той же Черниговщине) существовали и небольшие усадьбы, или хутора, принадлежавшие небогатым представителям дворянской интеллигенции, которые характеризовались скромными в архитектурном отношении строениями, окруженными фруктовыми садами, пасеками, беседками, прудами. Владелец мог заниматься хозяйством, но при этом главным в его жизни оставалась творческая работа. К таким центрам культуры можно отнести усадьбы М.М. Коцюбинского, Н.Н. Ге, М.К. Заньковецкой. К этому же типу усадеб относится и хутор П.А.Кулиша и А.М. Белозерской-Кулиш Мотроновка на Черниговщине[3].

Хутор и хуторская жизнь занимают важное место в биографии Кулиша. Писатель родился 8 августа 1819 г. на хуторе под местечком Воронеж (бывшего Глуховского повета Черниговской губернии) в семье выходца из казацкого рода, А.А. Кулиша. Как пишет Е.К. Нахлик, «в хате Кули-

---

[1] *Солодар Л.В*. Хутір — ментальний кордон українського простору в проекції національної літератури [Электронный ресурс]. URL: https://revolution.allbest.ru/literature/0/110872_0.html.#text (дата обращения: 14.08.2021).

[2] *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб.; М.: Изд-е т-ва М.О. Вольф, 1909. Т. 4. С. 1246.

[3] См. об этом: *Самойленко Г.В.* Хутір Мотронівка як гніздо культури // Родинні та духовні скарби Білозерських-Кулішів: Збірник наукових праць / укл.: Л.А. Оленівська. Ніжин: Видавець П.П., Лисенко М.М., 2019. С. 7–8.

шей <…> царил старосветский быт, в почете были народные традиции и фольклорное слово. Пантелеймон уже с малых лет чувствовал красоту народного искусства, особенно благодаря матери, которая хоть и не научилась грамоте, но знала множество украинских поговорок и песен, хорошо пела»[4]. Творчество Кулиша начинается именно с фольклорных сказочных сюжетов («Цыган», 1841). И на протяжении жизни писатель обращался к воспоминаниям свого хуторского детства (см., например, повесть «История Ульяны Терентьевны», 1855).

В начале 1850-х гг. Кулиш с женой приобрели хутор Зарог на Лубенщине, с которым связан первый хозяйственный опыт писателя и целый период в формировании его «хуторской философии». А затем на хуторе Мотроновке (недалеко от города Борзна на Черниговщине), принадлежавшем жене Кулиша Александре Белозерской-Кулиш, прошли последние два десятилетия жизни писателя. Он поселился здесь в 1877 г. вместе с женою, навсегда оставив государственную службу. С этим хутором связан плодотворный период в жизни Кулиша. Не случайно Мотроновку он переименовал в «Ганнину Пустынь» (в честь своей жены: ее литературный псевдоним был Ганна Барвинок). Здесь он написал множество стихов, поэм, драм. Много сил потратил на переводы и перепевы (именно на этом хуторе он работал над переводами из русской поэзии, из Дж.Г. Байрона, И.В. Гете, У. Шекспира, Библии). Продолжал он и свои историографические исследования. На хуторе Мотроновка, не оставляя литературной работы, Кулиш умер 14 февраля 1897 г. Здесь он похоронен. История хутора Мотроновка (или Ганниной Пустыни) — показательная страница в драматических перипетиях жизни Украины XIX–XXI вв. Сегодня на хуторе действует областной историко-мемориальный музей-заповедник П.А. Кулиша «Ганнина Пустынь». На его территории отстроена хата Белозерских, где родилась А.М. Белозерская-Кулиш, и хата супругов Кулишей. В доме Белозерских размещен музей, экспонаты которого отражают жизнь семьи Кулишей. Рядом с музеем — небольшое семейное кладбище с могилами супругов.

Обратимся к философским основам топоса хутора в творчестве Кулиша. Э.Р. Курциус, рассматривая диалектику взаимодействия риторики и литературы, писал про топос (вспоминая цитату из Квинтилиана) как «хранилище умозаключений (argumentorum sedes)»[5]. Именно Курциус указал на то, что литература порождает новые топосы. Для него «топос — нечто анонимное, срывающееся с пера сочинителя как литератур-

---

[4] *Нахлік Є.К.* Пантелеймон Куліш. До 170-річчя від дня народження. Київ: Т-во «Знання» УРСР, 1989. С. 5. Здесь и далее в тексте статьи перевод с *укр.* мой. — *А. Т.*

[5] *Курциус Э.Р.* Европейская литература и латинское Средневековье: в 2-х т. М.: ИД ЯСК, 2020. Т. I. С. 157.

ная реминисценция». Топосу, как и мотиву в изобразительном искусстве, «присуще временное и пространственнное всеприсутствие <…>. В этом внеличностном стилевом элементе мы касаемся такого пласта исторической жизни, который лежит глубже, чем уровень индивидуального изобретения»[6]. По наблюдению С.Л. Козлова, «Курциус <…> интуитивно понимал, что человеческая память работает не посредством логических классификаций, а посредством связей, устанавливаемых между элементами, имеющими самое разное содержание. Взаимозависимость этих элементов в индивидуальном сознании Курциус и хотел проследить»[7]. Исходя из этого топос хутора у Кулиша — это, с одной стороны, устойчивый, как фигура речи, образ, с другой — сложный феномен, в котором воплощается процесс творческой мысли писателя и оказываются связанными его биография, идеология, творчество и религиозно-философские воззрения[8].

Основные положения «хуторской философии» Кулиша вызревают, по мнению В.П. Петрова, еще в 1850-е гг.[9] Стоя на почве поздних рецепций руссоистских идей, «Кулиш проповедует философию выхода из города и бегства на природу, освобождения человека от груза чувств, которые порождает большой город, и поворота “к первобытной дикости и суровости души”. В городе Кулиша охватывает своеобразная ностальгия, и он в письмах своих рассказывает про то, как скучает по природе»[10]. 26 июня 1853 года он пишет Н.Д. Белозерскому: «Не умею Вам рассказать, как я тосковал по своим густым, широкошумным дубровам, глядя на жидкие березы, на печальные ели петербургской тундры»[11]. В июне 1853 г. Кулиш приобретает имение: «Хутор я купил в 30 верстах от Лубен, близ села Оржицы.<…> верно, Вы интересуетесь знать, что за хутор. 80 десятин земли степной пахотной и 40 под усадьбою, под низменным сенокосом и лесом. Все в одном отрубном куске» (письмо к О.М. Бодянскому от

---

[6] *Curtius E.R*. Zum Begriff eines historischen Topik //Toposforschung. Eine Dokumentation. Frankfurt a.Main.,1972.S.9. Цит. по: *Махов А.Е*. Топос // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2008. С. 264.

[7] *Козлов С.Л*. Эрнст Роберт Курциус // *Курциус Э.Р.* Европейская литература и латинское Средневековье: в 2-х т. М.: ИД ЯСК, 2021. Т. I. С. 55.

[8] Теоретическое обоснование понятия «усадебный топос» на современном этапе см.: *Богданова О.А.* Русская литературная усадьба XIX–XX вв.: теоретический аспект исследований // Mundo Eslavo. № 19. 2020. С. 89–102.

[9] См.: *Петров В.* Пантелеймон Куліш у п’ядесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість. Т. 1. Київ: З друкарні Всеукраїнської Академії Наук, 1929. С. 30.

[10] Там же. С. 32–33.

[11] *Куліш, Пантелеймон*. Повне зібрання творівю Листи. Київ: Критика, 2009. Т. 2: 1850–1856. С. 119.

25 июля 1853 г.)[12]. А 26 июня того же года Кулиш писал В.М. Белозерскому: «Покупка наша обошлась нам, по здешней ценности земель, не дорого, потому что пахотный чернозем превосходен; его считается 80 десятин, а сверх чернозема еще десятин 40 сенокосов и лесу, да большой запущенный сад; всего десятин 120. Лес же ценится здесь очень дорого. С купчею имение будет нам стоить около 2600 р<ублей> сер<ебром> или немного более. Да на постройку домика и прочего надобно приготовить столько же. Когда мы приведем людей и все устроим, тогда оно будет довольно ценно»[13].

И вот каким увидели свой хутор Зарог Кулиш с женою летом этого же 1853 г.: «Мы направили свой путь несколько в сторону, чтобы отдохнуть на собственной земле в хуторе Зароге. Под именем хутора разумеется здесь ряд козацких поселений вдоль речки, которая, высыхая мало-помалу, превратилась в сенокосы, в огромные плавы камыша и поросла ольховым лесом. К ней примыкает и наш “грунт”, отделенный от принадлежащей нам степи только дорогою. Грунт этот представляет приречную возвышенность, покрытую заглохшим садом. Между глухими вишнями, сливами, яблонями и грушами возвышаются кое-где старые дубы и серебристые тополи вместе с другими лесными деревьями. Сажать здесь нет надобности; для этих деревьев топор будет самым благодетельным орудием: они глохнут и вытягиваются в высоту от страшной, почти непроходимой густоты. Впрочем, середина грунта, занятая некогда жилыми строениями, представляет открытый холм, с которого откроется, в свое время, вид на камыши не существующей более речки и на лес, восходящий за нею по отклону степи. Все это вместе составляет не менее шести десятин земли, предназначенной для усадьбы. Кругом пустыня и безмолвие»[14]. Обретя свой кусок земли, Кулиш переживает новое «состояние души» — «не желать ничего»: «А что за чудный климат в этой стороне. Здешний воздух имеет в себе что-то подобное пушкинскому “ключу забвения”, который “слаще всех жар сердца утолит”. Едешь степью, по дороге, ровной как стол, дышишь полною грудью, доверчиво дышишь, и — ничего не желаешь. Ведь это чудное состояние души — не желать ничего!.. Ничего не помнишь, ни о чём не жалеешь, чувствуешь только, что жизнь, то есть простое ощущение бытия — драгоценнейший дар Провидения, источник всех радостей, всех поэтических движений сердца. Это сознаешь постоянно, под влиянием живительного движения степного воздуха и полного произвола в своих действиях»[15]. Степь («небо да земля») кажется писа-

[12] Там же. С. 128.
[13] Там же. С. 118.
[14] Там же. С. 123.
[15] Там же. С. 118–119.

телю «землей обетованной»: «Главная цель нашей поездки достигнута, или, по крайней мере, может считаться достигнутою: обетованная земля отыскана. Теперь мы обеспечены навсегда борщом, варениками и другими предметами первой потребности. Чего ж еще желать ленивому хохлу? Наша пословица гласит: "Колы б хліб та одежа, то їв би козак лежа". Я так и намерен делать до конца своей жизни, если только мой демон оставит меня в покое»[16]. Однако Кулиш осмысляет свое бегство на лоно природы в поэтическом ключе: «А поэту необходимо возвращаться иногда к первобытной дикости и суровости души, убегать хоть на короткое время "На берега пустынных волн, в широкошумные дубравы". <…> Насколько я поэт, настолько и для меня это составляет насущную потребность жизни»[17]. Как пишет Петров, «проповедь бегства, отказ от желаний, тема "пустыни" и природы, удовлетворение малым, — все это не ново у Кулиша: все это присуще каждому романтику и неоромантику и в целом романтическому мировоззрению. Тема "бегства" в основе своей — мистична и философична. На украинской почве эту тему в ее чистом виде, в аскетически-платонической формулировке высказал и развил Сковорода». Только у Сковороды это «проповедь дикого изолированного одиночества, оторванности от земли, полной на земле неупорядоченности, ежечасного странствования». А у Кулиша «это проповедь хуторянства, бегство не в леса, не в уединение пустынных степных дорог, а на маленький хутор, в хозяйство». Сковорода «искал независимости в отрицании собственности и утверждении идеи общности». Кулиш — «в утверждении собственности, в утверждении хуторского мелко-крепостнического хозяйства». Хутор для Кулиша — источник «всех поэтических движений сердца». Поэт, по его мнению, «должен быть хуторянином»[18]. Но в реальности опыт хозяйствования Кулиша на собственном хуторе в 1850-е гг. оказался неудачным. Крестьяне не слушались хозяев, дела шли кое-как. А.М. Белозерская-Кулиш жаловалась на крепостных, называя их в письмах: «воры, грубияны и утикачи»[19]. Да и сам Кулиш этот опыт хозяйствования переживал как «погружение по шею в мелочь самой ничтожной панской жизни», как «мерзость мелкопоместного дворянства в глухой степи»[20]. В конце концов, передав все дела новому управляющему, Кулиш целиком отдается литературной работе.

---

[16] Там же. С. 118.

[17] Там же. С. 119.

[18] *Петров В.* Пантелеймон Куліш у п'ядесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість. Т. 1. С. 41–42.

[19] Цит. по: Там же. С. 65.

[20] Цит. по: Там же. С. 70.

В течение 1861 г. в петербургском украинском журнале «Основа» выходят его «Письма с хутора», в которых писатель сформулировал основные тезисы «хуторской философии». Свое народническое хуторянство он сам рассматривал как «проповедь правдивого сердца». Цикл публицистически-повествовательных произведений на украинском языке под общим названием «Письма с хутора» состоит из пяти писем. Их обьединяет образ повествователя-хуторянина, Павла Белебеня.

В первом письме, «Про города и сёла. Письмо І», оппозиция «город — село» разворачивается на многих уровнях. Начинает Кулиш с бытового уровня, так как в селах и хуторах люди «в простых свитах и сорочках» ходят, а «тот битый и вымятый люд по городам — одетый, будто панство, и горницы у него на помосте, и окна у него большие, и вкусно он ест, и сладко он пьет, и забавки у него благородные, и за книжки он берется с охотой, и скоро сравняется образованием с панами и с жидами»[21]. «Комфортабельная жизнь» города, «мизерная цивилизация» предстает перед нами в восприятии рассказчика-хуторянина: «Боже мой! Как тут эти паны в этой тесноте бедствуют! Золотом сияет, в карете едет, а каким воздухом дышит!.. Так это они, те самые роскоши?.. Или, может, эта дороговизна, что человек не прохарчится и гнилятиной за те деньги, что горькой работой загорюет, — может, это она, та лучшая доля, чем наша убогая, но не голодная доля?» (с. 244–245). Далее автор переходит на уровень интеллектуальной жизни и просвещения. Но «наука цивилизации», распространенная в городах, по его мнению, не «мудрее Христовой», или сельской науки «за плугом хорошо ходить». Кроме того, в отличие от города, именно в селе и на хуторах сохранены христианские этические нормы жизни. Письмо в целом является отповедью «грамотным горожанам», которые «советуют нам свою хуторянскую жизнь на мещанскую менять». Ответ им дается на всех уровнях последовательно. Везде разворачивается антитеза села (хутора) и города. Образование, литература, богатство, цивилизация представлены как явления неоднозначные. Их достоинства и недостатки обнажаются в предложенных автором контекстах.

Так, по мнению рассказчика, практика обучения, при которой ребенка отрывают от семьи, от родного языка и хаты, калечит и уродует детей: «Не хотим мы никаких благ цивилизации, если, из-за этих благ, дети наши не сумеют с нами в нашей старости разговаривать, если они нас, а мы их, из-за их образованности, не будем понимать!» (с. 247). «Простой ум» общины (громады) — это идеал не только рассказчика, но и самого Кулиша: «Может, когда-нибудь наша громада управится с делом <…> и тогда уже

[21] *Куліш П.* Твори у 2 т. Київ: Дніпро, 1989. Т. 2. С. 244. Далее в тексте статьи в круглых скобках даются страницы этого издания.

своей волей и своим разумом разберет, к какой науке надо деток смалу приучать, — только так, чтоб и в науку ребенок входил и от ленивого общества городского не портился. Ибо, по нашему простому разумению, это еще не великое дело, если одно найти, а другое потерять» (с. 246).

Литература («книжная словесность») становится следующим уровнем разворачивания антитезы. Кулиш рассматривает историю словесности как историю обманов и лжи: так иезуиты и «католические попы» тоже литературой людей обманывали, «и много из нас <…> от простой веры мужицкой одщепилось <…>. Что ж вышло? Ложь, да и все тут!..» (с. 247). Вольтеру (как авторитету эпохи Просвещения) и книжкам, которые навязывают крестьянам паны-горожане, Кулиш противопоставляет «настоящую книгу» для чтения хуторян: «эту книжку написали люди, которые сами знали нужду и напасть всякую, которые не мчались вихрем с колокольчиками через убогие села, а своими ногами заходили к людям в хату и на ниву и, приголубив к себе детей мужичьих, по образу своего Учителя благого, — говорили праведным словом людям, научая их души спасать, а не карманы деньгами набивать. Эту книжку читали наши предки за тысячу лет до нас и говорили: *правда*! Эту книжку и мы читаем и говорим: *правда, навеки правда*!.. А вы про свои книжки сто лет назад кричали: *правда! Лучше самой правды*! А теперь про те ж самые книжки на весь мир кричите: *брехня! А это, что мы сами написали, это уже правда*! Так кого ж вы думаете морочить?» (с. 248–249)[22]. Так, антитеза «настоящая словесность — ложная словесность» вскрывает религиозный подтекст проблемы противопоставления города и села. Евангелие — та настоящая книга, которую читают хуторяне в отличие от состоятельных горожан, понаписавших те ложные книжки, которые теперь увечат души крестьян. «Простая свита» становится «святою ризою» — метафорой настоящей (в религиозном смысле) жизни: «Мы так себе думаем: что нет и в мире лучшей одежды, как наша *простая свита*. <…> кажется она нам какой-то будто *святой ризой*; и у одного Бога только лучше одежда, как раскинет он ее от края до края небес, всю в звездах блестящих» (с. 249). Громада — залог правильного отношения хуторян к достижениям цивилизации: «ибо громада[23] — великий человек и если захочет, то на все доброе спроможется» (с. 249).

Цивилизация и счастье, цивилизация и богатство — это следующие уровни раскрытия антитезы города и села. «Цивилизация, говорят, ведет

---

[22] Здесь и далее в тексте статьи курсив в цитатах мой. — *А. Т.*

[23] Громада — это сельская община, та внутренняя организация жизни украинского села, которую сами крестьяне и хуторяне выстраивали. «Громада — великий человек» — это метафора Кулиша, смысл которой в идеализации общественного уклада украинского села.

человека ко всякому счастью… А если ж нет?.. Что тогда, панове? Где тогда возьмете людей, свежих душою и крепких здоровьем, чтоб другим образом испорченную по всей земле жизнь поправить?.. Так оставьте ж хотя бы нас, будьте добры, по хуторам про запас: может, мы вашим правнукам сгодимся. <…> У нас, панове, наука своя, тысячелетняя: она научила нас больше слушать праведного слова божьего, чем лукавой панской речи. Если б вы так учили, как учил Христос, то мы б вас послушали сразу, а то вы учите не Богу, а мамоне служить; золотому идолу разумной своей головой кланяетесь, думая, что пошли еще дальше самого Евангелия …» (с. 250). Руссоистская идея счастья на природе вне социальных иерархий и ценностей синтезируется у Кулиша с христианским идеалом «святой простоты» и «довольством малым» (идеал Г.С. Сковороды). «Ленивица-мода», «дурной комфорт», «идольская роскошь» — вот достижения цивилизации и обольщение городов. Хуторянин Кулиш отрекается от этого соблазна. Его вывод: «Не плоха доля наша, хлебопашеская и чумацкая, слава Богу! Не променяем мы ее на городскую, будто бы лучшую, и свиты своей честной и неповинной не отдадим ни за какие саеты[24] и бархаты» (с. 251).

Во втором письме Кулиш продолжает разворачивать заданную антитезу, используя прием усиленного повтора. Он рассматривает дихотомию города и села в обобщенном историческом ракурсе, который постепенно трансформируется в историософскую систему координат. Ибо «действительно, если бы города не защитили села и хутора, то как бы хутора и села стояли?» (с. 251). Кулиш не против защиты, а против эксплуатации городом села. Он говорит о долге города перед селом со времен варягов и древнерусских князей, доказывая, что все преимущества города (торговля, ремесла, научное знание) появились за счет села: «А какая всему этому цена поставлена, то уже пускай один Господь считает» (с. 252). Цена прогресса, которым кичатся горожане, — искалеченная жизнь села и его жителей. «Тысяча лет» — условная метафора времени, которая указывает на века превозношения города над селом, богатых над бедными. Торговля, суды, этические ценности — все это вроде бы от города к селу идет. Но рассказчик-хуторянин ставит вопрос: «Тысячу лет проповедуете вы в своих стенах дорогостоящих любовь и мир, — больше ж у вас любви и мира, чем было у тех простых славян, которые славили в рощах и полях неведомого им доброго и щедрого бога?» (с. 253). И здесь писатель формулирует важную «заповедь» «хуторской философии» — оставаться самими собой, не поддаваться соблазнам городской жизни.

Проблема родного языка — следующий уровень развертывания антитезы. Ибо в городах «те самые прогрессисты по-нашему не поймут:

[24] Саета (сает) — род тонкого английского сукна.

они себе какую-то непотребную речь в городах повысиживали, да и ломают под нее людской разум с самого малолетства» (с. 253). С языком связана тема литературы. И снова на первый план выходит Евангелие: «*Одну* книжку я вам посоветовал, — правда, что одну; так в той же книжке весь древний мир уместился. Пускай они это разберут по субботам да и то учтут, что эта книжка дала векам грядущим великий завет святой воли, которого еще ни одна городская громада не исполнила» (с. 253). «Завет» хуторянской жизни восходит к «завету» Христову: «Исполним же хоть мы его, селяне и хуторяне! Там и награда показана тому, кто поймет истину, — наилучшая, наибольшая награда на земле: большей никто не пожелает и не выдумает» (с. 253). Истина у Христа. Это та наука, которую советует всем рассказчик-хуторянин, «наука, за которую великий Учитель пролил свою кровь непорочную, да и нам заповедал жизнь свою за слово истины отдавать» (с. 253–254). И не в городах с их прогрессом, наукой, культурой и другими благами эта истина открывается. Города убивают лучших своих детей, Сократов и Платонов. «А великого Учителя всемирного за что замучено?[25] (с. 254). «Святая наука истины» закидана «никчемным хламом»; «свет», «праведное слово из праведных уст» — это великие проявления человеческого духа, «затуманенные городом». И «крестьянская философия» (в отличие от «городской») взята прямо из «той книжки, которую сотнями лет великие города затуманивают, но и до сих пор не затуманили» (с. 255). А значит, по логике рассказчика, историософская перспектива за селом, за хуторянством. Он не проповедует изоляцию, однако стоит на том, что «своего хуторского вкуса разумно надо придерживаться» (с. 255), «своего языка родного и своего родного обычая верным сердцем» держаться. Это залог не только будущей победы села над городом, это залог построения особого типа государственности, в основе которой будет положен идеал «громады» как модели общественного устройства: «Тогда из вас будут люди как следует, — тогда из вас будет громада уважаемая и уже на такую громаду никто своей лапы не наложит» (с. 256).

В третьем — центральном — письме «Чего стоит Шевченко как поэт народный» Кулиш излагает свое эстетическое кредо. Он рассматривает историю родного языка, историю родного слова, которое воплощается в украинской литературе. Смерть Тараса Шевченко — своего рода точка отсчета для автора письма. Она проясняет значение поэта и его творчества: «Тяжкое горе, что нет уже на свете великого поэта, и свя-

[25] Необычные грамматические формы — специфика украинского литературного языка, который во второй половине XIX в. находился в стадии формирования. Кулиш сам проводил языковую реформу, создал особое правописание — «кулишивку».

та перед Богом всякая слеза, которая упала на его гроб: слезами своими составили мы цену подвижнику родного слова, которое одно составляет нашу народную славу, — одно дает нам право на свое место среди других народов» (с. 256).

Антитеза истинной и ложной словесности из первого письма переходит здесь на новые уровни. Во-первых, это уровень истории развития родного языка. Так, «непечатная речь сельского люда» ряд столетий была попираема «грамотными горожанами» с их «книжным академическим языком». Кулиш использует евангельскую по происхождению метафору «невода» по отношению к старой книжной словесности, но использует ее в негативном плане: «Великим этим писателям и строителям речи книжной было безразлично, что весь наш простой люд сквозь этот невод казался косноязычным, безразлично и то, что не было этому люду иного хода в литературу, как только должен он был от родного простого и выразительного своего слова отречься» (с. 256).

Во-вторых, это история новой украинской литературы, которая представлена у Кулиша именами И.П. Котляревского, Г.Ф. Квитки-Основьяненко и Т.Г. Шевченко. При этом основатель новой украинской литературы Котляревский с его пародийной «Энеидой» оценивается, устами простого хуторянина, критически. Для него народность Котляревского — это костюм: «Присмотритесь только <…> это городской панок по-нашему приоделся. Гляньте, у него и панская походка и вся удача панская, а речью своей он только нас передразнивает и на смех поднимает. <…> Это нам паны такое зеркало подарили, что как глянет в него простой человек, то и сам себе не узнает» (с. 257).

По Кулишу, главный эстетический критерий правдивой словесности — это слово Евангелия как соответствие Истине (Правде) и Духу. В украинской литературе это соответствие должно быть реализовано в синтезе народных форм слова и образа. В критическом обзоре новой украинской литературы Кулиш отрабатывает этот критерий на практике. Так, про повесть Квитки-Основьяненко «Маруся» он пишет прочувствованные слова, указывая на ее качественное отличие от «Энеиды» Котляревского: «А тут *Маруся* Квитчина к нам в хату пожаловала. Сердечко любимое! Как же ты любо нам и ценно после этого цыгана троянского показалось! Это наша душа на божьем лоне по-нашему заговорила. Это первая была книжка, которая тем же духом, что и слово Учителя благого, дышала. Тем самым взглядом Квитка на нас, простых людей, посмотрел, что и тот великий человеколюбец. Удивились мы, как ясно засиял наш народный образ, несмотря на то, что его пахарский пот густой пылью покрыл» (с. 257).

Как известно, отношение Кулиша к творческому наследию Шевченко было сложным и изменчивым. Но в 1861 г., когда писались «Письма

с хутора», творчество Кобзаря еще не вызывало у Кулиша ярких эмоциональных отрицаний. В «Письмах» Кулиш дает высокую оценку творческому гению великого украинского поэта, устами которого «весь наш народ запел про свою долю: этим его слово громким эхом разошлось везде, где лилась наша кровь, где лежат наши кости, — всякое сердце от его пения встрепенулось» (с. 258). Шевченко — и поэт, и историк, так как он «первее всех спросил наши немые могилы, что оно такое, и одному только ему дали они ясный, как божее слово, ответ» (с. 258). Ему народная песня «дала тон высокой речи». А он дал «нам всем праведный тон, как нам свое слово строить» (с. 258). Именно творчество Шевченко должно прояснить суть «хуторской философии», ибо именно его гений открыл миру глубинный потенциал души украинского народа: «Высоко над нами поднял Шевченко поэтический свет свой — и стало видно по всей Украине, куда каждый из нас должен шествовать. При этом свете всякому стало понятно, какой действительно славный и величественный в своей простоте тот сельский мир, из которого Квитка выбрал свою Марусю с ее семьей поэтической. При этом свете всякий увидел, что наши обычаи народные — та же история народного духа нашего, что и народная дума, только не всякому, а высшему поэтическому взгляду открывается их красота и достоинство» (с. 258–259). Украинская словесность должна идти только за своим народным гением: «Слово его животворящее стало ядром новой силы, про которую не думали и не гадали при Котляревском самые умные из наших земляков, а эта новая сила — народность. Она нас породнила между собой, в братскую семью собрала и наше украинство суть на веки вечные утвердила» (с. 260). Поэтому такое слово, такая литература — подвиг: «Шевченко, воздвигши из упадка звучную речь украинскую, начертал широкие границы нашему духу народному. <…> Слово, не что иное, как родное слово, вернуло нам уважение между народами и новое основание под нашу жизнь историческую подвело» (с. 260). Шевченко вывел народ украинский, «будто Израиля, из книжной неволи <…>, он возвеличил [его] образ духовный и выставил его на обозрение перед цивилизованным миром <…>» (с. 261).

В третьем письме Кулиш также излагает свое понимание эстетики и ее задач. Для него литературное дело — это миссия созидания нации, т. е. народного единства не только этнического, но и культурного и политического характера. Конечно, в основе его понимания религиозного смысла творчества, слова как воплощения Истины (Правды), народности литературы, духовности как первоосновы искусства лежат положения эстетики немецких романтиков, Шеллинга и Гердера. Однако, в «Письмах с хутора» Кулиш создает оригинальний сплав руссоистских идей и своего понимания философских основ романтической эстетики и ее задач. Сущностный смысл «хуторской философии» раскрывается в эстетических

увлечениях ее автора. Топос хутора у Кулиша предполагает понимание хутора (села) как залога будущего государственного уклада украинского народа. А государственность, по его мысли, может быть обретена только на путях познания и следования промыслу Духа Божьего. Таким образом, литература становится главным средством построения украинской государственности, ибо она открывает и высвечивает промыслительные пути будущего. В этом ключе творчество Шевченко — «благовествование», «свет» будущего. Значение хутора как ячейки будущей государственности открывается именно в украинской литературе. Ибо хутор у Кулиша не просто дворянская усадьба, а средоточие народной жизни, исполненной Духа и Истины.

В письмах IV и V Кулиш предлагает читателям художественные зарисовки, небольшие повести. В **четвертом письме** помещена повесть **«Про злодея из села Гаковницы»**, цель которой — на конкретном примере «из жизни» показать качественные морально-нравственные различия села и города. Герой повести — «кающийся преступник». Он крадет коней и другие вещи и в то же время молится Богу. Своими силами остановиться не может. Однажды он дошел до того, что решил «церковь свою обокрасть» (с. 272). Мистическим образом (Бог помешал) это преступление ему совершить не удалось[26] — на этом злодеянии его поймала сельская громада. Старцы придумали герою повести Дмитро Гарбузу епитимью за кражу: паламарничать[27] в церкви и «принимать странников как гостей», а также ему дали прозвание злодея у сельчан. Так все и сделали, и герой исправился, вернулся к жизни по совести. Повесть заканчивается полемическим вопросом повествователя: «Ну, а у вас, панове, в городах, что б с таким человеком сделали?» (с. 274)[28].

