UNIVERSIDAD DE GRANADA

MUNDO ESLAVO

REVISTA INTERNACIONAL

Núm. 22 (2023)

UNIVERSIDAD DE GRANADA
2023

MUNDO ESLAVO

Nº 22 (2023)

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

Ольга А. Богданова. *О специальном номере «Русская усадьба в литературе и культуре XX века»*.....7

Olga A. Bogdánova. *Sobre el número especial «La finca rusa en la literatura y la cultura del siglo XX»* (traducido por José González-Albo Salcedo).....10

Литературная усадьба: топика, динамика, мифология

Olga A. Bogdanova. *Усадьба и провинция в русской литературе XX века: семиотика, топика, динамика*.....15

Wasilij Szczukin. *W cieniu Wiśniowego Sadu. Mit i obraz szlacheckiego gniazda w literaturze rosyjskiej końca XIX i początku XX wieku*.....29

Anna S. Akimova. *История и трансформация Преображенского: динамика «усадебного топоса» в романе А.Н. Толстого «Петр Первый»*.....39

Valeria G. Andreeva. *Рецепция «усадебного текста» русской классики в произведениях К.Г. Паустовского 1920–1950-х гг.*.....48

Alexander Markov. *Estate Text in Independent Russian Poetry as an Effect of Transition from Typewriter to Computer.*.....64

Volha A. Hrynevich. *Сядзіба і малая радзіма як тэкстаўтваральныя феномены ў рускай і беларускай літаратуры.*.....79

Семантика и поэтика литературной дачи

Maxim V. Skorokhodov. *Литературные ландшафты вокруг писательских дач С.Н. Сергеева-Ценского, И.С. Шмелева и К.Г. Паустовского в Крыму*.....97

Natalia V. Mikhalenko. *Усадебный и дачный топосы: Царское Село и Комарово в жизни и творчестве А.А. Ахматовой*.....111

Neda Andrić. *Космогонијски аспект даче/летњиковца у пјесми Леонида Аронзона Комарово*.....121

Семиотика усадьбы-музея

María S. Fedoseeva. *Русская усадьба в зеркале путеводителей советской эпохи (на примере Московского региона)*.....135

Oleksandra V. Toichkina. *Хутір Мотронівка Білозерських-Кулішів у культурному просторі України XIX – XXI століть*.....152

Интермедиальные траектории

Georgy A. Veligorsky. *"The Lady of the Russian Woods" As the Estate Symbol of Russia. The Myth of the White Birch in the Literature of Great Britain (19th – 21st Centuries)*.....169

Ekaterina E. Dmitrieva. *Городская усадьба Пьера Лоти в Рошфоре: экзотизм в литературе и повседневности*.....183

Anna Sholokhova. *Semiotics of English Stately House in the Early Twentieth Century: Darlington Hall in Novel by Kazuo Ishiguro «The Remains of the Day» and in Film by James Ivory*.....196

Рецензии

О новой научной книжной серии "Русская усадьба в мировом контексте" (2019-2022). М.: ИМЛИ РАН.
Olga A. Bogdanova.....205

Sobre la nueva colección de libros académicos «Fincas rusas en un contexto mundial» (2019-2022). Moscú: IMLI.
Olga A. Bogdanova (Trad. al esp. Sofia Kolesnik, Mario Pueblas Madueño).....211

Скороходов, М.В. (2020). Помещичья усадьба в русской литературе конца XIX – первой трети XX в.: междисциплинарный подход. Е.В. Глухова (Ред.), *Серия «Русская усадьба в мировом контексте», 4*. М.: ИМЛИ РАН.
Liubov Razhina.....217

Skorokhodov, M. (2020). El señorío en la literatura rusa de finales del XIX – primer tercio del siglo XX: un enfoque interdisciplinario. E. Glukhova (Ed.), *La seria «La finca rusa en un contexto mundial», 4*. Moscú: IWL RAS.
Liubov Razhina (Trad. al esp. Alina Trúbnikova).....222

Дмитриева, Е.Е. (2020). Литературные замки Европы и русский «усадебный текст» на изломе веков (1880 – 1930-е годы). *Серия «Русская усадьба в мировом контексте, 5*. Москва: ИМЛИ РАН.
Konstantin Bolenko.....226

Dmitrieva, E.E. (2020). *Los castillos literarios de Europa y el "texto de finca" ruso de los finales del Siglo XIX-principios dl siglo XX (1880-1930). Serie «La finca rusa en el contexto mundial», 5.* El Instituto Gorki de Literatura Mundial, la Academia de Ciencias de Rusia, Moscú.
Konstantín G. Bolenko (Trad. al esp. Arina Vasilieva, Paola Ruiz-Díaz).....231

Предисловие

О специальном номере «Русская усадьба в литературе и культуре XX века»[1]

Ольга А. Богданова, *Doctor of Philological Sciences, Senior researcher of the Group of Russian Literature of the late XIX – early XX centuries, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences*
olgabogda@yandex.ru

Received: December 8, 2023.
Accepted: December 9, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.29681

Ключевые слова: литературная усадьба, «усадебный топос», литературная дача, теоретико-методологический подход, междисциплинарный подход, компаративный подход.

Специальный номер международного славистического журнала “Mundo Eslavo”, который держит в руках уважаемый читатель, посвящен русской литературной усадьбе. Чем отличается она от усадьбы исторической, реальной, на территорию которой можно зайти, прогуляться по ее дорожкам, ощутить ладонью прохладу старых камней, освежить взгляд стройными пропорциями зданий, занять ум и память славными свершениями былых владельцев? Прежде всего тем, что литературная усадьба – это художественный образ, лишь опосредованно связанный со своим материальным, конкретно-историческим прототипом. Поэтому авторы нашего номера занимаются усадебной топикой, мифопоэтикой, символикой, проблемами художественного пространства и времени, сюжетно-композиционными особенностями, усадебной типологией и характерологией, деталями предметной изобразительности, языком и стилем «усадебных» произведений, динамикой их литературных форм и т. д. Однако под литературной усадьбой нередко понимают и другое – а именно писательскую усадьбу, то есть конкретное эмпирическое место, где жил и творил какой-либо писатель. В XX веке и в наше время это, как правило, усадьбы-музеи: Михайловское, Середниково, Ясная Поляна, Карабиха, Шахматово и мн. др. В таком смысле литературная усадьба также представлена в настоящем выпуске.

Сельская помещичья усадьба – многомерный и многогранный социокультурный институт, бытовавший на территории России, по мнению историков, с XVI по начало XX века и включавший в себя административную, экономическую, социальную, образовательную, духовно-религиозную, художественно-эстетическую и другие виды деятельности. В течение веков в культурном сознании нации сложился так называемый «усадебный топос» – продуктивная модель, обладающая, с одной стороны, устойчивым семантико-семиотическим ядром, с другой – способная к трансформациям и модификациям, порой до неузнаваемости меняющим ее внешний

[1] Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00051, https://rscf.ru/project/22-18-00051/

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

облик. Будучи важным и неустранимым звеном русского национального культурного кода, «усадебный топос» после переформатирования, а затем и физического исчезновения традиционной русской помещичьей усадьбы в течение первой трети XX века продолжил интенсивную жизнь в отечественной культуре в виде усадьбы-дачи, города-сада, усадьбы-музея, усадьбы – художественной коммуны, усадьбы – образовательно-производственного комплекса, усадьбы-санатория или дома отдыха, усадьбы – дома творчества и т. п. Сейчас, в начале XXI века, в России происходит заметная активизация усадебного паттерна, о чем свидетельствуют интенсивное строительство частных загородных домов для постоянного семейного проживания, связанный с этим отток жителей из больших городов в сельскую местность и отражение этих процессов в литературных произведениях. Так что «усадебный топос» не только достояние славного прошлого великой русской классики в произведениях Пушкина, Тургенева, Гончарова, Льва Толстого и др., не только источник внутренних обретений, волнений и разочарований у писателей Серебряного века – Чехова, Федора Сологуба, Андрея Белого, Алексея Толстого, Чулкова – и ностальгии по утраченной родине у авторов-эмигрантов – Бунина, Зайцева, Шмелева, Гиппиус, – но и живая продуктивная модель русской литературы и культуры второй половины XX – начала XXI века, актуальная для творчества Пастернака и Солженицына, Довлатова и Астафьева, Пелевина и Шишкина, Сорокина и Водолазкина…

Важнейшей спутницей усадьбы в русской жизни XX-XXI веков является дача (скромное летнее загородное жилье), роль которой в культуре с течением времени кардинально изменялась: если в Серебряном веке господствовало негативное отношение к даче как к средоточию пошлости и мещанства, то в раннесоветское время, в связи с исчезновением владельческих усадеб, дача взяла на себя многие их функции (сохранение семейно-родовой памяти, статус культурного гнезда, локус творчества, синтез природы и культуры, соприкосновение с родиной и воспитание патриотизма); кроме того, в 1920-1950-е годы дача в СССР стала по-новому элитарным явлением (дачные поселки часто создавались по ведомственному принципу и принадлежали государству, в них заселялись выдающиеся, полезные с точки зрения власти служащие и творческие работники; такие дачи имели большую площадь домов и обширную территорию с хозяйственными постройками, что приближало их к усадебному типу); в 1960-е годы в СССР начинается массовая раздача крохотных дачных участков в 6 соток (600 квадратных метров) миллионам простых людей, ставивших на них маленькие летние домики, и создание дачных поселков, где быт хозяев протекал буквально на глазах у соседей (такие дачи были практически непригодны для творческого труда и уединения, любования природой, здесь вели огороды и делали заготовки на зиму, летом на воздухе оздоровляли детей и стариков). Тем не менее сохранившиеся с советских времен дачные кооперативы в России рубежа XX-XXI веков во многом стали «колыбелью гражданского общества» и «естественным путем» вызревания демократии, а сама постсоветская дача – «ключ[ом] к пониманию фундаментальных вопросов современной России» (см.: Малинова-Тзиафета, 2013, с. 360, 362).

Литературоведческий подход к изучению усадебно-дачной топики предполагает отношение к усадьбе и даче и их атрибутам как к важным элементам мира художественного произведения, его пространственной организации и деталям

предметной изобразительности, нередко приобретающим символический смысл. Биографические, искусствоведческие, исторические и социально-экономические исследования усадьбы и дачи играют для нас вспомогательную роль.

Однако и само литературоведение неоднородно, включая в себя теоретико-методологические, историко-литературные, текстологические, мифопоэтические, историко-генетические, функционально-рецептивные и другие аспекты. Собранные в номере статьи позволяют подойти к образам усадьбы и дачи с разных сторон в рамках единой науки о литературе, на что указывают предлагаемые вниманию читателя рубрики. Помимо стремления к панорамному охвату проблематики русской усадьбы в литературе XX века, мы уделяем внимание и компаративному исследованию: ведь аналогичные явления встречаются во многих европейских культурах, восходя к общему источнику – Библии и греко-римской античности. В итоге «усадебный топос» – важнейший элемент русской национальной аксиоматики – предстает здесь и как универсалия.

Раздел «Рецензии» знакомит читателя с издающейся в ИМЛИ РАН с 2019 года новой научной книжной серией «Русская усадьба в мировом контексте». В семи выпусках серии представлены теоретико-методологический, междисциплинарный и компаративный подходы к изучению усадьбы и дачи в русской и мировой литературе.

Настоящий тематический номер журнала “Mundo Eslavo” задуман и осуществлен в рамках проекта № 22-18-00051 Российского научного фонда «Усадьба и дача в русской литературе XX-XXI вв.: судьбы национального идеала» (руководитель О.А. Богданова), который реализуется в Институте мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. Подробнее о работе над проектом можно узнать на сайте http://litusadba.imli.ru/

Желаем интересного чтения!

REFERENCES

Малинова-Тзиафета, О. (2013). (Пост)советские дачи и дачники, воображаемые и реальные (Рец. на кн.: Caldwell, M.L. (2011). *Dacha Idylls*. Berkeley; L.A.). *Новое литературное обозрение*, *124*(6), 359-366.

Sobre el número especial «La finca rusa en la literatura y la cultura del siglo XX»

Olga A. Bogdánova, *Doctor of Philological Sciences, Senior researcher of the Group of Russian Literature of the late XIX – early XX centuries, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences*
olgabogda@yandex.ru

Traducido del ruso al español por:
José González-Albo Salcedo, *University of Granada*
e.josegonz@go.ugr.es

Received: December 8, 2023.
Accepted: December 9, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.29550

Palabras clave: finca literaria, "topos de finca", dacha literaria, enfoque teórico-metodológico, enfoque interdisciplinario, enfoque comparativo.

Este número especial de la revista internacional de eslavística «Mundo Eslavo» que descansa en las manos de nuestros estimados lectores está dedicado a la finca literaria rusa. ¿En qué se distingue esta de la finca histórica, auténtica, de aquella en la que nos podemos adentrar, pasear por sus caminos, sentir con la palma de la mano el fresco tacto de sus antiguas piedras, alegrar la vista con las armoniosas proporciones de los edificios, ocupar la mente y la memoria a las proezas de sus antiguos propietarios? En primer lugar, en que la finca literaria es una obra artística relacionada directamente con su arquetipo material histórico-concreto. Esta es la razón por la que los autores de nuestro número se ocupan del tópico señorial, de su mitopoética, de su simbolismo, de los problemas de su espacio y tiempo artísticos, de sus peculiaridades en cuanto a los argumentos y tipos de composición, de la tipología y caracterología señorial, de los detalles de su representación material, del lenguaje y el estilo de las obras «señoriales», de la dinámica de sus formas literarias, entre otros aspectos. No solo eso, ya que la finca literaria se entiende a menudo también de otro modo: como la finca de un escritor, es decir, como un lugar empírico, concreto, donde vivió y trabajó. En el siglo XX y en la actualidad, como regla general, son fincas-museo: Mijailóvskoie, Serednikovo, Yásnaia Poliana, Karabija, Shajmátovo y muchas otras. En la presente publicación también se presenta la finca literaria desde esta óptica.

La hacienda es una institución sociocultural polifacética que existió en el territorio de Rusia, según los historiadores, desde el siglo XVI hasta el siglo XX y que entrañaba actividades administrativas, económicas, sociales, educativas, religiosas y espirituales, artísticas y estéticas, así como de otros tipos. Con el transcurso de los siglos se desarrolla en la conciencia nacional cultural un denominado «*topos* señorial». Un modelo productivo que, por un lado, tiene un núcleo semántico-semiótico estable y que, por otro lado, está sujeto a

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

cambios y modificaciones, a veces hasta quedar irreconocible. El «*topos* señorial», tras la reformulación y desaparición física de las fincas de terratenientes rusos en el primer tercio del siglo XX, continuó con su intensa vida en la cultura patria en tanto que fincas-dacha, ciudades-jardín, fincas-museo, fincas-comuna artística, fincas-complejo educativo, fincas-sanatorio, fincas de recreo, fincas-Casa de la Creatividad, etc. Ahora, a principios del siglo XXI, se observa en Rusia una llamativa activación del modelo señorial, la cual se puede constatar por la construcción intensiva de casas de campo privadas para la residencia familiar permanente, el consiguiente éxodo de ciudadanos de las grandes ciudades al campo y el reflejo de estos procesos en las obras literarias.