В последнем, **пятом письме «Кто такой хуторянин»** Кулиш предлагает читателям историю рассказчика — «автора» «Писем с хутора» Павла Белебеня. Здесь Кулиш впервые изображает самого рассказчика и называет его имя, обозначает его родословную, вспоминает комический эпизод во время его похода с чумаками в молодости: как заснул он на возу ночью и «не заметил, как и с воза скатился! Упал — сплю себе на дороге. Когда

---

[26] В описании того, как герой не мог никак убежать от церкви с украденным образом, ощутимо влияние «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя (в частности, рассказа «Заколдованное место»).

[27] Паламарь — служитель в православном храме, который помогает священнику во время богослужения (дьячок, псаломщик, причетчик). В деревенских церквах эту работу зачастую брали на себя прихожане.

[28] Вопрос этот приобретает особый смысл в контексте биографии П.А. Кулиша, пережившего арест, заключение и ссылку по делу о Кирилло-Мефодиевском братстве.

ж проснулся: где это я?» Хлопца находят чумаки и учат батогом: «Так вот какой из тебя часовой!» (с. 278). Это зарисовка уклада семьи и воспитания в условиях громады и хуторской жизни. Воспоминания сменяются размышлениями о смысле хуторской жизни (возврат к центральной теме всех писем): «Мой боже! Или наш простой люд не стоит того, чтоб мы его образу уподобились! Ведь никакая наука такого правдивого сердца не даст, как у нашего доброго крестьянина или хуторянина. Наукой мы только ум себе прибавляем. Так разве ж это разумно, чтоб уже родную свиту с себя сбросить, что прочитал пару книжек немецких? Нет, у нас на хуторе Белебни, слава Богу, не так» (с. 279). «Простая свита», с понятия о которой начинается цикл писем, трансформируется в «родную свиту». Тема общечеловеческая (противопоставление города и села, богатства и бедности) превращается в украинскую национальную, основанную на реалиях из жизни хуторянина Павла Белебеня.

В 1860–1890-х гг. Кулиш переиздает «Письма с хутора» (и не всегда циклом, а и по одному), публикует на хуторскую тему сборник статей «Хуторская философия и удаленная от света поэзия» (1879). В 1882 г. выходит сборник «Хуторская поэзия», который начинается и заканчивается важными для Кулиша статьями[29]. А уже после смерти автора его вдова Белозерская-Кулиш издает в 1902 г. еще один сборник незаконченных поэм своего мужа на хуторскую тему — «Хуторские недогарки». Судя по всему, тема «хуторской философии» оставалась важной для Кулиша до конца жизни. Конечно, она претерпевала эволюцию. Так, по мнению Л.В. Войткова, сборник статей 1879 г. «Хуторская философия и удаленная от света поэзия» является уже второй вехой в развитии «хуторской философии» Кулиша[30]. Д.И. Чижевский ставит «хуторскую философию» Кулиша на особое место в украинской истории идей как «философию сердца»[31]. Однако художественным воплощением идей, развитых в «Письмах с хутора», становится поэтическое творчество Кулиша. И это означает, что «хуторская философия» была важна для него не только как

---

[29] Открывает «Хуторскую поэзию» статья «Історичне оповідання», в которой Кулиш рассказывает историю своего участия в Кирилло-Мефодиевском братстве. Заканчивает — статьей «Зазивний лист до Української Інтеллігенції», в которой дает краткое описание исторических условий развития украинского народа и его культуры. В частности, центральной здесь снова становится тема судьбы родного слова (словесности). Статьи обрамляют цикл стихотворений Кулиша, в котором воплощаются все основные темы его «хуторской философии».

[30] *Войтків Л.В.* «Філософія серця» у творчості Пантелеймона Куліша // Грані. № 7 (87). Липень, 2012. С. 39–42.

[31] См.: *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії нв Україні. Мюнхен: В-во Спілки Української Молоді, 1983. С. 119–128.

теоретический труд, тесно связанный с учением Ж.-Ж. Руссо[32], но и как действенный инструмент построения нации при помощи литературы. Не случайно именно в 1860-х гг. после длительного перерыва Кулиш возвращается к сочинению стихов. Начинают последовательно выходить его известные поэтические сборники «Рассвет» («Досвіток», 1862), «Хуторская поэзия» (1882), «Колокол» («Дзвін», 1893). Критически оценивая «Рассвет» Кулиша, Н.К. Зеров писал: «Это завершение Шевченкового дела, подтягивание собственных струн на высокий Шевченков лад было для "Рассвета" фатальным. Именно это наиболее сковало лирику и баллады зачарованным кругом, за который не могла и не решилась переступить его индивидуальность»[33]. Но про «Хуторскую поэзию» Зеров уже пишет иначе. В этом сборнике он видит «попытки разработать мало употребимые еще в украинской поэзии тонические размеры россиян», отмечает оригинальную рецепцию европейской литературы. «Хуторская поэзия», по мнению Зерова, стала мостиком к следующему сборнику, «Колоколу»[34]. «Лучшие из стихов на общественно-политические темы в "Колоколе", в целом, художественно сильнее соответствующих пьес "Хуторской поэзии": их антитезы более яркие; крылатые словечки, эпиграмматически сжатые определения то тут, то там блестят золотыми нитками в их тексте. <…> Вторая часть "Колокола" стоит еще выше первой. Это одна из вершин украинской лирики вообще»[35]. Очевидно, что отмеченная Зеровым поэтическая эволюция Кулиша обусловлена его эстетическими открытиями в контексте «хуторской философии». Тема взаимосвязи истинного, настоящего «слова» и «хутора» остается ведущей в его стихотворениях и поэмах.

Топос хутора складывается в творчестве Кулиша на пересечении разнообразных культурных влияний и собственного (пусть и неудачного на этапе 1850-х гг.) опыта хуторской жизни. Словесность становится для него действенным средством созидания национального самосознания.

В заключение отметим, что в истории украинской литературы образ хутора создается, по большей части, как антитеза образу панского имения, господской усадьбы. Топос хутора в украинской культуре складывается, в частности благодаря «Письмам с хутора» и хуторской поэзии Кулиша, как центральный и основной, определяющий, с одной стороны,

---

[32] Е.К. Нахлик характеризует «хуторскую философию» как «украинизацию руссоизма». См.: Історія української літератури XIX століття: у 3 кн. Кн. 2. Київ: Либідь, 1996. С. 277.

[33] *Зеров М.* Поетична спадщина Куліша // *Куліш П.* Поезії / Вибір, редакція і стаття М. Зерова. Харків: Книгоспілка, 1927. С. XXII.

[34] Там же. С. XXXIV.

[35] Там же. С. XLI.

современный ему уклад общественного устройства, с другой — будущие формы социокультурного и государственного развития Украины. «Хутор составляет универсальную картину мира, где на протяжении длительного времени сохранялись важнейшие качества украинского этноса, его традиции, обычаи, мораль»[36]. В русской литературе «усадебный топос» все же не нес на себе таких смысловых нагрузок, в силу различного положения украинской и русской литератур в имперском культурном пространстве.

Список литературы

1. *Богданова О.А.* Русская литературная усадьба XIX–XX вв.: теоретический аспект исследований // Mundo Eslavo. № 19. 2020. С. 89–102.
2. *Войтків Л.В*. «Філософія серця» у творчості Пантелеймона Куліша // Грані. № 7 (87). Липень, 2012. С. 39–42.
3. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб.; М.: Изд-е т-ва М.О. Вольф, 1909. Т. 4. 1619 стб.
4. *Зеров М*. Поетична спадщина Куліша // *Куліш П.* Поезії / Вибір, редакція і стаття М. Зерова. Харків: Книгоспілка, 1927. С. V–LXIII.
5. Історія української літератури XIX століття: у 3 кн. Київ: Либідь, 1996. Кн. 2. 383 с.
6. *Козлов С.Л.* Эрнст Роберт Курциус и его opus magnum // *Курциус Э.Р.* Европейская литература и латинское Средневековье: в 2 т. М.: ИД ЯТК, 2021. Т. I. С. 11–66.
7. *Куліш П.* Твори у 2 т. Київ: Дніпро, 1989. Т. 2. 586 с.
8. *Куліш, Пантелеймон*. Повне зібрання творівю Листи. Т. 2: 1850–1856. Київ: Критика, 2009. 672 с.
9. *Курциус Э.Р*. Европейская литература и латинское Средневековье: в 2 т. / пер. с *нем.* Д.С. Колчигина. М.: ИД ЯСК, 2020. Т. I. 559 с.
10. *Махов А.Е*. Топос // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2008. С. 264–267.
11. *Нахлік Є.К*. Пантелеймон Куліш. До 170-річчя від дня народження. Київ: Т-во «Знання» УРСР, 1989. 48 с.
12. *Петров В*. Пантелеймон Куліш у п’ядесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість. Київ: З друкарні Всеукраїнської Академії Наук, 1929. Т. 1. 572 с.

[36] *Солодар Л.В*. Хутір — ментальний кордон українського простору в проекції національної літератури. https://revolution.allbest.ru/literature/0/110872_0.html.#text (дата обращения: 14.08.2021).

13. *Самойленко Г.В.* Хутір Мотронівка як гніздо культури // Родинні та духовні скарби Білозерських-Кулішів.: Збірник наукових праць / укл.: Л.А. Оленівська. Ніжин: Видавець П.П., Лисенко М.М., 2019. С. 7–13.
14. *Солодар Л.В*. Хутір — ментальний кордон українського простору в проекції національної літератури. https://revolution.allbest.ru/literature/0/110872_0.html.#text (дата обращения 14.08.2021).
15. *Чижевський Д*. Нариси з історії філософії нв Україні. Мюнхен: В-во Спілки Української Молоді, 1983. 175 с.
16. *Curtius E.R*. Zum Begriff einer historischen Topik (1938–1949) // Toposforschung. Eine Dokumentation. Frankfurt a.M.: Athenaum, 1972. S. 3–19.

© 2021, А.И. Тоичкина

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-285-304

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

Г.А. Велигорский

Голубые холмы и далекая музыка: образы тюрьмы и свободы в детской и автобиографической литературе Великобритании и России (усадебный контекст)

Аннотация: Во второй половине XIX в. под влиянием романтизма в детскую литературу Великобритании проникает дихотомия «город — деревня» (и ее вариант — «город — усадьба») — одна из древнейших дихотомий литературы взрослой. Противопоставленные друг другу деревня и город выводятся как замкнутые пространства, имеющие свои границы и допускающие возможность перемещения из одного в другое, нередко в форме побега. Эта дихотомия влечет за собой богатую метафорику, галерею образов, воплощающих границу между двумя мирами, а также манящих переступить за предел; она же порождает и новый тип персонажа, известного как непослушный ребенок (*naughty child*) и развивающегося в творчестве анализируемых нами авторов этого периода (Р.Л. Стивенсона, Р. Джеффриса, К. Грэма, Б. Поттер). В рамках статьи мы систематизируем эти образы, а также прослеживаем их аналоги в детской и автобиографической литературе России.

Ключевые слова: усадьба, детская литература, романтизм, «непослушный ребенок», Р. Джеффрис, Р.Л. Стивенсон, К. Грэм, Б. Поттер, Ч. Кингсли, С.Т. Аксаков, Л.Н. Толстой, Л.Н. Андреев.

Информация об авторе: Георгий Александрович Велигорский — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник лаборатории «Rossica: русская литература в мировом художественном контексте», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: screamer90@mail.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4316-4630

George A. Veligorsky

Blue hills and distant music: images of prison and freedom in children's and autobiographical literature of Great Britain and Russia (estate context)

Abstract: In the second half of the 19th century, under the influence of romanticism, the dichotomy "town — village" (and its variant "town — estate"), one of the oldest dichotomies of adult literature, penetrates into the children's literature of Great Britain. Opposed to each other, the village and the town are displayed in it as closed spaces that have their own boundaries and allow for the possibility of moving from one to another, not infrequently taking the form of an escape. This dichotomy entails a rich metaphor, a gallery of images that embody the border between two worlds, as well as beckon to overstep the limit. It also gives rise to a new type of character known as "a naughty child" and developing in the works of the authors of this period we are analyzing (R.L. Stevenson, R. Jefferies, K. Grahame, B. Potter). Within the framework of the article, we will systematize these images, as well as trace their analogues in the children's and the autobiographical literature in Russia.

Keywords: estate, children's literature, romanticism, "naughty child", R. Jefferies, R.L. Stevenson, K. Grahame, B. Potter, Ch. Kingsley, S.T. Aksakov, L.N. Tolstoy, L.N. Andreev.

Information about the author: George A. Veligorsky — PhD in Philology, Senior Researcher, Scientific Laboratory "Rossica: Russian Literature in the World Cultural Context", A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: screamer90@mail.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4316-4630

Несмотря на то что тема побега является в литературе одной из древнейших[1], ее активное развитие относится к концу XVIII–XIX вв. и связано прежде всего с эпохой романтизма: в это время почти каждый автор так или иначе отметился произведением, повествующим о заточении в той или иной темнице и побеге оттуда (либо, по крайней мере, попытке такового)[2]. Суть такого побега, как семантически явствует из

[1] Подробнее об этом см.: *Heilman R.B.* Escape and Escapism Varieties of Literary Experience // The Sewanee Review. Summer 1975. Vol. 83. No. 3. P. 439–458.

[2] Этой теме посвящены многочисленные исследования и статьи, в частности см.: Темница и свобода в художественном мире романтизма: коллективная монография / отв. ред. Н.А. Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина. М.: ИМЛИ РАН, 2002.

самого слова, связана с переходом (обыкновенно поспешным) из одного пространства в другое; первое из них рассматривается «беглецом» как тюрьма, второе — как то, что находится за ее стенами; первое ассоциируется с заточением, оковами, немотой, удушьем, гибелью, второе — со свободой, творчеством, дыханием, жизнью. В мировой литературе на протяжении столетий сложилась целая галерея таких антонимичных пространств; одной из самых известных дихотомий является пара «город — деревня» (и ее производный вариант «город — усадьба»). Восходящая к античности (топос *beatus ille*, оформившийся в творчестве Горация, где безмятежная сельская жизнь противопоставляется суете и лицемерию города[3]), она сохраняется и действует в литературе до наших дней.

Роли города и усадьбы с течением столетий менялись. Город в негативной своей ипостаси представлялся пыльной тюрьмой за высокими стенами, пылающим адом с «сатанинскими мельницами» (У. Блейк) и дьявольскими машинами (У. Хенли), преисподней, населенной настоящими демонами (Т. Карлайл), местом «суеты, греха и грохота», «проклятым торжищем» (Э. Рэдфорд) и, наконец, гробом (как, например, у О. Хаксли в романе «Желтый Кром»[4]). Усадьба же, в негативном ключе, виделась провинциальным болотом, краем тоски и бездействия с непременной «скукой загородных дач», а также склепом, могилой — и опять-таки гробом (как в творчестве У. Фолкнера и М.Е. Салтыкова-Щедрина[5]).

Впрочем, в детской литературе Великобритании конца XIX – начала XX в. отношение к деревне / усадьбе было более однозначным: она воспринималась как дружественный локус[6]. Значительное влияние на развитие позитивного образа деревни оказали, как известно, романтики:

---

[3] См. эпод «На Альфия» (строки 7–8) в изд.: *Квинт Гораций Флакк*. Оды. Эподы. Сатиры. Послания / пер. с лат.; ред. пер., вступит. статья и коммент. М.Л. Гаспарова; худ. В. Суриков. М.: Художественная литература, 1970. С. 217. (Серия «Библиотека античной литературы. Рим»).

[4] См.: *Рабинович В.С.* Поместье как модель мира в романе О. Хаксли «Желтый Кром» // Вестник Челябинского гос. пед. ун-та. Филологические науки. 2016. № 10. С. 183–187.

[5] См.: *Велигорский Г.А.* Трагедия «выморочного» рода в романах «Господа Головлёвы» (1880) М.Е. Салтыкова-Щедрина и «Авессалом, Авессалом!» (1936) У. Фолкнера // Новый филологический вестник. 2020. № 1 (52). С. 267–275.

[6] Сказанное, впрочем, правомерно и для детской литературы в целом; исключение следует сделать только для ранней советской «пионерской» литературы, где усадьба предстает враждебным, «буржуазным» пространством; подробнее об этом см.: *Бурмистрова С.В.* Усадебный хронотоп в детской литературе XX – начала XXI века // Сибирский филологический журнал. 2017. № 1. С. 119–126.

неприятие города, активной урбанизации, строительства железных дорог, страх перед гибелью «лугов зеленой Англии» встречается в сочинениях У. Вордсворта, С.Т. Колриджа, У. Блейка — и находит воплощение в знаменитом тезисе предромантика У. Купера (из поэмы «Задача»): «God made the country, and man made the town»[7] — «Деревня — от Бога, город — от человека»[8]. Во второй половине XIX в., с развитием железных дорог и массовой городской застройки, возникает несколько мощных литературных групп, защитников погибающей деревни: прежде всего, это прерафаэлиты, последователи и адепты Уильяма Морриса; христианские социалисты; а также руралисты (от *англ.* ruralists — букв.: «деревенщики»), к числу которых принадлежал Ричард Джеффрис. Все они, прямо или исподволь, оказали влияние на становление детской литературы в этот период.

Параллельно в ней развивается и другая тенденция. В 1850–1860-е гг. авторы, пишущие для детей, уже отказались от строгой дидактики; параллельно с литературой нонсенса (Э. Лир, Л. Кэрролл и др.) формируется течение детского «сентиментализма» — с обостренным интересом к чувствам ребенка, детскому восприятию, особому ви́дению мира. С оглядкой на поэзию «озерных романтиков» («Отголоски бессмертия по воспоминаниям раннего детства» У. Вордсворта, «Полуночный мороз» С.Т. Колриджа и проч.) «сентименталисты» изображают детство как особый период жизни, как пору незамутненного восприятия — или, используя выражение Кэрролла, как «ясный летний день» (“bright summer day”) на веселой зеленой лужайке. В это время публикуются сочинения Джулианы Хорейши Юинг (1841–1885) «Воспоминания старушки из дома напротив» (“Mrs. Otherway’s Remembrances”, 1869) и «Утюжок за фартинг» (“A Flat Iron for a Farthing”, 1884, рус. перевод под заглавием «Оловянный утюжок» — 1886), повесть Мэри Луизы Молсуорт (1839–1921) «Рыжик: просто маленький мальчик» (“Carrots: Just a Little Boy”, 1876) и проч. Благодаря им на британской почве насаждается культ «прелестного дитяти» (“beautiful child”), вдохновленный романом американской писательницы Фрэнсис Ходжсон Бёрнетт (1849–1924) «Маленький лорд Фаунтлерой» (“The Little Lord Fauntleroy”, 1886). На страницах этих книг детство все устойчивей отождествляется со счастливой Аркадией — безгрешной зем-

[7] [*Cowper W.*] The Task, Table Talk, and Other Poems, of William Cowper / With Critical Observations of Various Authors on His Genius and Character, and Notes Critical and Illustrative by J.R. Boyd. N.Y.: A.S. Barnes & C°; Cincinnati: H.W. Derby, 1856. P. 130.

[8] Здесь и далее в тексте статьи, кроме особо оговоренных случаев, перевод с *англ.* мой. — *Г. В.*

лей, золотым веком человечества[9], которое проходит на лоне природы, в родительской усадьбе (также ассоциирующейся с образом Аркадии еще со времен английского Ренессанса[10]). Этот же мотив получает развитие в автобиографической и псевдобиографической литературе той поры, где усадьба воспринимается как потерянный рай, вовеки невозвратимое детство. Как справедливо замечает Х. Карпентер, «поиск литературной Аркадии <...> был несомненно подстегнут желанием возвратиться <...> в прекрасные, но ушедшие» золотые годы[11].

В то же время, как хорошо известно, — "et in Arcadia ego". Писатели, создатели «золотых королевств», хорошо помнили эту формулу с картины Никола Пуссена[12] (а К. Грэм даже процитировал ее в «Прологе» к сборнику «Золотые годы»[13]). В счастливой Аркадии тоже есть смерть, а стало быть, и страх смерти, и ее угроза. Если же обыграть другую метафору, то детство — это рай, но, как и в библейском раю, здесь есть свои границы, есть препоны и правила, наконец, запретный плод — символ искушения, греха и последующего изгнания (по сути, еще одного варианта «побега»).

* * *

Одним из ключевых слов викторианской педагогики было, несомненно, "restriction" («ограничение»). Обыгрывая знаменитую викторианскую максиму «мой дом — моя крепость», можно сказать, что детская комната была «сердцем» этой крепости и оберегалась наиболее тщательно, вплоть до запирающихся дверей и металлических решеток на окнах. Стремление уберечь ребенка ото всего на свете — и прежде всего от развращающих внешних влияний — выражалось в сковывающей одежде, тугих крахмальных воротничках, правилах приличия и

---

[9] См.: *Hale E*. Truth and Claw: The Beastly Children and Childlike Beasts of Saki, Beatrix Potter and Kenneth Grahame // Childhood in Edwardian Fiction: Worlds Enough and Time / Ed. by A.E. Gavin and A.F. Humphries. L.: Palgrave, 2009. P. 200–202.

[10] См.: *Pohl N*. Lanyer's "The Description of Cookham" and Johnson's "To Penhurst" // A Companion to English Renaissance Literature and Culture / Ed. by M. Hattaway. Malden; Oxford: Wiley-Blackwell, 2003. P. 224–232.

[11] *Carpenter H*. Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature. Boston: Faber & Faber, 1985. P. 149.

[12] Подробнее см.: *Брумфилд У*. "Et in Arcadia ego": усадьба как нравственное пространство в русской литературе XIX–XX вв. / пер. с англ. Г.А. Велигорского; литературная редакция пер. О.А. Богдановой // Русская усадьба и Европа: диахрония, ностальгия, универсализм: Коллективная монография / сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 57–71. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 2).

[13] См.: *Grahame K*. The Golden Age. Chicago: Stone & Kimball, 1895. P. 8.

строгом режиме, которые надлежало блюсти. Существование в такой атмосфере представляется как «претенциозная перенасыщенная <...> жизнь в кукольном домике» (“pretentious over-furnished <...> life of the doll’s house”)[14]. Дети препоручались гувернанткам и нянюшкам; эмоции в общении с ними проявлялись скупо, гранича — по современным меркам — с бесчувственностью; иногда ребенок по целым дням не видел родителей, оставаясь запертым у себя в детской (ситуация Б. Поттер). Читая поэтический сборник Р.Л. Стивенсона (1850–1894) «Детский цветник стихов» (“A Child Garden of Verses”, 1885), мы видим, что именно нянюшка укладывает ребенка в кровать (“My bed is like a little boat; / Nurse helps me in when I embark”[15] — «Моя кровать — маленькая лодочка; / Няня помогает мне взойти на борт») и одевает его на прогулку (“When to go out, my nurse doth wrap / Me in my comforter and cap”[16] — «Когда я иду на прогулку, няня укутывает меня / Шарфом и [надевает на меня] картуз»). Знание о мире также ассоциируется с ней: “All the names I know from nurse...”[17] — «Все имена [цветов] я знаю от нянюшки...» Родители фигурируют значительно реже, и практически всегда — как едва различимые образы, как голоса, доносящиеся издалека, или тени. Мама окликает ребенка из окна (“At last I heard my mother call / Out from the house at evenfall”[18] — «Наконец я слышу, как мама зовет меня / Домой в вечерний час»); невидимая, она гасит ночник в его спальне (“All below grows black as night, / Just as if mother / Had blown out the light!”[19] — «Все внизу становится темным как ночью, / Совсем как [в тот час], когда мама / Потушила свет»). Отец упоминается еще более косвенно, в связи с какой-нибудь приносящей деньги профессией (“And my papa’s a banker and as rich as he can be”[20] — «Мой папа банкир и богатый-пребогатый») или же в контексте отрицания и опять же в связи с деньгами (“For though father denies it, I’m sure it is gold” — «Хотя папа со мной не согласен, я думаю, это золото»[21]).

Относительную свободу ребенок получал, лишь приехав с родителями в деревню / усадьбу. Здесь, в отличие от города, ему позволялось

---

[14] *Carpenter H*. Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children’s Literature. Boston: Faber & Faber, 1985. P. 148. Этот мотив подробно развивается Б. Поттер в «Сказке о двух нехороших мышках» (“The Tale of Two Bad Mice”; 1903).

[15] *Stevenson R.L*. A Child’s Garden of Verses. L.: Longmans, Green & C°, 1885. P. 38.

[16] Ibid. P. 46.

[17] Ibid. P. 80.

[18] Ibid. P. 59.

[19] Ibid. P. 43.

[20] Ibid. P. 37.

[21] Ibid. P. 62.

самостоятельно гулять, играть без присмотра в саду и роще, купаться в пруду и садке, навещать соседей. В сравнении с городом, его «кукольными домами» и тесными пыльными улицами усадьба становилась пространством свободы, местом игры, творчества и познания мира, чем отличалась от викторианского городского особняка, где «все было скорее для декора, нежели для практических целей» (“in which everything is for show rather than use”)[22].

Мотив «города-тюрьмы» фигурирует и в русской детской литературе второй половины XIX в.; один из ярчайших примеров — рассказ Л.Н. Андреева «Петька на даче» (1899), где в идиллический загородный мир, воплощенный царицынской дачей, приходит весть о необходимости возвращения в город: “<...> он (Петька. — *Г. В.*) не просто заплакал, как плачут городские дети, худые и истощенные, — он закричал громче самого горластого мужика и начал кататься по земле, как те пьяные женщины на бульваре»[23]. Встречается этот мотив и в автобиографических сочинениях рассматриваемого периода; ср. воспоминание С.Т. Аксакова в романе «Детские годы Багрова-внука» (1858), второй части автобиографической трилогии, о первой поездке из Уфы в усадьбу Багрово: «Три года тому назад, уезжая <...> из города в деревню, я точно *вырывался из тюрьмы на волю*»[24] (Курсив мой. — *Г. В.*).

Все рассматриваемые нами писатели относились, по мнению А. Миллера, к числу творцов, которые «использовали свой талант и творческие способности для того, чтобы сбежать из темницы детства»[25]. Обратившись к их биографиям, мы увидим, что общими для них качествами были любовь к деревенской жизни, к усадьбе, где прошло детство, — а также мотив побега.

Ричард Джеффрис (1848–1887) рос на отцовской ферме, на берегу озера Коут-Уотер, у подножья холмов Мальборо-Даунс; то была «настоящая Аркадия в болотистом краю, где рассыпались домики тружеников, которые — увидев не только мистера Джеффриса-старшего, но и Дика, и даже его братишку, — приветственно касались хохолка»[26]. По сообще-

---

[22] *Carpenter H*. Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children’s Literature. P. 148.

[23] *Андреев Л.Н.* Петька на даче // *Андреев Л.Н.* Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М.: Наука, 2007–2017 (издание продолжается). Т. 1 (2007). С. 169.

[24] *Аксаков С.Т.* Детские годы Багрова-внука // *Аксаков С.Т.* Собр. соч.: в 4 т. М.: ГИХЛ, 1955–1956. Т. 1 (1955). С. 531.

[25] *Miller A*. The Drama of the Gifted Child: The Search for the True Self. Revised Edition. N.Y.: Basic Books, 1997. P. 132.

[26] *Carpenter H*. Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children’s Literature. P. 110.

нию Х. Карпентера, будущий писатель «любил приключения сверх всякой меры; поговаривают, как-то раз они вместе с двоюродным братом, еще подростками, бежали во Францию, с туманной надеждой добраться до самой Москвы»[27].

Детство Кеннета Грэма (1859–1932) начиная с 4 лет (после смерти матери) проходило в доме бабушки — особняке Бугорок (Mount) в Беркшире, на берегу Темзы, в виду пологих холмов Даунса и убегающей вдаль Риджуэйской дороги, в незапамятные времена проложенной римлянами. Впоследствии, уже в бытность банковским клерком, он всякий выходной день посвящал прогулкам по Риджуэю или пологим беркширским холмам (ср. воспоминания об этом в эссе «Богемец в изгнании» (“Bohemian in Exile”, 1890), «Сказание о дороге» (“Romance of the Road”, 1891) и др.). Город, напротив, в его раннем творчестве выведен как цитадель зла, образ суетливого и шумного ада. «Мы горожане за грехи наши» (“Citizens we are for our sins <...>”) — пишет Грэм в очерке «Над северной бороздой» (“By a Northern Furrow”, 1888)[28]. Побег из города становится лейтмотивом в его ранней эссеистике (ср. очерки «Похороны» (“A Funeral”, 1890), «Сельский Пан. Эссе, написанное в апреле» (“Rural Pan. An April Essay”, 1891), «Сказание о железной дороге» (“Romance of the Rail”, 1891), «Осенняя встреча» (“An Autumn Encounter”, 1893), «Внутреннее ухо» (“The Inner Ear”, 1895) и др.); впоследствии эта жажда странствий сохранится и в детской дилогии (действие которой разворачивается в деревне), и в повести «Ветер в ивах» (герои которой и вовсе обитают в английской Аркадии, на живописном Речном Берегу).

Детство Беатрикс Поттер (1866–1943) прошло в городском особняке (“моя ненавистная колыбель”[29], как называла его затем писательница), где «большую часть времени она проводила в детской, на четвертом этаже, в обособленном флигеле, в то время как ее родители развлекались где-то далеко, за пределами дома»[30]. Однако на лето родители увозили дочь в Кэмфилд-плейс (Camfield Place), старинный особняк ее бабушки в графстве Херфордшир,

---

[27] Ibid.