Así pues, el «*topos* señorial» no es sólo propiedad del glorioso pasado de los grandes clásicos rusos en las obras de Pushkin, Turguéniev, Goncharov, Lev Tolstói y otros; no sólo una fuente de descubrimiento, euforia y decepción interior para los escritores de la Edad de Plata —Chéjov, Fiódor Sologub, Andréi Bely, Alexéi Tolstói, Chulkov— y de nostalgia por la patria perdida para los autores emigrados —Bunin, Zaitsev, Shmelev, Gippius—, sino también un modelo productivo vivo para la literatura y la cultura rusas de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, relevante para la obra de Pasternak y Solzhenitsyn, Dovlátov y Astáfiev, Pelevin, Shishkin, Sorokin y Vodolazkin…

En la vida rusa de los siglos XX y XXI, la dacha es la hermana pequeña de las fincas señoriales. Esta vivienda, situada fuera de la ciudad, servía antes de la Revolución como residencia de verano para las clases acomodadas. A lo largo del tiempo, el papel de estas casas de campo en la cultura ha experimentado un cambio radical. En la Edad de Plata prevalecía una actitud negativa hacia la dacha como centro de la mezquindad y la cursilería. Con la llegada del periodo soviético y la desaparición de las fincas aristocráticas, la dacha absorbió y redefinió muchas de las funciones que tenían las fincas: conservación de la memoria familiar y ancestral, estatus de nicho cultural, *locus* de creatividad, síntesis de naturaleza y cultura, contacto con la tierra y educación en valores patrióticos. Además, en los años 1920-1950 la dacha se convirtió en la URSS en un nuevo fenómeno elitista. Los asentamientos de dachas se creaban a menudo según estaba previsto por el Estado, que era a quien pertenecían; en ellas se hospedaban funcionarios que destacaban, útiles desde el punto de vista de las autoridades, empleados y trabajadores artísticos. Estas dachas tenían una gran superficie y un vasto territorio con dependencias, cosa que las aproximaba al tipo señorial. En la década de 1960, comienza la distribución masiva de pequeñas parcelas de 6 áreas (600 metros cuadrados) a millones de personas normales y corrientes, que levantan ahí pequeñas casas de verano y crean comunidades de dachas donde la vida de los propietarios transcurría a ojos de los vecinos. Aquellas dachas eran prácticamente inadecuadas para el trabajo creativo y la soledad o la contemplación de la naturaleza; allí plantaban huertos y se preparaban para el invierno y, en verano, el aire libre servía para mejorar la salud de niños y ancianos. No en vano las cooperativas de dachas que se conservaron de la época soviética se convirtieron en gran medida, a finales del siglo XX y principios del XXI, en «cuna de la sociedad civil» y en la «forma natural» de madurar la democracia, y la dacha postsoviética es en sí misma «[la] clave para comprender los problemas fundamentales de la Rusia moderna». (Malinova-Tziafeta, 2012, pp. 360-362).

El enfoque de la crítica literaria en el estudio de los temas de la finca y la dacha reflejan una actitud ante las mismas y ante sus atributos como elementos importantes de una

creación artística, su organización espacial y los detalles de su representación, los cuales a menudo adquieren un carácter simbólico. Los estudios biográficos, artísticos, históricos y socioeconómicos en relación con las fincas y las dachas tienen para nosotros un valor complementario.

Sin embargo, las investigaciones literarias son en sí mismas heterogéneas, e incluyen aspectos teórico-metodológicos, histórico-literarios, textuales, mitopoéticos, histórico-genéticos, funcionalistas, centrados en la recepción, entre otros aspectos. Los artículos recopilados en este número especial permiten acercarse a las imágenes de la finca y la dacha desde diferentes ángulos en el marco de una ciencia unificada de la literatura, como lo indican las rúbricas que se ofrecen a la atención del lector. Además de la búsqueda de una cobertura panorámica de la problemática de la finca rusa en la literatura del siglo XX, prestamos atención a la investigación contrastiva; a fin de cuentas, se encuentran fenómenos similares en muchas culturas europeas, que se remontan a una fuente común: la Biblia y la antigüedad grecorromana. Como resultado, el «*topos* señorial», en cuanto elemento más importante de la axiomática nacional rusa, aparece aquí como un universal.

La sección «Reseñas» permite al lector conocer la nueva serie de publicaciones científicas «La hacienda rusa en el contexto mundial», editadas por el Instituto de Literatura Mundial A. M. Gorki desde 2019. Los siete números de la serie presentan enfoques teórico-metodológicos, interdisciplinarios y comparativos para el estudio de la finca y la dacha en la literatura rusa y en la literatura universal.

Este número temático de Mundo Eslavo se ha concebido y realizado en el marco del proyecto nº 22-18-00051 de la Fundación Rusa para la Ciencia «La finca y la dacha en la literatura rusa de los siglos XX-XXI: destinos del ideal nacional» (dirigido por O.A. Bogdánova), que se lleva a cabo en el Instituto de Literatura Mundial A. M. Gorki de la Academia de Ciencias de Rusia. Se puede encontrar más información sobre el proyecto en http://litusadba.imli.ru/.

Les deseamos una buena lectura.

REFERENCES

Malinova-Tziafeta, O. (2013). (Post)sovetskie dachi i dachniki, voobrazhaemye i real'nye (Rec. na kn.: Caldwell, M.L. (2011). *Dacha Idylls*. Berkeley; L.A.). *Novoe literaturnoe obozrenie*, *124*(6), 359-366.

СТАТЬИ

Литературная усадьба: топика, динамика, мифология

Усадьба и провинция в русской литературе XX века: семиотика, топика, динамика[1]

Estate and Province in Russian Literature of the XX Century: Semiotics, Topic, Dynamics

Olga A. Bogdanova, *A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences*
olgabogda@yandex.ru

Received: August 1, 2022.
Accepted: October 21, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.v1i22.25926

АННОТАЦИЯ
В статье прослежена динамика топосов провинциального города и помещичьей усадьбы в «Бесах» Ф.М. Достоевского (1872), «Сатане» Г.И. Чулкова (1914) и «Докторе Живаго» Б.Л. Пастернака (1945-1955). Рассмотрено соотношение понятий «столица», «провинция», «усадьба» в топике русской литературы на протяжении почти столетия. В результате получены выводы о том, что: Достоевский в «Бесах» передал переходное состояние усадьбы между «столичностью» Золотого века русской культуры (конец XVIII – первая половина XIX в.) и тенденцией к «провинциальности» в эпоху либеральных реформ (1860-1870-е гг.); «провинциальность» усадьбы Серебряного века, уравнивание ее с близлежащим городом наиболее ярко воплотились в творчестве А.П. Чехова и вслед за ним – в «Сатане» символиста Чулкова, лишившего усадьбу духовно-христианского потенциала; в творчестве Пастернака литературная усадьба вновь обрела высокий статус «столичности» и ведущую роль в многовековой русской культуре, не исключая советских десятилетий. Показаны вариативность «усадебного топоса» в «Докторе Живаго» (Дуплянка и Варыкино), специфика уральской усадьбы как элемента «горнозаводской цивилизации», раздвоение образа Варыкина на воплощенный идеал русской классики XIX в., с одной стороны, и усадьбу советской эпохи как гетеротопию и сокровенный локус высокого христианского творчества – с другой. Методологическими ориентирами исследования стали феноменологический, структурно-семиотический, концептуальный, системно-функциональный и геопоэтический подходы.

Ключевые слова: усадьба, провинция, столица, русская литература XIX-XX вв., соотношение топосов.

ABSTRACT
The article traces the dynamics of the topos of a town and a landowner's estate in F.M. Dostoevsky's "Demons" (1872), G.I. Chulkov's "Satan" (1914) and B.L. Pasternak's "Doctor Zhivago" (1945-1955). The concepts of "capital", "province", "estate" are revealed and their relationship in the topic of Russian literature for almost a century are shown. The study concluded that Dostoevsky in "Demons" conveyed the transitional state of the landowner's estate between the "capital" of the Golden Age of Russian culture (the end of the XVIII – first half of the XIX century) and the tendency to "provinciality" in the era of liberal reforms (1860-1870ies); "provinciality" of the estate of the Silver Age, its equalization with the nearby town was most vividly embodied in the work of A.P. Chekhov and, after him, reflected in the "Satan" of the symbolist Chulkov, who also deprived the estate of spiritual-Christian potential; in Pasternak's work, the literary estate regained the high status of "metropolitan" and a leading role in the centuries-old Russian culture, not excluding the Soviet decades. The variability of the "estate topos" in "Doctor Zhivago" (Duplyanka and Varykino), the specifics of the Ural estate as an element of the "mining civilization", the split of the image of Varykino into the embodied ideal of Russian classics of the XIX century, on

[1] Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00051, https://rscf.ru/project/22-18-00051/

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

the one hand, and the Soviet–era estate as a heterotopia and a place of high Christian creativity, on the other hand, are shown. The methodological guidelines of the study were phenomenological, structural-semiotic, conceptual, system-functional and geopoetic approaches.

Keywords: estate, province, capital, Russian of XIX-XX centuries, correlation of toposes.

Понятия «столица» и «провинция» образуют оппозицию, внутри которой столица – средоточие власти и управления, передовых культурных практик, мировой динамики, высоких стандартов жизни, а провинция – синоним застоя, отсталости, вторичности, бескультурья (подробнее см.: Злотникова, 2007, сс. 290-297). Однако известный культуролог М.Н. Эпштейн, отталкиваясь от изначального, древнеримского смысла слова «провинция» (завоеванная область, управляемая из вненаходимой имперской столицы) и опираясь на теорию В.О. Ключевского о самоколонизации России (см.: Ключевский, 2002, с. 26), утверждает сплошную «провинциальность» всей страны (Эпштейн, 2005, с. 46). Но даже при согласии с таким подходом нельзя игнорировать существование топоса, как правило противостоящего тотальной гомогенности провинции, – русской помещичьей усадьбы. Под усадьбой понимается многоаспектный культурный феномен российской жизни XVIII – начала XX в., включающий в себя архитектурную, ландшафтную, хозяйственно-экономическую, административную, организационно-социальную, религиозную, образовательно-просветительную и духовно-творческую стороны. Пути и способы их реализации сосредоточивались в руках владельцев-помещиков; до либеральных реформ 1860-х гг. это были в основном дворяне, нередко имевшие прямые связи со столичными городами, после – купцы, промышленники, интеллигенция, в том числе творческая, разбогатевшие крестьяне, далеко не всегда сохранявшие прежние высокие стандарты.

Как отмечает О.С. Евангулова, на рубеже XVIII-XIX вв. «усадьба самолюбиво претендует на исключительное положение: не ниже столиц и определенно выше провинции» (Евангулова, 2003, с. 17). В дальнейшей истории России наблюдалась динамика в соотношении топосов усадьбы, столицы и провинции: «Если во времена своего расцвета дворянская усадьба воспринималась <…> как вершина в культурном развитии человечества (Н.А. Львов и другие), то <…> после отмены крепостного права, усадьба стала оцениваться как разновидность провинции» (Строганов, 2020, с. 221). Слияние усадебного и провинциального топосов в конце XIX в. наиболее очевидно в драматургии и прозе А.П. Чехова («Чайка», «Крыжовник» и др.).

В связи с этим показательно письмо Б.Л. Пастернака к отцу от 30 января 1916 г. из таежной усадьбы в поселке Всеволодо-Вильва Пермской губернии, куда он только что приехал из Москвы: «Здесь имеется провинциализм и больше, <…> глухая уральская уездовщина <…> долголетнего настоя. Но все это или многое уже уловлено Чеховым <…>. Этот дух не в моем жанре, и литературно вряд ли я мои здешние наблюдения использую» (цит. по: Абашев, 2008, с. 268). Приведенная цитата заслуживает внимания хотя бы потому, что приезд Чехова в пермское имение С.Т. Морозова в июне 1902 г. предшествовал пастернаковскому с разницей в 14 лет. Как справедливо замечает В.В. Абашев, в «самой первой реакции <…> на новую обстановку» будущего автора «Доктора Живаго» «сказалось влияние литературных стереотипов провинции» (Абашев, 2008, с. 250). Тем не менее уже проглядывает и отход от них. Но не будем

забегать вперед и, для прояснения динамики интересующего нас соотношения топосов усадьбы и города, сначала обратимся к материалу русской классики XIX в.

Наш выбор романа Ф.М. Достоевского «Бесы» (1872) подсказан самим Пастернаком: один из уральских героев «Доктора Живаго», Анфим Самдевятов, не только «всё время ездит и что-то достает и привозит», но и «разбирает и толкует “Бесов” Достоевского <…>» (Пастернак, 1958, с. 327); отец и сын Микулицыны во многом парафраз Степана Трофимовича и Петра Верховенских; как и в «Бесах», в романе Пастернака герои курсируют между усадьбой и близлежащим городом; в обоих романах усадьба одновременно и средоточие высокой культуры, и локус революционного нигилизма.

По наблюдению Н.А. Макаричевой, в «Бесах» «получает художественное воплощение достаточно традиционная для русской литературы оппозиция: “усадьба/имение — город» (Макаричева, 2008, с. 224). В самом деле, черты топосов провинциального города (засасывающий круговорот обыденности, посредственность и невежество в умственной и культурной жизни, наряду с деструктивной деятельностью и властей, и противостоящих им революционеров) и помещичьей усадьбы Ставрогиных (очага высокой культуры и передовых идей эпохи, поля созидательной деятельности, средоточия гармонии с природой и социальной гармонии в духе патриархальной семейственности) отчетливо различаются на страницах, посвященных дореформенному периоду в России (недаром до начала либеральных реформ 1860-х гг. Ставрогины и старший Верховенский постоянно проживали в Скворешниках), однако почти сливаются там, где рисуется пореформенная жизнь последних лет (в усадьбе, как на даче, проживают лишь летом; кроме того, она становится локусом нравственного распада – вспомним ночное свидание Лизы Тушиной и Николая Ставрогина, – а также подлого преступления и бесславной смерти – убийства Ивана Шатова в глухой части усадебного парка и самоубийства Ставрогина на чердаке главного господского дома) (см.: Достоевский, 1974).

Таким образом, уже в «Бесах» задается вектор поглощения топоса усадьбы – топосом провинциального города, усиливающийся благодаря упоминаниям о проживающих в городе помещиках, которые или продают свои сельские усадьбы, или оставляют их в небрежении (Дроздовых, Кармазинове, Гаганове, Верховенских и др.). «Достоевский <…> “зафиксировал” переходную, переломную эпоху, в которой традиционные, устойчивые ценности подвергались испытаниям, пересмотру, отрицанию». Правда, описаны они «не только с иронией, но и вызывает у читателя симпатию <…> и ностальгию: слишком много в этом прошлом человеческого тепла, покоя, порядка, красоты <…>» (Макаричева, 2008, сс. 224, 227).

Роман Г.И. Чулкова «Сатана» (1914) – одно из центральных произведений русской прозы 1910-х гг., его автор – сознательный продолжатель Достоевского, нередко вступавший с ним в полемику. Так, если в «Бесах» губернский город и усадьба Скворешники (с громадным парком, прудами и уединенным гротом) в целом противопоставлены друг другу как провинция и «маленькая столица», то в «Сатане» аналог ставрогинского загородного имения – усадьба князя Макульского с огромным садом и отдаленной от главного дома ампирной беседкой – расположена чуть ли не в центре губернского города и практически полностью сливается с топосом провинции.

В «Сатане» топос города по сравнению с «Бесами» заметно деградирует: наряду

со всеми перечисленными чертами, теперь борьба между героями идет уже не за идеи (либерально-западническую, революционно-атеистическую, человекобожескую и др., как в «Бесах»), а за деньги – так называемые «безпятовские миллионы» (Чулков, 1998, с. 42); при этом пошлость, гнусность и низость целиком охватывают и усадебное пространство – князь Макульский показан человеком ограниченным, невежественным и нравственно глухим, в его усадьбе собирается общество откровенных преступников. Здесь Чулков подхватывает важную тенденцию в литературе рубежа XIX-XX вв., пронизавшую творчество Чехова и многих его современников: усадьба, как часть провинции, принимает на себя все негативные коннотации, которыми последняя была наделена в литературном изображении.

Более того, Чулков – один из наиболее ярких и последовательных русских символистов – акцентировал полуживотную, языческую и даже низменно бесовскую сущность поместной жизни начала XX в., напрочь лишенную, по его мнению, высшего духовного измерения и христианских устремлений. Отрицая духовный потенциал русской усадьбы, Чулков по сути сводил ее к отжившему свой век материально-языческому субстрату (подробнее см.: Богданова, 2020). Таким образом, налицо динамика пространственной организации образа русской провинции в произведениях Достоевского и Чулкова: оппозиция губернского города и помещичьей усадьбы в «Бесах» сменяется их конвергенцией в рамках единого провинциального топоса в «Сатане». Однако в романе Достоевского этот переход уже намечен.

Если же обратиться к «Доктору Живаго» Б.Л. Пастернака (1945-1955), то увидим, что соотношение усадьбы Варыкино и провинциального города Юрятина в этом романе нарушает обрисованную тенденцию. Напротив, очевидно разграничение усадебного и провинциального топосов, а также тяготение «усадебного топоса» к столичному. Более того, в конце романа топос Москвы как большевистской столицы во многом уподобляется провинциальному, а усадебный – варыкинский – топос приобретает значение мирового духовно-творческого центра:

> «Юрий Андреевич чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии <…>» (Пастернак, 1958, с. 507).

При этом необходимо учесть, что, хотя действие юрятино-варыкинских глав романа Пастернака относится к 1918-1921 гг., само произведение создавалось намного позже, на четвертом десятке существования советской власти, когда она успела полностью проявить свои несимпатичные автору черты: «на протяжении долгих лет не меняющи[е] ся шалы[е] выкрик[и] и требовани[я], чем дальше, тем более нежизненны[е], неудобопонятны[е] и неисполнимы[е]» и т. п. (см.: Пастернак, 1958, с. 443). Таким образом, концепция усадьбы в «Докторе Живаго» во многом определяется долгим опытом жизни в СССР, в невозможных для традиционной «усадебной культуры» условиях. Рассмотрим высказанные тезисы более подробно.

Начнем с того, что в романе Пастернака по меньшей мере два усадебных локуса: в самом начале появляется приволжская усадьба Дуплянка, принадлежащая фабриканту Кологривову, а немного позже – в детских воспоминаниях москвички Анны Ивановны Громеко – уральское имение Варыкино, владелец которого – ее родной дед,

горнозаводчик Крюгер. Дуплянку 11-летний Юра Живаго посещает в 1903 г. со своим дядей Веденяпиным, впоследствии известным религиозным философом. После рано умершей матери он для мальчика самый родной человек; их семейное «дворянское чувство равенства со всеми живущими» (Пастернак, 1958, с. 14) очевидно восходит к русской «усадебной культуре» с ее близостью к природе и простому народу. Недаром в «сырой тьме» (Пастернак, 1958, с. 18) усадебного оврага Юра ощущает мистическое присутствие любимой матери, а дядя по дороге в имение легко находит общий язык с возницей-сторожем.

Несколькими штрихами переданы особенности и атмосфера типичной среднерусской усадьбы Серебряного века: владелец Дуплянки уже не дворянин, а богатый промышленник; в усадьбе постоянно живут и воспитываются его дети-подростки; барский дом, въездная аллея, парк с прудами и лужайками, оранжерея, квартира садовника и «каменные развалины неизвестного назначения» (Пастернак, 1958, с. 16), по всей видимости, остались от прежних владельцев – дворян – и бережно сохраняются новыми; как и в прошедшие времена, в саду неизменно слышен «чистый трехтонный высвист иволог» и «стоячий, заблудившийся в воздухе запах цветов» (Пастернак, 1958, с. 18); усадьба является подлинным «культурным гнездом» – гости ведут диалог о Владимире Соловьеве, Канте, Марксе, о роли церкви в современном обществе, работают над журнальной статьей на актуальную общественную тему, сам Кологривов – «большой покровитель искусств» (Пастернак, 1958, с. 12); расположение усадьбы живописное – с одной стороны, таинственный овраг с ручьем, с другой – высокий обрыв над Волгой, откуда просматривается полотно железной дороги с бегущими поездами. Издали Веденяпин и Юра видят внезапную остановку скорого из Сызрани, с площадки которого, как они позже узнают, только что выбросился на рельсы несчастный, запутавшийся отец Юрия, бывший миллионер Живаго. Рядом с ним в поезде и злой гений ряда действующих лиц романа московский адвокат Комаровский, и будущий друг Юрия гимназист Миша Гордон. Так в самом начале произведения в одной точке пространства мгновенно сходятся несколько его ключевых героев; случайно ли, что это пространство – усадебное?

Замечено, что «пастернаковское ви́дение мира можно охарактеризовать как сугубо пространственное», причем пространство для поэта «было чувственно конкретным феноменом, чем-то вроде живой субстанции, лоном вещей, порождающим многообразие и пестроту предметов» (От составителей, 2008, сс. 7-8). По этой логике главный герой романа Юрий Живаго во многом порождение русской «усадебной культуры». В самом деле, Дуплянка – интродукция романа, первый аккорд его музыкальной симфонии, предварительный контрапункт, в котором сошлись все основные мелодии будущего повествования: религия и творчество, народ и интеллигенция, история и личность (в беседе Веденяпина и Воскобойникова), революция и любовь (в эпизоде с юными Никой Дудоровым и Надей Кологривовой). Наконец, Дуплянка ассоциируется отнюдь не с близлежащим провинциальным городом, в котором проживали Веденяпин с Юрой и который лишь кратко, без названия упомянут в романе, но со столичными локусами: сызранский поезд с отцом Живаго направляется в Москву; мать Дудорова «преспокойно стреляет себе <…> вместе со студентами в полицию» в Петербурге; сам Веденяпин является носителем нового слова в литературе и философии, которого

ждут в столицах.

Тема Варыкина – лейтмотив произведения – впервые возникает в доме братьев Громеко на Сивцевом Вражке в самом сердце Москвы, в речах Анны Ивановны, будущей тещи Юрия Живаго. И если Дуплянка – обобщенная среднерусская усадьба Серебряного века, то Варыкино предстает в особенном ореоле так называемой «горнозаводской цивилизации»: мать Тони Громеко – «урожденн[ая] Крюгер, доч[ь] фабриканта железоделателя и владельца заброшенных бездоходных рудников на принадлежавшей ему огромной лесной даче близ Юрятина на Урале» (Пастернак, 1958, с. 66).

«Горнозаводская цивилизация», возникшая в начале XVIII в. в результате деятельности уральских заводчиков, инженеров, мастеров, была «вариант[ом] русского мира, но с особой системой ценностей, с особой мифологией, с особыми культурными героями» (Иванов, 2014, с. 4). Так, например, Анна Ивановна вспоминает одного могучего лесника: «Этот Вакх был в молодости кузнецом. Ему в драке отбили внутренности. Он сделал себе другие, из железа. <…> так народ говорил» (Пастернак, 1958, с. 85). Мифопоэтическое, символическое восприятие далекой усадьбы ценностно уравнивает ее с высококультурным столичным домом. Да и в целом связи Варыкина со столицами (Москвой и Петербургом) многочисленнее и крепче, чем с близлежащим Юрятином: дочь Крюгера Анна становится женой московского интеллигента, управляющий имением Микулицын приезжает из Петербурга, профессор Громеко по распоряжению советского правительства вызван из усадьбы прямо в Москву, и т. п. По степени технической оснащенности и комфорта с домом варыкинского управляющего могут сравниться немногие столичные жилища: гости Микулицыных рассматривают чертежные принадлежности хозяина, великолепный стереоскоп его сына Ливерия, в столовой сидят под светлой электрической лампой, пьют настоящий чай с настоящим сахаром (а не сахарином) и т. д.

Обратимся к прототипам этой романной усадьбы – Всеволодо-Вильве и Иваке в Пермском крае, где поэт провел полгода жизни задолго до написания «Доктора Живаго». Всеволодо-Вильва была основана в 1811 г. как поселок при железоделательном заводе князей Всеволожских, которые владели громадными угодьями в разных концах России, в том числе в Подмосковье и Москве. Рабочий поселок Ивака с господским домом в 11 километрах от Всеволодо-Вильвы появился в 1890-е гг., когда новый владелец этих земель, знаменитый московский промышленник, меценат и благотворитель С.Т. Морозов учредил там филиал всеволодо-вильвенского завода, который был им перепрофилирован в химическое производство. Именно Морозов в конце XIX в. построил вильвенскую усадьбу – главный дом (просторную двухэтажную «приезжую»), где останавливался сам со своими гостями (в нем три июньских дня 1902 г. провел Чехов), одноэтажный вместительный дом управляющего на краю обширного ухоженного парка с липовыми аллеями и лиственницами, храм, хозяйственные постройки. После смерти Морозова в 1905 г. заводы достались его вдове, которая в 1915 г. наняла нового управляющего – молодого ученого-химика Б.И. Збарского. В свою очередь, он пригласил себе в помощники начинающего 26-летнего поэта из Москвы Б.Л. Пастернака (подробнее см.: Абашев, 2008).

Поселившись в 1916 г. в вильвенской усадьбе, Пастернак был поражен не только

степенью ее комфорта и технической оснащенности, которой в то время располагали редкие столичные дома (электричество, телефон, водопровод с горячей водой, ванна, ватерклозет и проч.), но и высочайшим культурным уровнем ее обитателей: здесь выписывали ведущие газеты и чуть ли не все журналы России, его окружали образованные талантливые люди, не уступавшие столичному творческому сообществу. Так, хозяин дома Збарский был выдающимся ученым, именно во Всеволодо-Вильве сделавшим научное открытие мирового значения – изобретение наркозного хлороформа для нужд воюющей армии. Его друг Е.Г. Лундберг – прозаик и литературный критик, сотрудник петербургского журнала «Современник» – был учеником знаменитого философа-парадоксалиста Льва Шестова. Их «достойно и счастливо дополняла <…> разносторонне образованная и тонкая» жена хозяина Ф.Н. Збарская (см.: Абашев, 2008, с. 237). Этот блестящий кружок, ежевечерне собиравшийся в зеленой гостиной вильвенского дома, стал благоприятной средой для самоопределения Пастернака-поэта. 17 июня 1916 г. он писал родителям, что «пожил помещиком» (цит. по: Абашев, 2008, с. 298). Действительно, «по устройству быта, досугу, ритму жизни и творческой оживленности общения дом Збарских во Всеволодо-Вильве напоминал <…> дворянскую усадьбу в уездной глуши <…>» (Абашев, 2008, с. 238). Много лет спустя Пастернак назвал месяцы, проведенные на Урале, «одним из лучших времен своей жизни», именно здесь «состоялась его встреча с Россией» (см.: Абашев, 2008, сс. 228, 252).

Пастернак интересовался архивом бывших владельцев завода князей Всеволожских (см.: Абашев, 2008, с. 252). Во время поездок по окрестностям поселка он встречал величественные остатки «горнозаводской державы» в виде громадных полузаброшенных производственных зданий, прудов, плотин, барских особняков при них (подробнее см.: Иванов, 2014). Звездный час «горнозаводской цивилизации» был уже в прошлом, в частности во Всеволодо-Вильве железоделательный завод пришел в упадок после отмены крепостного права в 1861 г. и на рубеже XIX-XX вв. был переоборудован в химический. Почему же тогда в романе все помнят Крюгера как железозаводчика и приводятся убедительные детали труда рабочих-горняков? Чем вызван такой анахронизм?

По-видимому, Пастернак-романист стремился создать не столько слепок с реально увиденного и пережитого им в Пермском крае, сколько обобщенный образ уральской усадьбы, характер которой в первую очередь определялся принадлежностью к уникальной «горнозаводской цивилизации», ставшей фундаментом имперской мощи России в XVIII – первой половине XIX в. Отсюда и Крюгер, и фольклорный образ «кузнеца Вакха железное брюхо» (Пастернак, 1958, с. 314), и рассказы второго Вакха – возницы – во время переезда семьи Громеко-Живаго с железнодорожной станции в Варыкино. В самом деле, промышленный Урал благодаря своей передовой роли в мировом техническом прогрессе привлекал многих иностранных предпринимателей, ученых и инженеров. Романный Крюгер – отражение этой тенденции. Старый возница Вакх «на ём свой век отвековал <…>. Во всех рукомеслах – пре должностях! И крепежником, и у валка, и на конном дворе» (Пастернак, 1958, сс. 315-316). Судьба самого «дедушки Крюгера» в годы революции неизвестна, теперь в усадьбе только нанятый им управляющий Аверкий Микулицын, культурный человек с

революционным прошлым и прекрасный специалист-технолог со столичным (петербургским) образованием. Недаром Юрия Живаго сразу же привлекает его кабинет – «превосходный, побуждающий к труду, вдохновляющий» (Пастернак, 1958, с. 322).

Семиотика труда на варыкинских страницах «Доктора Живаго» также родом из «горнозаводской цивилизации». Как отмечает А.В. Иванов, на промышленном Урале «труд – главный способ самореализации личности», а уральский мастер – «наладчик "мира-механизма", уже изготовленного Богом», для него труд – «моление» (Иванов, 2014, сс. 235-236). Так и труд семьи Живаго в усадьбе: ремонт помещений, уход за лошадью, стирка, уборка, шитье, заготовка дров, топка печей, ведение огорода и т. п., хотя и носит сельскохозяйственно-бытовой характер, овеян атмосферой религиозного служения:

> «Какое счастье, – читаем в дневнике Юрия Живаго, – работать на себя и семью с зари до зари, сооружать кров, возделывать землю в заботе о пропитании, создавать свой мир, подобно Робинзону, подражая творцу в сотворении вселенной <…>! Сколько мыслей проходит через сознание, сколько нового передумаешь, пока руки заняты мускульной, телесной, черной или плотничьей работой» (Пастернак, 1958, с. 325).

Одновременно усадьба Варыкино становится местом возрастания писательского мастерства Юрия и колыбелью его христианского творчества: в первое время он ежевечерне ведет дневниковые записи, где фиксирует свои размышления о Боге, природе, устройстве мироздания, смысле истории, назначении искусства и новых течениях в нем, о поэзии Пушкина и т. д.; в последний период жизни в Варыкине с Ларой и после ее отъезда, заняв полюбившийся ему кабинет бывшего управляющего – мастера в производственно-технической сфере, он и сам становится мастером в ином, духовно-творческом плане, создавая шедевры христианской поэзии («На страстной», «Рождественская звезда», «Магдалина», «Гефсиманский сад» и др.). Зимние недели в уральской усадьбе – вершина, апофеоз жизни Юрия Живаго благодаря неудержимой тяге к литературе, и даже «плач» по уехавшей Ларе не помешал высокой радости творческого слияния с Божественной волей – ведь «искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования» (Пастернак, 1958, с. 528). Покинув Варыкино уже навсегда, последние 8-9 лет жизни в Москве он «все больше сдавал и опускался, теряя докторские познания и навыки и утрачивая писательские <…>» (Пастернак, 1958, с. 540).