[28] *Grahame K*. By a Northern Furrow // Paths to the River Bank: The Origins of “The Wind in the Willows” from the Writings of Kenneth Grahame / [Comp. and with an] Introduction by P. Haining; ill. by C. Beresford. N.Y.: Brandford Press, 1983. P. 75.

[29] Цит. по: *Lane M*. The Tale of Beatrix Potter. A Biography. L.; N.Y.: Frederick Warne & C°, 1946. P. 49.

[30] *DeWilde M.L*. Victorian Restriction, Restraint, and Escape in the Children’s Tales of Beatrix Potter. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts at Grand Valley State University. Allendale (MI), 2008. P. 16.

> превосходное место, где всякий предмет составляет часть единого целого: и бой часов на конюшне, и проникающий повсюду запах свежего сена, и шум с дальней фермы; ощущение полноты и покоя, честного богатства, расходуемого с умом; благотворительность без хвастовства, роскошь без гордыни <...>[31].

Неудивительно, что одним из центральных мотивов творчества Б. Поттер становится именно побег. В детской комнате викторианского дома, «за решетчатыми окнами в четвертом этаже», она «создавала собственные миры»[32]. Впервые возникающий еще в самых первых ее историях («Сказка о кролике Питере» — “The Tale of Peter Rabbit”, 1902), он развивается в позднейших, достигая пика в зрелом творчестве — «Сказка о поросенке Лапушке» (“The Tale of Rigling Bland”, 1913), «Сказка о Джонни, городском мышонке» (“The Tale of Johnny Town-Mouse”, 1918), «Волшебный караван» (“The Fairy Caravan”, 1929), «Сказка о свинке по имени Робинзон» (“The Tale of Little Pig Robinson”, 1930)[33].

Перенимая идеи «сентиментального» направления детской литературы, перечисленные авторы — Р. Джеффрис, К. Грэм и Б. Поттер — создали ряд произведений, центральную роль в которых занимает новый тип персонажа — непослушный ребенок (“a naughty child”).

В 1881 г. Р. Джеффрис, к тому времени известный писатель-руралист, очерками которого зачитывалась вся Англия (и продолжала зачитываться до начала XX в.), публикует романы «Лесное волшебство» (“Wood Magic”, 1881) и «Бевис: история мальчишки» (“Bevis: Story of a Boy”, 1882). Номинально это дилогия, объединенная общим героем, мальчиком по имени Бевис (в честь сэра Бевиса Хэмптонского, героя рыцарских романов и лубочных книг, ставшего в России Бовой-королевичем), в котором, по замечанию Х. Карпентера, был явлен «росток будущих великих персонажей эдвардианской детской литературы» (“the germ of the great Edwardian children’s narratives”)[34]. Бевис представляет собой новый тип персонажа — это маленький мальчик (в первой части дилогии ему 5–6 лет, во второй — 10–11), непоседливый и непослушный искатель приключений. Он живет на отцовской ферме, не зная

---

[31] *Carpenter H*. Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children’s Literature. P. 113.

[32] *DeWilde M.L*. Victorian Restriction, Restraint, and Escape in the Children’s Tales of Beatrix Potter. P. 18.

[33] *Lane M*. The Tale of Beatrix Potter. A Biography. L.; N.Y.: Frederick Warne & C°, 1946. P. 116–117.

[34] *Carpenter H*. Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children’s Literature. P. 109.

мира за ее пределами (лишь в «Лесном волшебстве» они с отцом один раз посещают соседний хутор), и оба романа посвящены его играм и приключениям вблизи родительского дома. Однако если в первой части дилогии фокус смещен на волшебный лес и его обитателей, говорящих животных, — соперничающих, враждующих, плетущих макиавеллиевские интриги, — а приключениям мальчика практически не уделено времени, то в продолжении 1882 г. Бевис выводится уже как активный персонаж. Как отмечает Х. Карпентер, это сочинение стало «грандиозным шагом в сторону от приторных повестей о "прелестном дитяти"»[35]. Роман посвящен приключениям Бевиса и его друга Марка: мальчики строят плот из ящика от картины, сплавляются вниз по реке, роют канал, «осваивают» новые земли. Впрочем, приключения их довольно однообразны, и еще современники отмечали, что роман крайне трудно дочитать до конца. Х. Карпентер сравнивает Бевиса с Томом Сойером и Геком Финном — сетуя притом, что роман Джеффриса был бы шедевром, будь он сокращен до объема нескольких глав[36].

Совсем иначе была воспринята дилогия Кеннета Грэма, сборники рассказов «Золотые годы» ("The Golden Age", 1895) и «Пора грез» ("Dream Days", 1898)[37]. Действие ее также происходит за городом, в деревенском доме-усадьбе, а героями выступают малолетний рассказчик и его братья и сестры. На смену субтильным девочкам с морализаторскими замашками и мальчикам в матросских костюмчиках à-la лорд Фаунтлерой приходит активный ребенок: чаще — мальчик, реже — девочка с «мальчишеским огоньком в глазах» (такова Селина из рассказа К. Грэма «Двадцать первое октября» (сборник «Пора грез»); таковы героини Э. Несбит из «Искателей сокровищ» («Story of the Treasure Seekers», 1899); даже у Ребекки из «Детей железной дороги», с ее подчеркнуто материнской функцией, прослеживаются мальчишеские черты). Фокус в таких рассказах сосредоточен на детских приключениях и фантазиях, творчестве, придумках, игре (детская дилогия Грэма представляет в этом отношении серьезный этнографический интерес — в ней описаны многочисленные детские забавы, распространенные в викторианскую эпоху как во всей Англии, так и конкретно в Беркшире, где прошло детство писателя). На передний план выводится бурная, кипучая жизнь ребенка, играющего и творящего на лоне природы, на просторе роди-

---

[35] Ibid. P. 112.

[36] См.: Ibid. P. 113.

[37] Ср., в частности, восторженный отзыв А.Ч. Суинберна в изд.: *Swinburne A.Ch.* [Review:] "The Golden Age" [by K. Grahame] // Swinburne A.Ch. The Complete Works / Ed. by E. Gosse and T.J. Wise. N.Y.: Russel & Russel, 1968. Vol. 5. Prose Works. P. 433–440.

тельской усадьбы.

* * *

Схематично пространство усадьбы в детской литературе можно изобразить как несколько включенных друг в друга кругов разного диаметра. Самый малый круг — это детская комната (в которой оказывается по той или иной причине заточен ребенок); круг чуть шире — усадебный дом с его кладовками, чердаками, пустыми комнатами (см. в этой связи, например, рассказы К. Грэма «Потайной ящик» (“The Secret Drawer”) и «Голубая комната» (“Blue Room”) из сборника «Золотые годы»); третий круг — пространство самой усадьбы: двор со служебными постройками, коровник, подклеты, сад; наконец, четвертый, наиболее широкий и с размытыми краями — простирающиеся вокруг усадьбы поля, лес и проч., пространство наиболее манящее и таинственное. Побег из усадьбы в детской литературе неизменно связан с перемещением из одного из этих пространств в другие.

Детская комната, самый малый из названных локусов, может становиться тюрьмой в двух случаях: если ребенок болен или наказан за тот или иной проступок. (Можно обнаружить и варианты этого мотива — к примеру, ситуация, когда ребенка еще засветло отправляют в постель (в стихотворении «Зимой и летом» (“Bed in Summer”) из «Детского цветника стихов» Р.Л. Стивенсона), — однако возникают они значительно реже.)

Мотив болезни чаще встречается в автобиографической литературе (хотя есть исключения — ср., например, болезнь Питера в повести Э. Несбит «Дети железной дороги»). Вынужденный сидеть взаперти ребенок ощущает себя узником: комната кажется ему тюрьмой, манящий солнечный день — недостижимой свободой. Ср., например, у С.Т. Аксакова в «Детских годах Багрова-внука»: «Несмотря, однако же, на все предосторожности, я как-то простудился, получил насморк и кашель и, к великому моему горю, должен был оставаться заключенным в комнатах, которые казались мне самою скучною тюрьмою, о какой я только читывал в своих книжках <...>»[38]. Однако заточение становится катализатором, активирующим фантазию и игровое творчество: «В первый день напала на меня тоска, увеличившая мое лихорадочное состояние, но потом я стал спокойнее и целые дни играл, а иногда читал книжку с сестрицей, беспрестанно подбегая, хоть на минуту, к окнам, из которых виден был весь разлив полой воды, затопившей огород и половину сада»[39]. Ребенок смиряется с вынужденным заточением и занимает себя всевозможными игра-

[38] *Аксаков С.Т.* Детские годы Багрова-внука. С. 495.

[39] Там же.

ми. Он творит миры, погружаясь в чтение любимых книг (стихотворения Р.Л. Стивенсона «Книги с картинками зимой» (“Picture Books in Winter”), «Вычитанные страны» (“The Land of Story Books”)) или же выстраивая игрушечные города, причем одеяло становится заснеженной равниной, а согнутые колени ребенка — высокими снеговыми горами (стихотворение Р.Л. Стивенсона «Одеяльная страна» (“The Land of Counterpane”)). Мотив побега в таком состоянии, по понятным причинам, исключительно редок и возможен лишь в аллегорических произведениях (ср. побег Тома в повести Ч. Кингсли (1819–1875) «Дети воды» (“The Water Babies”, 1863), завершающийся для него смертью — «пременением жизни» и перерождением в водного малыша).

Значительно чаще встречается сюжет, когда ребенок, наказанный за провинность, сбегает из запертой комнаты. Если в дидактической литературе начала XIX в. наказание рассматривалось как самоцель, было естественным итогом проступка, — то в 1880-х гг. оно все более устойчиво связывается с мотивом непослушания и побега, влекущего за собой приключения. Маленькие герои сбегают из темницы (мотив, вдохновленный книгами из круга детского чтения, прежде всего — романом А. Дюма «Граф Монте-Кристо») через окно, по водосточному желобу, по крыше, по «веревке», сплетенной из наволочек и простыней (образ, кодифицированный массовой литературой и беллетристикой и встречающийся в целом ряде произведений детской литературы). Ср., например, следующие эпизоды из сборников К. Грэма «Золотые годы» и «Пора грез»: «<...> оказавшись запертым в комнате на целый день за нападение и побои, нанесенные соседской свинье <...>, Гарольд очень скоро, с помощью подельников, сбежал (escaped) оттуда через окно и возвратился как раз к тому времени, когда его должны были выпустить <...>»[40] («Пролог. Олимпийцы»); «<...> я выскользнул (escaped) из комнаты и отправился на прогулку <...>»[41] (“Mutabile Semper”[42]); «Теперь мне необходимо было сбежать (escape) — сбежать на простор, стряхнуть с себя кирпичную пыль и известку, отправиться в неизведанные места, <...> более подходившие к моему настроению»[43] («Волшебный круг»). При этом ребенок осознает, что он нарушает правила, и игра ассоциируется со «сладостным страхом».

Однако побег такого рода оказывается по сути игрой. Покинув дом, ребенок какое-то время «странствует», наслаждаясь свободой, — но неизменно возвращается до обеда. Суть такого «побега» отражена в стихо-

---

[40] *Grahame K*. The Golden Age. P. 8.

[41] *Grahame K*. Dream Days. P. 77.

[42] «Всегда непостоянна [женщина]» (цитата из «Энеиды» Вергилия (кн. IV, строки 569–570)).

[43] Ibid. P. 86.

творении Р.Л. Стивенсона «Памятная мельница» (“The Keepsake Mill”) из сборника «Детский цветник стихов». Сбежав из дома и пробравшись через лазейку в саду (“Over the borders — a *sin without pardon*” — «Через рубеж — *непростительный грех*» (Курсив мой. — *Г. В.*)), маленькие герои попадают в «волшебный» мир, раскинувшийся за пределами усадьбы:

> Here is the mill with the humming of thunder,
> Here is the weir with the wonder of foam,
> Here is the sluice with the race running under —
> Marvellous places, though handy to home![44]

(Вот и мельница, грохочущая как гром, / Вот и плотина, где так чудесно [вздымается] пена, / Вот и шлюз с убегающей под него водой, / — Дивные места, хоть и вблизи от дома.)

При этом важно, что приключения происходят недалеко от дома. Недаром эмоциональной кодой в «Памятной мельнице» становится фантазия детей о том, как они после приключений в далеких странах возвратятся домой: «Home from the Indies and home from the ocean, / Heroes and soldiers *we all shall come home*»[45] — «Домой из Индии, домой из-за океана, / Герои и солдаты, *мы все вернемся домой* (Курсив мой. — *Г. В.*)».

Лишь в одном из рассказов сборника «Золотые годы» — «За сценой — грохот, шум битвы» (“Alarums and Excursions”) — персонажи, рассказчик и его младший братишка, пересекают границу и оказываются за пределами своего «потаенного королевства», или, словами Стивенсона, “marvelous places <...> handy to home”. Побежав за проезжающими через поселок солдатами, мальчики минуют околицу, покидают деревню и вскоре сбиваются с дороги.

> Мы пересекли поле, выбрались на другую дорогу и потопали вниз по ней, а потом — снова через поля, задыхаясь, уныло, но с надеждой на лучшее. Солнце закатилось, из неба посеяла морось; мы крепко испачкались, почти не могли дышать, мы едва ли не падали, но все-таки, спотыкаясь, шли, пока наконец не наткнулись на дорогу — самую неприглядную, самую черствую из всех дорог, что я когда-либо видел. Ни знака, ни намека на дружеское указание или помощь не было на угрюмом и белом ее лице[46].

В итоге все заканчивается хорошо: рассказчика и его заплаканно-

---

[44] *Stevenson R.L.* A Child’s Garden of Verses. L.: Longman’s, Green & C°, 1885. P. 30.
[45] Ibid. P. 31.
[46] *Grahame K.* The Golden Age. Chicago, 1895. P. 44–45.

го братишку подбирает деревенский доктор, который на своей бричке отвозит ребят домой. Мир вновь ограничен усадьбой, а туман за ее пределами так и не развеивается. То, что вовне, изображается либо враждебным и мрачным, либо вовсе несуществующим, «безвидным» в библейском смысле. Это — пространство, опасное для героя и непроста запретное.

Даже когда рядом нет взрослых, побег и проникновение в запретные зоны позиционируется как нечто опасное. Дядюшка Рэт — Водяная Крыса — скептически относится к желанию Тоуда отправиться в странствие на цыганской повозке (которое и в самом деле заканчивается плачевно) (гл. II); Крот, убегающий, вопреки предостережениям Рэта, в Дремучий Лес (гл. III), едва не погибает и осознает, что «он не лесной зверь, что жить ему надлежит возле возделанного поля и живых изгородей, недалеко от хорошо вспаханной борозды, выпаса, ухоженного сада, деревенской улочки, по которой можно не спеша пройтись вечерком»[47]; впоследствии он, в свою очередь, спасает Рэта от Зова Юга , воплощенного в фигуре загадочного Морехода (гл. IX). Единственным персонажем, совершающим настоящий побег, оказывается мистер Тоуд (гл. VI); но и его странствие завершается катастрофой: героя арестовывают, отправляют в тюрьму, откуда он сбегает и — после мытарств и пикарескных странствий — возвращается в родную усадьбу (гл. VIII, X–XII).

* * *

Однако наравне с реальным локусами, таящими в себе опасность и запретными для ребенка, существует еще один — недостижимый, неведомый, «трансцендентный». Его очень емко описывает К. Грэм в диалоге Крота и дядюшки Рэта в главе I «Ветра в ивах»:

> – А что за Дремучим Лесом? — решился он (Крот. — *Г. В.*) спросить спустя долгое время. — Там, где синева, туман (where it's all blue and dim) и вроде бы дымят городские трубы, а может, и нет, может, это просто проплывают облака?
> – За Дремучим Лесом — Белый Свет. А это уже ни тебя, ни меня не касается. Я там никогда не был и никогда не буду, и ты там никогда не будешь, если в тебе есть хоть капелька здравого смысла[48].
>
> Пер. И.П. Токмаковой

Неведомые дали, "where it's all blue and dim", — сквозной образ в дет-

[47] *Грэм К.* Ветер в ивах: сказка / пер. с англ. И. Токмаковой. М.: Детская литература, 1988. С. 97.
[48] Там же. С. 21.

ской и автобиографической литературе. Это манящее пространство, известное как “Far-far-away” (в английском языке — название волшебной страны, аналогичной русскому Тридесятому царству) благодаря одноименному стихотворению Альфреда Теннисона (еще в XIX в. оно было положено на музыку и неоднократно исполнялось детским хором), в котором оно связывается с темой духовного опыта. (Ср. у И.А. Бунина в «Жизни Арсеньева» (1930) описание впечатлений от чтения пролога к «Руслану и Людмиле»: «<...> сон, наважденье, многообразие, путаница, что-то плывущее и меняющееся, подобно ранним утренним туманам и облакам какой-то заповедной северной страны <...>»[49].) Это всегда нечто непостижимое, очерченное линией горизонта или формирующим ее элементом ландшафта (лесом, рекой, синевой, «просвеченной солнцем» или дымом фабричных труб, сливающимся с плывущими облаками); нередко оттуда слышится и звон зовущих ребенка колоколов (“The Water Babies”). Зов этих далей становится нестерпимым искусом, в котором сказочное и волшебное сочетается с таинственным, запретным и греховным. (Неспроста в «Балладе о монахине» (“Ballad of a Nun”) шотландского поэта Джона Дэвидсона (1857–1909) — это стихотворение очень любил К. Грэм — сильнейшим искушением для героини становится не томление плоти, не мысль о том, «как другие грешат» (“how others sinner”), но ви́дение далеких городов, «богатых и теплых», и зов из внешнего мира, долетающий до монастырских стен: “Sometimes it was a wandering wind, / Sometimes the fragrance of the pine...”[50] — «Иногда это был залетный ветерок / Иногда — сосновый аромат...»).

Наиболее часто запретное пространство очерчивают далекие голубые холмы — характерный элемент английского ландшафта, классический пейзаж Беркшира (колыбели детской литературы), а также Дартмура, южной Шотландии. Образ таких холмов возникает и в «Ветре в ивах», в главе IX, где Рэта начинает манить жажда странствий, воплощенная как Зов Юга (Call of the South):

> И по эту сторону холмов теперь все казалось пустым, а по ту сторону простиралась живописная панорама, которую он так ясно видел внутренним взором. О, какие залитые солнцем морские берега, где сверкали белые виллы на фоне оливковых рощ! Какие тихие гавани, сплошь забитые роскошными судами, направляющимися к розовым островам за винами и специями, островам, низкие берега которых омываются тихими водами![51]

---

[49] *Бунин И.А.* Жизнь Арсеньева: Роман // *Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 5. С. 34.

[50] *Davidson J.* Ballads and Songs. L.; N.Y.: John Lane: The Bodley Head, 1898. P. 53.

[51] *Грэм К.* Ветер в ивах: сказка / пер. с англ. И. Токмаковой. С. 195.

Рэт оказывается бессилен противиться этому зову и едва не пускается ему навстречу, и в итоге, спасенный Кротом, находит спасение в творчестве[52].

Дальние холмы как граница известного ребенку мира появляются и в автобиографической (в том числе псевдо-) литературе; см., например, воспоминание рассказчика в романе Чарлза Кингсли «Олтон Лок, ткач и поэт» (“Alton Locke, Tailor and Poet: An Autobiography”; 1850), в главе «Детство поэта» (“Poet’s Childhood”): «Даже холмы Саррея <...> были для меня далеким волшебным краем, их мерцающие кряжи я был достоин наблюдать лишь издалека»[53].

В русской литературе, что характерно, также присутствует граница, окрашенная в синий цвет, однако ею чаще становятся не холмы, а заповедный дремучий лес. Он упоминается, например, в «Детстве» Л.Н. Толстого: «Необозримое блестяще-желтое поле замыкалось только с одной стороны высоким синеющим лесом, который тогда казался мне самым отдаленным, таинственным местом, за которым или кончается свет, или начинаются необитаемые страны»[54].

Образ манящих холмов встречается и в «Сказке о поросенке Лапушке» (“The Tale of the Pigling Bland”, 1913) — единственной истории у перечисленных авторов, в которой персонаж действительно совершает побег. По сюжету рассказа заглавный герой вместе со своим братишкой Александром отправляется на базар, покидая родную ферму. Мама поросят, тетушка Маленькие Копытца, и хозяйка фермы (рассказчица) собирают их в дорогу; здесь фигурируют классические викторианские “restrictions”, выраженные в тщательном причесывании, умывании и т. п.: «Мы вычистили щеткой их курточки, подвили им хвосты и умыли мордашки» (“We brushed their coats, we curled their tails and washed their little faces <...>”)[55]; в предостерегающих наставлениях: «Не запачкай воскресную курточку и не забывай утирать нос» (“Mind your Sunday clothes, and remember to blow your nose”); «<...> берегись капканов, подклетов, яичницы с беконом; ходи всегда на задних ногах» (“<...> beware of traps, hen roosts, bacon and

---

[52] Подробнее о романтической природе этого зова и о колриджевских мотивах в главе см.: *Willis L*. “A Sadder and a Wiser Rat / He Rose the Morrow Morn”: Echoes of the Romantics in Kenneth Grahame’s “The Wind in the Willows” // Children’s Literature Association Quarterly. 1988. Vol. 13. № 3. P. 107–111.

[53] *Kingsley Ch*. Alton Locke, Taylor and Poet: An Autobiography: In 2 vols. 2nd ed. L.: Chapman & Hall, MDCCLI [1851]. Vol. 1. P. 1.

[54] *Толстой Л.Н*. Детство. Отрочество. Юность / изд. подгот. Л.Д. Опульская. М.: Наука, 1978. С. 20. (Серия «Литературные памятники»).

[55] *Potter B*. The Tale of Pigling Bland. N.Y.: Frederick Warne & C°, 1913. P. 17.

eggs; always walk upon your hind legs")[56] — и даже в документах для поросят (licenses): утеря их станет лейтмотивом рассказа, а умение сохранить их до поры — залогом взросления. В самом начале истории возникает фраза, намекающая на неизбежность побега: «Выйдешь за пределы графства — назад не вернешься» ("<...> if you once cross the county boundary you cannot come back")[57], — говорит поросенку рассказчица.

Другим лейтмотивом истории выступают упоминавшиеся уже холмы, то окутанные дымкой, то залитые солнечным светом: «Дорога пересекала пустошь, а за ней был широкий дол, река, сверкающая в лунном свете, а за ней, далеко, укутанные туманом, лежали холмы»[58]. Кстати, это единственная история, в которой обозначено точное расстояние до этого локуса: "Over the hills — 4 miles" («До холмов (букв.: по ту сторону холмов) — 4 мили»), при этом он оказывается ближе, чем город, куда поросята держат путь. Холмы манят Лапушку, он с мечтательной тоской смотрит на них — этот мотив акцентирован даже на обложке книги с изображением поросенка, разглядывающего столбик с надписью "Over the Hills". Окончательное выражение идея «зовущих холмов» получает в песенке-лейтмотиве, проходящей через рассказ: "Tom, Tom the Piper's son, stole a pig and away he ran! / But all the tune that he could play, was 'Over the hills and far away!'" («Том, Том, сынишка дудочника, украл поросенка и прочь убежал, / Но единственная песенка, которую он умел играть, была "За холмами и далёко вдали"»). Упомянутая здесь детская фольклорная песенка фигурирует в Индексе народных песен Рауда (Roud Folk Song Index) под № 19621 (впервые опубликована в 1795 г.); Поттер отсылает к ее рефрену:

> Tom with his pipe made such a noise,
> He called up all the girls and boys —
> And they all ran to hear him play,
> *Over the hills and far away*![59]

(Том на своей дудочке так шумно играл, / Скликал он всех мальчишек и девчонок, / И бежали они к нему послушать, как он играет / «*За холмами и далёко вдали*»! (Курсив мой. — *Г. В.*))

Несколько раз поросенок противится чарующему призыву холмов (ср., например: «Он с тоской поглядел на дорогу, ведущую к холмам, подобрался и послушно пошел в другую сторону, застегивая курточку, по-

---

[56] Ibid.
[57] Ibid. P. 17–18.
[58] Ibid. P. 39.
[59] Ibid. P. 34.

тому что полил дождь»[60]), — но в итоге уступает и устремляется к ним вместе со спасенной им свинкой Буклей, минуя поочередно «стражей границы» — полицейского, фермера, зеленщика, пахаря — и пересекая по мосту реку (классический образ границы между двумя мирами). На этом и завершается повествование: «Вот уже и река; вот они бегут через мостик — бегут, держась за руки, — и дальше, к холмам и далеко-далеко побежали они вприпрыжку»[61].

Поросенок не возвращается домой (ср. слова рассказчицы из начала истории: "<...> if you once cross the county boundary you cannot come back"), и переход в голубые дали становится для него взрослением. В «Сказке о поросенке Лапушке» этот образ в первый раз получает трактовку: далекая синева — это туман, отделяющий детство от взрослой жизни. (Отметим, что этот мотив находит отражение и во «взрослой» литературе эпохи: именно холмами оказывается отделено от настоящего навеки утраченное детство в стихотворении А.Э. Хаусмена «Мне воздух тех былых краев...» ("Into my heart an air that kills...", 1896): «What are those *blue* remembered *hills*, / What farms, what spires are those...»[62] — «Не чудится ль мне *синь холмов*, / И церковок, и нив?» (Пер. А.В. Серебренникова; курсив мой. — *Г. В.*). Документы, сохраненные поросенком, и умение лгать (Лапушка, чтобы перехитрить зеленщика, притворяется хромым и старым) становятся для него «залогом» взросления; а родная ферма навсегда остается за горизонтом, по ту сторону голубых холмов.

* * *

В конце 1910-х гг. тема побега из усадьбы себя исчерпывает. В эпоху модернизма основным пространством детской литературы становится город, а Первая мировая война практически уничтожает счастливую усадебную Аркадию[63]. Интерес к усадебной теме еще возродится в детской литературе Англии 1950-х гг. в связи с ростом урбанизации и гибелью множества старинных дворянских гнезд (см. роман Ф. Пирс «Полуночный сад Тома» ("Tom's Midnight Garden", 1958), серию романов об усадьбе Зеленый Ной ("The Green Noah", 1954–1976) Л.М. Бостон), однако в ней усадьба предстанет как нечто уже несуществующее, навеки утраченное, осколок старого мира, который никак не ассоциируется с побегом[64].

---

[60] Ibid.

[61] Ibid. P. 93–94.

[62] *Housman A.E.* A Shropshire Lad. N. Y.: John Lane: The Bodley Head, 1917. P. 57.

[63] См.: *Alston A*. The Family in English Children's Literature. N.Y.; L.: Routledge, 2011. P. 45.

[64] См.: *Hall L*. "House and Garden": The Time-Slip Story in the Aftermath of the Second

Список литературы

1. *Аксаков С.Т.* Детские годы Багрова-внука // *Аксаков С.Т.* Собр. соч.: в 4 т. М.: ГИХЛ, 1955–1956. Т. 1 (1955). 640 с.
2. *Андреев Л.Н.* Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М.: Наука, 2007–2017 (издание продолжается). Т. 1 (2007). 808 с.
3. *Брумфилд У.* "Et in Arcadia ego": усадьба как нравственное пространство в русской литературе XIX–XX вв. / пер. с англ. Г.А. Велигорского; литературная редакция пер. О.А. Богдановой // Русская усадьба и Европа: диахрония, ностальгия, универсализм: Коллективная монография / сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 57–71. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 2).
4. *Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 5. 480 с.
5. *Бурмистрова С.В.* Усадебный хронотоп в детской литературе XX — начала XXI века // Сибирский филологический журнал. 2017. № 1. С. 119–126.
6. *Велигорский Г.А.* Трагедия «выморочного» рода в романах «Господа Головлёвы» (1880) М.Е. Салтыкова-Щедрина и «Авессалом, Авессалом!» (1936) У. Фолкнера // Новый филологический вестник. 2020. № 1 (52). С. 267–275.
7. *Грэм К.* Ветер в ивах: сказка / пер. с англ. И. Токмаковой. М.: Детская литература, 1988. 287 с.
8. *Квинт Гораций Флакк.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания / пер. с лат.; ред. пер., вступит. статья и коммент. М.Л. Гаспарова. М.: Художественная литература, 1970. 480 с. (Серия «Библиотека античной литературы. Рим»).
9. *Рабинович В.С.* Поместье как модель мира в романе О. Хаксли «Желтый Кром» // Вестник Челябинского гос. пед. ун-та. Филологические науки. 2016. № 10. С. 183–187.
10. Темница и свобода в художественном мире романтизма: Коллективная монография / Отв. ред. Н.А. Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 352 с.
11. *Толстой Л.Н.* Детство. Отрочество. Юность / изд. подгот. Л.Д. Опульская. М.: Наука, 1978. 528 с. (Серия «Литературные памятники»).
12. *Alston A.* The Family in English Children's Literature. N.Y.; L.: Routledge, 2011. 176 p.
13. *Carpenter H.* Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature. Boston: Faber & Faber, 1985. 264 p.
14. [*Cowper W.*] The Task, Table Talk, and Other Poems, of William Cowper / With Critical Observations of Various Authors on His Genius

World War / The Presence of the Past in Children's Literature / Ed. by A.L. Lucas. Westport (CT); L.: Praeger, 2003. P. 154–157.

and Character, and Notes Critical and Illustrative by J.R. Boyd. N.Y.: A.S. Barnes & C°; Cincinnati: H.W. Derby, 1856. 435 p.
15. *Davidson J*. Ballads and Songs. L.; N.Y.: John Lane: The Bodley Head, 1898. 128 p.
16. *DeWilde M.L*. Victorian Restriction, Restraint, and Escape in the Children's Tales of Beatrix Potter. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts at Grand Valley State University. Allendale, 2008. 88 p.
17. *Grahame K*. By a Northern Furrow // Paths to the River Bank: The Origins of "The Wind in the Willows" from the Writings of Kenneth Grahame / [Comp. and with an] Introduction by P. Haining. N.Y.: Brandford Press, 1983. P. 75–79.
18. *Grahame K*. The Golden Age. Chicago: Stone & Kimball, 1895. 242 p.
19. *Grahame K*. Dream Days. L.; N.Y.: John Lane: The Bodley Head, 1898. 274 p.
20. *Hall L*. "House and Garden": The Time-Slip Story in the Aftermath of the Second World War / The Presence of the Past in Children's Literature / Ed. by A.L. Lucas. Westport (CT); L.: Praeger, 2003. P. 153–158.
21. *Heilman R.B*. Escape and Escapism Varieties of Literary Experience // The Sewanee Review. Summer 1975. Vol. 83. No. 3. P. 439–458.
22. *Housman A.E*. A Shropshire Lad. N. Y.: John Lane: The Bodley Head, 1917. 98 p.
23. *Kingsley Ch*. Alton Locke, Taylor and Poet: An Autobiography: In 2 vol. 2nd ed. L.: Chapman & Hall, MDCCLI [1851]. Vol. 1. 308 p.
24. *Lane M*. The Tale of Beatrix Potter. A Biography. L.; N.Y.: Frederick Warne & C°, 1946. 173 p.
25. *Miller A*. The Drama of the Gifted Child: The Search for the True Self. Revised Edition. N.Y.: Basic Books, 1997. 136 p.
26. *Pohl N*. Lanyer's "The Description of Cookham" and Johnson's "To Penhurst" // A Companion to English Renaissance Literature and Culture / Ed. by M. Hattaway. Malden; Oxford: Wiley-Blackwell, 2003. P. 224–232.
27. *Potter B*. The Tale of Pigling Bland. N.Y.: Frederick Warne & C°, 1913. 94 p.
28. *Stevenson R.L*. A Child's Garden of Verses. L.: Longmans, Green & C°, 1885. 102 p.
29. *Swinburne A.Ch*. [Review:] "The Golden Age" [by K. Grahame] // Swinburne A.Ch. The Complete Works / Ed. by E. Gosse and T.J. Wise. N.Y.: Russel & Russel, 1968. Vol. 5. Prose Works. P. 433–440.
30. *Willis L*. "A Sadder and a Wiser Rat / He Rose the Morrow Morn": Echoes of the Romantics in Kenneth Grahame's "The Wind in the Willows" // Children's Literature Association Quarterly. 1988. Vol. 13. No. 3. P. 107–111.