Пролегшая между двумя варыкинскими периодами в жизни доктора полоса отчуждения (разгром усадьбы и поселка некими азиатами во время пленения Юрия Живаго в партизанском отряде Ливерия Микулицына), на наш взгляд, играет важнейшую роль в динамике «усадебного топоса» в романе. Действительно, Пастернак под одним названием и в одной географической точке изобразил, по сути, две разные усадьбы. Назовем их условно Варыкино-1 и Варыкино-2. Варыкино-1 – это усадьба детских воспоминаний Анны Ивановны, куда приехали из Москвы и более года прожили Юрий Андреевич с женой Тоней, маленьким сыном и тестем, московским профессором-химиком Громеко. Они поселились в большом господском доме, восстановили там тепло и уют, возделывали землю, ухаживали за парком и

садом, любили окружающую природу – снег, зайцев, петухов, даже рысей. Вечерами, собравшись вместе, вслух перечитывали «“Войну и Мир”, “Евгения Онегина” и все поэмы, <…> в русском переводе “Красное и Черное” Стендаля, “Повесть о двух городах” Диккенса и коротенькие рассказы Клейста» (Пастернак, 1958, с. 328). Там Тоня забеременела будущей дочерью Машей в честь умершей матери мужа, а Юрий вел неспешные дневниковые записи о передуманном и пережитом. И что же это, если не земной рай, традиционная семейно-патриархальная усадебная идиллия, многократно воспетая Пушкиным, Тургеневым, Гончаровым, Толстым?! С одним отличием – полным отсутствием барства, слуг, сословных привилегий, которые, по мнению перечисленных классиков, представляли негативную сторону поместной жизни. Таким образом, в Варыкине-1 воплотился идеал «усадебной культуры» со всеми ее плюсами и без главного минуса.

Конец записям героя и всему счастливому варыкинскому периоду наступает с момента встречи Юрия с Ларой Антиповой в юрятинской городской читальне. В лице Лары, жительницы провинциального города, каких сотни в стране, на него как бы заявляет права неблагополучная демократическая Россия – «мученица, упрямица, сумасбродка, шалая, боготворимая, с вечно величественными и гибельными выходками, которых никогда нельзя предвидеть!» (Пастернак, 1958, с. 454); но и благородная усадебная идиллия не уходит из сердца. Поддавшись любви к Ларе, Юрий ощущает себя предателем искренне любимого им идеала и решает вернуться к семье, вымолив прощение у жены. Однако вихрь исторических потрясений, вырывая из привычного круга, забрасывает героя в полуторагодичный плен у красных партизан. Тогда и происходит разрушение усадьбы «косоглазыми», семья Живаго возвращается в Москву, разгромленное Варыкино полностью опустевает.

В 1940-1950-е гг. Пастернак, безусловно, знал и о массовом разорении помещичьих гнезд в годы революции и Гражданской войны, и о последующем отказе советского государства от наследия «эксплуататорского» прошлого, и о перепрофилировании сохранившихся усадеб в детские колонии, учреждения, дома отдыха трудящихся, и о запрете в 1930 г. первого Общества изучения русской усадьбы (ОИРУ). Так что гибель Варыкина-1 в романе во многом отражает реальные события в СССР. Тем не менее после всего произошедшего романная усадьба воскресает в новом качестве, с одной стороны, сохраняя лучшие черты своей прошлой райско-идиллической жизни (великолепное природное окружение; эстетичный, утонченный, благоустроенный семейный быт), с другой – обретая пронзительную божественную вертикаль, головокружительное духовное измерение, не имеющее аналогов в русской литературе XIX – начала XX в.

Приезд в Варыкино-2 после плена и месяцев, проведенных с Ларой в советском Юрятине, это попадание в «одичалую глушь», «страшную зимнюю пустыню», по которой бродят голодные волки (см.: Пастернак, 1958, сс. 494, 514). Символично, что герои поселяются не в дотла разоренном главном доме, где когда-то жила любимая семья Юрия Живаго, а во флигеле управляющего, где благодаря таинственному жильцу (им оказался скрывавшийся от красных властей Антипов-Стрельников) сохранились предметы домашнего быта. Теперь это для них и убежище от грозящего в городе ареста, и пристанище их незаконной трагической любви, и – главное – лоно высочайшего религиозно-поэтического творчества.

Думается, что биографическим прототипом Варыкина-2 стала хорошо известная Пастернаку подмосковная усадьба Измалково, на бывшей территории которой расположился писательский дачный поселок Переделкино, где с 1936 г. поэт постоянно жил. Измалково – родовая усадьба дворян Самариных, в том числе известного славянофила Ю.Ф. Самарина. После Октябрьского переворота в ней разместили детскую туберкулезную колонию, впоследствии санаторий, в годы Великой Отечественной войны – госпиталь. Интерес Пастернака к истории Измалкова объяснялся не только территориальной близостью, но и личным знакомством с потомком бывших владельцев Дмитрием Самариным, который считается одним из прототипов Юрия Живаго. В доказательство К.М. Поливанов отсылает нас к автобиографической прозе «Охранная грамота» (1931) и «Люди и положения» (1956), а также к стихотворению «Старый парк» (1941): «жизненная трагедия яркого человека, <…> чужого “новому миру” и оттого безвременно сгинувшего, проецируется на судьбу Дмитрия Самарина, о котором Пастернак не раз вспоминал» (Поливанов, 2015, с. 19). Опосредованно Самарин изображен и в стихотворении «Старый парк», где «Пастернак разворачивает фантастический сюжет, отменяя вовсе или достраивая твердо известные ему печальные факты» (Поливанов, 2015, с. 170):

<…>
Парк преданьями состарен.
Здесь стоял Наполеон,
И славянофил Самарин
Послужил и погребен.

Здесь потомок декабриста,
Правнук русских героинь,
Бил ворон из монтекристо
И одолевал латынь.

Если только хватит силы,
Он, как дед, энтузиаст,
Прадеда-славянофила
Пересмотрит и издаст.

Сам же он напишет пьесу,
Вдохновленную войной, —
Под немолчный ропот леса,
Лежа, думает больной.

Там он жизни небывалой
Невообразимый ход
Языком провинциала
В строй и ясность приведет (Пастернак, 1976, сс. 341-342).

Как видим, герой стихотворения, лежащий в госпитале, оборудованном в усадьбе его детства, своей судьбой связывает воедино дореволюционную и советскую, религиозную и атеистическую, дворянскую и пролетарскую историю России. И происходит это в стенах русской усадьбы, богатой не только историко-культурным прошлым, но и небесполезным настоящим и, главное, чаянием высших творческих

достижений в будущем. А «язык провинциала» указывает на приобретенное питомцем усадьбы в десятилетия испытаний иное, расширившееся восприятие России.

Лишь недавно стала открываться роль русской усадьбы в советские десятилетия и пришло понимание того, что «усадебный топос» в условиях СССР не был уничтожен в своих основах, а продолжил жить под новыми, непривычными формами усадьбы-музея, усадьбы-учреждения, усадьбы-школы, усадьбы-больницы, усадьбы – дома отдыха и даже усадьбы – лагеря или тюрьмы, в любом обличье оставаясь активно-творческой средой, репродуцирующей базовые черты русского культурного бессознательного. Так и Варыкино-2 в «Докторе Живаго» воплощает новое качество русской усадьбы, приобретенное именно в советскую эпоху. Теперь это сокровенное сердце страны, ее потаенный духовно-культурный центр, ушедшая в глушь от преследователей Святая Русь, затаившийся под землей Китеж, откуда доносится голос великой христианской поэзии (подробнее см.: Богданова, 2019, сс. 167-180).

Каково же соотношение топосов провинциального города Юрятина и обеих выявленных нами модификаций усадьбы Варыкино? Сначала Юрятин – в состоянии Гражданской войны, он переходит от белых к красным и наоборот, затем – это уже полностью советский город. Его облик, увиденный Живаго из окна поезда по дороге в Варыкино, отсылает, по наблюдению И.П. Смирнова, к известной утопии Т. Кампанеллы «Город Солнца» (1623): «на горе <…> выступил большой город <…>. Солнце придавало его краскам желтоватость, расстояние упрощало его линии. Он ярусами лепился на возвышенности, <…> дом на доме и улица над улицей, с большим собором посредине на макушке» (Пастернак, 1958: 288). «Утопический урбанизм» Юрятина (Смирнов, 1996, с. 96) контрастирует с природно-исторической укорененностью Варыкина-1 и его окрестностей.

В самом деле, Юрятин поражает неустойчивостью жизни, произволом и несправедливостью властей (и белых, и красных), разоренным бытом горожан: «Грабежи, бомбардировка, безобразия. Как при всякой смене властей. <…> А во время белых что творилось! Убийства из-за угла по мотивам личной мести, вымогательства, вакханалия!» (Пастернак, 1958, с. 348). При красных суть города не меняется: символично, что штаб белого генерала Галиуллина и красного командира Стрельникова – в одном и том же здании; кастовость, пристрастность, униженность зависимых характерны и для коммунистических, и для колчаковских порядков. Получается, что провинциальность – качество, не зависящее от политических волн на поверхности жизни. При этом юрятинские встречи и впечатления Юрия Живаго стали причиной разрушения семейно-патриархальной варыкинской идиллии, т. е. город выступил как опасная, враждебная по отношению к усадьбе сила.

Варыкину-2 противостоит в романе уже окончательно советский Юрятин. Лара говорит вернувшемуся из плена доктору:

> «Едва мы слились с Советской Россией, как нас поглотила ее разруха. <…> Запасы с наших складов перевозят в центр, в Москву. Для нее это капля в море, эти грузы исчезают в ней, как в бездонной бочке, а мы остаемся без продовольствия» (Пастернак, 1958, с. 460).

Таков процесс всеобщей провинциализации большевистской России, вбирающий в себя и столицу. В этом контексте символичен и вынужденный отъезд из Москвы

в Европу прежней блестящей столичной интеллигенции, о чем Юрий узнает из письма Тони. Новые руководители Юрятина – бывшие москвичи-рабочие Тиверзин и Антипов-старший – насаждают дух нетерпимости, несвободы, догматической узости и окаменелости. В городе опасность для «других» по масштабу личности, «чужих» для стесняющей свободу мысли и творчества власти – Юрия, Лары и Стрельникова – возрастает с каждым днем. Единственным убежищем, соответствующим их «столичному» качеству, становится усадьба, разоренное Варыкино-2.

Совсем как старинный русский помещик – путешественник или имперский офицер, Стрельников свез туда «диковинки», которыми «набил шкапы и ящики в <…> доме»: «Это всё из военных реквизиций, которые мы производили при занятии Красной Армией Восточной Сибири. <…> Эти свечи, спички, кофе, чай, письменные принадлежности и прочее, частью из чешского военного имущества, частью японские и английские. Чудеса в решете, не правда ли?» (Пастернак, 1958, с. 531). По сути, русская усадьба XX в. предстает здесь как «компенсаторная гетеротопия», или «другое реальное пространство, настолько совершенное, настолько тщательно и хорошо устроенное, насколько наше беспорядочно, плохо устроено и запутано» (Фуко, 2006, с. 203).

В заключение резюмируем: Достоевский в «Бесах» передал переходное состояние помещичьей усадьбы между «столичностью» Золотого века русской культуры и тенденцией к «провинциальности» в эпоху либеральных реформ; «провинциальность» усадьбы Серебряного века, уравнивание ее с близлежащим городом отразились в «Сатане» Чулкова; в творчестве же Пастернака литературная усадьба вновь обретает высокий статус «столичности» и ведущую роль в многовековой русской культуре, не исключая советских десятилетий. Теперь это не только место памяти и собирания культурных ценностей (гетеротопия), но и место духовно-творческой силы русского национального гения, вневременной жизненный идеал, свободный от «духа ограниченности», где явлено единство природы и человеческой истории. Так, в снежном одиночестве Варыкина-2 история рисуется Юрию Живаго «наподобие жизни растительного царства. Зимою под снегом оголенные прутья лиственного леса тощи и жалки <…>. Весной <…> лес преображается, подымается до облаков, в его покрытых листьями дебрях можно затеряться, спрятаться. Это превращение достигается движением, <…> которого никогда нельзя подсмотреть. Лес не передвигается, мы <…> всегда застаем его в неподвижности. И в такой же неподвижности застигаем мы <…> вечно меняющуюся, неуследимую в своих превращениях жизнь общества, историю» (Пастернак, 1958, сс. 526-527).

REFERENCES

Abashev, V.V., otv. red. (2008). *Vsevolodo-Vil'va na perekrestke russkoj kul'tury: Kniga ocherkov.* Sankt-Peterburg: Mamatov.

Bogdanova O.A. (2019). *Usad'ba i dacha v russkoj literature XIX-XXI vv.: topika, dinamika, mifologija.* Moskva: IMLI RAN. (Serija «Russkaja usad'ba v mirovom kontekste». Vyp. 1).

Bogdanova, O.A. (2020). Na izlome vremen: mir russkoj usad'by v hudozhestvennoj proze

G.I. Chulkova 1900-1930-h gg. *Russkaja slovesnost'*, 6, 5-13.
Chulkov, G.I. (1998). *Valtasarovo carstvo. Sost., vstupit. stat'ja i komment. M.V. Mihajlovoj*. Moskva: Respublika.
Dostoevskij, F.M. (1974). *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 tomah, tom 11*. Leningrad: Nauka.
Evangulova, O.S. (2003). *Hudozhestvennaja «vselennaja» russkoj usad'by.* Moskva: Progress-Tradicija.
Fedotov, G.P. (psevd. E. Bogdanov) (1927). Tragedija intelligencii. *Versty*, 2, 145-184.
Fuko, M. (2006). *Intellektualy i vlast': Izbrannye politicheskie stat›i, vystuplenija i interv'ju, chast› 3, per. s fr. B.M. Skuratova*. Moskva: Praksis.
Ivanov, A.V. (2014). *Gornozavodskaja civilizacija*. Moskva: AST.
Jepshtejn, M. (2005). *Vse jesse: v 2 tomah, tom 1*. Ekaterinburg: U-Faktorija.
Kljuchevskij, V.O. (2002). *Russkaja istorija. Polnyj kurs lekcij: v 3 tomah, tom 1*. Moskva, Rossija: AST; Minsk: Harvest.
Makaricheva, N.A. (2008). Paradigma «usad'ba – dom – ugol» v tvorchestve F.M. Dostoevskogo. *Usad'ba real›naja – usad'ba literaturnaja: Sbornik statej*. Melihovo, 224-229.
Ot sostavitelej (2008). «Ljubov' prostranstva…»: Pojetika mesta v tvorchestve Borisa Pasternaka, otv. red. V.V. Abashev. *Jazyki slavjanskoj kul'tury*, 7-9.
Pasternak, B.L. (1958). *Doktor Zhivago: Roman*. Milan: G. Feltrinelli.
Pasternak, B.L. (1976). *Stihotvorenija i pojemy*. Leningrad: Sovetskij pisatel'.
Polivanov, K. (2015). *«Doktor Zhivago» kak istoricheskij roman.* Tartu: University of Tartu Press.
Smirnov, I.P. (1996). *Roman tajn «Doktor Zhivago».* Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
Stroganov, M.V. (2020). *Neodolimost' prostranstva: usad'ba v dramaturgii A.P. Chehova. Fenomen russkoj literaturnoj usad'by: ot Chehova do Sorokina+. Serija «Russkaja usad›ba v mirovom kontekste». Vyp. 3* (ss. 218-227). Moskva: IMLI RAN.
Zlotnikova, T.S. (2007). Provincija. S.J. Levit (Red.), *Kul'turologija: Jenciklopedija: v 2 tomah, tom 1* (ss. 290-297). *Levit*. Moskva: ROSSPJeN.

Абашев, В.В., отв. ред. (2008). *Всеволодо-Вильва на перекрестке русской культуры: Книга очерков*. Санкт-Петербург: Маматов.
Богданова О.А. (2019). *Усадьба и дача в русской литературе XIX-XXI вв.: топика, динамика, мифология*. Москва: ИМЛИ РАН. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1).
Богданова, О.А. (2020). На изломе времен: мир русской усадьбы в художественной прозе Г.И. Чулкова 1900-1930-х гг. *Русская словесность*, 6, 5-13.
Достоевский, Ф.М. (1974). *Полное собрание сочинений: в 30 томах, том 11*. Ленинград: Наука.
Злотникова, Т.С. (2007). Провинция. С.Я. Левит (Ред.), Культурология: Энциклопедия: в 2 томах, том 1 (сс. 290-297). Москва: РОССПЭН.
Евангулова, О.С. (2003). *Художественная «вселенная» русской усадьбы.* Москва: Прогресс-Традиция.
Иванов, А.В. (2014). *Горнозаводская цивилизация*. Москва: АСТ.
Ключевский, В.О. (2002*). Русская история. Полный курс лекций: в 3 томах, том 1*.

Москва, Россия: АСТ; Минск: Харвест.

Макаричева, Н.А. (2008). Парадигма «усадьба – дом – угол» в творчестве Ф.М. Достоевского. *Усадьба реальная – усадьба литературная: Сборник статей.* Мелихово, 224-229.

От составителей (2008). «Любовь пространства…»: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака*,* отв. ред. В.В. Абашев*. Языки славянской культуры*, 7-9.

Пастернак, Б.Л. (1958). *Доктор Живаго: Роман*. Милан: Г. Фелтринелли.

Пастернак, Б.Л. (1976). *Стихотворения и поэмы*. Ленинград: Советский писатель («Библиотека поэта». Малая серия. Изд. 3-е).

Поливанов, К. (2015). *«Доктор Живаго» как исторический роман*. Тарту: University of Tartu Press.

Смирнов, И.П. (1996). *Роман тайн «Доктор Живаго»*. Москва: Новое литературное обозрение.

Строганов, М.В. (2020). *Неодолимость пространства: усадьба в драматургии А.П. Чехова. Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+*. Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 3 (сс. 218-227). Москва: ИМЛИ РАН.

Федотов, Г.П. (псевд. Е. Богданов) (1927). Трагедия интеллигенции. *Версты*, 2, 145-184.

Фуко, М. (2006). *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью, часть 3, пер. с фр. Б.М. Скуратова*. Москва: Праксис.

Чулков, Г.И. (1998). *Валтасарово царство. Сост., вступит. статья и коммент. М.В. Михайловой*. Москва: Республика.

Эпштейн, М. (2005). *Все эссе: в 2 томах, том 1*. Екатеринбург: У-Фактория.

W cieniu Wiśniowego Sadu. Mit i obraz szlacheckiego gniazda w literaturze rosyjskiej końca XIX i początku XX wieku

In the Shadow of the Cherry Orchard. The Myth and the Image of a Noble's Nest in Russian Literature of the Late 19th Century and the Beginning of the 20th Century

Wasilij Szczukin, *Jagiellonian University*
wszczukin@yandex.com

Received: July 9, 2023.
Accepted: December 8, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.25138

STRESZCZENIE
Artykuł został poświęcony ostatniemu okresowi istnienia tak zwanego hipertekstu ziemiańskiego literatury rosyjskiej, który przypada na koniec XIX i początek XX wieku. Ten tekst stanowi zbiór utworów róznych autorów, którzy tworzą melancholijny i nostalgiczny obraz dworku szlacheckiego, podczas gdy ten fenomen kultury i życia społecznego kłonił się ku upadkowi. Autorzy wspomnianego hipertekstu chętnie odwoływali się do późnoromantycznego mitu szlacheckiego gniazda, który ukształtował się w połowie XIX wieku. Jednocześnie pisarze, o których wspomina autor artykułu, w pierwszej kolejności Iwan Bunin, zdają sobie sprawę ze schyłkowości ówczesnej kultury szlacheckiej ucieleśnionej w dworku. Idąc w ślad Antoniemu Czechowowi,-autorowi tragikomedii *Wiśniowy sad*, dokonują świadomej lub mimowolnej dekonstrukcji wspomnianego mitu oraz hipertekstu ziemiańskiego.

Słowa kluczowe: hipertekst ziemiański, literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku, dwór szlachecki, mit kulturowy, mitopoetyka.

ABSTRACT
The article is devoted to the last period of the existence of the so-called landowner hypertext of Russian literature, which falls at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. This text is a collection of works by various authors who create a melancholy and nostalgic image of a noble manor, while this phenomenon of culture and social life was on the verge of collapse. The authors of the above-mentioned hypertext eagerly referred to the late-romantic myth of the noble's nest, which was developed in the mid-nineteenth century. At the same time, the writers mentioned by the author of the article, first of all Ivan Bunin, are aware of the decline of the then noble culture embodied in the manor house. Following Antoni Chekhov as the author of the tragicomedy The Cherry Orchard, they deliberately or involuntarily deconstruct the mentioned myth and the gentry hypertext.

Keywords: landowner hypertext, Russian literature at the turn of the 19th and 20th centuries, noble court, cultural myth, mythopoetics.

Eklektyczny dziewiętnasty wiek zbliżał się ku końcowi. Szlacheckie majątki stopniowo podupadały, nie wytrzymując nowych realiów ekonomicznych, twardych reguł rynku i tych przemian społecznych, przez które powinien był przejść kraj, obierający ostatecznie w roku 1861 drogę prowadzącą do społeczeństwa industrialnego. Poezja szlacheckich gniazd stawała się swego rodzaju eksponatem muzealnym, który coraz częściej można było obejrzeć po uprzednim nabyciu biletu wstępu .

W przededniu epoki katastrof, czyli w pierwszych kilkunastu latach wieku XX, ziemiański hipertekst literatury rosyjskiej (Szczukin, 2006, ss. 182–205) jeszcze nie wyczerpał swoich

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

możliwości. Potężna stylistyczna linia, biegnąca od Karamzina poprzez Turgieniewa do poetów-symbolistów, znalazła kontynuatorów tej tradycji w osobach Iwana Bunina lub Borisa Zajcewa, a w pewnym sensie także Vladimira Nabokova i Borisa Pasternaka.

Być może utworem „założycielskim", zadającym ton całemu zbiorowi dzieł tworzących ten schyłkowy, dwudziestowieczny tekst ziemiański, był *Wiśniowy sad*, znany na całym świecie dramat Antoniego Czechowa, powstały w roku 1903. Sam autor nie bez racji określał gatunek tej sztuki jako komedię, ponieważ przedstawione w niej rodzeństwo Gajewów, właścicieli majątku i tytułowego sadu, wygląda komicznie. Leonid Gajew i Lubow' Raniewska reprezentują romantyczny świat dworku szlacheckiego, który już prawie nie istnieje w rzeczywistości, ponieważ nie ma dla niego miejsca w nadchodzącym świecie fabryk, pociągów i aeroplanów. Komicznie brzmią nawet imiona bohaterów. Leonid znaczy „podobny do lwa" – a Gajew nie potrafi nawet włożyć na siebie spodni; zresztą jego nazwisko (i panieńskie nazwisko Raniewskiej) pochodzi od polonizmu *gaj*, używanego w Rosji przeważnie w sentymentalnych tekstach poetyckich – sielankach i pastoralach. Jego siostra nosi imię Lubow', czyli miłość, ale jej quasi miłosna uległość wobec paryskiego kochanka wywołuje najwyżej politowanie. Jednakże jest w tym dramacie coś, co można naprawdę pokochać i czyja śmierć wywołuje silne uczucie żalu, podobnie jak śmierć dobrego człowieka. To oczywiście sad – piękny, kwitnący wiśniowy sad. Ten wieloznaczny symbol piękna, które niosła w sobie odchodząca w przeszłość kultura szlachecka nie pozwala określić tego pożegnalnego utworu Czechowa mianem komedii i przy tym pozostać. Semantyczna ambiwalentność *Wiśniowego sadu* pozwala potraktować go nie tylko jako humoreskę o zabawnym staruszku, lecz także jako hymn na cześć odchodzącego piękna i prawdziwej szlachetności.

Dlatego klasyczna harmonia, a zarazem romantyczność raju na ziemi, którego wcieleniem miało być szlacheckie gniazdo zostaje w literaturze początku XX wieku mocno zachwiana; niezmienny pozostaje natomiast motyw *poszukiwania* wciąż wymykającej się harmonii, z rzadka olśniewającej poszukiwacza promieniem niezwykłego piękna, którego błysk trwa tylko chwilę. Psychiczny fenomen wywoływania tego piękna w pamięci przypomina ciągle nawracające poszukiwanie utraconego czasu w wersji przedstawionej przez Marcela Prousta. Nostalgiczni rosyjscy piewcy szlacheckich dworków, a także daczy – bardziej plebejskiej ich odmiany, nie związanej z rolnictwem, byli więc prawie zawsze skazani na impresjonistyczny styl narracji, w dużym stopniu przypominający impresjonizm arcydzieła Prousta – *W poszukiwaniu straconego czasu* (À *la recherche du temps perdu*).

W humoresce *Co najczęściej spotykamy w powieściach, romansach itd.* (1880) młody Czechow wyliczył najbardziej utarte motywy „przeciętnej" literatury z początku lat osiemdziesiątych XIX wieku. Między innymi wymienia w niej, co następuje:

> Hrabia, hrabina ze śladami minionej urody, sąsiad baron, literat-liberał, zubożały szlachcic, muzyk-cudzoziemiec, lokaj-gamoń, nianie, guwernantki, Niemiec-rządca, gentleman i spadkobierca z Ameryki <...>.
>
> Wyżyny podniebne, dla nieprzejrzana, nieogarniona, niepojęta, słowem – natura! <...>
>
> Sługa, który pamięta jeszcze starych panów, gotów za swymi dobrodziejami pójść, gdzie wam się żywnie podoba, nawet w ogień. Facecjonista nadzwyczajny. <...>
>
> Letnisko pod Moskwą i zastawiona posiadłość na południu (Czechow, 1956–1962, I, ss. 201–202).

Wyliczone przez Czechowa motywy wiążą się z dworkiem szlacheckim, chociaż nie tylko z nim. Niektóre z nich – muzyk-obcokrajowiec i stary sługa – pochodzą z utworów Iwana Turgieniewa. Przeżycia duchowe, ewokowane przez życie we dworze, miłość, wiejska przyroda, zubożenie szlachty – wszystko to przy końcu XIX wieku stawało się częstym tematem masowej gazetowej beletrystyki. W tamtych czasach w „grubych" periodykach łatwo można było odnaleźć na przykład tego rodzaju sceny:

> Odchyliła ciemną adamaszkową zasłonę przed szklanymi drzwiami, prowadzącymi do ogrodu, i otworzyła na oścież te drzwi. Cały pokój zalśnił w różowym blasku jutrzenki i wypełnił się aromatem kwiatów. Ludmiła Nikołajewna, z rozpuszczonymi włosami, w aksamitnych pantoflach na bosych nogach i w batystowej bluzeczce, wyszła na taras.
>
> – Jaki cudowny ranek! – powiedziała, wdychając pełna piersią świeże pachnące powietrze i ogarniając radosnym spojrzeniem klomby kwiatów, ułożonych umyślnymi figurami pomiędzy grupami rzadkich roślin, z wijącymi się ścieżkami, wysypanymi piaskiem.
>
> Od tego miejsca, nazwanego „ogrodem dziedziczki", ze wszystkich stron zbiegały się aleje starych cienistych drzew obszernego parku, przylegającego do rzeki, z mostkiem do lasu (Мердер, 1892, ss. 585–586; przekład B. Żyłko).

Autor tych słów obecnie jest całkowicie zapomniany. Była nim Nadieżda Merder, z domu Swieczina, posługująca się pseudonimem „N. Siewierin". Przytoczony fragment został zaczerpnięty z powieści *Ostatni z Worotyncewów* (*Последний из Воротынцевых*), po raz pierwszy opublikowanej w 1891 roku. Rzecz jasna, mamy przed sobą przykład jawnego epigonizmu. Jednakże właśnie u epigonów należy szukać najbardziej jaskrawych przejawów danej tradycji literackiej. I przynajmniej niektóre z nich można odszukać w zacytowanym fragmencie. Jest nim ulokowanie wewnętrznego świata bohatera, który staje się głównym przedmiotem autorskich obserwacji, w przestrzenno-czasowym kontekście przyjaznej, wonnej przyrody, urządzonej dzięki wysiłkom człowieka. Jest nim też obfitość opisów, mających tworzyć liryczny nastrój radości i melancholijnego smutku. Jest nim także jawne bądź ukryte odniesienie do przeszłości, która się ukazuje jako utracony, czy raczej nie całkiem utracony, „złoty wiek" czy raj, skazany jednak na to, aby stał się utraconym. Akcja tego rodzaju utworów toczy się zazwyczaj w wiejskiej posiadłości. Są to nowele, opowieści lub powieście ziemiańskie, które wraz z tegoż rodzaju poezją tworzą hipertekst ziemiański. Jego główną kulturową treścią jest mit szlacheckiego gniazda.

Dwór szlachecki utrwalił się w pamięci kulturowej jako *locus amoenus*, zaś jego najbardziej pojemnym metaforycznym wyrazem był rajski ogród (Gacia, 2008, ss. 187–198). Hipertekst ziemiański klasycznej literatury rosyjskiej wyraża tęsknotę za znikającym rajskim ogrodem – symbolem piękna i szczęścia Za tekst-kod tego hipertekstu (Лотман 1992, I, ss. 150–151) może posłużyć historia biblijna o wygnaniu z raju. Jednakże jej biblijny wariant , w którym większą uwagę zwraca się nie na opis idyllicznego miejsca i nie na smutek z powodu jego utraty, lecz na decydujący dla losu ludzkiego konflikt Boskiej i ludzkiej woli, nie mógł być aktywnie wykorzystany przez hipertekst ziemiański ze względu na swoją profetyczną tonację. Znacznie bliższa tekstowi ziemiańskiemu jest antyczna legenda o „złotym wieku" i jego nie nagłej, lecz rozciągniętej w czasie agonii.

Za niezbędne cechy specyficzne, których obecność w utworze pozwala, moim zdaniem, zaliczyć dane dzieło do hipertekstu ziemiańskiego, można uznać:

– skorelowanie treści z mitem dworu jako traconego (lub utraconego) raju;

– chronotop życia dworskiego,czyli stan szczęśliwej beztroski i spokoju w zamkniętej przestrzeni uporządkowanej przyrody;

– przeżycia wewnętrzne i odczucia bohaterów, które trudno sobie wyobrazić poza opisami przyrody, zredukowanej do przestrzeni dworu z okolicami, przy czym negatywne i minorowe nastroje bohatera kontrastują z pełnią bytu i niezrównanego piękna przyrody;

– melancholijny liryczny podtekst, służący stworzeniu specyficznego nastroju radosnej i nostalgicznej zarazem tęsknoty;

– idylliczno-elegijna modalność gatunkowa przechodząca często w melodramatyczność;

– dominacja autora nad światem przedstawionym, ideologiczna i stylistyczna jednolitość słowa autorskiego i wypowiedzi postaci.