© 2021, Г.А.Велигорский

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-305-320

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

В.Э. Молодяков

Усадьба Шарля Морраса Chemin de Paradis: конструирование смыслов

Аннотация: В жизни и творчестве французского писателя Шарля Морраса (1868–1952), уроженца провансальского города Мартиг (департамент Буш-дю-Рон), особое место занимала наследственная усадьба *Chemin de Paradis* (Райская дорога), принадлежавшая семье его матери. Моррас проводил здесь не менее одного месяца в году, отдыхая от газетной и политической деятельности, писал книги, занимался ландшафтным дизайном и принимал гостей. Построенный в конце XVII в. дом составляет единый комплекс с садом, аллеями кипарисов и соседними оливковыми рощами. Воспринимая усадьбу как семейное наследие и как квинтэссенцию своей малой родины, Моррас концептуально наполнил сад историческими реликвиями и спроектировал мемориальную архитектурную композицию *La Mur des Fastes* (Стена Славы), ставшую его смысловым центром. Поэтому усадьба может считаться одним из главных произведений Морраса наравне с его книгами. Певец родного Прованса и Мартига, Моррас посвятил ряд стихотворений и эссе усадьбе, при его жизни ставшей достопримечательностью города и запечатленной на почтовых открытках. В настоящее время усадьба открыта для публики как муниципальный дом-музей.

Ключевые слова: Шарль Моррас, Мартиг (город), усадьба, сад, стихотворение, эссе, кипарис, памятный знак, историческая память, дом-музей.

Информация об авторе: Василий Элинархович Молодяков — доктор политических наук, профессор, университет Такусёку, специальный район Бункё, префектура Токио, Япония. E-mail: dottore68@mail.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5892-0473

Vassili E. Molodiakov

Charles Maurras and his estate Chemin de Paradis: constructing meanings

Abstract: In the life and work of French writer and essayist Charles Maurras (1868–1952), born in a Provençal town Martigues (Dept. Bouches-du-Rhône), ancestral estate *Chemin de Paradis* (Way to Paradise) belonged to his mother's family occupied a very special place. Maurras spent there at least one month a year, taking off newspaper and political work, wrote books, engaged in landscape design and hosted guests. Built in the late 17th century the estate is integrated with the garden, lanes of cypresses and olive grows in the neighbourhood. Thinking the manor as his familial estate as well as the quintessence of his "small motherland" (Martigues) Maurras filled the garden with historical relics and designed the memorial architectural composition *La Mur des Fastes* (Wall of Glory) as its semantic center. That's why estate *Chemin de Paradis* may be considered as one of the most important artworks of Maurras equal to his major books. Minstrel of his native Provence and Martigues Maurras wrote numerous poems and essays about his estate which in his life-time became one of town's famous places and was pictured on postcards. Now this is a municipal house-museum open to public.
Keywords: Charles Maurras, Martigues (town), estate, garden, poem, essay, cypress, memorial sign, historical memory, house-museum
Information about the author: Vassili E. Molodiakov — LLD, PhD, Professor, Takushoku University, Bunke Special District, Tokyo Prefecture, Japan. E-mail: dottore68@mail.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5892-0473

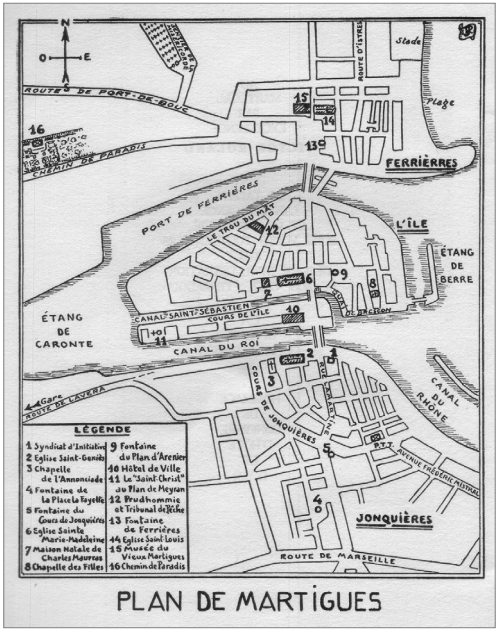
Выдающийся писатель, критик и публицист Шарль Моррас (1868–1952), одна из ключевых фигур французской литературы первой половины XX в.[1], наиболее известен как вождь и идеолог монархического движения "Action française" («Французское действие») и теоретик «интегрального национализма». Однако этот человек, говоривший, что «полемисту полезно быть немного бешеным», посвятил много лирических страниц родному Провансу и родному Мартигу[2], «старинному городку, розовому, белому и золотому, хранителю моего сердца»[3]. Мартиг находится на Французской Ривьере, к северо-западу от Марселя, у соленого

[1] Подробнее см.: *Фокин С.Л.* Шарль Моррас и словесность «Французского действия» // Вопросы литературы. 2018. № 1. С. 270–295.

[2] Подробнее см.: *Degut L, Vigné O.* Martigues. Uzès: La Capitelle, 1964. 318 p.; *Joseph R.*: 1) À travers Martigues aux trente beautés. Guide. <Roanne:> Les Amis du Chemin de Paradis, 1958. 32 p. (иллюстрации автора); 2) Au pays de Charles Maurras. Itinéraires. Orléans: <l'auteur>, 1971. 128 p.

[3] Цит. по: *Joseph R.* Au pays de Charles Maurras. P. 15. Здесь и далее в тексте статьи перевод с *фр*. мой. — *В. М.*

озера Этан-де-Берр (оно же Мартигское море), связанного со Средиземным морем через пролив Этан-де-Каронт. Расположенный вдоль берегов пролива на месте его соединения с Этан-де-Берр, город исторически состоял из трех кварталов: Феррьер на севере; Сан-Женьез, в обиходе именуемый Л'Иль (Остров), в центре; Жонкьер на юге. Из-за обилия каналов Мартиг часто называли «Венецией Прованса», хотя многие местные жители, включая Морраса, не находили сходства между помпезной столицей лукавых дожей и скромным городом простых тружеников-рыбаков.



Илл. 16. Мартиг. План работы Р. Жозефа
(R. Joseph. À travers Martigues aux trente beautés. Guide. <Roanne>, 1958).
Собрание В.Э. Молодякова (Токио, Япония)

Моррас много писал о Мартиге и неизменно восхищался им[4]. 11 июля 1888 г. на собрании общества провансальских литераторов «Фелибриж» в Париже он произнес речь о «тридцати красотах Мартига». Это не только пейзажи или памятники архитектуры, но особенно-

[4] Краткая характеристика написанного Моррасом о Мартиге дана в издании: *Joseph R.* Martigues et le Chemin de Paradis. <Roanne:> Les Amis du Chemin de Paradis, 1957. P. 65–70. Далее ссылки на него даются в тексте статьи в круглых скобках (Joseph) с указанием номера страницы.

сти природы, местные праздники и традиции, деликатесы и дары моря[5]. Двадцатилетний оратор не думал, что одной из главных достопримечательностей города станет усадьба его предков по материнской линии *Chemin de Paradis*, Райская дорога. Точнее, *Chemin de Paradis* — это название улицы, где находится усадьба (дом 9 по современной нумерации), которая официально называется *Bastide de Chemin de Paradis*, Усадьба на Райской дороге. Это название вошло в литературу в 1895 г. с выходом книги Морраса «Райская дорога. Мифы и фаблио», положившей начало его славе.

Шарль Моррас родился 20 апреля 1868 г. в центре Мартига на «Острове», в доме 13 по набережной Сан-Себастьян (ныне набережная Марсо), рядом с церковью Святой Марии-Магдалины, где его крестили 19 июля. Его отец Жан Моррас (1811–1874) считался в Мартиге «чужаком», потому что родился в городе Роквер в соседнем округе, хотя с 1844 г. служил здесь сборщиком налогов. В 1865 г. в возрасте 54 лет он женился на Мари Гарнье (1836–1922) из семьи коренных жителей Мартига. Ее отец Пьер Гарнье, морской офицер в отставке, последние три года жизни (1860–1863) был мэром города. В браке родились трое сыновей: в 1866 г. Ромен, умерший в возрасте двух лет; в 1868 г. Шарль; в 1872 г. Жозеф[6]. На Пасху 1872 г. семья переехала в дом 7 на той же набережной, но по другую сторону одноименного канала. Здесь после скоротечной болезни Жан Моррас скончался 3 января 1874 г., когда Шарлю было пять с половиной лет. Мари не вышла повторно замуж и посвятила себя воспитанию сыновей.

Учитывая место, которое усадьба *Chemin de Paradis* занимала в жизни и творчестве Морраса и в его имидже, можно подумать, что он там родился и вырос, что это его детский рай. Детство Шарля прошло в других домах Мартига, в деревенском доме родственников отца в Сан-Эстеве, в католическом коллеже в Экс-ан-Провансе. Об этом Моррас сохранил хорошие воспоминания, но ничто не могло сравниться для него с *Chemin de Paradis*.

Мать Мари Гарнье умерла в 1868 г., но раздел наследства между тремя дочерьми растянулся на 14 лет. «Как заведено у наших добрых провансальских буржуа, наша бабушка оставила детям дом в городе, сельские угодья и сад. Старшая сестра нашей матери объявила, что желает оставить себе дом. Младшая хотела взять виноградник, оливковую рощу и пшеничное поле. “Бери сад, мама, — говорил я. — бери сад”. <…>

[5] Электронная версия доступна на сайте maurras.net.

[6] Генеалогическое древо Моррасов, составленное Ж. Форжем, см.: (Joseph, вклейка).

Я хотел сад, очень хотел»[7]. Мари согласилась и рассчиталась с сестрами. Этот «сад» и есть усадьба *Chemin de Paradis* площадью два с половиной гектара на северо-западной окраине Мартига. Шарль бывал здесь еще ребенком, до отъезда в Экс-ан-Прованс, по четвергам и воскресеньям и на всю жизнь запомнил старый дом с садом и доброго садовника с женой, которые поили детей овечьим молоком и угощали домашним хлебом (Muraille, 14–16).

В 1882 г. усадьба стала собственностью Мари Моррас и наследством Шарля и Жозефа, хотя они бывали там лишь во время летних каникул. В конце 1885 г. мать увезла сыновей в Париж для продолжения образования. Жозеф стал врачом, бóльшую часть жизни прослужил в колониях и умер в 1924 г. в Сайгоне (ныне Хошимин во Вьетнаме); в 1926 г. перезахоронен в фамильном склепе Моррасов в Роквере[8]. Шарль не получил высшего образования из-за частичной глухоты, поразившей его в возрасте 14 лет, что стало серьезнейшим испытанием — похоронило мечту стать моряком и вызвало религиозный кризис, приведший к агностицизму. Состояние стабилизировалось на уровне «слабослышания», и он окончательно оглох лишь к концу восьмого десятка, находясь в заключении. Моррас решил посвятить себя литературе, благо уже первые рецензии и статьи автора, которому не исполнилось и 18 лет, отличались основательностью и глубиной и были замечены. В 1895 г. Мари Моррас вернулась в *Chemin de Paradis* и прожила там до смерти в 1922 г.

Шарль старался бывать в Мартиге почаще: Р. Жозеф сравнил его с Антеем, набиравшимся сил от прикосновения к Матери-Земле (Joseph, 66). Со временем он взял за правило проводить в усадьбе минимум один месяц в году, обычно в августе-сентябре. Взрослея, он полюбил ее более осмысленно — ощущал родовым гнездом, воплощением связи времен и поколений семьи, о которых часто вспоминала Мари. «Моя мать была удивительной рассказчицей. То, о чем она говорила, представало моему взору так ясно, как будто я видел это сам. То, что происходило с ней, происходило и со мной, даже если она лишь слышала это от моего отца, родители которого умерли еще до их свадьбы. Ее собственного деда, бывшего хозяином *Chemin de Paradis* за сто лет до меня, я вижу

[7] *Maurras Ch.* Sans la muraille des cyprès… Arles-sur-Rhône: J. Gibert, 1941. P. 13–14; книгу открывает написанный в 1941 г. одноименный очерк, который далее цитируется в тексте статьи в круглых скобках (Muraille) с указанием страницы.

[8] Описание: *Vigné O.* Mes souvenirs sur Charles Maurras. Uzès: Henri Peladan, 1978. P. 84–89; фотографии: *Pascal P.* Maurras. <Chiré:> Éditions de Chiré, 1986. P. [328–329].



Илл. 17. Шарль Моррас на фоне своего дома в усадьбе *Chemin de Paradis*. Портрет работы Ж. Гора. 1929 (Ch. Maurras. Le bibliophile Bartou. Paris, 1929). Собрание В.Э. Молодякова (Токио, Япония)

воочию, встречаю, приветствую на знакомых аллеях, слушаю красноречивые монологи старого адвоката» (Muraille, 33). Усадьба стала местом отдыха от сутолоки Парижа, газетной работы и политической деятельности, а в последние годы, проведенные в тюрьме, — потерянным и недоступным раем.

Моррас любил принимать здесь гостей. «Вот мой сад, — говорил он. — Вы увидите здесь немногое, но главное есть»[9]. Воспринимая усадьбу как семейное наследие и квинтэссенцию малой родины, он сделал ее своим произведением, подобным книге. В его прочтении нам поможет иллюстрированное описание усадьбы, включая план (см.: Joseph, вклейка 4), сделанное в середине 1950-х гг. поэтом, художником и публицистом Роже Жозефом, который содействовал ее сохранению и музеефикации.

Южной границей участка является улица *Chemin de Paradis*, вдоль которой шла ограда с воротами. Когда-то это была обычная проселочная

[9] См.: *Benjamin R.* Charles Maurras, ce fils de la mer. Paris: Plon, 1932. P. 39.

дорога. С внутренней стороны вдоль нее Моррас разбил «Аллею философов» (так озаглавлен сборник его статей 1923 г. с предисловием, датированным «*Chemin de Paradis*, май 1922»), по обеим сторонам обсаженную кипарисами, а в обоих ее концах устроил «уголки отдыха» в античном стиле — круглые каменные столики с полукруглыми каменными скамьями (Joseph, 10). Под предлогом необходимости расширить и заасфальтировать улицу по современным стандартам муниципалитет, который с 1959 г. бессменно возглавляют коммунисты — политические противники Морраса, уничтожил ограду и аллею, но по новой границе усадьбы высадил ряд кипарисов[10].

Кипарисы, без которых пейзаж Прованса непредставим, занимали особое место в жизни и творчестве Морраса; об этом даже есть отдельное исследование[11]. Став хозяйкой, Мари Моррас задумалась о доходах, сдала часть усадьбы в аренду... и тут случился свой «Вишнёвый сад». «Параллельно дому, перпендикулярно центральной аллее <…> стояли девять огромных кипарисов, которым было около двухсот лет, точнее, сто девяносто. Невезение ниспослало нам фермера, прекрасного человека, но маньяка: он ненавидел наши кипарисы, потому что их разветвленные корни лишали его хорошей плодородной земли и, как он утверждал, вторгались в огород и фруктовый сад! Сетования не встретили понимания, и он осмелился заговорить о том, чтобы свести наши деревья…

— Самые старые! Самые большие! Самые красивые! Это грех!

Мать и брат возмутились. Какой злой дух дернул меня перечить? Я поддержал врага деревьев в убедительном ложно-разумном тоне и добился самого печального и постыдного из успехов. <…> Чем больше я об этом думаю, напрягая память и опыт, тем больше убеждаюсь, что восстал против наших прекрасных кипарисов из желания оградить себя от их загадочного очарования и красоты, ради чего-то лучшего, ради жертвы, боль от которой казалась мне имеющей свою красоту. <…> Варварство одержало верх — кипарисы спилили. Я до сих пор вижу розовую плоть их подкорья, кровоточащую между зелено-бронзовых ветвей. Едва последний ствол рухнул на землю, как я тут же, немедленно, со всей ясностью осознал ошибку, скорбь несчастья, желание исправить неисправимое или хоть как-то восполнить. Через несколько лет после этого преступления <…> я высадил в ряд с севера на юг вдвое больше кипарисов, чем принес в жертву: восемнадцать. С тех пор погиб только один. Остальные нашептывают мне строки заслуженного искупления»

[10] См.: *Pascal P.* Maurras. P. 304–305, [330] (фотография).

[11] См.: *Favre Y.-A.* Le thème du cyprès dans l'œuvre de Maurras // Études maurrassiennes. 5. Aix-en-Provence, 1986. P. 197–209.

(Muraille, 17–19, 22–24). Биографы связывают этот бунт против воли матери с ранним умственным и психологическим развитием и волевым характером Морраса, с одной стороны, и с начавшейся глухотой — с другой. Природа лишала его слуха — и он решил отомстить ей[12]. Моррас считал, что предоление глухоты усилило сопротивляемость и выносливость его организма и закалило дух.

«Чтобы задобрить бога кипарисов, если такой существует»[13], Моррас продолжал высаживать деревья, надеясь создать «священный лес». В начале 1920-х гг. появились 72 кипариса на «Аллее философов»: два ряда по 18 слева и справа от ворот (Muraille, 24). Появление 11 деревьев перед террасой летом 1928 г. не обошлось без волнений. Их требовалось посадить до восхода солнца, машина с деревьями опоздала на много часов, так что еле-еле успели, — рассказ об этом получился динамичным и веселым (см.: Muraille, 25–28). В 1930-е гг. к ним прибавились еще восемь десятков. «Сегодняшний издольщик, куда более мудрый, чем его предшественник в 1882 г., за собственный счет высадил перед огородом более сотни крепких и столь нужных кипарисов. Дойдем ли мы до полутысячи? Можем дойти, потому что много других, еще более прекрасных, существуют пока только в моем воображении» (Muraille, 28–29). Дело не только в красоте. «Что станет с нашими розами и миртами, саженцами и колосьями, луговой травой и всем народцем ягод, бобов, лука, чеснока и перца без заграждения из кипарисов, которые наши садовники, огородники и виноградари высаживают по бокам своих угодий для защиты от ветров?» (Muraille, 11). Сказанное имеет глубокий смысл: Моррас считал себя именно такой «живой изгородью», защищающей Францию.

Пора войти в сад. Широкая главная аллея ведет от ворот прямо к дому. Ближняя к ограде часть сада с дорожками ромбовидной формы предназначалась для прогулок, ближняя к дому — для созерцания и размышлений. Собрав цитаты из текстов «садовника Шарля Морраса», Жозеф составил примерный список флоры *Chemin de Paradis*. Кроме кипарисов, это оливковые деревья (какой Прованс без них!), лавры, туи, смоковницы, мирты со «сладко-горьким запахом листьев», кусты самшита, «бесчисленные розы всех оттенков», лаванда (любимый запах хозяина), магнолии, каперсы, кактусы[14].

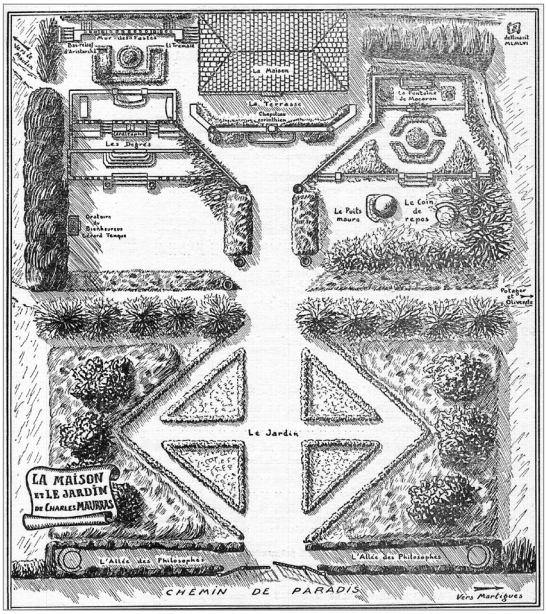
Перейдя дорожку, которая вправо уводит к оливковой роще и построенной около 1527 г. полуразрушенной мельнице (см.: Joseph, 47–49), всту-

---

[12] См.: *Roudiez L.S.* Maurras jusqu'à "L'Action Française". Paris: André Bonne, 1957. P. 73–75; *Chiron Y.* La vie de Maurras. Paris: Godefroy de Bouillon, 1999. P. 41–42.

[13] *Benjamin R.* Charles Maurras, ce fils de la mer. P. 50.

[14] См.: *Joseph R.* Au pays de Charles Maurras. P. 43–44.



Илл. 18. Усадьба *Chemin de Paradis*. План работы Р. Жозефа. 1956 (R. Joseph. Martigues et le Chemin de Paradis. <Roanne>, 1957). Собрание В.Э. Молодякова (Токио, Япония)

паем в ту часть сада, которую Моррас, не довольствуясь ролью «обычного праздного владельца миртов и роз»[15], насытил объектами и смыслами. Слева от центральной аллеи, на фоне кипарисов установлен памятный знак — каменная колонна в честь благословенного брата Жерара Мартигского (1040–1120), основателя монашеского Ордена Госпитальеров. За честь быть его отчизной с Мартигом спорил итальянский город Амальфи (разрешить спор я не берусь). Опираясь на источники и мнения ряда историков, Моррас категорично утверждал, что Жерар родился в Мартиге — значит, город основан не в 1232 г., как принято считать, а на два столетия раньше, — и отразил это в составленной им надписи на колонне (Jardin, 15–26; Joseph, 13–17)[16]. Он же был инициатором установления 11 августа 1891 г. на мэрии Мартига мемориальной доски в честь Жерара и составил текст для нее, но уступил честь формального авторства классику провансальской поэзии Фредерику Мистралю (Joseph, 28–29).

---

[15] *Maurras Ch.* Mon jardin qui c'est souvenu. Paris: Pierre Lanauve de Tartas, <1949>. P. [19] (издано без пагинации); далее ссылки на эту книгу в тексте (Jardin) с указанием номера страницы.

[16] *Joseph R.* Au pays de Charles Maurras. P. 24–27, 108–112.



Илл. 19. Усадьба *Chemin de Paradis*. Вид с птичьего полета. Рисунок Р. Жозефа (R. Joseph. Au pays de Charles Maurras. Itinéraires. Orléans, 1971). Собрание В.Э. Молодякова (Токио, Япония)

В той же части сада находится мемориальная архитектурная композиция *Mur des Fastes*, Стена Славы. «Сад расположен на двух уровнях, двух этажах. Их надо было соединить ступенями и окаймить балюстрадами» (Jardin, 17). Поднявшись по девяти ступеням, мы видим мраморную композицию, в центре которой находится Скиния Сердца с надписями на древнегреческом (из Еврипида) и провансальском (из Мистраля) языках — мавзолей, где хозяин завещал похоронить свое сердце[17] (тело — в фамильном склепе в Роквере) (Jardin, 54–55). Вот почему он назвал Мартиг «хранителем [своего] сердца»! Это было исполнено в присутствии местного священника 23 ноября 1952 г., через неделю после его кончины (см.: Joseph, 43–45). Так Моррас вернулся на Райскую дорогу.

За Скинией Сердца — цветник с величественным кипарисом в середине, справа от него — уже стена дома. Композицию венчает параллельная северной границе участка Стена Славы, спроектированная по замыслу Морраса его другом архитектором Анри Мазе; работа над ней началась в 1935 г. На шлифованных белых плитах выбиты герб Мартига и составленные Моррасом надписи, посвященные его истории, начиная с VI в. до н. э., когда здесь находилась одна из древнейших

[17] Фотографии см.: *Pascal P.* Maurras. P. [330–331].

греческих колоний на территории Франции, и похода римского полководца Гая Мария против варваров-тевтонов в 102 г. до н. э. (см.: Jardin, 28–45, Joseph, 19–27)[18]. Последнее звучало символично, когда 9 сентября 1943 г. Моррас торжественно открыл Стену Славы в присутствии «фелибров» из многих городов (на следующий день они отправились в паломничество на могилу Мистраля). В то время ненавистные Моррасу «боши» (по-другому он немцев не называл) не просто оккупировали Мартиг, но заняли половину его собственного дома. Один из офицеров, определенных на постой, так настойчиво приветствовал игнорировавшего его хозяина, что тот не выдержал и сказал: «Бесполезно, сударь, я вас даже не вижу» (Joseph, 41). К Стене Славы под прямым углом примыкает западная стена дома, на которой размещены доски с надписями, посвященными современным событиям, включая посещение усадьбы герцогиней де Гиз (супруга герцога де Гиза, он же Иоанн III — претендент на французский престол, которого поддерживало движение “Action française”), Морисом Барресом, соратниками хозяина Леоном Доде, Жаком Бенвилем и Морисом Пюжо и само открытие Стены Славы (см.: Jardin, 47–52; Joseph, 28–30).

Каковы смысл и предназначение этого мемориала? Неужели Моррас пошел на дорогостоящую и трудоемкую затею только ради себя любимого и своих гостей? Он видел усадьбу местом сбора единомышленников со всей Франции, а также культурно-историческим центром Мартига и средством воспитания земляков, особенно молодежи и детей (см.: Muraille, 34–38) — разумеется, в своем духе. Улицы города были названы в честь ненавистных ему нотаблей Третьей Республики вроде Аристида Бриана. Им Моррас хотел противопоставить другие имена и другую традицию, моделируя историческую память по-своему.

Если западная половина ближней к дому части сада настраивала на размышления, восточная предназначалась для отдыха. Что лучше способствует этому, чем журчание воды? На фоне живой изгороди из кипарисов недалеко от восточной стены дома установлен старинный фонтан, подаренный Моррасу в 1940 г. местным негоциантом-меценатом, «благоговейно, камень за камнем, разобранный, перевезенный в Мартиг и собранный заново». Композицию завершают колодец «в мавританском стиле» с каменной ротондой над ним и «уголок отдыха» в тени деревьев, как на «Аллее философов» (Joseph, 34–36). Эллинскую атмосферу сада дополняют расставленные там и здесь греческие амфоры и обломки статуй — подарки мартигских рыбаков, права и интересы которых хозяин отстаивал в печати.

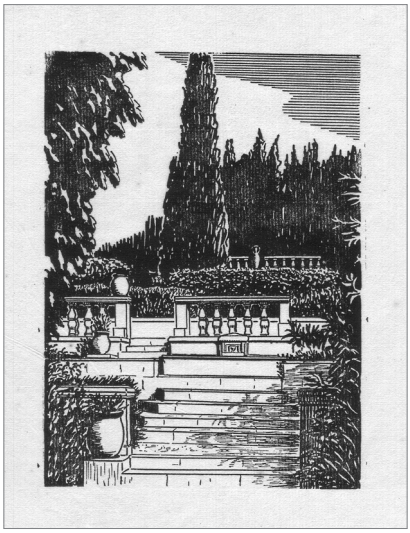
[18] Фотографию см.: *Pascal P.* Maurras. P. [330].



Илл. 20. Усадьба *Chemin de Paradis*.
Почтовая открытка. 1920-е гг.
Собрание В.Э. Молодякова (Токио, Япония)

От сада неотделим возвышающийся над ним трехэтажный дом — именно он в первую очередь зрительно ассоциируется с названием *Chemin de Paradis* и многократно изображен на рисунках и фотографиях. Перед ним полукруглая терасса, с которой видна гавань Феррьер, — любимое место долгих вечерних бесед с гостями и чтения стихов под звездным небом (Joseph, 41). Дом построен в конце XVII в. — по преданию, из камней, оставшихся после возведения церкви святой Марии Магдалины, — и считается типичным для провансальской архитектуры своей эпохи.