Można też wskazać na pewne sygnały hipertekstu ziemiańskiego, dzięki którym łatwo daje się rozpoznać należący do niego utwór, ale które same w sobie nie są jego koniecznymi i wystarczającymi elementami. Jest to retrospektywność narracji (choć proza ziemiańska, a zwłaszcza poezja może się posługiwać również czasem teraźniejszym), skłonność do impresjonistycznych, a nie ekspresjonistycznych ujęć. Są to tacy bohaterowie, jak „zbędny człowiek", stary sługa i niewinna, uduchowiona, zdolna do silnej i ofiarnej miłości dziewczyna. Są to takie „odwieczne" motywy literatury ziemiańskiej, jak przyjazd do rodzinnego gniazda, „świeży poranek" następnego dnia po przybyciu, wrażenia doznawane w otwartym oknie rankiem lub wieczorem, sypialnia dziewcząt, biblioteka, salon muzyczny, tajemne spotkania w „tajemniczych" miejscach, perypetie miłosne i rozczarowania.

Nie sposób nie zwrócić uwagi na to, że autorami prozy ziemiańskiej często bywały kobiety. Nie ulega wątpliwości, że właśnie „damska" literatura, w której chętnie omawiano problematykę rodziny, kondycji kobiecej i nieszczęśliwej miłości były najprawdopodobniej bliższe kobiecemu sercu. Kiedyś to Turgieniew wsłuchiwał się w głos kobiet-pisarek (Белецкий, 1923, cc. 142–160); w drugiej połowie XIX wieku autorki opowieści ziemiańskich chętnie naśladowały Turgieniewa, a na przełomie XIX i XX wieku poezja szlacheckich gniazd, pierwszej „namiętności czułej" (A. Puszkin) i miłosnych kłamstw stała się popularnym motywem literatury „dla służących i kucharek". Przywołajmy kilka nazwisk owych epigonek. Są to: wspomniana Nadieżda Merder, Jekatierina Zarina, K. Jelcowa (prawdziwe imię i nazwisko – Jekatierina Łopatina, siostra znanego filozofa Lwa Łopatina), Maria Wiesiełkowa-Kielstädt oraz baronowa Magdalena Liewen. Bezpośrednio przed wybuchem i w latach pierwszej wojny światowej kobiety stawały się autorkami hipertekstu ziemiańskiego nawet częściej niż mężczyźni.

Nawet najsłabsze pod względem artystycznym utwory tego hipertekstu pretendowały do roli odtwórców nastroju lirycznego, towarzyszącego przeżywaniu piękna. Dlatego nie jest dziełem przypadku, że istniała nie tylko proza, ale także poezja ziemiańska, nierzadko reprezentująca najwyższy stopień doskonałości. Za jej szczytowe osiągnięcie niewątpliwie należy uznać twórczość Afanasija Feta, któremu udało się dożyć do epoki modernizmu i zdobyć wielką popularność, szczególnie wśród starszych symbolistów – Dmitrija Mierieżkowskiego, Konstantina Balmonta, Walerija Briusowa i Fiodora Sołoguba. Fet świadomie opiewa czarującą harmonię zamkniętej urządzonej przestrzeni i jak każdy człowiek, który spędził w tej przestrzeni pierwsze lata swego życia, podobnie do Pascala, lęka się ciemnej strony natury – kosmicznego zła, kryjącego się w bezgraniczności gwiezdnych światów. Dominantą liryki Feta jest czułość, ściśle powiązana z odczuciem ciepła domowego i obecnej w domu

miłości. Dwór dla Feta jest nie tylko miejscem socjokulturowym, lecz po prostu domem rodzinnym, w którym zawsze jest miejsce dla intymności.

Z innych poetów – autorów hipertekstu ziemiańskiego, tworzących na przełomie wieków – należy wymienić wielkiego księcia Konstantina Romanowa (bratanka cesarza Aleksandra III), Iwana Bunina, Innokientija Annienskiego, Andrieja Biełego, Nikołaja Gumilowa, Borisa Sadowskiego i Siergija Gorodieckiego. Na początku XX wieku ujęcie motywu tęsknoty za utraconą harmonią lega widocznym zmianom: dwór rozpatruje się jako drogi sercu pomnik odległej przeszłości, coraz bardziej porastający trawą zapomnienia – tak samo, jak to miało miejsce w wyobraźni bohaterowów *Wiśniowego sadu*. Z czasem głos podmiotu lirycznego coraz zaczyna przenikać gorzko-ironiczna tonacja, towarzysząca świadomości faktu, że „stary" świat z jego niezrównaną przeszłością i niewątpliwą grzesznością skazany jest na zagładę. Taki złożony, ambiwalentny stosunek nie tylko do samego dworu, ale także do jego mitu zawiera słynny wiersz Innokientija Annienskiego *Stary dwór* (1910):

Сердце дома. Сердце радо. А чему?
Тени дома? Тени сада? Не пойму.
Сад старинный, все осины – тощи, страх!
Дом – руины... Тины, тины, что в прудах...
Что утрат-то!.. Брат на брата... Что обид!..
Прах и гнилость... Накренилось... А стоит...
Чье жилище? Пепелище?.. Угол чей?
Мертвой нищей логовище без печей...
Ну как встанет, ну как глянет из окна:
„Взять не можешь, а тревожишь, старина!
Ишь затейник! Ишь забавник! Что за прыть!
Любит древних, любит давних ворошить...
Не сфальшивишь, так иди уж: у меня
Не в окошке, так из кошки два огня.
Дам и брашна – волчьих ягод, белены...
Только страшно – месяц за год у луны...
Столько вышек, столько лестниц – двери нет...
Встанет месяц, глянет месяц – где твой след?.."
Тсс... ни слова... даль былого – но сквозь дым
Мутно зрима... Мимо, мимо... И к живым!
Иль истомы сердцу надо моему?
Тени дома? Шума сада?.. Не пойму... (Анненский, 1959, с. 137)[2]

W ciągu pierwszych dwóch dekad XX wieku dwór zaczyna być pojmowany jako pomnik przeszłości i strażnik nieprzemijających wartości duchowych i artystycznych. Staje się on przedmiotem badań naukowych i przeżyć estetycznych w kręgach zbliżonych do czasopisma „Mir iskusstwa" – w danym wypadku zainteresowanie kulturą dworu ściśle wiązało się z fascynacją osiemnastym wiekiem i całym petersburskim okresem w historii Rosji. Później, już w latach pierwszej wojny światowej, w Petersburgu powstał peryodyk „Stolica i usad'ba" z charakterystycznym podtytułem „Czasopismo wykwintnego życia". Na początku XX wieku ukazywało się wiele książek, poświęconych popularnonaukowym lub pamiętnikarskim opisom dworów. Jednym z najbardziej płodnych autorów na tym polu był hrabia Siergiej Szeremietiew, którego niewielkie książeczki z opisami różnych dworów zaczęły się pojawiać już pod koniec lat osiemdziesiątych XIX wieku (Шереметев,

[2] Analizę formy i treści tego wiersza zob.: Papla 1985: 69–70.

1889–1901). Bardzo znamienne, że autorzy, piszący o dworach nie poezję i nie prozę artystyczną, wyraźnie znajdowali się pod wpływem hipertekstu ziemiańskiego, zarażając się charakterystyczną dla niego melancholijną nostalgią.

W naszych czasach, w trzeciej dekadzie XXI wieku, nikt już nie „dopisuje" tekstu ziemiańskiego. Dawno znikł dwór jako żywy, wciąż rozwijający się organizm kulturowy, miejsce ludzkiej egzystencji. Uczucia bohaterów *Wiśniowego sadu* podyktowane prawie wyłącznie wspomnieniami o wspaniałej przeszłości, gdy „suszone wiśnie furami wysyłano do Moskwy i do Charkowa" (Чехов, 1978, c. 206; tłumaczenie własne – W.S.), a tymczasem dwór wraz z sadem ginie dosłownie na oczach widzów, którzy oglądają tę „komedię" w teatrze. Obecnie dwór pojawia się w różnorakich książkach jako przedmiot opisów historycznych. Idylla i elegia, związana z nim, uległa daleko idącej modyfikacji, również w związku z transformacją gatunków domostwa: w wieku XX funkcjonalnym odpowiednikiem dworu staje się w Rosji dacza, której posiadanie jest coraz bardziej dostępne szerokim kręgom publiczności i która nie kojarzy się już z elitaryzmem i „wykwintnym życiem".

Jednym z ostatnich wspaniałych akordów gasnącego hipertekstu ziemiańskiego były liczne utwory Iwana Bunina: szereg jego wierszy, opowiadania (*Antonówki*, *Złote dno*, *Ostatnie spotkanie*, *Wiosenny wieczór*, *Gramatyka miłości*, *Exodus*), opowieść *Suchodoły*, a w późniejszych, porewolucyjnych czasach – opowieść *Miłość Miti*, nowele składające się na tom *Ciemne aleje* oraz obszerne „ziemiańskie" fragmenty powieści Życie Arsieniewa (Cieślik, 1995, ss. 137–143). Nostalgiczna poetyzacja szlacheckich gniazd w twórczości Bunina bardziej przypomina nie widmowe nastroje znane z obrazów Wiktora Borisowa-Musatowa, lecz raczej realistyczne pejzaże nastrojowe, które tworzył w tych samych czasach Stanisław Żukowski. Ale mimo że w porównaniu z Czechowem stopień retrospektywnej idealizacji dworu z całą oczywistością wzrasta (zwłaszcza w utworach pisanych na emigracji), zaś autor *Antonówek* w odróżnieniu od autora *Wiśniowego sadu* zajmuje trwałe miejsce pośród „ostatnich Mohikanów" hipertekstu ziemiańskiego, obrazy rodowych gniazd u Bunina bynajmniej nie są tak jednoznacznie elitarno-kameralne, jak się wydaje na pierwszy rzut oka. Będąc wielkim i wymagającym artystą, nie mógł on ograniczyć się do roli epigona Turgieniewa lub neoklasyka w duchu modnej wówczas retrospektywności. Nowatorskie doświadczenie Czechowa, jednego z najbliższych mu pisarzy, zostało przezeń uwzględnione także przy tworzeniu poetyckiego obrazu dworku, do którego odnosił się inaczej niż Czechow, ponieważ sam się w nim urodził i wyrósł. Na tle znanych szablonów hipertekstu ziemiańskiego Buninowski chronotop dworu nabiera pewnych cech czechowowskiego dworku, do złudzenia przypominającego daczę.

Wiadomo, iż głównym tematem Buninowskich opowiadań ze zbioru *Ciemne aleje* była „metafizyka miłości". Dacza, która obok dworu pojawia się w wielu z nich także stanowiła według pisarza odpowiednie miejsce dla rozwinięcia gwałtownej intrygi miłosnej, za którą kryłaby się głęboka koncepcja filozoficzna – w tej jednak tylko mierze, w jakiej przypominała dwórek wiejski. Mimo wszystko właśnie w takich dworkach dzieją się najbardziej porywające, najbardziej romantyczne Buninowskie historie miłosne. Autor *Ciemnych alei* doskonale wie, że dworek pierwotnie stanowił podobieństwo *locus amoenus*, i nie tylko nie próbuje on dyskredytować tego mitu, lecz – co prawda, przede wszystkim w swych późnych utworach – świadomie stara się tchnąć w niego nowe życie. W danym wypadku okazuje się on znacznie bliższy duchowo nie Czechowowi, lecz Turgieniewowi i Fetowi. Pod piórem Bunina dworek

przemienia się w prawdziwą świątynię wzniosłej i zmysłowej miłości, miłości w czysto Buninowskim rozumieniu (Саакянц, 1982, cc. 513–521). *Locus amoenus* przeobraża się w ten sposób w *locus amoris*, a dzieje się to dzięki obecności w nim kobiety:

W nocy czujnie i gorliwie śpiewały w parku słowiki, przez otwarte okna napływała świeżość powietrza, rosy i podlanych na klombach kwiatów, chłodziła pościel z holenderskiego płótna. Student leżał w ciemności i już postanowił odwrócić się do ściany i zasnąć, lecz nagle podniósł głowę i uniósł się na posłaniu. Rozbierając się, ujrzał w ścianie u wezgłowia łóżka niewielkie drzwi, z ciekawością przekręcił w nich klucz i znalazł za nimi drugie drzwi, spróbował je otworzyć, ale okazało się, że są zamknięte od zewnątrz; teraz za tymi drzwiami ktoś chodził miękkimi krokami i robił coś tajemniczego; student powstrzymał oddech, zsunął się z łóżka, otworzył pierwsze drzwi, zaczął się przysłuchiwać – za drugimi drzwiami coś cicho zabrzęczało na podłodze... Znieruchomiał. Czyżby to był jej pokój? Przylgnął do dziurki od klucza – klucza w niej na szczęście nie było – ujrzał światło, brzeg kobiecej toaletki, a potem coś białego, co nagle zatrzymało się i wszystko przesłoniło... Niewątpliwie był to jej pokój – bo czyjże mógł być? (...) I student od razu jakby zachorował na jej nocną bliskość, o tutaj za ścianą, i na jej niedostępność. Nie spał długo, zbudził się późno i natychmiast znowu poczuł, ujrzał, wyobraził sobie jej nocną przezroczystą koszulkę, bose nogi w pantoflach... (Bunin, 1972, s. 552; przekład S. Pollaka).

Akcja opowiadania *Antygona* (1940) – jego fragment został przytoczony powyżej, toczy się w dworku, w którego opisie autor balansuje na granicy szablonu i oryginalnej, o wysokich walorach artystycznych, prozy, ani razu nie przekraczając niebezpiecznej linii oddzielającej te zjawiska.

W opowieści *Suchodoły* (1911) a w szczególności w noweli *Koniec* (1918), tak samo jak w utworach napisanych już na emigracji – *Miłość Miti* (1925) i *Do rodu ojców swych* (1927) – dwór jawi się nie tylko jako miejsce miłości, lecz także śmierci – *locus mortis*. W światopoglądzie Bunina, który kontynuuje tradycję Turgieniewa, Tiutczewa, Feta, a także Baudelaire'a miłość i śmierć ukazują się jako dwie najpotężniejsze, majestatycznie bezlitosne siły metafizyczne. Dlatego tragiczny akt śmierci, podobnie jak nie mniej tragiczny akt miłości, rozgrywa się u niego w odpowiednim dla tego misterium miejscu, w którym uroczyste piękno przyrody łączy się z pięknem „wspaniałego więdnięcia" kultury.