На первом этаже налево от вестибюля располагалась столовая с простой и тяжеловесной, характерной для провинции мебелью, портретами предков и французских королей. Направо — кухня, место священнодействия, где царили служанки Адриена и Жозефина, которых Моррас называл «заботливыми феями». Неприхотливый в парижской жизни, он был знатоком и ценителем провансальской кухни, особенно рыбной, и наслаждался ею во время пребывания в Мартиге. Хозяин не просто заказывал «феям» блюда, но сделил за их приготовлением и лично потчевал гостей — прежде всего «классическим буйабесом», описанным во многих мемуарах. Достоин упоминания винный погреб *Chemin de Paradis*, не уступавший кухне. Писатель Рене Бенжамен вспоминал «любимые вина Морраса, которые говорят с душой, вина, полные огней и золота, самый вид которых рождает грезы о сладких, роскошных, волнующих сумерках,



Илл. 21. Скиния Сердца. Иллюстрация Р. Жозефа
к книге «Мартиг и *Chemin de Paradis*» (1957).
Собрание В.Э. Молодякова (Токио, Япония)

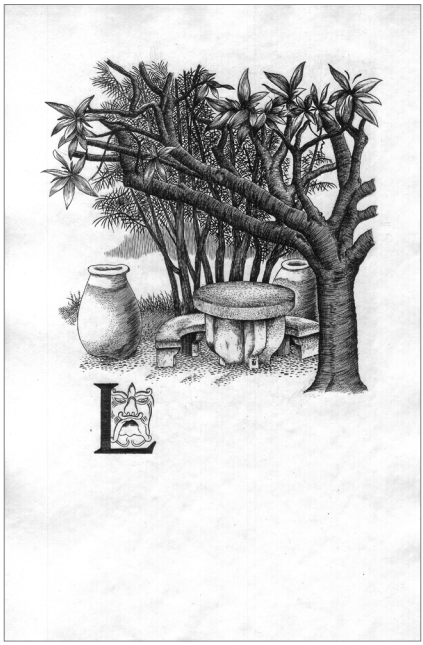
потому что виноград этих вин недавно испытал их»[19]. На втором этаже располагались: слева спальня хозяина; в центре его кабинет с небольшим круглым столом, по обыкновению заваленным книгами, журналами, газетами; справа — комната матери[20].

Моррас не мог подумать, что сентябрьский приезд 1943 г. окажется последним, что он больше не увидит *Chemin de Paradis*. Летом 1944 г. в условиях гражданской войны, развязанной коммунистами и голлистами из движения Сопротивления, путешествие из Лиона, где он жил, в Мартиг стало невозможным. 8 сентября 1944 г. новые власти по приказу регионального комиссара республики, коммуниста Ива Фаржа арестовали Морраса, что, возможно, спасло его от бессудной расправы. В ходе «чистки» Франции — не только от коллаборантов, но от своих политических противников, — которую проводили победившие коммунисты, голлисты и христианские демократы, Моррас был предан суду, признан виновным в сотрудничестве с немецкими оккупантами и в подрыве национальной обороны и морального духа (трудно придумать более нелепое и оскорбительное для него обвинение) и 27 января 1945 г. приговорен к пожизнен-

[19] *Benjamin R.* Charles Maurras, ce fils de la mer. P. 233.

[20] Расположение комнат указано в подписи к фотографии на вклейке 60-1 в книге: *Vigné O.* Mes souvenirs sur Charles Maurras. Фотографии помещений, сделанные после смерти хозяина, но до музеефикации дома: *Pascal P.* Maurras. P. [339].

ному заключению и поражению в правах. Несмотря на явный политический характер процесса и несколько петиций о пересмотре приговора, он не был ни отменен, ни изменен. 19 марта 1952 г. президент республики назначил ему «медицинское помилование»: Морраса перевели под наблюдение властей в клинику в пригороде Тура с правом передвижения в пределах департамента Индра-и-Луара. Путь в Париж и в Мартиг был закрыт навсегда. 16 ноября 1952 г. Моррас умер.



Илл. 22. Уголок отдыха. Иллюстрация Т. Ноттона к книге Ш. Морраса «Мой сад, который вспомнился» (Ch. Maurras. Mon jardin qui c'est souvenu. Paris, <1949>). Собрание В.Э. Молодякова (Токио, Япония)

Усадьбе повезло: соратница хозяина Жаклин Жибер спасла ее от возможного разграбления в смутное время осени-зимы 1944–1945 гг., когда по всему югу Франции прокатилась волна коммунистического террора[21]; государство не конфисковало ее, как поступило, например, с усадьбой

[21] Это ясно даже из книги, являющейся апологией движения Сопротивления и изданной при поддержке мэрии Мартига, которым много десятилетий управляют коммунисты. См.: *Rabatel J.* Une ville de Midi sous l'Occupation. Martigues: 1939–1945. Martigues, 1986. P. 301–312, 326–341.

маршала Ф. Петэна, в 1940–1944 гг. возглавлявшего Французское государство (так называемый «режим Виши») и в 1945 г. приговоренного к смертной казни (заменена пожизненным заключением). При участии Р. Жозефа и созданного в 1950 г. Ж. Форжем общества «Друзья *Chemin de Paradis*» Моррас завещал усадьбу Мартигу для устройства там библиотеки, музея (с гарантиями сохранения его архива, книг и семейных реликвий) и детского сада. Передав родственникам авторские права на свои произведения и ряд других вещей, он исключил их из наследования усадьбы, которую хотел видеть в общественном пользовании. Решение было оспорено Элен Моррас, племянницей и приемной дочерью, заботившейся о дяде, когда тот находился в заключении. Последовала долгая тяжба, закончившаяся компромиссом (см.: Joseph, 71–78). Сначала в доме появился частный музей: в бывшей столовой выставлялись реликвии, связанные с хозяином; бывшую кухню переоборудовали в библиотеку. Ныне *Chemin de Paradis* — муниципальный дом-музей, организующий бесплатные экскурсии для групп до 5 человек по предварительной записи (сейчас временно закрыт из-за пандемии).

Усадьба *Chemin de Paradis* в том виде, какой она приобрела при Шарле Моррасе, — не просто музеефицированное место проживания выдающегося писателя, не просто памятник истории и быта. Это локальный культурно-исторический центр, при этом имеющий национальное значение в силу важности наследия Морраса, но официально не признаваемый таковым в силу амбивалентного отношения к нему властей и общества. Это и пример конструирования смыслов, так как изменение облика усадьбы ее самым знаменитым владельцем вышло далеко за пределы искусства ландшафтного дизайна.

Список литературы

1. *Фокин С.Л.* Шарль Моррас и словесность «Французского действия» // Вопросы литературы. 2018. № 1. С. 270–295.
2. *Benjamin R.* Charles Maurras, ce fils de la mer. Paris: Plon, 1932. 257 p.
3. *Chiron Y.* La vie de Maurras. Paris: Godefroy de Bouillon, 1999. 510 p.
4. *Degut L, Vigné O.* Martigues. Uzès: La Capitelle, 1964. 318 p.
5. *Joseph R.* Martigues et le Chemin de Paradis. <Roanne:> Les Amis du Chemin de Paradis, 1957. 84 p.
6. *Joseph R.* A travers Martigues aux trente beautés. Guide. <Roanne:> Les Amis du Chemin de Paradis, 1958. 32 p.
7. *Joseph R.* Au pays de Charles Maurras. Itinéraires. Orléans: <l'auteur>, 1971. 128 p.

8. *Maurras Ch.* Sans la muraille des cyprès… Arles-sur-Rhône: J. Gibert, 1941. 197 p.
9. *Maurras Ch.* Mon jardin qui c'est souvenu. Paris: Pierre Lanauve de Tartas, <1949> 60 p.
10. *Pascal P.* Maurras. <Chiré:> Éditions de Chiré, 1986. 407 p.
11. *Rabatel J.* Une ville de Midi sous l'Occupation. Martigues: 1939–1945. Martigues, 1986. 409 p.
12. *Roudiez L.S.* Maurras jusqu'à "L'Action Française". Paris: André Bonne, 1957. 353 p.
13. *Vigné O.* Mes souvenirs sur Charles Maurras. Uzès: Henri Peladan, 1978. 121 p.

© 2021, В.Е. Молодяков

ЧАСТЬ VI

У ИСТОКОВ «ДАЧНОГО ТОПОСА»

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-322-332

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

Е.Н. Строганова

Дачные сюжеты в женской прозе рубежа XIX–XX вв.

Аннотация: Статья посвящена произведениям трех популярных писательниц конца XIX – начала XX в. — М.В. Крестовской («Ранние грозы»), А.А. Вербицкой («Вавочка») и Л.А. Чарской («Виновна, но…: Роман мятежной души»), в которых важное значение имеет «дачный топос». Во всех произведениях основные коллизии связаны с образами героинь, переживающих последнюю, запретную любовь, при этом существенную роль играют их отношения с подрастающими дочерьми. В статье рассматриваются особенности изображения «дачного топоса» как своеобразного пространства свободы, отменяющего принятые условности и снимающего этические ограничения. Вместе с тем тема сексуальных отношений, связанная с образами девушек, артикулирована только в текстах Вербицкой («Вавочка», «Чья вина?», «Наденька»), но ни в одном из них нет подчеркнуто откровенных эротических описаний. В изображении героинь-матерей сексуальный аспект не артикулирован, в их привязанности к мужскому персонажу доминирует не плотское, но эмоционально-духовное начало. Не случайно во всех произведениях рядом с образом матери оказывается образ дочери, которая становится своего рода нравственным мерилом (произведения Крестовской и Чарской) или преданность которой сильнее глубокого чувства к возлюбленному (роман Вербицкой).

Ключевые слова: женская проза, М.В. Крестовская, А.А. Вербицкая, Л.А. Чарская, «дачный топос», любовное раскрепощение, сексуальный аспект, материнско-дочерние отношения.

Информация об авторе: Евгения Нахимовна Строганова — доктор филологических наук, профессор, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры, ул. Садовническая, д. 33, стр.1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: enstroganova@yandex.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0288-4287

Evgeniya N. Stroganova

Dacha plots in women's prose of the turn of the 19th – 20th centuries

Abstract: The article is devoted to the works of three popular writers of the late 19th – early 20th century — M.V. Krestovskaya ("Early thunderstorms"), A.A. Verbitskaya ("Vavochka") and L.A. Charskaya ("Guilty, but... A novel of a rebellious soul"), in which the "dacha topos" is important. In all the works, the main collisions are connected with the images of the heroines experiencing the last, forbidden love, while their relationships with their growing daughters play an essential role. The article considers the features of the image of the "dacha topos" as a kind of space of freedom, canceling the accepted conventions and removing ethical restrictions. At the same time, the topic of sexual relations associated with the images of girls is articulated only in the texts of Verbitskaya ("Vavochka", "Whose fault is it?", "Naden'ka"), but none of them has emphatically explicit erotic descriptions. In the image of the heroines-mothers, the sexual aspect is not articulated, their attachment to the male character is dominated not by the carnal, but by the emotional and spiritual principle. It is not by chance that in all the works, next to the image of the mother, there is the image of the daughter, who becomes a kind of moral standard (the works of Krestovskaya and Charskaya) or whose devotion is stronger than a deep feeling for the beloved (Verbitskaya's novel).

Keywords: women's prose, M.V. Krestovskaya, A.A. Verbitskaya, L.A. Charskaya, "dacha topos", love emancipation, sexual aspect, mother-daughter relations.

Information about the author: Evgeniya N. Stroganova — DSc in Philology, Professor, A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), The Institute of Slavic Culture, Sadovnicheskaya str., 33, p. 1, 117997 Moscow, Russia. E-mail: enstroganova@yandex.ru. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0288-4287

В последние десятилетия дачная тема неизменно привлекает к себе исследователей, но работы об особенностях изображения дачи в русской литературе XIX — начала XX в. не слишком многочисленны. Этому периоду посвящены статьи Е.В. Душечкиной[1] и Н.Н. Старыгиной[2], «дачному топосу» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» и в драматургии М. Горького 1900-х гг. уделено внимание в монографии О.А. Богдановой[3], художественные произведения использовал Стивен Ловелл в книге

[1] *Dushechkina Elena*. Дачный текст в журнале «Осколки» // The Dacha Kingdom: Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area // Eds. N. Baschmakoff, M. Ristolainen. Aleksanteri Series (Helsinki). 2009. No. 3. P. 109–119.

[2] *Старыгина Н.Н*. «Дачный текст» в повести И.С. Тургенева «Первая любовь» // Вестник Марийского гос. ун-та.2015. № 4 (19). С. 107–111.

[3] *Богданова О.А*. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: Топика, динамика, мифология. М.: ИМЛИ, 2019. 288 с.

об истории дачи[4]. Но исследователи чаще всего обращаются к канонизированным авторам, среди которых нет авторов-женщин. Это касается как общего отношения к женскому творчеству, так и изучения отдельных вопросов, в том числе изображения дачной жизни. Исключением можно считать Ловелла, который аргументировал свои наблюдения произведениями писательницы второй трети XIX в. М.С. Жуковой «Вечера на Карповке» и «Дача на Петергофской дороге».

Я остановлюсь на текстах трех популярных авторов конца XIX — начала XX в.: повести М.В. Крестовской «Ранние грозы» (1886), романах А.А. Вербицкой «Вавочка» (1898) и Л.А. Чарской «Виновна, но…: Роман мятежной души» (1913). Эти писательницы, жившие в одну эпоху, воплощали в своем творчестве общие идейные и эстетические тенденции времени, поэтому, несмотря на различие авторских индивидуальностей и художественную специфику произведений, у них можно обнаружить определенное сходство в изображении коллизий дачной жизни.

Действие произведений происходит в Москве (Вербицкая), Петербурге (Крестовская и Чарская) и прилегающей местности, но смыслообразующее значение имеет не конкретное местоположение дачи — подмосковная / петербургская, а само дачное пространство. В повести Крестовской нет конкретных примет дачной местности, наиболее развернуто дано описание осеннего разъезда дачников, покидающих свои временные жилища. Упомянуто, что семья Алабиных шестой год нанимает дачу с балконом и садиком, и показаны некоторые детали быта, устроенного по-городскому: хрусталь и белая скатерть за обедом, любимое кресло главы семейства за столом. Но сама атмосфера жизни на природе — «ночь, лунная, ароматная, темная, вся точно дышащая негой и страстью»[5] — усиливает экзальтированное состояние влюбленной Марьи Сергеевны.

Героиня романа Чарской «Виновна, но…» петербургская жительница Лерская нанимает дачу в Сестрорецке — «флигелек-избушку» среди сосен, которую героиня называется «хибаркой». Прелесть этого места составляют хвойный лес и «большое, темное, глухое озеро Разлив». Здесь упомянуты в основном дачные развлечения молодежи: катания по озеру («слышатся звонкий смех молодежи, острые взвизгиванья барышень, неустановившиеся молодые баски представителей учащегося

---

[4] *Ловелл Стивен*. Дачники: история летнего житья в России, 1710–2000. СПб.: Академический проект: Изд-во ДНК, 2008. 347 с.

[5] *Крестовская М.В*. Ранние грозы; Испытание. М.: Изд. кн. скл. Д.П. Ефимова, 1904 // *Крестовская М.В.* Сочинения / Библиотека Максима Мошкова [Электронный ресурс]. URL: http://www.azlib.ru/k/krestowskaja_m_w/text_0020.shtml (дата обращения: 05.07.2021).

юношества и песни»[6]), игры в лаун-теннис. Развлечением взрослых служат посещения сестрорецкого курорта, где играет струнный оркестр. В романе Чарской, в отличие от других произведений, дачная местность показана не только в летнее, но и в зимнее время: заколоченные дачи, занесенные аллеи в парке, заледенелое озеро и живущий своей жизнью курорт. Для Лерской дача — это место, где она может заниматься литературным трудом, а сестрорецкий лес становится местом ее тайных свиданий с возлюбленным.

В романе Вербицкой действие охватывает два дачных сезона — в Петровском-Разумовском и Богородском, внешнее пространство которых изображено немногими лаконичными штрихами. В Петровском это лес, «полный тайн», и «вековой чудесный парк», где царит «дивная тишина». Этой естественной красоте природы в восприятии одной из героинь противостоит «загородный сад *Фантазия*» с толпами гуляющих, театром и несколькими эстрадами, где выступают хоры певиц, развлекают публику куплетисты, демонстрируют свое мастерство гимнасты. Столь же лаконично описаны и две дачи, с которыми связано основное действие. Одну нанимает труженица Яснева, здесь в палисаднике растут розы и ароматный табак, на террасе пьют чай из самовара, а по вечерам слышны далекие песни под гитару. В другой — «роскошной даче» в Петровском парке — проживает богатое купеческое семейство Прокофьевых[7]. Основные события романа разворачиваются спустя год в Богородском, которое славилось своим «знаменитым <…> хвойным лесом». Описание дачного пространства Ясневой и Прокофьевых противопоставлено так же, как и в первом случае. «Большая, красивая» дача Ясневой, с мезонином, четырьмя комнатами внизу и «широкой террасой», стоит у самого леса. Дача Прокофьевых расположена в сыром, но более дорогом и модном месте под названием «Лесники»[8]. Так же, как и в описании Петровского, естественная роскошь природы противопоставлена суете дачных увеселений. Дачные удовольствия молодежи, как следует из описанных в романе событий, составляют пикники, катание на лодках, игра в горелки и разного рода флирт. Однако центром публичной жизни в Богородском, что подтверждается краеведческими материалами, были вечера на «кругу» — так называлась площадка среди леса, где по выходным и в праздники играл военный оркестр и устраивались танцы. Происходившее здесь массовое веселье дано в восприятии Александры Ясневой: неровная почва, песок, тучи пыли, теснота, пестрая публика, нередко можно было услышать «циничную шутку» и «площадную ругань» — и все это под оглушающий

---

[6] *Чарская Лидия*. Виновна, но…: Роман мятежной души. СПб.: Венок, [1913]. С. 39.
[7] *Вербицкая А.* Вавочка. Роман: в 3 ч. М.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1901. С. 19.
[8] Там же. С. 115, 126.

аккомпанемент военной музыки. И по контрасту с этим возникают упоминания о «тихой, ароматной ночи», «молчаливом и таинственном» лесе.

Таким образом, изображение дачного пространства строится на противопоставлении природы (лес, парк, цветущий палисадник, озеро) и существования людей на лоне этой природы, которую они используют для своих удовольствий, наслаждаясь естественной гармонией, но нередко нарушая и даже разрушая ее.

Во всех произведениях жизнь обитателей дачи показана как продолжение городской жизни. Это касается не только привычных занятий (героиня Чарской занимается своей литературной работой) и внешней стороны существования (персонажи Крестовской перевозят на дачу городскую мебель и посуду). В дачном антураже продолжаются и прежние отношения главных действующих лиц, при этом во всех произведениях сюжетное действие определяется любовной связью героини, имеющей дочь-подростка. У Чарской в центре повествования мать — писательница Ина Лерская, а фигура дочери имеет сугубо функциональное значение: этот образ периферен и важен лишь сам факт ее существования. В двух других произведениях главной героиней оказывается дочь: Наташа в «Ранних грозах» и Вавочка в одноименном романе, но их образы не автономны и раскрываются лишь в соотнесении с образами матерей. У Крестовской это замужняя Марья Сергеевна, чья жизнь ограничена семейными обязанностями, у Вербицкой — вдова Александра Яснева, содержащая себя и дочь учительским трудом. В каждом случае материнско-дочерние отношения осложняются запретной любовью матери. В повести Крестовской показана адюльтерная связь, две другие героини хотя и вдовы, но боятся травмировать дочерей, а Лерская — еще и своего жениха, к которому испытывает лишь дружеские чувства. Каждая из героинь-матерей переживает трагедию и терпит любовный крах. В романе Вербицкой коллизии строятся на соперничестве матери и дочери (подобную модель впоследствии использовала Чарская в повести «Вакханка»), и безраздельно преданная мать «отдает» дочери своего любимого. В «Ранних грозах» героиня умирает, не выдержав предательства возлюбленного, для которого отношения с ней были временной забавой. В романе Чарской героиня переживает глубокое разочарование в любимом человеке, а жених, не смирившись с ее изменой, кончает жизнь самоубийством.

Какую же роль в этих произведениях играет «дачный топос»? Здесь уместно привести цитату из второй книги дилогии Вербицкой «Иго любви» (Кн. 1. Актриса; Кн. 2. Огни заката), где героиня-актриса, рассказывая об одном из своих товарищей по ремеслу, вспоминает экстравагантный эпизод.

> Работали мы в Киеве. У него за городом была дача. Ну вот, в день рождения Эвелины (жены. — *Е. С.*) он устроил у себя банкет, пригласил всю труппу, многих из публики, особенно светских дам, поклонниц... Во время ужина встает... «Куда ты?» — спрашивает Эвелина. А он отвечает: «Господа... Как только услышите фейерверк, первую ракету, сейчас же бегите в парк, на площадку!..» Прекрасно.... Ничего не подозревая, мы ужинаем... Вдруг ракета. Все кидаемся в парк. Опять ракета, другая... Светло как днем... И вот на площадке мы видим группу... На мраморном пьедестале стоят три статуи во весь рост... греческий бог и два амура... <…> Николай Карлович во всей красе, действительно, как греческий бог, стоит в живописной позе, а у ног его два голеньких амура… его дети...[9]

Обратим внимание, что описанное событие происходит именно на даче, таким образом дача оказывается своеобразным пространством свободы, отменяющим принятые условности и снимающим этические ограничения. В литературе эта функция дачи как локуса, освобождающего от запретов, нередко используется в изображении недозволенных любовных отношений. Можно вспомнить пушкинский отрывок «Гости съезжались на дачу…», повесть И.С. Тургенева «Первая любовь», роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина», где дача Карениных в Петергофе становится местом свиданий Анны и Вронского. Элемент любовной вольности, присущий дачной жизни, находим и в произведениях современниц этих писателей. Так, в повести Е.А. Ган «Идеал» (1837) действие разворачивается в Петербурге, но одним из зна́ковых мест оказывается дача, где происходит знакомство героини-провинциалки с ее кумиром-поэтом[10]; в рассказе Н.Д. Хвощинской «Два памятные дня» (1866) дача в Царском становится местом знакомства провинциалки с петербургским ловеласом, который пытается ее обольстить[11].

«Дачный топос» способствует снятию этических ограничений и тем самым создает условия для любовного раскрепощения. Одним из признаков такого освобождения от условностей становится наем любовниками дач, расположенных рядом или поблизости друг от друга, что облегчает постоянное общение. В повести Крестовской герои-любовники живут рядом, но он проводит время на ее даче. То же самое

---

[9] *Вербицкая А.А.* Огни заката: в 2 кн. Кн. 2. М.: [Б. и.], 1916. Текст : электронный // Библиотека Максима Мошкова. URL: http://az.lib.ru/w/werbickaja_a_n/text_1916_igo_lubvi.shtml (дата обращения: 12.07.2021).

[10] См.: *Ган Е.А.* Идеал // Полн. собр. соч. Е.А. Ган (Зенеиды Р-вой). СПб.: Изд. Н.Ф. Мертца, 1905. С. 1–48.

[11] *Хвощинская Н.Д.* Два памятные дня // Собр. соч. В. Крестовского (псевдоним): в 5 т. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1892. Т. 3. С. 345–396.

видим и в романе Крестовской «Артистка» (1891)[12], где свободная от предрассудков героиня нанимает дачу рядом со своим избранником. Героиня романа «Вавочка» Александра Яснева и ее возлюбленный в Петровском живут неподалеку друг от друга, но все свободные дни он проводит у нее. В Богородском же они снимают общую дачу, где их комнаты расположены рядом. Такое размещение имеет и сюжетное значение: в Петровском мужской персонаж только смутно осознает, что его привлекает дочь любимой женщины, а год спустя это влечение становится неодолимым, в чем он и признается Вавочке. У самой же Вавочки в Богородском начинаются любовные приключения, которые венчаются ее «падением». Подобную роль места, позволяющего нарушать культурные предписания, дачное пространство выполняет и в повести Вербицкой «Чья вина?» (1903). В дачном антураже разворачиваются отношения Веры и ее жениха Станского, который допускает только узаконенную связь, но ищущая «сильных ощущений» невеста соблазняет его на лоне природы[13]. Близкая этому мотивировка поведения героини представлена и в рассказе Вербицкой «Наденька» (1901), действие которого также происходит на даче. Героиня-гувернантка, даже предвидя что «ее выгонят с позором на улицу, втопчут в грязь <…>, откажут в рекомендации на другое место», но «завороженная властью растущего желания», не может устоять против свидания с молодым офицером[14]. В карикатурно-сниженном виде дачный эротизм показан в рассказе Вербицкой «Репетитор» (1901), где изнывающая от безделья барыня желает получить дачного репетитора столь же привлекательного, ловкого и любезного, как студент, нанятый ее знакомой[15].

В плане свободы нравов дачные отношения можно сопоставить с курортными романами. В литературе конца XIX — начала XX в. в изображении курортной жизни неоднократно встречаются мотивы сексуальной раскованности и отказа от принятых условностей. А.Н. Толстой в «Хождении по мукам» так описывает атмосферу евпаторийской жизни:

---

[12] *Крестовская М.В.* Артистка: Роман. М.: Изд. кн. склада Д.П. Ефимова, 1903.

[13] *Вербицкая А.А*. Чья вина? Повесть: в 2 ч. М.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1903. С. 59.

[14] *Вербицкая А.А.* Наденька: Эскиз // *Вербицкая А.А.* Сны жизни: Рассказы. М.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1901. Текст : электронный // Библиотека Максима Мошкова. URL: http://az.lib.ru/w/werbickaja_a_n/text_06_nadenka.shtml (дата обращения: 05.07.2021).

[15] См.: *Вербицкая А.А.* Репетитор: Эскиз // *Вербицкая А.А.* Сны жизни: Рассказы. Текст : электронный // Библиотека Максима Мошкова. URL: http://az.lib.ru/w/werbickaja_a_n/text_02_repetitor.shtml (дата обращения: 05.07.2021).

<...> В этой необычайной обстановке синих волн, горячего песка и голого тела, лезущего отовсюду, шатались семейные устои. <…> По всему побережью не было ни одной благополучной дачи. Неожиданно разрывались прочные связи. И казалось, самый воздух был полон любовного шепота, нежного смеха и неописуемой чепухи, которая говорилась на этой горячей земле, усеянной обломками древних городов и костями вымерших народов[16].

И.Л. Сельвинский в автобиографическом романе «О, юность моя!» пишет о занятиях молодых греков в Евпатории 1910-х гг., упоминая гостиницу «Дюльбер»:

<…> великолепно сложенные, под стать античным эллинам <…> подплывали к «Дюльберу» на парусных лодках и, обнаженные до пояса, выжидали, не клюнет ли на них какая-нибудь северная дамочка (в Евпатории греки-рыбаки играли ту же роль, что татары-проводники в Ялте)[17].

Можно вспомнить героиню рассказа А.П. Чехова «Длинный язык», которая невольно пробалтывается мужу о своих ялтинских похождениях с татарином-проводником[18]. О свободе курортных нравов уже в конце 1830-х гг. писали и авторы-женщины, например Е.А. Ган в повести «Медальон» (1839)[19]. В более поздней повести Л.И. Веселитской-Микулич «Мимочка на водах» (1891) центром повествования становится курортное приключение героини. Иронический пуант этой сюжетной линии заключен в вопросе тетушки Софи, которая спрашивает родственниц, вернувшихся с курорта: «<…> правда, что на Кавказе, на водах, так флёртят?»[20]

Однако поездка на южные курорты, пребывание в санаториях, гостиницах и на южных дачах означали принципиальное изменение привычных жизненных координат, перемещение в совершенно иное, экзотическое пространство, которое стимулировало жажду новых ощущений, но не предполагало продолжения любовных связей. Дачный же топос в ин-

---

[16] *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 5. С. 108.

[17] *Сельвинский И.Л.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Художественная литература, 1974. Т. 6. С. 154.

[18] См.: *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1976. Т. 5. С. 313–316.

[19] См.: *Ган Е.А.* Медальон // Полн. собр. соч. Е.А. Ган. СПб.: Изд. Н.Ф. Мертца, 1905. С. 210–299.

[20] *В. М.* (Л.И. Веселитская-Микулич). Мимочка на водах. Очерк // Вестник Европы. 1891. Т. 148. Кн. 3. С. 59.

тересующих нас произведениях показан не только как продолжение ранее завязавшихся отношений, но и как своего рода переломный момент, изменяющий вектор их развития. В романе «Вавочка» именно на даче происходит перелом в отношениях Ясневой и ее возлюбленного. Героиня повести «Ранние грезы» после дачного общения с любовником понимает невозможность продолжения прежней жизни и уходит от мужа. Дачные встречи героини Чарской с возлюбленным завершаются осознанием его неверности и ее «потрясающим разочарованием».

Стивен Ловелл, говоря о дачной жизни, обращает внимание на выраженность в литературных текстах эротического элемента. Эту тему развивает Уго Перси в статье «Дача как "эротическое гнездо" — от декадентства до наших дней», где пишет, что в литературе дача «порой превращается в настоящую арену эротических развлечений». Причину этого исследователь видит в «территориальном расположении и социокультурном значении, то есть в ее промежуточной и, следовательно, гибридной, натуре». При этом он уточняет, что понятие «эротический» использует как «целомудренный эвфемизм», так как, по сути, речь идет об изображении «сексуальных отношений или даже просто забав»[21]. На мой взгляд, и понятие «гнездо», и тезис об изображении в «дачной» литературе «сексуальных забав» требуют некоторых уточнений. Что касается «гнезда», то, как справедливо пишет О.А. Богданова, дачное пространство, в отличие от усадебного, разомкнуто, и арена действия выходит за пределы установленных личных границ: не только дача, но и то, что ее окружает, — в этом смысле расширение локального пространства соотносимо с разрушением этических границ[22]. Поэтому понятие «гнездо» в применении к даче вряд ли можно признать удачным. Что касается «сексуальных забав», то в литературе интересующего нас периода несомненно есть произведения, в центре которых находится изображение такого рода развлечений. Некоторые тексты как анонимных, так и известных авторов (А.М. Горького, А.Н. Толстого, И.А. Бунина) вошли в сборник под названием «Летом на даче. Русская эротическая проза»[23].