W październiku 1923 roku Bunin napisał opowiadanie *Nierychła wiosna* (Несрочная весна). Jest ono skomponowane w postaci listu pewnego wyzutego z praw człowieka, dożywającego swoich dni w Moskwie okresu NEP-u, do swego przyjaciela, prawdopodobnie emigranta. Autor listu opowiada o swojej podróży i o odwiedzinach starego, osiemnastowiecznego dworu, stanowiącego „dziedzictwo narodowe" (w oryginale „народное достояние") i z tego względu zamienionego w muzeum. Przebywanie w pokojach pałacu wśród złoconych herbów i starych portretów jest odbierane przez narratora jako podróż do zaświatów, do królestwa cieni, znamienitych nieboszczyków. Nieprzypadkowo trafia mu do rąk tomik Boratyńskiego z „proroczymi" słowami:

Что ж, пусть минувшее исчезло сном летучим,
Еще прекрасен ты, заглохший Элизей,
И обаянием могучим
Исполнен для души моей... (Бунин, 1982, II, с. 257)[3]

[3] Bunin cytuje wiersz Jewgienija Boratyńskiego *Zapuszczenie* (Запустение) niedokładnie.

Narrator Bunina znakomicie rozumie, że kultura szlachecka odeszła w niepamięć. Myśl tę podkreśla się niejednokrotnie, przede wszystkim poprzez wspaniały opis rodzinnego grobowca z ogromnymi marmurowymi nagrobkami zmarłych strażników honoru i sławy Imperium Rosyjskiego (Бунин, 1982, II, cc. 257–258). Powróciwszy do sowieckiej Moskwy, bohater Bunina, *alter ego* samego pisarza, wyraźnie uświadamia sobie nieodwracalność dziejów, która pogrzebała żywą kulturę elity narodu:

> И не предвидится, да и не может быть впереди ничего, что могло бы рассеять мое теперешнее состояние: они, эти люди так называемой новой жизни, правы – к прежнему, к прошлому возврата нет, и новое царит уже крепко, входит уже в колею, в будни. Состояние же мое заключается в том, что я непрестанно чувствую, как тлеет, рвется самая последняя связь между мною и окружающим меня миром, как всё больше и больше отрешаюсь я от него и ухожу в тот, с которым связан был я не только весь свой век, с детства, с младенчества, с рождения, но даже и до рождения: ухожу в „Элизей минувшего", как бы в некий сон, блистающий подобием той яркой и разительно живой жизни, в которой застыли мертвецы с лазурными глазами в пустом дворце в подмосковных лесах (Бунин, 1982, II, с. 258).

I choć później Bunin jeszcze nie raz uczyni z dworku wiejskiego miejsce akcji swych utworów, opiewając jego piękno i dopisując tym samym ostatnie stronice hipertekstu ziemiańskiego, w tym przypadku wyraźnie odczuwa potrzebę zaznaczenia jego końca.

W następnym roku powstał jeszcze jeden utwór, który pełnił rolę logicznego zamknięcia stuletniej literatury o szlacheckich gniazdach, chociaż coraz słabsze, epigońskie teksty – nie licząc oczywiście dzieł Bunina i znakomitej *Maszeńki* Vladimira Nabokova (1926) – nadal pojawiały się na emigracji. Mam na myśli opowiadanie Michaiła Bułhakowa *Ogień chana* (Ханский огонь, 1924). W odróżnieniu od autora *Nierychłej wiosny* Bułhakow nie zalicza siebie do ludzi minionej epoki, nie mających nic wspólnego z nowym życiem i wyrażających swój stosunek do kultury szlacheckiej w postaci żałobnego lamentu. Jednakże dostrzega on jasno nieprzemijające wartości tej kultury. Przedstawiona w opowiadaniu Bułhakowa posiadłość księcia Tuhaj-Bega została przekształcona w muzeum, zaś były jej właściciel powraca do niej z grupą turystów, przeobraziwszy się „w ważnego obcokrajowca". Poprzedni duch jeszcze się zachował, podobnie jak zachowały się melancholijne dźwięki prozy ziemiańskiej:

> Свет последней зари падал сквозь сетку плюща, затянувшего стеклянную дверь на террасу с белыми вазами. Шесть белых колонн с резными листьями вверху поддерживали хоры, на которых когда-то блестели трубы музыкантов. Колонны возносились радостно и целомудренно, золоченые легонькие стулья чинно стояли над стенами. Темные гроздья кенкетов глядели со стен, и, точно вчера потушенные, были в них обгоревшие белые свечи. Амуры вились и заплетались в гирляндах, танцевала обнаженная женщина в нежных облаках. Под ногами разбегался скользкий шашечный паркет. Странна была новая живая толпа на черно-полосых шашках, и тяжел и мрачен показался иностранец в золотых очках, отделившийся от групп. За колонной он стоял и глядел зачарованно вдаль сквозь сетку плюща (Булгаков, 1988, с. 462).

Rezydencja-muzeum spłonęła doszczętnie, podpalona przez księcia Tuhaj-Bega, który wychodzi z płonącego domu do parku poprzez „oświetlone światłem księżyca drzwi wschodniego tarasu"[4] („освещенную луной дверь на восточную террасу"), jak przystoi

[4] W oryginale: „Освещенную луной дверь на восточную террасу" (Булгаков, 1988, с. 475).

bohaterowi hipertekstu ziemiańskiego. Krótko przed ostateczną ucieczką wygłasza znamienne słowa: „Nic nie powróci. Wszystko skończone. Nie ma co kłamać" („Не вернется ничего. Всё кончено. Лгать не к чему") (Булгаков, 1988, с. 475).

Mimo woli pojawia się pytanie, czy przyszły autor *Mistrza i Małgorzaty* zdawał sobie sprawę z tego, że w ten sposób dopisywał ostatnie słowa ogromnej, tworzonej przez dziesięciolecia książki o rosyjskim dworze – książki, której nikt nie może wziąć do ręki lub postawić na półkę, ale która tym niemniej istnieje realnie, stanowiąc nieodłączną część rosyjskiej literatury klasycznej?

REFERENCES

Annenskij, I. F. (1959). *Stihotvorenija i tragedii.* Leningrad.

Beleckij, A.I. (1923). Turgenev i russkie pisatel'nicy 30–60-h godov. V: N.L. Brodskij (Red.), *Tvorcheskij put' Turgeneva.* Sbornik statej. Petrograd.

Bulgakov, M.A. (1988). *Izbrannoe.* Moskva.

Bunin, I.A. (1982). *Sochinenija v 3 tomah.* Moskva.

Bunin, I. (1972). *Gramatyka miłości*. Warszawa.

Chehov, A.P. (1978). *Polnoe sobranie sochinenij v 30 tomah. Sochinenija v 18 tomah, t. 13*. Moskva.

Cieślijk, K. (1995). Życie i kultura szlachty w prozie Iwana Bunina. *Przegląd Rusycystyczny*, *3–4*, 132-143.

Czechow, A. P. (1956–1962). *Dzieła*: *w jedenastu tomach*. Warszawa.

Gacia, T. (2008). Topos „locus amoenus" w łacińskiej poezji chrześcijańskiego antyku. *Vox Patrum*, *28*(52), 187–198.

Lotman, Ju.M. (1992). *Tekst v tekste. V: Idem, Izbrannye stat'i v treh tomah, t. 1.* Tallin.

Merder, N.Ja. (1892). Poslednij iz Vorotyncevyh. *Istoricheskij vestnik*, *148*(6), 583–606.

Papla, E. (1985). O „dziwnym" poecie Innocentym Annieńskim. In: *Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego*, *14*. Gdańsk.

Saakjanc, A.A. (1982). «Temnye allei». Poslednie gody. V I.A. Bunin (Red.), *Sochinenija v 3 tomah*, *3*, 513–532.

Sheremetev, S.D. (1889). *Bobriki i Olen'kovo.* Sankt-Peterburg.

Sheremetev, S.D. (1891). *Pokrovskoe*. Sankt-Peterburg.

Sheremetev, S.D. (1897). *Ostankino*. Sankt-Peterburg.

Sheremetev, S.D. (1897–1901). *Prosjolki, vyp. I–II*. Moskva.

Sheremetev, S.D. (1898). *Vospominanija*. Sankt-Peterburg.

Sheremetev, S.D. (1899). *Selo Molodoj Tud*. Sankt-Peterburg.

Sheremetev, S.D. (1900). *Domashnjaja starina*. Moskva.

Szczukin, W. (2006). *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*. Kraków.

Анненский, И. Ф. (1959). *Стихотворения и трагедии*. Ленинград.

Белецкий, А.И. (1923). Тургенев и русские писательницы 30–60-х годов. В Н.Л. Бродский (Ред.), *Творческий путь Тургенева. Сборник статей.* Петроград.

Булгаков, М.А. (1988). *Избранное*. Москва.

Бунин, И.А. (1982). *Сочинения в 3 томах*. Москва.
Лотман, Ю.М. (1992). Текст в тексте. В *Idem, Избранные статьи в трех томах, т. 1*. Таллин.
Мердер, Н.Я. (1892). Последний из Воротынцевых. *Исторический вестник*, *148*(6), 583–606.
Саакянц, А.А. (1982). «*Темные аллеи*». *Последние годы*. В: И.А. Бунин (Ред.), *Сочинения в 3 томах, 3*, 513–532.
Чехов, А.П. (1978). *Полное собрание сочинений в 30 томах. Сочинения в 18 томах, т. 13*. Москва.
Шереметев, С.Д. (1889). *Бобрики и Оленьково.* Санкт-Петербург.
Шереметев, С.Д. (1891). *Покровское.* Санкт-Петербург.
Шереметев, С.Д. (1897). *Останкино.* Санкт-Петербург.
Шереметев, С.Д. (1897–1901). *Просёлки, вып. I–II.* Москва.
Шереметев, С.Д. (1898). *Воспоминания.* Санкт-Петербург.
Шереметев, С.Д. (1899). *Село Молодой Туд.* Санкт-Петербург.
Шереметев, С.Д. (1900). *Домашняя старина.* Москва.

История и трансформация Преображенского: динамика «усадебного топоса» в романе А.Н. Толстого «Петр Первый»

History and Transformation of Preobrazhenskoye Estate: Dynamics of the "Estate Topos" in the Novel by A.N. Tolstoy *Peter the Great*

Anna S. Akimova, *A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences*
a.s.akimova@mail.ru

Received: August 18, 2022.
Accepted: October 21, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.25998

АННОТАЦИЯ
В историческом романе А.Н. Толстого «Петр Первый», работа над которым проходила с 1929 по 1945 гг., показан целый ряд великокняжеских, а впоследствии и царских резиденций. Упоминание сел Воробьево, Коломенское, Воздвиженское, Пушкино связано с необходимостью охарактеризовать эпоху и народные настроения, а также детально описать происходящие события. Применение текстологического и источниковедческого подходов к изучению художественного текста позволило выявить и описать сюжет, связанный с Преображенским, жизнь которого была тесно связана с происходившими в стране изменениями и судьбой царя Петра, а также впервые установить исторические источники, повлиявшие на формирование образа Преображенского на страницах романа. В результате проведенной текстологической работы были сопоставлены тексты, прижизненных изданий и выявлены изменения, которые автор внес в облик и характеристику Преображенского. Источниковедческий поиск позволил выявить источники этих характеристик. Сочетанием текстологического и источниковедческого подходов к описанию созданного в романе образа Преображенского обусловлено новаторство проделанной работы.

В мельчайших подробностях и с опорой на исторические источники автор воссоздал историю резиденции и царского двора в Преображенском, его расцвета при Алексее Михайловиче, запустение и показал новую жизнь царского двора и строительство потешной крепости в Преображенском при Петре. Судьба Преображенского дворца, бывшего некогда охотничьей резиденцией отца молодого царя, оказывается тесно связанной с Петровскими преобразованиями и нововведениями, которые, с одной стороны, вступают в противоречие с традиционным жизненным укладом, с другой, являются реконструкцией и развитием идей Алексея Михайловича, образуя отдельный сюжет постепенного, медленного развития царского двора, его расцвета в период взросления и становления молодого Петра и вновь угасания в связи с развитием новых локусов.

Ключевые слова: А.Н. Толстой, исторический роман «Петр Первый», Преображенское, текстология.

ABSTRACT
In the historical novel by A.N. Tolstoy *Peter the Great*, which was written between 1929 and 1945, shows a number of grand ducal and later royal residences. The mention of the Vorobyovo estate, Kolomenskoye, Vozdvizhenskoye and Pushkino estate is connected with the need to characterize the era and popular sentiments as well as describe in great detail the events. The use of textual and source study approaches to the study of a literary text made it possible to identify and describe the plot associated with Preobrazhensky, whose life was closely connected with the changes taking place in the country and the fate of Tsar Peter, and for the first time, historical sources were established that influenced the formation of the image of Preobrazhensky on the pages of the novel. As a result of the first textual work carried out, texts from lifetime editions were compared and changes that the author made to the appearance and characteristics of Preobrazhensky were identified. A source search allowed us to identify the sources

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

of these characteristics. The combination of textual and source study approaches to the description of the image of Preobrazhensky created in the novel determines the innovation of the work done.
In the details and relying on historical sources, the author recreated the history of the residence and the royal court in Preobrazhenskoye estate, its heyday under Alexei Mikhailovich, desolation and showed the new life of the royal court and the construction of a funny fortress in Preobrazhenskoye estate under Peter. The fate of the Preobrazhenskoye Palace which was once the hunting residence of the young tsar's father turns out to be closely connected with Peter's himself transformations and innovations, which, on the one hand, contradict the traditional way of life, on the other, are the reconstruction and development of Alexei Mikhailovich's ideas, forming a separate plot of the gradual, slow development of the royal court, its heyday during the period of maturation and training of young Peter and again fading away due to the development of new loci.
Keywords*:* A.N. Tolstoy, the historical novel *Peter the Great*, Preobrazhenskoye estate, textual criticism.

А.Н. Толстой стал одним из свидетелей и «создателей художественной летописи» (Воронцова, 2002, с. 15) «умирания» дворянской усадебной культуры и связанного с ней быта. В ранних рассказах 1910-х гг., в повестях и романах 1920-х гг., а также в созданном в 1929–1945 гг. историческом романе «Петр Первый» он воспроизвел в мельчайших подробностях традиционный уклад. Его постепенное разрушение на рубеже эпох писатель показал в книге «Заволжье», следы утраченной культуры обнаруживают герои фантастического романа «Аэлита» (1922) на Марсе, разрушение барского дома усадьбы «Скрегеловка» показан в повести «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1924). В «Петре Первом» изображен целый ряд великокняжеских, а впоследствии и царских резиденций, описание которых занимает особое место в произведении: их упоминание способствует расширению хронологических и пространственных границ повествования, введению дополнительных биографических и историко-культурных контекстов. Прежде всего, речь идет об известных загородных резиденциях, принадлежавших еще московским великим князьям: селах Воробьево, Коломенское, Воздвиженское, Пушкино, упоминание которых связано с необходимостью охарактеризовать эпоху и народные настроения, а также детально описать происходящие события, связанные, в частности, с временем правления царевны Софьи (см.: Акимова, 2022). Отдельный сюжет на страницах романа образует история Преображенского при царе Алексее Михайловиче и изменения в жизни царского двора при Петре. В соответствии с целью исследования проследить трансформацию образа Преображенского на страницах романа, попытаемся установить исторические источники, на которые опирался Толстой, выстраивая сюжет, связанный с расцветом Преображенского при Алексее Михайловиче и постепенном запустении после его смерти, возрождением царского двора в Преображенском при Петре и умиранием.