В интересующих нас произведениях трех писательниц элемент сексуальной раскованности артикулирован в текстах Вербицкой, где молодая героиня показана не только как отвечающий взаимностью объект сексу-

---

[21] *Persi Ugo*. Дача как «эротическое гнездо» — от декадентства до наших дней // «Образ мира, в слове явленный...»: Сб. в честь 70-летия проф. Ежи Фарыно. Siedlce, 2011. С. 89–98.

[22] См.: *Богданова О.А*. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: Топика, динамика, мифология. С. 73.

[23] Летом на даче: русская эротическая проза / сост. М.Л. Вольпе. М.: Альта-Принт, 2006.

ального интереса («Наденька»), но и как субъект, инициирующий запретные отношения («Чья вина?»). И в романе «Вавочка» тема сексуальных отношений также связана с девушками — скучающей Зиной Прокофьевой, хищной Маней Зиминой и избалованной Вавочкой, но откровенные эротические описания в этих произведениях отсутствуют. Своеобразная поэтизация сексуальных отношений заметна в романе Чарской: сугубо земной, плотский характер отношений Лерской с ее возлюбленным подчеркивается свиданиями в лесу, где «застают их жгучие захваты счастья»[24], но вместе с тем для женского персонажа эта связь значит гораздо больше, чем плотские утехи. Изображение героинь двух других произведений (Марьи Сергеевны и Александры Ясневой) более целомудренно, сексуальный аспект не артикулирован, поскольку в их привязанности к любимому человеку доминирует не плотское, но эмоционально-духовное начало. Не случайно во всех произведениях рядом с образом матери оказывается образ дочери, которая становится своего рода нравственным мерилом (у Крестовской и Чарской) или безраздельная преданность которой сильнее, чем глубокая привязанность к возлюбленному (у Вербицкой).

Список литературы

1. *Богданова О.А*. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: Топика, динамика, мифология. М.: ИМЛИ, 2019. 288 с.
2. *Вербицкая А.* Вавочка. Роман: в 3 ч. М.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1901. 334 с.
3. *Вербицкая А.А*. Чья вина? Повесть: в 2 ч. М.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1903. 206 с.
4. *Вербицкая А.А.* Наденька: Эскиз // *Вербицкая А.А.* Сны жизни. Рассказы. М.: Т-во Скоропеч. А.А. Левенсон, 1901. Текст : электронный // Библиотека Максима Мошкова. URL: http://az.lib.ru/w/werbickaja_a_n/text_06_nadenka.shtml (дата обращения: 05.07.2021).
5. *Вербицкая А.А.* Репетитор: Эскиз // Вербицкая А.А. Сны жизни. Текст : электронный // Библиотека Максима Мошкова. URL: http://az.lib.ru/w/werbickaja_a_n/text_02_repetitor.shtml (дата обращения: 05.07.2021).
6. *Вербицкая А.А*. Огни заката: в 2 кн. Кн. 2. М.: [Б. и.], 1916. Текст : электронный // Библиотека Максима Мошкова. URL: http://az.lib.ru/w/werbickaja_a_n/text_1916_igo_lubvi.shtml (дата обращения: 12.07.2021).

[24] *Чарская Лидия*. Виновна, но…: Роман мятежной души. С. 61.

7. *В. М.* (Л.И. Веселитская-Микулич). Мимочка на водах. Очерк // Вестник Европы. 1891. Т. 148. Кн. 3. С. 30–60.
8. *Ган Е.А.* Идеал // Полное собрание сочинений Е.А. Ган (Зенеиды Р-вой). СПб.: Изд. Н.Ф. Мертца, 1905. С. 1–48.
9. *Ган Е.А.* Медальон // Там же. С. 210–299.
10. *Крестовская М.В.* Артистка. Роман. М.: Изд. кн. склада Д.П. Ефимова, 1903. 579 с.
11. *Крестовская М.В.* Ранние грозы; Испытание. М.: Изд. кн. склада Д.П. Ефимова, 1904.
12. *Крестовская М.В.* Сочинения / Библиотека Максима Мошкова [Электронный ресурс]. URL: http://www.azlib.ru/k/krestowskaja_m_w/text_0020.shtml (дата обращения: 05.07.2021).
13. Летом на даче: Русская эротическая проза / сост. М.Л. Вольпе. М: Альта-Принт, 2006. 319 с.
14. *Ловелл Стивен.* Дачники: история летнего житья в России, 1710–2000. СПб.: Академический проект: Изд-во ДНК, 2008. 347 с.
15. *Сельвинский И.Л.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 6: О, юность моя! Роман. М.: Художественная литература, 1974. 509 с.
16. *Старыгина Н.Н.* «Дачный текст» в повести И.С. Тургенева «Первая любовь» // Вестник Марийского гос. ун-та. 2015. № 4 (19). С. 107–111.
17. *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 5: Хождение по мукам. Кн. 1 и 2. М.: ГИХЛ, 1959. 640 с.
18. *Хвощинская Н.Д.* Два памятные дня // Собр. соч. В. Крестовского (псевдоним): в 5 т. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1892. Т. 3. С. 345–396.
19. *Чарская Лидия.* Виновна, но…: Роман мятежной души. СПб.: Венок, [1913]. 228 с.
20. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1976. Т. 5. 703 с.
21. *Dushechkina Elena.* Дачный текст в журнале «Осколки» // The Dacha Kingdom: Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area // Eds. N. Baschmakoff, M. Ristolainen. Aleksanteri Series (Helsinki). 2009. № 3. P. 109–119.
22. *Persi Ugo.* Дача как «эротическое гнездо» — от декадентства до наших дней // «Образ мира, в слове явленный...»: Сб. в честь 70-летия проф. Ежи Фарыно / Redakcija R. Bobryka, J. Urban, R. Mnicha. Siedlce, 2011. С. 89–98.

© 2021, Е.Н. Строганова

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5-333-351

Это произведение доступно по лицензии
Creative Commons«Attribution-NonCommercial»
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

Э. Мари

О понятии петербургского «дачного фольклора» конца XIX — начала XX в.

Аннотация: Целью данной статьи является анализ устных и письменных аспектов внутри разных выразительных форм речи, связанных с загородным летним отдыхом во времена петербургской “Belle Époque” (рубеж XIX–XX вв.). В частности, рассматривается корпус полузабытых текстов и культурных практик, находящихся на стыке между фольклором и литературой, художественным творением и продуктом потребления, которые отражали и наполняли досуг в дачных местностях, способствуя сближению различных социокультурных плоскостей (отдыхающих и «аборигенов») и во многих аспектах — стиранию границ между «элитарным» и «массовым» в культуре той эпохи. Анализ этих материалов, несмотря на их эстетическую второстепенность, дает нам новое видение «снизу» дореволюционной дачной культуры в России начала XX в. как пейзажа, претерпевающего быструю модернизацию, в котором пока еще гибридные социальные фигуры встречаются и «борются» за то, чтобы завоевать собственное «право на город».

Ключевые слова: дачный фольклор, дачная литература, массовая литература.

Информация об авторе: Эмилио Мари — PhD в области литературы, лингвистики и сравнительного литературоведения, преподаватель русского языка и литературы, Университет г. Витербо, 4, ул. Санта Мария в Гради, 01100 Витербо, Италия; младший научный сотрудник, Университет международных исследований в Риме, 133, ул. делле Сетте Кьезе, Рим, Италия. E-mail: emiliomari@hotmail.it. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1249-6141

Emilio Mari

On the Concept of Petersburg «Dacha Folklore» of the late 19th — early 20th century

Abstract: The aim of this paper is to analyse the relation between orality and literacy in some of the expressive forms linked to the suburban summer leisure during Saint Petersburg "Belle Époque". In particular, I will consider a forgotten corpus of texts and practices, somehow halfway between folklore and literature, cultural production and consumption, that mirrored and filled free time in dacha settlements, allowing the encounter between different socio-cultural realities (summer dwellers and "natives") and contributing in many ways to the weakening of the boundaries between the "elitist" and the "popular" in the artistic culture of the time. The analysis of these materials, despite their aesthetic marginality, gives us a new vision "from the bottom up" of the pre-revolutionary dacha culture: a rapidly modernising landscape in which still fluid social bodies meet and fight in order to obtain their "right to the city".
Keywords: dacha folklore; dacha literature; mass literature.
Information about the author: Emilio Mari — PhD in literature, linguistics and comparative literature, lecturer in Russian language and literature at the University of Viterbo, Via Santa Maria in Gradi, 4, 01100 Viterbo VT, Italy; Junior Researcher, University of International Studies of Rome, 133, delle Sette Chiese street, Rome, Italy. E-mail: emiliomari@hotmail.it. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1249-6141

Для обозначения проблематики данной статьи мы хотели бы оттолкнуться от петербургских «Воспоминаний» 1995 г., в которых Д.С. Лихачев утверждает, что «[к]ультура дачного общества была повторением русской культуры в целом, но в меньшем масштабе. Она носила *разговорный* характер»[1]. Целью рассуждений, предлагаемых нами в качестве рабочей гипотезы и материала для будущего углубленного изучения, является исследование возможности говорить об устном (фольклорном) творчестве, характерном для русской дачной культуры конца XIX — начала XX в. Предпосылкой нашего дискурса станет применение расширенного видения концепции фольклора, открытого для его периферийных форм и чувствительного к взаимодействию с «высокой» культурой, текучести между социальными классами, а также к процессам упадка, массификации и потребительства.

Дачное пространство, как нам кажется, является подходящим для рассуждений такого рода, так как исторически представляло место диалога (и конфликта) между городским и деревенским миром, между культурными практиками и выразительными формами, связанными, с одной стороны, с письменностью, а с другой — с устной традицией. Сама приро-

[1] *Лихачев Д.С.* Воспоминания. СПб.: Logos, 1995. С. 71. Курсив мой. — *Э. М.*

да нашей области исследований, таким образом, ставит перед нами ряд вопросов: какие взаимоотношения установились между этими двумя видами культуры? Каким образом введение «чужих» элементов преобразовало местный быт и традиции? И наоборот, какие локальные элементы (в случае их существования) оказались полезными для обогащения городской культуры? Именно в этом смысле — а также благодаря своей пространственной ограниченности, как отмечал Лихачев, — дачное пространство приобретает роль лакмусовой бумаги, «миниатюры» процессов, происходивших в более широком масштабе по всей России на заре промышленного переворота в последние десятилетия XIX в.: урбанизации и «деруралиации»[2] деревни, введения массовой грамотности и исчезновения традиций, а также рождения современного понятия досуга и постепенной демократизации искусства[3].

Первый возможный и, конечно же, наиболее непосредственный подход к изучению дачного пространства предлагают нам литературно-художественные произведения на эту тему, создаваемые привилегированными городскими классами в течение десятилетий. В случае России, и в частности Петербурга, начало этого процесса можно отнести к 60-м гг. XIX в. Несмотря на то, что уже у Пушкина в некоторых фрагментах местом действия служили загородные виллы петровской знати[4], на самом деле проза, посвященная феноменологии массового летнего отдыха, развивается лишь в пореформенный период. Вслед за изменениями, которые затронули в те годы общество и территорию (разрастание городов, строительство железных дорог, разделы дворянских земель, открытие увеселительных садов и курортов, и т. д.[5]), петербургская традиция физиологиче-

---

[2] Деруралиация (от *англ.* rural) — процесс миграции жителей из деревень, сокращения населения в сельской местности под влиянием урбанизации.

[3] Отвечая на вопрос: «Почему важна дача?», — С. Лоуэлл приводит следующие аргументы: «<…> У дачи нет ни одной неизменной черты. Скорее, ее стоит оценивать, как чрезвычайно чувствительный барометр сложных социальных и культурных процессов, происходящих в современной России» (*Lovell S.* In and Out of Petersburg and Moscow. Towards a History of Exurban Russia // The Dacha Kingdom. Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area / N. Baschmakoff, Mari Ristolainen, eds. Helsinki, 2009. P. 35). Перевод с *англ.* мой. — *Э. М.*

[4] См., например, «Гости съезжались на дачу» (1828–1830) и «Мы проводили вечер на даче» (1835). Тот же сценарий служит фоном в повести М.С. Жуковой «Дача на Петергофской дороге», написанной несколько лет спустя (1845).

[5] См.: *Stites R.* Summertime: Petersburg Suburban Entertainment in the Era of Serfdom // The Dacha Kingdom. Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area / N. Baschmakoff, Mari Ristolainen, eds. Helsinki, 2009. P. 49–61; *Малинова-Тзиафета О.Ю.* Из города на дачу: социокультурные факторы освоения дачного пространства вокруг Петербурга (1860–1914). СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-

ского очерка тоже обновляется и охватывает уже более широкий и четко сформулированный спектр проблематики. Это больше не простые описания самых темных и потайных уголков большого города, привлекающие внимание и любопытство интеллектуальных авторов и читателей, как это было, например, для Е.П. Гребенки и Д.В. Григоровича — мастеров зарисовок демократической направленности. Формирующаяся «дачная литература» (мы используем этот термин с некоторой условностью, учитывая однородность текстов и их авторов), наоборот, ставила персонажей и читателей на один и тот же социальный уровень, способствуя, таким образом, их прямой идентификации. Если самые колоритные и живописные компоненты в таком случае теряли свою актуальность, а вместе с ними исчезало и филантропо-патерналистское поведение, отличавшее демократов и реформаторов, то на передний план выступали водевильный юмор, легкомысленный и лукавый, а также «поэтика повседневности», которые подталкивали к уходу от действительности и к развлечению горожан. Герои рассказов Н.А. Лейкина или И.Л. Щеглова (Леонтьева), как в театре социальных масок, — сценическая метафора, как видно, хорошо подходит для описания различных аспектов дачного быта[6] — достоверно воспроизводили образы мужчин и женщин, представителей «третьего сословия», старающихся избежать рутины и влиться в новое соотношение между работой и свободным временем, буднями и праздниками.

В целом, если не касаться вопроса о жанрах, который заслуживает отдельного внимания и не входит в круг очерченных нами в данной статье проблем, можно было бы говорить о вертикальном делении текстов на две подкатегории: к первой категории мы относим произведения авторов, принадлежащих к *middlebrow* (среднему классу) профессионалов пера, с высоким культурным уровнем и успешно печатающихся в столице. Лейкин, наверное, является самым ярким тому примером: редактор «Осколков», открывший А.П. Чехова (которого тоже можно отнести в его ранний период к авторам дачной литературы, пусть и самого ее высокого ранга), автор целой серии рассказов, напечатанных в самых разных газетах и журналах, позже собранных и оформленных в тематические сборники, которые попали на летний книжный рынок столицы, действующий согласно вкусам и потребностям публики, о которой у нас не так много сведений[7].

Петербурге, 2013; *Глезеров С.Е.* Петербургские окрестности: быт и нравы начала XX века. М.: Центрполиграф, 2013.

[6] *Деотто П.* Из городской грязи на природу: город и дача (Дача как одна из категорий Петербургского мифа) // Studia Letteraria Polono-Slavica. 1999. No 4. P. 151.

[7] См.: *Smith S., Kelly C.* Commercial Culture and Consumerism // Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881–1940 / C. Kelly, D. Shepherd, eds. Oxford, 1998. P. 106–164.

Вторая группа авторов появляется из зазоров издательского и литературного мира: это отдыхающие, задействованные лично в редакциях «доморощенных» или псевдо-профессиональных газет, через которые они распространяли собственные «литературные» попытки и личную концепцию «творчества», почти как сегодняшний бриколаж, садовые поделки на заднем дачном дворе. Необходимо поэтому различать, если рассматривать их в этом ключе, два совершенно разных явления: а) дачную литературу (и в более широком смысле — издательства, ее печатающие) для досуга, т. е. создаваемую профессионалами специально для удовлетворения потребности в развлечении читателя / покупателя (особенно показательны в этом смысле отношения между дачной литературой и эстетикой детективов и любовных романов), которую пассивно потребляли отдыхающие[8]; б) более спонтанную и далекую от рыночной динамики литературу (и издательское дело), воспринимаемые *сами по себе* в качестве любительско-игровой деятельности во время летнего отдыха. О пассивности, даже в первом случае, стоит, однако, говорить с некоторой осторожностью: как будет видно далее, остается открытым вопрос, насколько вторая категория зависит от восприятия первой и, наоборот, какие повествовательные техники и клише первой берут начало во второй, имеющей более прямую связь с повседневной жизнью.

Противоположный уровень (но в то же время комплементарный) анализа дачного пространства, наверное, менее исследованный, открывается и приобретает четкие очертания, если перевернуть перспективу и попытаться приблизиться к нему, так сказать, «снизу», т. е. освобождаясь от «взгляда горожанина» и принимая точку зрения местных жителей. Такая операция, конечно же, возможна лишь отчасти и при условии сохранения должной критической дистанции: учитывая существенную нехватку письменных свидетельств местного населения (крестьян), речь пойдет скорее о «чтении между строк» интеллектуальных и полуинтеллектуальных текстов, избегая неверных толкований, к которым может привести подобное прочтение. К. Гинзбург, один из основателей научного направления микроистории, в предисловии к итальянскому изданию классиче-

[8] В последние два десятилетия, отталкиваясь от сформулированного В.Н. Топоровым понятия «петербургский текст» и применяя его к географическим реалиям, семантически противоположным столице (провинция, деревня и т. д.), литературоведческие и культурологические исследования периодически обращались к первой категории текстов. Для общей панорамы, кроме уже процитированного сборника “The Dacha Kingdom”, см.: *Lovell S.* Summerfolk. A History of the Dacha, 1710–2000. New York, 2003; *Деотто П.* Петербургский дачный быт XIX в. как факт массовой культуры // Europa Orientalis. 1997 (XVI). No. 1. P. 357–371; *Конечный А.М.* Петербургские дачи // Антропологический форум. 2005. № 3. С. 444–474.

ской работы П. Бёрка «Popular Culture in Early Modern Europe» (1978)[9], оставил некоторые наблюдения, которые можно применить и к России:

> О необходимости применения непрямого, косвенного метода Бёрк пишет очень важные строки — особенно важные, наверное, для итальянского читателя. Живой и очень распространенный интерес к народной культуре иногда приводит нас к тому, что мы склонны недооценивать методологические предосторожности, которые, например, заставили Грамши различать «народную литературу» и «литературу, предназначенную для представителей народа». Существует иллюзия, что определенный тип документов, которые невозможно с однозначностью отнести к «высокой» культуре, могут обеспечить прямой доступ к культуре, менталитету, жизненным условиям низших деревенских и городских классов. Подобная тенденция была подкреплена заслуженным успехом великой книги М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». <…> В ней Бахтин очертил невероятно богатую и живописную картину культуры народных классов, живших в Европе на протяжении столетий вплоть до промышленной революции, отталкиваясь от произведения высокой, можно даже сказать, высочайшей литературы (даже если пропитанной соками той, что Бахтин называет «рыночной культурой»). Сделанное Бахтиным сложно повторить — и не только потому, что Рабле — писатель исключительный. <…> Изображение народных классов в литературных текстах (включая «посредников» между высокой и низкой культурой, написанных на не слишком высоком стилистическом уровне) отличается сильным влиянием стереотипов. Считать подобные произведения прямым выражением народной культуры или, как минимум, рассматривать их в качестве достоверного описания жизненных условий, означает создавать аркадию навыворот, населенную плохо пахнущей деревенщиной вместо благоухающих пастушек[10].

Это утверждение справедливо, если проанализировать дачную литературу конца XIX – начала XX в. — тот корпус смешанных материалов, который невозможно однозначно идентифицировать с высокой культурой и который часто функционирует на границе между устным и письменным творчеством, литературой и фольклором, к тому же соответствуя эстетико-идеологическим запросам зарождающегося массового городского общества, представителями которого и являются читатели-отдыхающие. И оно тем более справедливо при обращении к источникам научно-этно-

---

[9] «Народная культура в Европе начала Нового времени» (*англ.*).

[10] *Ginzburg C.* Introduzione // *Burke P.* Cultura popolare nell'Europa moderna. Milano, 1980. P. I–XV. Здесь и далее в тексте статьи перевод с *итал.* мой. — *Э. М.*

графического характера той эпохи, также выражающим субъективную идеологию их авторов. Показательно в этом смысле, что первые отсылки к дачному пространству и традиции массового летнего отдыха появляются в рамках феномена, в ретроспективе обозначенного как «спор о старой и новой песне»[11]. Критики «новой песни» (эпитет относился к экспрессивным формам различного происхождения — частушкам, цыганскому и жестокому романсу, позже объединенным в фольклор городских окраин) пытались сохранить счастливый идеализированный образ патриархальной деревни, в то время как в реальности картина была иной: кризис старого уклада и желание новых поколений самоутвердиться как в личной сфере за счет поиска более раскованных отношений с противоположным полом, так и в сфере общественной, через «светские» выходы и отход от сельскохозяйственных работ[12]. Например, публицист и краевед, неославянофил В.О. Михневич в 1880 г. напечатал в петербургском журнале «Исторический вестник» статью, которая как нельзя лучше подходит для иллюстрации важности того «непрямого, косвенного чтения», на которое ссылались Бёрк и Гинзбург. Михневич предполагал, что современные средства коммуникации, в первую очередь железная дорога, и последующий рост обмена между городом и деревней запустили процесс «извращения», т. е. формальной и стилистической деградации устного народного творчества. Виновной в этом, согласно автору статьи, была в основном мелкая городская буржуазия, которая, вступая в контакт с деревенскими жителями в окрестностях столицы, искажала эстетический вкус и нравы последних:

> «Образованный» простолюдин-горожанин, нарядившись в «немецкого» фасона «спинжак» и «пальто», уснастив свой словарь кудреватыми, книжными выражениями и словечками, научившись чувствительным романсам и веселым куплетам (все это, конечно, в искаженно-карикатурном виде), смотрит уже свысока на «деревенщину», брезгает ее серым зипуном и лаптями, фыркает на «простоту» в обычаях и нравах, издевается над ее «мужицкой песнью»[13].

---

[11] См.: *Якунцева Т.Н.* Спор о «старой» и «новой» песне (из истории фольклористики конца XIX века) // Фольклор Урала. Вып. 5. Свердловск, 1980. С. 122–129; *Rothstein R.A.* Death of the Folk Song? // Cultures in Flux. Lower-Class Values, Practices and Resistance in Late-Imperial Russia / S. P. Frank, M. D. Steinberg, eds. Princeton, 1994. P. 108–120; *Лурье М.Л.* Городская песня в деревне (из старой дискуссии о новых песнях) // Вестник РГГУ. 2011b. № 9 (71). С. 124–141. (Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика»).

[12] См.: *Mari E.* Fra il rurale e l'urbano. Paesaggio e cultura popolare a Pietroburgo, 1830–1917. Roma, 2018.

[13] *Михневич В.О.* Извращение народного песнетворчества // Исторический вестник. 1880. Т. 3. № 12. С. 751.

Пессимизм Михневича приобретал все более мрачный, почти эсхатологический оттенок в написанном несколько позже очерке «Дачные пейзаны», входившем в сборник «Петербургское лето» (1887). Автор, следуя уже сказанному в «Извращении народного песнетворчества», призывал читателя поразмышлять над проблемой, которую «интеллектуальные» писатели дачной литературы обычно игнорировали, а именно: каким образом распространение традиции массового летнего отдыха отражалось на местных «аборигенах»? Подход и терминология напоминают антропологов викторианской эпохи, впервые столкнувшихся с примитивными народами: как будто дачники являлись представителями цивилизации по типу западной, которая не слишком заботилась о местных привычках, а их летний выезд из столицы стал новым типом «внутренней колонизации»[14]. Само название, данное автором, указывает на полемический настрой: более нейтральному «крестьяне» он предпочитает галлицизм «пейзаны». Еще Ф.М. Достоевский, говоря об эстетизации фигуры крестьянина, начатой Н.М. Карамзиным и Д.В. Григоровичем, связывал «пейзана» с западнической пародией на старого доброго русского мужика: «Вы даже не могли представить себе русского человека с вашей идеей! <…> Вы принуждены были одеть в русские кафтаны и сарафаны каких-то швейцарцев из балета; это пейзане и пейзанки, а не крестьяне и крестьянки»[15]. Парголовский пейзан, описанный Михневичем, является не чем иным, как последующей эволюцией данного стереотипа. Он одевается «по-столичному», точнее пытается соответствовать собственному представлению о городской моде, воспроизводя чрезмерную и немного гротескную роскошь, типичную для городского мещанства; он стыдится своего происхождения и требует, чтобы его называли «горожанином»; не демонстрирует больше никакой связи с фольклорными традициями, пытаясь выражаться замысловато, по-книжному; однако имея источником вдохновения лубочные издания и бытовое общение со столичными дачниками, зачастую превращает свою речь в поток ему же самому непонятных слов:

> В бытовом, культурном и хозяйственном отношении парголовский россиянин действительно очень мало походит на нашего крестьянина-землепашца патриархального склада <…>. Он уже не крестьянин, строго говоря, не мужик и стыдится этой клички, употребляя ее в смысле брани, так

[14] *Frank S. P.* ‘Simple Folk, Savage Customs?’ Youth, Sociability, and the Dynamics of Culture in Rural Russia, 1856–1914 // Journal of Social History. 1992 (XXV). No. 4. P. 711.

[15] *Достоевский Ф.М.* Г-н –бов и вопрос об искусстве // *Ф.М. Достоевский.* Собр. соч.: в 15 т. СПб.: Наука, 1993. Т. 11. С. 74–75.

как самого себя он считает человеком «городским», «образованным», а отнюдь не «деревенщиной»… избави Бог![16]

Большинство парголовских пейзанов совершенно отстали от земледелия или ограничивают занятие ими пустяками — сенокосом и огородом. Множество полей заброшено и оставлено под траву. <…> Парголовский земледелец в сеансы полевой работы жалок и каррикатурен, в своем серонемецком «спинжаке», в галстухе и узорной жилетке «при цепочке», в городского фасона сапожках на высоких каблуках, со своей изнеженностью и избалованностью[17].

Даже пейзаж стал как будто высушенным, делая Парголово больше похожим на Богом забытый провинциальный городок, плод фантазии Н.В. Гоголя или М.Е. Салтыкова-Щедрина, чем на населенный пункт в нескольких верстах от столицы. Такая «провинциализация» быта, точнее тенденция к мимикрии и искусственности, является далеко не новым фактом для петербургской литературы. В наброске «Петербургская сторона» (1844) Гребенка подметил, что население острова, отрешенное от светской жизни и столичных развлечений центра города, пыталось имитировать не только его обычаи и традиции, но и архитектуру (не случайно Петербургская сторона исторически представляла одно из первых направлений дачного отдыха «внутри» столицы). Михневич, в свою очередь, доводит до крайности это наблюдение, подчеркивая, с одной стороны, пошлость каждого аспекта местного быта, претенциозность вкуса и китч местных жителей, а с другой — создавая почти инфернальную картину, что-то среднее между Содомом, Гоморрой и страной изобилия. «Аркадия навыворот», как ее окрестил К. Гинзбург, населена «мертвыми душами» на распутье между аутентичной национальной культурой (своего рода *Volksgeist*), от которой уже отказались, и заимствованной культурой, пришедшей ей на смену, все еще чужой, кроме самых поверхностных и деградировавших ее аспектов:

Всего лучше наблюдать парголовского пейзана в праздничное время, которого у него ужасно много. Некоторые летние праздники тянутся у него чуть не по целым неделям. В праздничное время он разгуливает по улицам в «виссоне и пурпуре» московского дела, угощается и беспросыпно пьянствует, а, при этом, по натуре вещей, буйствует, дебоширствует и, на началах общинной «взаимности», засаживается поочередно в местную ку-

[16] *Михневич В.О.* Дачные пейзаны // Петербургское лето. СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1887. С. 33–34.
[17] Там же. С 36.

тузку для усмирения. По всему селу стоит дикий, неистовый рев и вой, на всяком шагу попадаются, еле держащиеся кое-как на ногах и уже полегшие костьми, пьяные, и не только мужчины, но и женщины, даже подростки, всякие работы брошены и все село, стар и млад, предается веселию[18].

На тему такого состояния «междуцарствия» (весьма подходящий термин, который ввел как раз в те годы этнограф И.Я. Львов[19]) иронизировал А.Т. Аверченко, один из известных и популярных юмористов журнала «Сатирикон», в своем небольшом рассказе под названием «Американец» (1914). Сюжет его следующий: затерявшись в лесу во время охоты, дачник встречает мужика, сидящего на берегу реки за чтением столичной газеты. Крестьянин полностью соответствует признакам, характерным для парвеню, которых описал Михневич: у него острижена борода, он носит броские очки и серебряные часы, несмотря на свою очевидную безработность. Возвращается и отрицательное, инфернальное значение пейзажа:

— Где уж тут хлеб, ваша милость! И в заводе хлебов не было. Всякой дрянью поросло — ни тебе дерева настоящие, ни тебе луга настоящие. Бурелом все, валежник, сухостой.
— Да что ж ты тут… грибы собираешь, ягоды?
— Нету тут настоящего гриба. И ягоды тоже, к слову сказать, черт-ма[20].

Некоторое время спустя крестьянин раскрывает настоящий источник своих доходов: он вырыл несколько ям и сдает их горожанам, желающим полюбоваться местными красотами.

Иду я о прошлом годе к реке рыбку поудить, гляжу: что за оказия! Под одним кустом дачник белеется, под другим кустом дачник белеется. И у всякого бинокль из глаз торчит. Сдурели они, думаю, что ли? Тогда-то я еще о биноклях и не слыхивал. Ну, подхожу, значит, к реке поближе… Эге-ге, вижу. Тут тебе и брюнетки, и блондинки, и толстые, и тонкие, и старые, и малые. Вот оно что! <…>
Шестьдесят рублей в лето отвалил. Ловко? Да биноклей четыре штуки выправил, да кустов насажал, да ям нарыл — прямо удобство во какое.

---

[18] Там же. С. 34–35.

[19] *Львов И.Я.* Новое время — новые песни: о повороте в народной поэзии. Устюг: Тип.-скоропечатня П.Н. Лагирева, 1891. С. 24.

[20] *Аверченко А.Т.* Американец // *Аверченко А.Т.* Чудеса в решете. Пг.: Изд. журн. «Новый Сатирикон», 1915. URL: http://az.lib.ru/a/awerchenko_a_t/text_0300oldorfo.shtml (дата обращения: 24.03.2021).

Сидишь эт-то в прохладе, в яме на скамеечке, слева пива бутылка (от себя держу: не желаете ли? Четвертак всего разговору), слева, значит, пива бутылка, справа папиросы… — живи не хочу![21]

«Извращение» материальной и духовной культуры «аборигенов» брало начало в новых дачных поселках и совпадало, по мнению Михневича, как и других столичных исследователей, с попыткой («наивной», поскольку лишенной эстетической осознанности) подняться ступенькой выше по социальной лестнице и слиться с образцами городского быта и письменной культуры, воспринимаемыми как более высокие. Дореволюционная этнография не сомневалась в причинах таких явлений: с одной стороны, это присоединение крестьянских масс к рыночной экономике через наемную работу (постоянную или сезонную) на фабриках и в ремесленных лавках, с другой — открытие новой топографии досуга. Например, описанное Михневичем Парголово находилось на расстоянии не более 3-4 верст от Озерков — одного из излюбленных мест петербургских дачников благодаря вокзалу и ресторанам, привлекавшим в том числе А.А. Блока, который превратил один из них в место действия «Незнакомки» (1906). Эти коммерческие увеселительные заведения, посещаемые разношерстной публикой (те же антрепренеры зачастую были бывшими крестьянами), предлагали специфический диапазон развлекательной культуры городских окрестностей конца XIX — начала XX в.[22] Один из докладчиков на Девятом археологическом съезде в Вильне в 1897 г. отмечал, что «[п]ошлая песня идет из увеселительных заведений, часто бывает так называемой цыганской. Это те же шансонетки, только более низкого разбора. Народ откровеннее поет их, чем люди образованные. Питерщики и москвичи только перенимают их. В деревне они распространяются очень быстро»[23]. Схожими были и наблюдения Н.К. Позднякова в «Вестнике воспитания»:

Оперетка, со своими веселыми, задорными, неглубокими и мало-музыкаль-

[21] Там же.

[22] См.: *Стеклова И.А.* Феномен увеселительных садов в формировании культурной среды Петербурга-Петрограда: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1991; *Конечный А.М.* Петербургские общедоступные увеселительные сады в XIX веке // Europa Orientalis. 1996 (XV). No. 1. P. 37–50; *McReynolds L.* Russia at Play. Leisure Activities at the End of the Tsarist Era. Ithaca, London, 2003; *Уварова* Е.Д. Как развлекались в российских столицах. СПб.: Алетейя, 2004; *Лебедева В.Г.* Судьбы массовой культуры России. Вторая половина XIX — первая треть XX века. СПб.: СПбГУ, 2007.

[23] Труды девятого Археологического съезда в Вильне, 1893. В 2 т. М.: Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1897. Т. 2. С. 108.

ными мотивами, вытеснила мелодичную — то заунывную, то удалую родную песню, и эта последняя стала чужда для нашей молодежи с колыбельных лет <...>. И это не только в столицах: это повсеместно. Прошлым летом я объездил немало по России, и у пароходных пристаней, и из окна вагона и из окна гостиничного номера в далеком от столиц городе слышал все те же песенки, которые прошли туда из «Аркадии», из «Эрмитажей», от «Омонов», «Неметти» и из прочих шумных уголков наших столичных окраин[24].

Интересно описание подобных мест (в данном случае под Москвой) и особенностей деградирующего бульварного вкуса, который там царил, в воспоминаниях К.С. Станиславского, который обнаружил одно из них, когда искал что-нибудь подходящее для первого сезона будущего МХТ:

При театре был сад, и в нем все лето забавляли публику разными дивертисментами на вольном воздухе. В плохую погоду и холода они переносились в закрытый театр. Вся обстановка была применена к запросам садового зрителя и носила печать дурного тона. Это сказывалось во всем: и в окраске стен, и в рисунке обоев, и в подборе цветов, и в пошлой отделке, и в убогой роскоши, и в вывесках, расклеенных по стенам, и в рекламном занавесе на сцене, и в мундирах лакеев, и в подборе закусок в буфете, и во всем оскорбительном строе и распорядке дома[25].

Однако не все «легкие жанры» дачной культуры основывались на профессионализации и логике потребительства зарождающейся «развлекательной индустрии». Под вывеской дачного театра можно выделить, учитывая все сказанное выше касательно литературных произведений, два направления, различающихся по типу и участникам. Прежде всего существовал дачный театр, основанный на актерском профессионализме, о котором говорил Станиславский, поддерживаемый коммерсантами и организованный в пригородных увеселительных садах в летний сезон. Спектакли напоминали по форме кафе-шантан и предлагали смешанные номера: цирковые выступления, фейерверки и световые представления, оперетту и водевиль, цыганский романс и сатирические куплеты (еще одну типичную для летнего сезона форму). Такой дачный театр, о котором упоминали все журналы того времени, вел свое происхождение от балагана и постепенно вливался в массовую культуру посредством процесса, который критика недавно определила как «бульваризацию»[26].

---

[24] *Поздняков Н.К.* К вопросу об упадке народного творчества // Вестник воспитания. 1897. № 1. С. 153–154.

[25] *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2007. С. 225.

[26] Подробнее об этом см.: *Зоркая Н.М.* На рубеже столетий. У истоков массового

Второй уровень дачного театра был связан с непрофессиональной сферой: домашние представления, организованные для чистого развлечения, без каких-либо коммерческих целей самими дачниками, которые в большинстве случаев объединялись в самые настоящие любительские театральные труппы. Это непосредственная форма участия в культурной жизни — в отличие от той, которую предлагают увеселительные заведения, — демонстрирующая неожиданную близость с народным театром: произведения высокой литературы перерабатывались и упрощались для соответствия со вкусами и техническими возможностями местных «трупп»; как и в классической народной драме или более современных пантомимах-арлекинадах, импровизация играла здесь ведущую роль, а взаимодействие между актерами и зрителями, размещенными в одном и том же пространстве без сцены и принадлежащими к одному и тому же социальному слою, было идеально слаженным[27]. Цели этих летних спектаклей были далеки от жажды прибыли: обычно это благотворительность, чистое развлечение или «артистические» амбиции, которые не могли найти выход на официальной столичной сцене. Отсюда и непрофессиональность спектаклей, наивность или слащавое высокомерие новоиспеченных актеров, отсюда и гневная реакция театральной элиты Петербурга в многочисленных рецензиях на деятельность дачных театров на страницах журнала «Театр и искусство»:

> Смелость города берет и… дает хорошие сборы. Г-н Раев поставил «Отелло». Прекрасные, для дачного театра, декорации, приличные костюмы, но, Боже! — какое исполнение! Нужно отдать справедливость г-ну Раеву: он, очевидно, поработал над ролью Отелло, играл с чувством, и даже отдель-

---

искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976; *Stites R.* Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900. New York, 1992; *Engelstein L.* The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia. Ithaca, 1992. Добавим, что самый яркий пример бульварного искусства, ранний кинематограф, дебютировал в России именно в одном из загородных увеселительных садов, петербургском «Аквариуме», в 1896 г. См.: *Цивьян Ю.Г.* Историческая рецепция кино*:* кинематограф в России, 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991; *Ковалова А.О., Цивьян Ю.Г.* Кинематограф в Петербурге 1896–1917. Кинотеатры и зрители СПб.: Мастерская СЕАНС: Скрипториум, 2011.

[27] Ироничное, но точное описание этих черт можно найти, среди прочего, в рассказе А.Т. Аверченко «Дачный театр» (1910). О летних театрах такого типа см.: *Юнисов М.В.* «Лишний театр»: о любителях и их «губителях» // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 372–393; *Дмитриев О.Н.* Наброски о летних театрах Серебряного века // Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918. М.: НИУ ВШЭ, 2017. С. 426–454.

ные его выходы вызывали аплодисменты, но зато остальные исполнители, большей частью любители, незнанием ролей и неумением держаться на сцене вызывали смех публики в самых драматических местах[28].

Новое обозрение В. Незнамова «Петербург в Аркадии» смотрится не без интереса. Некоторые сценки написаны живо и не без юмора. Напр<имер>, сцена «На лоне природы»[29] смотрится положительно и с интересом. Есть немало и остроумных куплетов на злобу дня. Только одна г-жа Островская в этой сцене портила впечатление. Артистка, изображая кухарку, выкидывала такие антраша, которые совсем неуместны в семейном саду. Впрочем, та же артистка довольно удачно имитировала известную исполнительницу цыганских романсов[30].

Стремление к шаржу у артиста необыкновенное. Напр<имер>, в лубке «Разрушение Помпеи» роль антрепренера и без того каррикатурна, но г. Соколов еще уснащает ее массой собственных отсебятин и клоунических выходок. Это уже не искусство, а что-то очень близкое к балагану[31].

Подобные лубки, как и другие сочинения разных жанров (рассказы, анекдоты, шутки, афоризмы, эпиграммы и т. д.), авторами которых являлись сами дачники, иногда переходили из устной формы в письменную и печатались в дачных газетах. Если сегодня пролистать страницы этих газет, которые часто существовали не дольше одного летнего сезона, то можно обнаружить большое количество рубрик, занятых литературными (или, скорее, псевдолитературными) произведениями дачников. Ценность этих сочинений, конечно далеких от какой-либо художественности, прежде всего в том, что они свидетельствуют о распространенном стремлении средне-низших слоев городского населения приобщиться к художественному письму в, так сказать, «легкой» манере, ради собственного удовольствия, и закрепить на бумаге свой личный повседневный опыт.

[28] Театр и искусство. 1901. № 33. С. 590.

[29] В этом случае речь идет об одной из уже процитированных самопрезентаций повседневной жизни на даче, описанной самими дачниками, в саду «Аркадии». Выражение «на лоне природы» широко использовалось в дачном жаргоне (например, один из сборников Н.А. Лейкина носит именно такое название), часто с целью иронически подчеркнуть отсутствие или искусственность природы в местах летнего отдыха.

[30] Театр и искусство. 1901. № 34. С. 606.

[31] Театр и искусство. 1901. № 21. С. 400. Отсылки к народным гуляньям в текстах дачной литературы отмечаются не так уж и редко: в одной из рубрик газеты «Дачник», издаваемой в стиле райка, какой-то автор представляет себя публике как «Дачного раёшника».

Дачный быт, жаргон, устойчивые выражения, типичные персонажи летней жизни обеспечивали этим авторам-любителям практически неисчерпаемый репертуар (разделяемый всем дачным сообществом) ситуаций, типов и розыгрышей, который по сути являлся демократизированной версией того, что Ю.М. Лотман называл «салонным фольклором»:

> Изучение материала показывает, что в устной литературе петербургского салона — жанре, расцветшем в первой трети XIX в. и, бесспорно, сыгравшем большую историко-литературную роль, но до сих пор не только не изученном, но даже не учтенном, — особое место занимало рассказывание страшных и фантастических историй с непременным «петербургским колоритом». Корни этого жанра уходят в XVIII век[32].

В заключение переформулируем проблему, поставленную в начале этой статьи: возможно ли объединить столь неоднородные творческие формы под одним термином «дачный фольклор»? Если взять романтическое определение фольклора как устного выражения «народной души», то ответ будет, конечно же, отрицательным. В нашем случае мы имеем дело с текстами, порожденными новой срединно-массовой культурой, к которой относятся коммерсанты, должностные лица или зарождающийся класс мелкобуржуазных служащих, в любом случае далеких от традиционного понятия «народа», особенно от того политизированного представления о народе, которое вскоре станет преобладающим в Советской России. Несмотря на это, разные феномены, рассмотренные выше, — хронологическая связь с праздником и современным досугом, происхождение из ярмарочного фольклора, а также тематическо-пространственная совместимость с так называемым «мещанским фольклором»[33], постоянное обращение к импровизации и «коллективному знанию» и т. д. — подтверждают необходимость более широкого определения фольклора, где-то посередине между устной и письменной формой речи, которое оформилось на заре массового общества. Сегодня стоило бы обратиться к термину «популярная культура» (popular culture) в понимании Ричарда Хоггарда, Стюарта Холла и других теоретиков англосаксонских культурных исследований[34], если бы в течение длительного времени он

---

[32] *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1984. Вып. 664. С. 37–38.

[33] См.: *Соболев П.М*. Мещанский фольклор // Наступление (Смоленск). 1932. № 8. С. 49–64.

[34] См., например: *Hoggart R.* The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life. London, 1957; *Hall S.* Notes on Deconstructing the “Popular” // People’s History and

не был закреплен за культурой субалтернов[35] в самом прямом смысле этого слова, т. е. за рабочим классом. А.М. Чирезе, один из выдающихся итальянских этнологов, работая над определением фольклора, справедливо утверждал, что «границы этого мира не так легко обозначить: они расширяются и сужаются в зависимости от идеологических убеждений исследователей»[36]. Нападки марксистской критики на все, что можно отнести к расплывчатому понятию мещанства, параллельно с созданием искусственной пролетарской культуры, лишь подтверждают это убеждение. Именно оно подтолкнуло и нас говорить здесь, пусть и в метафорическом смысле, о дачном фольклоре[37].

Список литературы

1. *Аверченко А.Т.* Американец // *Аверченко А.Т.* Чудеса в решете. Пг.: Изд. журн. «Новый Сатирикон», 1915. URL: http://az.lib.ru/a/awerchenko_a_t/text_0300oldorfo.shtml (дата обращения: 24.03.2021).
2. *Глезеров С.Е.* Петербургские окрестности: быт и нравы начала XX века. М.: Центрполиграф, 2013. 606 с.
3. *Деотто П.* Из городской грязи на природу: город и дача (Дача как одна из категорий Петербургского мифа) // Studia Letteraria Polono-

Socialist Theory / R. Samuel, eds. London, 1981. P. 227–239.

[35] Субалтерн (от *англ.* subaltern) — в социологии угнетенная и подчиненная группа маргинального характера, испытывающая политическую и экономическую зависимость от господствующих социальных групп.

[36] *Cirese A. M.* Il volgo protagonista // Cultura popolare e marxismo. Roma, 1976. P. 96.

[37] Еще раз подчеркнем, что изучение этих забытых малых форм может открыть новые многочисленные аспекты взаимоотношений между устным и письменным слоем русской народной дореволюционной культуры, обогащая тематику, которая так и не была досконально изучена критикой, вдохновленной идеями А. Грамши, о «промежуточных пространствах» между фольклором и литературой, подчиненной и господствующей культурой. Еще в 1951 г. В. Сантоли отмечал, что эти народные произведения «до сих пор не привлекали внимания ни фольклористов, потому что находятся на внешней границе науки этнологии (demologia в оригинале. — *Э. М.*); ни эрудитов, потому что речь не идет об античных вещах; ни историков литературы, потому что они лишены художественной ценности. Но в историко-культурном отношении эта проблематика важна, так как позволяет получить более точное представление о сентиментальных тенденциях и ментальных потребностях самых широких слоев населения в прошлом веке, а также об их взаимоотношениях с «высокой культурой» (*Santoli V.* Tre osservazioni su Gramsci e il folclore // Cultura popolare e marxismo. Roma, 1976. P. 105).

Slavica. 1999. No. 4. P. 145–154.
4. *Деотто П.* Петербургский дачный быт XIX в. как факт массовой культуры // Europa Orientalis. 1997 (XVI). No. 1. P. 357–371.
5. *Дмитриев О.Н.* Наброски о летних театрах Серебряного века // Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918. М.: НИУ ВШЭ, 2017. С. 426–454.
6. *Достоевский Ф.М*. Г-н –бов и вопрос об искусстве // *Ф.М. Достоевский.* Собр. соч.: в 15 т. СПб.: Наука, 1993. Т. 11. С. 47–87.
7. *Зоркая Н.М.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976. 303 с.
8. *Ковалова А.О., Цивьян Ю.Г.* Кинематограф в Петербурге 1896–1917. Кинотеатры и зрители. СПб: Мастерская СЕАНС: Скрипториум, 2011. 240 с.
9. *Конечный А.М.* Петербургские дачи // Антропологический форум. 2005. № 3. С. 444–474.
10. *Конечный А.М.* Петербургские общедоступные увеселительные сады в XIX веке // Europa Orientalis. 1996 (XV). No. 1. P. 37–50.
11. *Лебедева В.Г.* Судьбы массовой культуры России. Вторая половина XIX — первая треть XX века. СПб.: СПбГУ, 2007. 356 с.
12. *Лихачев Д.С.* Воспоминания. СПб.: Logos, 1995. 605 с.
13. *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1984. Вып. 664. С. 30–45.
14. *Лурье М.Л.* Городская песня в деревне (из старой дискуссии о новых песнях) // Вестник РГГУ. 2011b. № 9 (71). С. 124–141. (Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика»).
15. *Львов И.Я.* Новое время — новые песни*:* о повороте в народной поэзии. Устюг: Тип.-скоропечатня П.Н. Лагирева, 1891. 39 с.
16. *Малинова-Тзиафета О.Ю.* Из города на дачу: социокультурные факторы освоения дачного пространства вокруг Петербурга (1860–1914). СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. 336 с.
17. *Михневич В.О.* Дачные пейзаны // Петербургское лето. СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1887. С. 33–51.
18. *Михневич В.О.* Извращение народного песнетворчества // Исторический вестник. 1880. Т. 3. № 12. С. 749–779.
19. *Поздняков Н.К.* К вопросу об упадке народного творчества // Вестник воспитания. 1897. № 1. С. 150–162.
20. *Соболев П.М*. Мещанский фольклор // Наступление (Смоленск). 1932. № 8. С. 49–64.
21. *Станиславский К.С*. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2007. 448 с.

22. *Стеклова И.А.* Феномен увеселительных садов в формировании культурной среды Петербурга-Петрограда: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1991. 260 с.
23. Труды девятого Археологического съезда в Вильне, 1893. В 2 т. М.: Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1897. Т. 2. 126 с.
24. *Уварова Е.Д.* Как развлекались в российских столицах. СПб.: Алетейя, 2004. 280 с.
25. *Цивьян Ю.Г.* Историческая рецепция кино*:* кинематограф в России, 1896–1930. Рига: Зинатне, *1991.* 492 с.
26. *Юнисов М.В.* «Лишний театр»: о любителях и их «губителях» // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 372–393.
27. *Якунцева Т.Н.* Спор о «старой» и «новой» песне (из истории фольклористики конца XIX века) // Фольклор Урала. Вып. 5. Свердловск, 1980. С. 122–129.
28. *Cirese A.M.* Il volgo protagonista // Cultura popolare e marxismo. Roma, 1976. P. 96–100.
29. *Engelstein L.* The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia. Ithaca, 1992. 461 p.
30. *Frank S.P.* 'Simple Folk, Savage Customs?' Youth, Sociability, and the Dynamics of Culture in Rural Russia, 1856–1914 // Journal of Social History. 1992 (XXV). No. 4. P. 711–736.
31. *Ginzburg C.* Introduzione // *Burke P.* Cultura popolare nell'Europa moderna. Milano, 1980. P. I–XV.
32. *Hall S.* Notes on Deconstructing the «Popular» // People's History and Socialist Theory / R. Samuel, eds. London, 1981. P. 227–239.
33. *Hoggart R.* The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life. London, 1957. 319 p.
34. *Lovell S.* In and Out of Petersburg and Moscow. Towards a History of Exurban Russia // The Dacha Kingdom. Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area / N. Baschmakoff, Mari Ristolainen, eds. Helsinki, 2009. P. 27–40.
35. *Lovell S.* Summerfolk. A History of the Dacha, 1710–2000. New York, 2003. 260 p.
36. *Mari E.* Fra il rurale e l'urbano. Paesaggio e cultura popolare a Pietroburgo, 1830–1917. Roma, 2018. 218 p.
37. *McReynolds L.* Russia at Play. Leisure Activities at the End of the Tsarist Era. Ithaca, London, 2003. 309 p.
38. *Rothstein R.A.* Death of the Folk Song? // Cultures in Flux. Lower-Class Values, Practices and Resistance in Late-Imperial Russia / S.P. Frank, M.D. Steinberg, eds. Princeton, 1994. P. 108–120.

39. *Santoli V.* Tre osservazioni su Gramsci e il folclore // Cultura popolare e marxismo. Roma, 1976. P. 104–112.
40. *Smith S., Kelly C.* Commercial Culture and Consumerism // Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881–1940 / C. Kelly, D. Shepherd, eds. Oxford, 1998. P. 106–164.
41. *Stites R.* Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900. New York, 1992. 269 p.
42. *Stites R.* Summertime: Petersburg Suburban Entertainment in the Era of Serfdom // The Dacha Kingdom. Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area / N. Baschmakoff, Mari Ristolainen, eds. Helsinki, 2009. P. 49–61.

© 2021, Э. Мари

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Илл. 1. Серебряков А.Б. Вид усадьбы Нескучное (по документам последней четверти XIX – начала XX в.). 1978. Бумага, акварель, гуашь. 62 х 70. Fondation Sérébriakoff, Paris . . . 77

Илл. 2. Серебрякова З.Е. Портрет писателя Г.И. Чулкова. 1910. Бумага, темпера (гуашь, белила). 61, 5 х 47. Таганрогский художественный музей 78

Илл. 3. Серебрякова З.Е. На лугу. Нескучное. 1910-е гг. Холст, масло. 62, 8 х 84, 3. Нижегородский государственный художественный музей 82

Илл. 4. Серебряков А.Б. Поместье Нескучное Белгородского уезда Курской губернии (по фотографии последней четверти XIX – начала XX в.). 1945. Бумага, акварель, гуашь. 37 х 51. Частное собрание, Париж 86

Илл. 5. Липовая аллея в с-це Малинники. Рисунок С.Л. Бычинского. Бумага, карандаш. 1936. Тверской государственный объединенный музей 154

Илл. 6. Дом Вельяшевых в с-це Марицыно (Мариничи). Рисунок С.Л. Бычинского. Бумага, карандаш. 1936. Тверской государственный объединенный музей 156

Илл. 7. Алексей Николаевич Вульф. Художник А.А. Багаев. Картон, масло. 1841. Государственный мемориальный историко-литературный и природно-ландшафтный музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское» 157

Илл. 8. Анна Петровна Керн (урожд. Полторацкая). Художник А.А. Багаев. Картон, масло. 1841. Государственный Русский музей 158

Илл. 9. Дом Ртищевых в с-це Старое Глинкино (Богатьково). Рисунок С.Л. Бычинского. Бумага, карандаш. 1936. Тверской государственный объединенный музей 159

Илл. 10. Дом Миллеров (Вельяшевых) в Васильках.
Рисунок С.Л. Бычинского. Бумага, карандаш. 1936.
Тверской государственный объединенный музей 166

Илл. 11. Дом Вельяшевых в с-це Марицыно (Мариничи).
Вид с реки Тьмы. Рисунок С.Л. Бычинского.
Бумага, карандаш. 1936.
Тверской государственный объединенный музей 169

Илл. 12. Дом управляющего. Музей «Дом Пастернака».
Фотография из архива музея 177

Илл. 13. Арт-объект в парке усадьбы. Детство. Качель-Пиано.
Фотография из архива музея «Дом Пастернака». 182

Илл. 14. Арт-объект в парке усадьбы. Разлука. Дверь с секретом.
Фотография из архива музея «Дом Пастернака». 187

Илл. 15. Арт-объект в парке усадьбы. Творчество.
Неуравновешенный конь. Фотография из архива
музея «Дом Пастернака» 189

Илл. 16. Мартиг. План работы Р. Жозефа
(R. Joseph. À travers Martigues aux trente beautés.
Guide. <Roanne>, 1958).
Собрание В.Э. Молодякова (Токио, Япония) 307

Илл. 17. Шарль Моррас на фоне своего дома
в усадьбе *Chemin de Paradis*.
Портрет работы Ж. Гора. 1929 (Ch. Maurras.
Le bibliophile Bartou. Paris, 1929).
Собрание В.Э. Молодякова (Токио, Япония) 310

Илл. 18. Усадьба *Chemin de Paradis*. План работы Р. Жозефа. 1956
(R. Joseph. Martigues et le Chemin de Paradis. <Roanne>, 1957).
Собрание В.Э. Молодякова (Токио, Япония) 313

Илл. 19. Усадьба *Chemin de Paradis*. Вид с птичьего полета.
Рисунок Р. Жозефа (R. Joseph. Au pays de Charles Maurras.
Itinéraires. Orléans, 1971).
Собрание В.Э. Молодякова (Токио, Япония) 314

Илл. 20. Усадьба *Chemin de Paradis*.
Почтовая открытка. 1920-е гг.
Собрание В.Э. Молодякова (Токио, Япония) 316

Илл. 21. Скиния Сердца. Иллюстрация Р. Жозефа к книге «Мартиг и *Chemin de Paradis*» (1957). Собрание В.Э. Молодякова (Токио, Япония) 317

Илл. 22. Уголок отдыха. Иллюстрация Т. Ноттона к книге Ш. Морраса «Мой сад, который вспомнился» (Ch. Maurras. Mon jardin qui c'est souvenu. Paris, <1949>). Собрание В.Э. Молодякова (Токио, Япония) 318

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ



АН СССР	—	Академия наук Союза советских социалистических республик
ВГУ	—	Воронежский государственный университет
ГИХЛ	—	Государственное издательство художественной литературы
ИМЛИ РАН	—	Институт мировой литературы Российской академии наук
ЛГУ	—	Ленинградский государственный университет
МГУ	—	Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
НИУ ВШЭ	—	Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
ОГПУ	—	Оренбургский государственный педагогический университет
ОИРУ	—	Общество изучения русской усадьбы
ОР РГБ	—	Отдел рукописей Российской государственной библиотеки
ПГНИУ	—	Пермский государственный национальный исследовательский университет
РАМ им. Гнесиных	—	Российская академия музыки имени Гнесиных
РНФ	—	Российский научный фонд
РО ИРЛИ РАН	—	Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
РХГИ	—	Русский христианский гуманитарный институт
СПбГУ	—	Санкт-Петербургский государственный университет
ТвГУ	—	Тверской государственный университет
УГПУ	—	Уральский государственный педагогический университет
ЦГСАО	—	Центральный государственный архив Самарской области

***

Мф. — Евангелие от Матфея
Откр. — Откровение Иоанна Богослова

***

авт. — автор
англ. — английский
в. — век
вв. — века
вступит. — вступительная
вып. — выпуск
г. — год, город
гг. — годы
гл. — главный
гос. — государственный
дис. — диссертация
доп. — дополнительный
Европ. — европейский
ед. хр. — единица хранения
журн. — журнал
изд. — издание
изд-во — издательство
изд-е — издание
илл. — иллюстрация
им. — имени
иностр. — иностранный
ин-т — институт
исп. — испанский
исслед. — исследовательский
ист.-литерат. — историко-литературный
итал. — итальянский
канд. — кандидат
кн. — книга, книжный
коммент. — комментарий
конф. — конференция
Л. — Ленинград
л. — лист
ландшафтн. — ландшафтный
лат. — латинский
М. — Москва
мат-лы — материалы
межвуз. — межвузовский
междунар. — международный
мемор. — мемориальный
науч. — научный
нац. — национальный
оп. — опись
отв. — ответственный
пед. — педагогический
пер. — перевод
Перм. — пермский
подгот. — подготовлено, подготовка
полн. — полное
практич. — практический
предисл. — предисловие
примеч. — примечания
публ. — публикация
ред. — редакция, редактор
рук. — руководитель
с. — страницы
сб. — сборник

св. — святой
скл. — склад
см. — смотри
собр. — собрание
сост. — составитель
соч. — сочинения
СПб. — Санкт-Петербург
ст. — статья
т. — том
т-во — товарищество
тип. — типография
ук-ль — указатель
укр. — украинский
ун-т — университет
урожд. — урожденная
ф. — фонд
филол. — филологический
фр. — французский
ф-т — факультет
цит. — цитирование
ч. — часть

ed. — editor
p. — page

Во всех статьях настоящей коллективной монографии в квадратные скобки заключены те части цитирумых текстов, которые содержат по сравнению с оригиналом грамматические изменения в падеже, а также в употреблении строчной или прописной буквы.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абашев В.В. 178, 191

Аверинцев С.С. 111, 117

Аверченко А.Т. 342, 345, 348

Агриппа К. 242

Адам 114, 211

Акимова М.С. 11, 21, 24, 218, 228

Аксаков С.Т. 285, 291, 295, 303

Аксаковы 223

Александр I 137

Александр II 31

Алексий (Мечев), св. 226

Алмазов 164

Анатолий (Потапов), св. 226

Андреев Л.Н. 25, 285, 291, 303

Андреева В.Г. 10, 21, 30, 40, 42

Андрущенко Е.А. 11, 21, 23, 130, 137

Анненский И.Ф. 87, 108, 113

Анциферов Н.П. 215, 217

Апулей 254

Ариосто Л. 254, 263

Арсентьева Н.Н. 11, 21, 24, 230, 231, 234, 247, 248

Астащенко Е.В. 196, 204

Ахматова А.А. 10, 19, 22, 106–107, 181, 233, 248

Багаев А.А. 157, 158, 354

Байрон Дж. Г. 134, 270

Бакунин А.М. 162

Бакунина А.А. 130

Бакунина В.А. 150

Бакунина М.А. 150

Бакунины 223

Баллас Н.Н. 157

Баратынская Н.А. 135

Баратынская С.М. 135

Баратынские (Боратынские) 130, 134, 135, 223, 226

Баратынский А.А. 135

Баратынский Е.А. 81, 134, 136, 246

Баратынский С.А. 135

Баринова В.И. 147, 148

Барков А.С. 182

Баррес М. 315

Батюшков К.Н. 136, 233, 247

Бахманн-Медик Д. 20, 26

Бахрушин С.В. 131, 137

Бахтин М.М. 107, 116, 117, 338

Беклешева П.Б. (урожд. Вревская) 159

Белозерская–Кулиш А.М. 269, 270, 273, 281

Белозерский В.М. 272

Белозерский Н.Д. 271

Белый А. 68, 79, 85, 90

Бенвиль Ж.315

Бенсерад И., де 25, 249, 255, 257, 259, 261,264

Бердяев Н.А. 32, 38, 39, 42, 86, 87, 90, 91

Бёрк П. 338, 339

Бёрнетт Ф. Х. 288

Бетховен Л., ван 136, 181

Битенская Г.В. 119, 127

Блейк У. 287, 288

Блок А.А. 73, 79, 84, 85, 91, 224, 343

Блудовы 136

Богаевский К.Ф. 224

Богарне Е. 252

Богданова О.А. 10, 18, 19, 21–24, 26, 27, 32, 39, 42, 73, 74, 75, 89, 91, 92, 197, 204, 207, 208, 216, 220, 222, 223, 227, 233, 247, 271, 283, 289, 303, 323, 330, 331

Богданов-Бельский Н.П. 139

Богданович И.Ф. 254

Боккаччо Дж. 254, 259

Болт А.Н. (урожд. Вульф) 11, 138, 140–144, 148, 150, 171, 173

Болт В.С. 143

Боссюэ Ж.Б. 253

Бостон Л.М. 302

Бриан Аристид 315

Бройтман С.Н. 120

Брокгауз 160

Брумфилд У. 289, 303

Бруни Л.А. 225

Бруно Дж. 242, 245

Брюсов В.Я. 79, 80, 87

Бубелец М. 128

Бубнова В.Д. 138, 141, 142, 146–148, 150, 168

Булгаков С.Н. 36, 42, 90

Бунин И.А. 10, 11, 19, 22, 24, 25, 66, 68, 94–98, 100–105, 139, 230, 233–236, 242, 244–247, 299, 303, 330

Бурбоны 251

Бурдина С.В. 180, 191

Бурмистрова С.В. 287, 303

Быков Д.Л. 181, 183, 190, 191

Бычинский С.Л. 154, 156, 159, 166, 169, 354, 355

Бялыницкий-Бируля В.К. 139

Вагнер Р. 78, 92, 181

Васнецов В.М. 146

Веденин Ю.А. 176, 191

Велигорский Г.А. 12, 21, 24–26, 285, 287, 289, 303, 304

Вельяшев В.И. 163

Вельяшевы 156, 166, 167, 169, 354, 355

Вербицкая А.А. 322, 324–328, 330, 331

Вергилий 296

Верн Ж. 263

Веселитская-Микулич Л.И. 329, 332

Видавець П.П. 269, 284

Викторович В.А. 140, 149

Виноград Е.А. 184

Вишневская Н.А. 286, 303

Вознесенский А.А. 181

Войтков (Войтків) Л.В. 281, 283

Волошин М.А. 79, 225

Вольпе М.Л. 330, 332

Вордсворт У. 288

Воробьев В.М. 147

Вревская Е.Н. (урожд. Вульф) 155, 156, 165, 166

Вревский Б.А. 165, 166, 172

Вревский И.Б. 155

Вульф А.Ф. (урожд. Муравьева) 150, 160, 162

Вульф Алексей Н. 141, 149, 151, 153, 155–157, 165, 167, 172, 354

Вульф Анна Н. 143, 165, 172, 173

Вульф В.Н. 156

Вульф Е.Л. (урожд. Лосева) 144

Вульф И.И. 142, 153, 154, 160, 162, 166, 170, 171

Вульф И.П. 144, 145, 151, 153, 160–163, 167, 170

Вульф К.В. 160, 161

Вульф М.Н. 143

Вульф Н.Г. (урожд. Борзова) 163, 166

Вульф Н.И. 140, 142, 143, 145, 147, 148, 160–162, 167, 171, 173

Вульф Н.П. 170

Вульф О.Н. 11, 138, 140–144, 146, 148–150

Вульф П.И. 151, 162, 163, 170

Вульф Ф.И. 155, 162, 163

Вульфы 23, 138, 143, 163, 169

Высоцкая И.Д. 183

Вяземские 136

Вяземский П.А. 136, 223

Галаганов Г. 269

Галаганов П. 269

Ган Е.А. 327, 329, 332

Гарнье Мари 308

Гарнье П. 308

Гаспаров М.Л. 287, 303

Гачева А.Г. 208, 216

Ге Н.Н. 269

Генрих III 251

Гердер И.Г. 279

Гершензон М.О. 80, 91

Гете И.В. 79, 270

Гиз, де, герцогиня 315

Гиляровский В.А. 224

Гинзбург К. 337, 339, 341

Гиппиус З.Н. 79, 90

Гитлер А. 252

Гладков Я.П. 171

Гладкова Е.И. (урожд. Вульф) 142, 154, 165, 167

Глазкова М.В. 233, 247

Глезеров С.Е. 336, 348

Гоголь Н.В. 54, 66, 68, 79, 80, 91, 136, 167, 219, 233, 235, 247, 280, 341

Голицын Г.С. 135

Голицын Ф.С. 135

Голицыны 135, 136

Гончаров И.А. 66, 68, 162, 233, 247

Гораций 11, 24, 230, 237, 247, 287, 303

Горский А.К. 205, 212

Горький М. 323, 330

Грабарь И.Э. 153, 225, 227

Грамши А. 338, 348

Грановская Н.И. 158

Грациан Бальтасар 264

Гребенка Е.П. 336, 341

Грибоедов А.С. 136

Григорович Д.В. 336, 340

Гриневич О.А. 21, 22, 118, 128

Гришин В.Ю. 216, 217

Гришина Я.З. 216, 217

Грэм К. 25, 285, 289, 292–296, 298, 299, 303

Грэхам Д. 196

Гумилев Л.Н. 194, 199–201, 204

Гурко Е. 179

Гусев-Оренбургский С.И. 70–72

д'Артаньян. 257

Даль В.И. 227, 228, 269, 283

Данте А. 73, 77, 83, 91

Двинятина Т.М. 96, 105

Дего (Desgots) П. 251

Дельвиг 135, 136

Деотто П. 336, 337, 348, 349

Державин Г.Р. 100, 201, 232, 233, 248

Деррида Ж. 179

Джеффрис Р. 25, 285, 288, 291, 293, 294

Дмитриев О.Н. 349

Дмитриева Е.Е. 11, 19, 21, 24, 26, 88, 89, 91, 249, 262, 265, 266

Доде Л. 315

Доманский В.А. 67, 72

Доманский Ю.В. 20, 21, 43, 44, 51–53

Домбровская Е.А. 199

Домбровская Е.Р. 19, 194–200, 203, 204

Домбровские 196

Достоевский Ф.М. 54, 76, 79, 84, 91, 201, 209, 213, 216, 233, 247, 323, 340, 349

Дубин Б.В., 239

Дурылин Н.З. 221

Дурылин С.Н. 11, 19, 24, 208, 218–228

Душечкина Е.В. 323

Дьячкова Л.С. 252, 265

Дэвидсон Д. 299

Дюма А. 257, 296

Екатерина I 160

Екатерина II 114, 115, 163, 203

Елеонский С. (наст. имя Милов-ский С.Н.) 71, 72

Ермоленко С.И. 68, 72

Ермолова М.Н. 225

Жаплова Т.М. 10, 20, 22, 94, 96, 97, 105, 233, 247

Жибер Ж. 318

Жид А. 126, 127

Жирмунский В.М. 108, 117

Жозеф Р. 307–310, 312–314, 316, 317, 319, 355, 356

Жукова М.С. 324, 335

Жуковская В.А. 25, 196, 203, 204

Жуковские 196, 199

Жуковский В.А. 136, 167

Жуковский Г. 196

Жуковский Е.И. 201

Жуковский Н.Е. 25, 196, 199–201, 203, 204

Жуковский С.Ю. 139

Журавлева А.А. 10, 21, 22, 53, 65

Забелин И.Е. 232, 247

Забелин И.П. 232

Зайцев М.Д. 146

Заньковецкая М.К. 225, 269

Збарская Ф.Н. 177

Збарский Б.И. 177, 178, 182

Зеленцова С.В. 234, 247

Зернов Б.А. 232, 247

Зеров Н.К. 282, 283

Зоркая Н.М. 344, 349

Зубов В.Н. 201

Зубова Н.А. (урожд. Суворова) 201

Зусева В.Б. 126, 127

Зырянов О.В. 119, 127

Иванов А.В. 23, 26

Иванов Вяч.И. 79, 84, 91

Ивинская О. 184

Ивлева Т.Г. 47, 52

Ильинский И.В. 223–225

Иоанн III (герцог де Гиз) 315

Иоанн IV 160

Иогансон С.М. 155

К.Р. (Константин Романов, великий князь) 96, 105

Калитины 57, 160 161

Калуцков В.Н. 176, 191

Кальво Мартинес Х.Л. 21, 24, 230, 231, 248

Кантор А.М. 232, 247

Карамзин Н.М. 97, 232, 340

Карамзины 136

Карл IX 251

Карлайл Т. 287

Карпенко Г.Ю. 222, 227

Карпентер Х. 289, 291, 293, 294

Касторский С.В. 70–72

Катаев В.Б. 45, 46, 52

Качалов В.И. 163, 223, 225

Квитка-Основьяненко Г.Ф. 268, 278, 279

Керн А.П. (урожд. Полторацкая) 151, 157, 158, 164, 165, 172, 354

Керн Е.Ф. 164, 172

Кингсли Ч. 285, 296, 300

Киреевские 223

Кириченко Е.И. 220, 227

Киселева А.В. 217

Клецер Л. 263

Клодт, барон 144, 168

Ключевский В.О. 198

Кнорре Е.Ю. 11, 21, 24, 205–208, 212, 216, 218

Ковалова А.О. 349

Кодолова В.А. 146

Козина М.Н. 152

Козлов С.Л. 271, 283

Козмин В.Ю. 146, 149

Колонна Ф. 252, 259, 265

Колосов В.И. 140, 145, 147–149

Колридж С.Т. 288

Кольцов А.В. 98

Комиссарова-Дурылина И.А. 223

Конде 251

Конечный А.М. 337, 348, 349

Кони А.Ф. 141, 160, 164

Коперник Н. 242

Копытов Н.Ю. 179, 191

Корнель П. 259

Коровин К.А. 224

Коростелев О.А. 96, 105

Котарбинский В.А. 224

Котляревский И.П. 278, 279

Коцюбинский М.М. 269

Кочнева Т.П. 140, 142, 149

Кошелев В.А. 45, 52, 233, 247

Краснов Г.В. 140, 149

Крестовская М.В. 322, 324, 326–328, 331, 332

Кривов А.С. 220, 227

Кривцов Н.И. 23, 130, 132–134, 137

Кривцов П.И. 132

Кривцов С.И. 132

Кривцовы 135, 136

Крисп Ф. 264

Крупнов Ю.В. 220, 227

Крус С.Х., де ла 239

Крылов И.А. 136, 254

Кудышевы, князья 71

Кулиш (Куліш) П.А 11, 25, 267–284

Кулиш А.М.

Купер У. 288

Купина Н.А. 119, 127

Купцова О.Н. 89, 91, 262, 265

Куракин А.Б. 165

Курочкин И.И. 156

Курциус Э.Р. 270, 271, 283

Кушнер А.С. 233, 248

Кэрролл Л. 288

Лаварьер Л., де 259, 263

Лаврентьев А.И. 239, 247

Лансере Е.А. 76

Лансере Е.Н. 77

Лансере Н.Е. 77

Лафонтен Ж. 25, 249, 254, 255, 257–259, 263, 264

Лебедева В.Г. 344, 349

Лебрен Ш. 253, 259

Левин Ю.И. 124, 128

Левитан И.И. 144, 145, 153, 167, 168, 171

Левицкий Д.Г. 220

Лейкин Н.А. 336, 346

Ленотр А. 251, 253, 259, 260

Леон Ф. Луис, де 11, 20, 24, 230, 239–245

Лермонтов М.Ю. 73, 77–79, 81, 83–88, 90–92, 136, 224, 225, 228

Лизунов Н.И. 152

Лизунова П.О. (урожд. Возницына) 142, 152

Липовецкий М.Н. 124, 128

Лир Э. 288

Лисенко М.М. 269, 284

Лихачев Д.С. 334, 335, 349

Лобашев М.Е. 194, 200, 204

Ловелл (Лоуэлл) С. 323, 324, 330, 332

Лопе де Вега Ф. 235

Лотман Ю.М. 22, 27, 120, 121, 126–128, 347–340

Лошаков А.Г. 119, 128

Лундберг Е.Г. 177

Лурье Е.В. 184

Лурье М.Л. 339, 349

Львов И.Я. 342, 349

Людовик XIV 249, 253, 254, 257, 258, 260, 262–265

Магомедова Д.М. 80, 81, 91

Майков А.Н. 162

Макеровский Ф.П. 220

Малевич К.С. 225

Малинова-Тзиафета О.Ю. 335, 349

Мамонтов С.И. 226

Мамонтовы 223

Мари Э. 12, 21, 25, 27, 333, 351

Мария Федоровна, великая княгиня 252

Мария-Терезия Австралийская 263

Маркези С. 157

Марков-Виноградский А.В. 139, 158, 164, 172

Матвеева Т.В. 119, 127

Махлаева А. 178

Махов А.Е. 271, 283

Меднис Н.Е. 119, 128

Межаков П.А. 233, 247

Мейер А.А. 205, 211, 212

Менк В.К. 225

Меншиков А.Д. 220

Мережковский Д.С. 73, 78–80, 84, 85, 91, 92

Меркулова М.О. 146

Метнер Э.К. 224

Мизинова Л.С. 142

Микулин А.А. 196

Микулины 196

Минский Н.М. 80

Минц З.Г. 79, 91

Миролюбов В., священник 143, 144, 149

Михаил (Новоселов), св. 226

Михайлова М.В. 10, 20, 22, 66, 72, 76, 92

Михневич В.О. 339–343, 349

Млечко А.В. 124, 128

Модзалевский Б.Л. 140, 143, 144, 149, 151, 160

Молодяков В.Э. 12, 21, 25, 305, 307, 310, 313, 314, 316–318, 320, 355, 356

Молсуорт М.Л. 288

Монтеспан Ф.-А., де 254

Моравов А.В. 139

Морозов С.Н. 96, 105

Морозов С.Т. 176, 177

Моррас Жан 308, 309

Моррас Жозеф 309, 311, 312

Моррас М. 309, 311

Моррас Ш. 12, 20, 25, 305–319, 355, 356

Моррас Э. 319

Моррис У. 288

Муйжель В.В. 70–72

Муравьев В.Н. 208, 212, 216

Муравьева Е.Ф. 150

Муравьев–Апостол С.И. 161

Муромская Н. 256, 260

Набоков В.В. 10, 19, 22, 118, 121–128

Назарова А.В. 10, 20, 22, 66, 72

Назимова С.Я. 154

Наполеон 252, 263

Нахлик (Нахлік) Е.К. 269, 270, 282, 283

Нащокина М.В. 75, 91, 92, 220, 227

Недоброво Н.В. 114

Незнамов В. 346

Нейгауз Г.Г. 184

Нейгауз З.Н. 184

Некрасов Н.А. 63, 66, 68

Нелединский–Мелецкий Ю.А. 233, 248

Несбит Э. 294, 295

Нестеров М.В. 224

Никитин И.С. 98

Николай I 162

Ницше Ф. 73, 78, 83, 85, 86, 92

Новикова А.А. 146

Норцов П.М. 225

Обухова Н.А. 223, 225

Оленівська Л.А. 284

Оноре И.И. 157

Опульская Л.Д. 300, 303

Осипова М.И. 159, 173

Осипова П.А. 151

Остен Дж. 32, 42

Островская Л.Н. 346

Островский А.Н. 54

Оффенбах Жак 263

Павел I 251, 262, 265

Павлинов П.С. 77, 92

Павлов Н.Ф. 134, 136

Пастаногова Т.И. 178

Пастернак Б.Л. 11, 23, 17, 176–192, 207, 216, 223–225, 355

Пастернак Д.А. 71, 72

Пастернак Л. Б. 184

Пастернак Л.О. 224

Перро Ш. 25, 29, 253–257, 259, 261–264

Перцов П.П. 80, 224

Петр I 160

Петров В.П. 271, 273, 283

Петэн Ф. 319

Пизани А. 252

Пирс Ф. 319

Платон 277

Платонов 168

Подарцев Е.В. 39, 40, 42

Поздняков Н.К. 343, 344, 349

Полонский Я.П. 98

Полторацкая Е.И. (урожд. Вульф) 163

Полторацкий П.М. 151, 163

Полякова М.А. 217

Померанцева Г.Е. 224, 225, 227

Понафидин И.П. 152

Понафидин М.П. 152

Понафидин Н.П. 141, 152

Понафидин П.И. 150, 163

Понафидина А.И.(урожд. Вульф) 141, 150, 164

Понафидина А.Н. 11, 138, 140, 141, 142, 143, 145–150

Понафидина К.И. 152

Понафидина С.А. (урожд. Юргенева) 141, 152

Понафидин В.Н. 143

Понафидин М.Н. 142, 143, 149

Понафидина Е.С. (урожд. Вревская) 143, 155, 159

Поттер Б. 25, 285, 290, 292, 293, 301

Пращерук Н.В. 11, 21, 24, 119, 127, 194, 198, 204

Приходько И.С. 79, 92

Пришвин М.М. 11, 19, 24, 205–217

Пришвина В.Д. 208, 214, 217

Пришвина М.И. 207

Прохоров А.М. 46, 52

Пуссен Н. 289

Пучнин А.С. 132, 134, 137

Пушкин А.А. 142, 173

Пушкин А.С. 22, 23, 54, 73, 74, 77, 80–87, 90–92, 98, 134, 136, 138, 140–160, 163–173, 196, 201, 204, 220, 233, 236, 244, 247, 335, 354

Пырков И.В. 233, 247

Пюжо М. 315

Рабинович В.С. 287, 303

Рабле Ф. 338

Разевиг Н.Д. 226, 227

Разуменко О. 128

Разумовский К.Г. 269

Рачинская В.А. (урожд. Баратынская) 135

Рачинский Г.А. 92

Рашковская М.А. 225, 227

Резвая З.Г. 177

Резвых Т.Н. 226, 227

Резниченко А.И. 225–227

Рихтер С.Т. 223, 225

Роберти Дж.Ф., де 252

Розанов В.В. 73, 80, 84, 92, 224

Ростопчины, 164

Руднев В.П. 124, 128

Русов Н. 196, 204

Руссо Ж.–Ж. 267, 282

Рыленкова (Паш-Давыдова) Г.А. 146

Рэдфорд Э. 287

Рязанова Л.А. 216, 217

Салинас Ф., де 239

Салтыков-Щедрин М.Е. 66, 68, 72, 287, 303, 341

Самойленко Г.В. 269, 284

Сапрыкина Е.Ю. 286, 303

Саркисова А.Ю. 32, 42

Сельвинский И.Л. 329, 332

Семенов-Тян-Шанский А.П. 237, 247

Сервантес М. 79, 252, 263

Сергеев-Ценский С.Н. 68, 70–72

Серебреников А.В. 302

Серебряков А.Б. 77, 86, 354

Серебрякова З.Е. 22, 76–78, 82, 84, 92, 354

Сетницкий Н.А. 212

Силезиус А. 252

Синицына Е.Е. 140, 149

Скиталец С.Г. 70, 71

Сковорода Г.С. 273, 276

Скоропадские 269

Скороходов М.В. 382

Скрябин А.Н. 181

Сливицкая О.В. 234, 247

Соболев П.М. 347, 349

Соваль А. 250

Соколов Б.М. 251, 252, 265

Сократ 277

Соловьев В.С. 73, 79, 81, 84, 85, 92, 205, 207, 236, 248

Сологуб Ф.К. 68, 73, 79, 80

Солодар Л.В. 269, 283, 284

Соломон, царь 239

Сорокин В.Г. 23, 27, 90, 92, 196, 204, 207, 216, 222, 227

Спивак Р.С. 179, 191

Станиславский К.С. 226, 344, 349

Старыгина Н.Н. 323, 332

Стеклова И.А. 343, 350

Степанов А.Д., 55, 56, 65

Степанов А.С. 168

Стечкины 196

Стивенсон Р.Л. 285, 290, 295–297

Страхов Н.Н. 40, 42

Строганов М.В. 11, 21, 23, 89, 92, 138, 140–143, 149, 150

Строганова Е.Н. 12, 20, 25, 141, 149, 322, 332

Суриков В.И. 287

Суслова С.А. 178, 191

Сухих И.Н. 53–55, 61, 65

Тамарченко Н.Д. 81, 91, 120, 128

Тарновский В. 269

Тарновский Г. 269

Телегина С.М. 224, 228

Телешов Н.Д. 70–72, 225

Теннисон Альфред 299

Тереза Авильская, св. 239

Терещенко, братья 69

Титлякова А.А. 183, 192

Тоичкина А.В. 21, 25, 267, 284

Токмакова И.П. 298, 299, 303

Толстой А.Н. 66, 68, 81, 328–330, 332

Толстой Л.Н. 10, 19, 21, 25, 30, 32–34, 36–42, 53, 54, 57, 58, 65, 68, 73, 79, 87, 88, 90, 92, 201, 224, 233, 285, 300, 303, 327

Томашевский Б.В. 141

Топоров В.Н. 233, 248, 337

Топорова В.Н. 223, 226–228

Трувеллер В.И. 167, 171

Тургенев И.С. 19, 32, 33, 42, 53, 54, 56, 65, 66, 68, 73, 87, 120, 162, 201, 233, 247, 323, 327, 332

Тутолмин Т.И. 145, 153, 162

Тучков И.И. 251, 265

Тюпа В.И. 51, 52

Тютчев Ф.И. 81, 85, 101, 224, 226

Тяжелова Н.В. (урожд. Болт) 143, 144, 173

Уварова Е.Д. 343, 350

Ухтомский А.А. 205, 211

Фальк Р.Р. 184, 223, 224

Фарж И. 317

Фарыно Е. 330, 332

Фаустов А.А. 233, 247

Федоров В.С. 121, 128

Федоров Н.Ф. 212

Фессалоницкий С.А. 140, 149

Фет А.А. 37, 38, 42, 116, 122, 207, 216, 233, 247

Филипп Московский (Колычев), св. 196

Философов Д.В. 223

Фирсова А.В. 11, 21, 23, 174–176, 178, 191, 192

Фичино М. 242

Флоренский П.А. 201, 208, 216

Фокин С.Л. 306, 319

Фолкнер У. 287, 303

Форж Ж. 308, 319

Фролова Н.В. 37, 38, 42

Фуке Н., де 257–259

Хаксли О. 287, 303

Харрисон Дж. 264

Хаусмен А.Э. 302

Хвощинская Н.Д. 327, 332

Хвощинский Б.Д. 134

Хенли У. 287

Хоггард Ричард 347

Холл Стюарт 347

Хомяков А.С. 87, 91, 205, 207, 223

Христос Иисус 79, 87, 210, 218, 222, 250, 276, 277

Цивьян Ю.Г. 345, 349, 350

Чайковский П.И. 181

Чарская Л.А. 322, 324–326, 330–332

Чехов А.П. 10, 19, 21–23, 27, 43, 45–47, 50, 52, 53, 55, 56, 58–61, 64–66, 68, 73, 87, 90, 92, 140, 147, 177, 178, 196, 204, 205, 207, 216, 222, 227, 233, 247, 329, 332, 336

Чехов М.А. 225

Чижевский (Чижевський) Д.И. 281, 284

Чирезе А.М. 348

Чириков Е.Н. 10, 19, 22, 66, 68–72

Чичерин Б.Н. 11, 23, 130–137

Чудаков А.П. 60, 65

Чулков Г.И. 10, 19, 20, 22, 26, 68, 73–78, 80–92, 224, 354

Шагал М. 184

Шаляпин Ф.И. 225

Шаханов А. 132, 137

Шевченко Т.Г. 268, 277–280, 282

Шевчук Ю.В., 10, 21, 22, 106, 117

Шекспир У. 79, 183, 270

Шестов Л.И. 84

Шиллер Ф. 79, 168

Шнабель И.Г. 252

Шопен Ф. 181

Щеглов И.Л. (наст. имя Леонтьев И.Л.) 336

Щетинина Г. 132, 137

Щукин В.Г. 23, 27, 120, 128

Щусев А.В. 223

Эзоп 25, 249, 253–260, 263, 264

Юинг Дж.Х. 288

Юнисов М.В. 345, 350

Юргенев А.Т. 141, 155

Яблочкина А.А. 223, 225

Якунцева Т.Н. 339, 350

Alston A. 302, 303

Baridon M. 260, 265

Baschmakoff N. 323, 332, 335, 350, 351

Benjamin R. 310, 312, 317, 319

Boyd J.R. 288, 303

Burke P. 338, 350

Calvo Martinez J.L. 14, 231, 232, 242, 248

Carpenter H. 289–291, 293, 303

Chéruel A. 257, 265

Chiron Y. 312, 319

Cirese A. M. 348, 350

Cowper W. 288, 303

Curtius E.R. 271, 284

Davidson J. 299, 304

Degut L. 306, 319

DeWilde M.L. 292, 293, 304

Durán M. de 238, 248

Dushechkina E. 323, 332

Engelstein L. 345, 350

Favre Y.-A. 311

Frank S.P. 339, 340, 350

Gavin A.E. 289

Ginzburg C. 338, 350

Girard A. 262, 265

Góngora Luis de 238, 248

Grahame K. 286, 289, 292, 294, 296, 297, 300, 304

Hale E. 288

Hall L. 302

Hall S. 347, 350

Hattaway M. 289, 304

Heilman R.B. 286, 304

Hoggart R. 347, 350

Humphries A.F. 289

James R. de 238, 248

Joseph R. 306–319, 355

Kelly C. 336, 351

Kingsley Ch. 286, 300, 304

Lane M. 292, 293, 304

León F. Luis de 14, 240, 248

Lovell S. 335, 337, 350

Lucas A.L. 302, 304

Maisonnier E. 256, 266

Maral A. 256, 265

Mari E. 334, 339, 350

Mariangela M.242, 248

Maurras Ch. 15, 306, 309–315, 317–320, 355, 356

McReynolds L. 343, 350

Miller A. 291, 304

Pascal P. 309, 311, 314, 315, 317, 320

Perrault Ch. 250, 255, 257, 261, 264, 266

Persi Ugo 330, 332

Pohl N. 289, 304

Quétel Cl. 262, 265

Rabatel J. 318, 320, 376

Ristolainen M. 323, 332, 335, 350, 351

Rothstein R. A. 339, 350

Roudiez L.S. 312, 320

Santillana M. de 238, 248

Santoli V. 348, 351

Sauval H. 251, 266

Smith S. 336, 351

Steinberg M. D. 339, 350

Stevenson R.L. 286, 290, 297, 304

Stites R. 335, 344, 351

Swinburne A.Ch. 294, 304

Vega L. de 238, 248

Vigné O. 306, 309, 317, 319, 320

Willis L. 300, 304

Wolf W. 169

Yates F. 245, 248

В серии
«Русская усадьба в мировом контексте»

вышли книги:

Богданова О.А. **Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология**: Монография / отв. ред. Е.Е. Дмитриева. — М.: ИМЛИ РАН, 2019. — 288 с. — (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1). — DOI: 10.22455/978-5-9208-0604-8

Русская усадьба и Европа: диахрония, ностальгия, универсализм: Коллективная монография / сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. — М.: ИМЛИ РАН, 2020. — 352 с. — (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 2). — DOI: 10.22455/978-5-9208-0623-9

Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+: Коллективная монография / сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. — М.: ИМЛИ РАН, 2020. — 344 с. — (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 3). — DOI: 10.22455/978-5-9208-0627-7

Скороходов М.В. **Помещичья усадьба в русской литературе конца XIX — первой трети XX в.: междисциплинарный подход** / отв. ред. Е.В. Глухова. — М.: ИМЛИ РАН, 2020. — 272 с. — (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 4). — DOI: 10.22455/978-5-9208-0636-9

Дмитриева Е.Е. **Литературные замки Европы и русский «усадебный текст» на изломе веков: (1880-1930-е годы)** / отв. ред. Г.А. Велигорский. — М.: ИМЛИ РАН, 2020. — 768 с. — (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 5). — DOI: 10.22455/978-5-9208-0637-6



Для заметок

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Усадьба реальная — усадьба литературная:
векторы творческого преображения

СЕРИЯ
«РУССКАЯ УСАДЬБА В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ»
Вып. 6

Редактор
М.В. Нефёдова

Корректор
М.В. Нефёдова

Компьютерная верстка
А.З. Бернштейн

В оформлении обложки
использована линогравюра С.М. Чехова «Цветет вишневый сад» (1961).
ГЛММЗ А.П. Чехова «Мелихово»

Подписано в печать 29.11.2021
Формат $60\times90^{1}/_{16}$. Усл.-печ. л. 24,0. Тираж 800 экз.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

ISBN 978-5-9208-0676-5