Впервые Преображенское упоминается во второй главе романа в сцене встречи юного Петра с мальчиками, Алексашкой Меншиковым и Алешкой Бровкиным: «Невдалеке, на пригорке, из-за липовых кущ поднимались гребнистые кровли Преображенского дворца. Когда-то он весь был виден, отражался в реке, нарядный и пестрый, – теперь зарос листвой, приходил в запустение» (Толстой, 1938, сс. 59–60)[5]. Преображенский дворец был построен по указу отца Петра, царя Алексея Михайловича, в 1657–1661 гг. на правом берегу Яузы и назван так по находившемуся здесь храму Спаса Преображения. Бывший некогда охотничьим деревянный дворец

[5] Здесь и далее текст романа цитируется по последнему прижизненному изданию: Толстой, 1938. Посмертные собрания сочинений содержат неоконченную авторскую правку. Подробнее см.: Акимова, 2016.

царя, ко времени описанных Толстым событий периода правления царевны Софьи – после первого стрелецкого бунта и до первого Крымского похода князя В.В. Голицына, т.е. между 1682 и 1687 гг. – опустел и обветшал.

В контексте данной темы важным представляется следующее текстологическое наблюдение: начиная с первой публикации романа в ленинградском издательстве «Прибой» (1930) Толстой последовательно правил ряд фрагментов, один из которых связан с описанием Преображенского дворца. Для издания 1930 года (Толстой, 1930) автор дополнил определение «нарядный» сравнительным оборотом «нарядный, как в сказке», от которого впоследствии отказался, ограничившись эпитетами «нарядный и пестрый».

Здесь в удалении от Кремля и властолюбивой падчерицы царица Наталья Кирилловна Нарышкина предается воспоминаниям:

> «Бывало, при Алексее Михайловиче – смех и шум в Преображенском, толпится народ, ржут кони. Всегда потеха какая-нибудь – охота или медвежья травля, конские гонки. Комедия в театре. А теперь – глядишь – кругом лопухи да крапива. Театр заколочен, конюшни пусты. Прошла жизнь. Сиди – перебирай четки» (Толстой, 1938, с. 67).

В 1672 г. по указу царя Алексея Михайловича в Преображенском была построена «комедийная хоромина» для пьесы пастора лютеранской кирхи Немецкой слободы Иоганна Готфрида Грегори «Артаксерксово действо», представление состоялось 17 октября 1672 г. (подробнее см.: Каплун, 2020, сс. 28–33). После стрелецкого бунта 1682 г. и воцарения Софьи все изменилось:

> «Тоскливо. От горя и слез за эти годы Наталья Кирилловна постарела, только брови да когда-то огненные, темные глаза остались от ее красоты. Всегда в черном, покрыта черным платком. Так в Угличе когда-то жила царица Марья Нагая с несчастным Димитрием… Не стряслось бы и здесь такой же беды…» (Толстой, 1938, с. 65).

Неслучайно в повествование вводится отсылка к предшествовавшим Смутному времени событиям, когда по решению боярской Думы седьмая жена Ивана IV с наследником, царевичем Дмитрием, была выслана в Углич, где он умер в восьмилетнем возрасте при невыясненных обстоятельствах, что вызвало появление самозванцев. Смерть наследника или, согласно одной из версий, его убийство сторонниками Бориса Годунова рождают в сознании матери, ожидающей вероломства со стороны правительницы Софьи, страх за неокрепшего и беспомощного сына, Петра.

Однако уже при первом упоминании села Преображенское в романе возникают не только образы ушедшей эпохи (трагический образ убиенного Дмитрия; заколоченный театр периода расцвета двора в Преображенском при Алексее Михайловиче), но и приметы, предвещающие будущие победы и нововведения молодого царя Петра I: «Одет он был чудно – в белых чулках и в зеленом не русском кафтанчике с красными отворотами и ясными пуговицами» (Толстой, 1938, с. 59). Одежда маленького Петра, зеленый кафтан немецкого кроя с красными отворотами, свидетельствует о грядущих изменениях в жизни самого Петра и Преображенского, которое войдет в историю как место создания потешных полков. В ноябре 1683 г. было выписано светло-зеленое сукно на пошив кафтанов комнатным стольникам, с чего началась история обмундирования

первого потешного Преображенского полка. В трех книга романа достаточно подробно освещена история Преображенского полка. Вероятно, Толстой мог использовать книгу П.О. Бобровского (Бобровский, 1900) или исследование М. Бабичева (Бабичев, 1875).

Писатель детально воспроизвел быт и окружение Петра в Преображенском и, прежде всего, показывает, чему и как он учился. Развитие героя от непоседливого мальчика до мечтающего о создании сильного государства царя показано через его отношение к традиционным для русской культуры предметам («…царь бросил на полуслове читать Апостола, торопливо перекрестился чернильными пальцами…» (Толстой, 1938, с. 64)) и формирование новых интересов и увлечений. Так в роман вводится одна из записей из исторического документа, «Собственноручной тетради Петра», опубликованной в издании «Письма и бумаги императора Петра Великого» (Письма и бумаги, 1887, с. 3): «Царица от скуки взяла почитать петрушину учебную тетрадь. Арифметика. Тетрадь – в чернильных пятнах, написано – вкривь и вкось, неразборчиво: “Пример адиции… Долгу много а денех у мена менше тово долгу, и надобает вычесть – много ли езчо платить. И то ставися так: долг выше, а под ним денги, и вынимают всякое исподнее слово ис верхнева. Например: один ис двух осталось один. А писать сверху два, ниже ево единица, а под единицей ставь смекальную линию, под смекальной линией – число кое получится, или смекальное число”... Царица зевнула, – не то есть хочется, не то еще чего-то…» (Толстой, 1938, с. 68).

Этот арифметический пример из ученической тетради Петра не выбивается из контекста романа, напротив, его появление подготавливается описанием царящей в Преображенском старозаветной скуки, тоски по прошлому и страха перед будущим (подробнее об исторических источниках этой сцены см.: Акимова, 2012, сс. 162–168).

В Преображенском Петра окружали учитель, думный дьяк Никита Моисеевич Зотов, впоследствии участник и «архиепископ прешпурский, всея Яузы и всего Кокуя патриарха» «Всешутейшего, всепьянейшего и сумасброднейшего собора», немногие бояре («Чтобы не совсем было зазорно, Софья приказала быть при дворе царя Петра четырем боярам: князю Михайле Алегуковичу Черкасскому, князю Лыкову, князю Троекурову и князю Борису Алексеевичу Голицыну» (Толстой, 1938, с. 66)). Характеризуя непокорный нрав Петра, упоминает Толстой и о других обитателях, «прижилых старухах в темных углах Преображенского дворца» (Толстой, 1938, с. 66), мамках, няньках, челяди.

Другими учителями Петра, которые перевернули неторопливую жизнь Преображенского, были иноземцы: Федор (Симон) Зоммер, обучавший Петра I гранатному и пушкарскому делу; Франц Тиммерман, голландский купец, учивший Петра арифметике, геометрии и артиллерии, корабельный мастер, в качестве инженера участвовавший в Первом Азовском походе Петра; Картен Брандт, голландский плотник, корабельный мастер, участвовавший в строительстве первого военного корабля «Орел», учитель Петра в морском деле и судостроении, строитель кораблей на Переяславском озере. Для обучения пушкарскому делу в Преображенское «доставили шестнадцать пушек, и тогда стали учить потешных стрелять чугунными бомбами, – учили серьезно: Федор Зоммер даром жалованье получать не хотел. Было уже не до потехи» (Толстой, 1938, с. 81), для развития корабельного мастерства начали строительство судов «*по примеру найденного в кладовой в селе Измайлове удивительного ботика*» (Толстой,

1938, с. 101). Введение в повествование села Измайлово, где с 1663 г. находилась загородная резиденция царя Алексея Михайловича, а в 1670–1680-х гг. был построен дворец, необходимо не только для придания роману исторической достоверности, но и для характеристики действий Петра, восстанавливавшего и развивавшего многие начинания своего отца. Известно, что в Измайлове были разбиты первые в России регулярные сады, заведены мануфуктуры, организован театр, из Англии был выписан ботик для перемещения по прудам и рекам.

Однако в становлении Петра и в истории Преображенского большую роль сыграла построенная первоначально для развлечения потешная крепость: «На земляном валу, – потешной крепостце, построенной перед дворцом, – за частоколом стояли согнанные с деревни мужики в широких немецких шляпах» (Толстой, 1938, сс. 64–65); «Построенная года два тому назад на Яузе, пониже Преображенского дворца, крепость этой осенью была переделана по планам генералов Франца Лефорта и Симона Зоммера: стены расширены и укреплены сваями, выкопаны глубокие рвы, на углах подняты крепкие башни с бойницами. Плетеные из ивняка шанцы и мешки с песком прикрывали ряды бронзовых пушек, мортир и единорогов. Посредине крепости поставили столовую избу человек на пятьсот. На главной башне, над воротами, играли куранты на колоколах. Шутки шутками, крепость – потешная, но при случае в ней можно было и отсидеться. На широком скошенном лугу с утренней зари до ночи производились экзерциции двух батальонов, Преображенского и Семеновского» (Толстой, 1938, с. 101). Строительство потешной крепости началось осенью 1684 г. в 400 метрах от Преображенского дворца на правом берегу реки Яузы по плану, разработанному капитаном Зоммером, Б.А. Голицыным, боярином П.В. Шереметевым, в строительстве крепости принимал участие и сам Петр. Свое название – Прешбург (или Прешпурх) – она получила в честь венгерской крепости Пресбург, которая упоминалась в труде «Учение и хитрость ратного строения пехотных людей» (1647). Однако, по предположениям Толстого, и «в одной из палат Преображенского устроена была корабельная мастерская» (Толстой, 1938, с. 107). Писатель, вероятно, основывался на заключении историка И.Е. Забелина, который писал, что с 1689 по 1691 гг. на Яузе были построены корабль и яхта, и пришел к следующему выводу: «…можем утвердительно полагать, что у Пресбурга на Яузе происходила между прочим и постройка кораблей, хотя бы только малых, потешных» (Забелин, 1883, с. 35). Судя по точному изображению потешной крепости, писатель мог использовать этот исторический источник. Так, например, он воссоздал бой часов на восьмигранной башне въездных ворот («*На главной башне, над воротами, играли куранты на колоколах…*» (Толстой, 1938, с. 100), вероятно, вслед за Забелиным: «В нижнем житье над самыми воротами помещалась светлица с сенями, а в верхнем красовались *часы*, игравшие на восьми колоколах, *перечасье»* (Забелин, 1883, с. 32).

Изменения в жизни Преображенского, строительство потешной крепости, в которой «при случае можно было и отсидеться» (Толстой, 1938, с. 101), регулярные военные упражнения полков, сформированных в 1683 г. из служивших при дворе в селе Преображенское, поддержка иноземцев и интерес бояр, в частности, одного из умнейших людей своего времени, двоюродного брата сторонника царевны Софьи князя В.В. Голицына, Бориса Алексеевича Голицына, вызывают опасения правительницы.

> «Вася, я тебе боялась сказать… Знаешь, что еще шепчут? “В Преображенском, мол, сильный царь подрастает… А царевна, мол, только зря трет спиной горностай”… Ты мои думы пожалей… Я нехорошее думаю. – Она схватила в горячие ладони его задрожавшую руку. – Ему уж пятнадцатый годок пошел. Вытянулся с коломенскую версту. Прислал указ – вербовать всех конюхов и сокольничих в потешный… А сабли да мушкеты у них ведь из железа… Вася, спаси меня от греха… В уши мне бормочут, бормочут про Димитрия, про Углич… Чай, грех ведь это? (Василий Васильевич выдернул руку из ее рук. Софья медленно, жалобно улыбнулась.)» (Толстой, 1938, сс. 79–80).

Заявленная в начале романа, в сцене стрелецкого бунта, сюжетная конструкция противостояния Петра и Софьи, два смысловых и композиционных центра первой книги романа, развивается на протяжении первых четырех глав и находит выражение в том числе и в пространственной оппозиции: в Кремле правительница Софья – в Преображенском набирающий силу законный царь. «Шалостей и забав там много, но и дела много… В Преображенском не дремлют… – докладывает боярин Ф.Ю. Ромодановский. – Ненавистью, смутным страхом зашлось сердце у Софьи. Не успели, кажется, и оглянуться, – подрос волчонок…» (Толстой, 1938, с. 114). Четвертая глава становится кульминационной в противостоянии Петра и Софьи. Она открывается описанием обряда венчания Петра и Евдокии Лопухиной, которое происходило здесь, в Преображенском, в храме святых апостолов Петра и Павла, а не в Благовещенском соборе Кремля, как это было принято. Однако, женившись и уступив таким образом желанию матери, повзрослевший и возмужавший Петр сбегает из наскучившего Преображенского на Переяславское озеро строить корабли. Письма матери и жены вызывают раздражение, выраженное в несобственно-прямой речи (см.: «Скука старозаветная!»): «Что ни день – письмо от жены или матери: без тебя, мол, скучно, скоро ли вернешься? Сходили бы вместе к Троице… Скука старозаветная! Петру не то что отвечать, – читать эти письма было недосуг <…>. Калачом не заманить в Преображенское» (Толстой, 1938, сс. 137, 139). Второй раз – уже вынужденно, в страхе за жизнь – Петр покидает Преображенское и бежит под защиту стен Троице-Сергиевой лавры.

В восприятии стрельцов Преображенское является символом опасности и неизвестности, нависшей над ними и их благополучием угрозы. Вероятно, поэтому в сцену заговора московских стрельцов при активном участии Овсея Ржова, Никиты Гладкова, Кондратьева и Кузьмы Чермного в первое отдельное издание романа в 1930-м году была внесена уточняющая правка, в результате которой появилось указание на Преображенское. Сравним текст, опубликованный в журнале «Новый мир» (Толстой, 1929) и в издательстве «Прибой» (Толстой, 1930). В журнальном варианте один из стрельцов говорил: «Это дело без шума надо вершить… Нас четверо, да еще четверых… Эх, мне бы с царем Петром съехаться, мы бы не разъехались…» (Толстой, 1929, с. 89). В первом отдельном издании появляется Преображенское как средоточие зла и ненавистных нововведений: «Это дело без шума надо вершить… Подобрать полсотни верных людей, ночью и запалить Преображенское. В огне их ножами возьмем, — чисто…» (Толстой, 1930, с. 157).

Противостояние Петра и Софьи закончилось победой молодого царя, который, однако, не торопился покидать Преображенское: с ним связаны детские воспоминания

(например, в сцене с курфюрстом: «У Петра закружилась голова, – будто ожила одна из любимых в детстве картинок, что висели у него в Преображенском» (Толстой, 1938, с. 305)); сюда, подальше от свекрови, перебирается Евдокия с сыном Алексеем, к ним из Архангельска приезжает Петр; сюда же он возвращается вскоре после похорон матери. Именно в Преображенское привозят стрельцов, участников второго бунта 1698 г.: «…закованных стрельцов отовсюду свозили в Преображенскую слободу, сажали под караул по избам и подвалам. В конце сентября начался розыск. Допрашивали Петр, Ромодановский, Тихон Стрешнев и Лев Кириллович. Костры горели всю ночь в слободе перед избами, где происходили пытки» (Толстой, 1938, с. 344). Критик и литературовед А.В. Алпатов впервые установил, что историческим источником описания пыток и казней стрельцов в Преображенском для Толстого послужил дневник секретаря посольства И.Г. Корба: «Почти дословные цитаты из Корба представляют последние страницы первого тома “Петра”, где рисуются жестокие пытки и казни стрельцов после возвращения царя из-за границы. Толстой слегка лишь перефразирует отдельные выражения, изменяет порядок описания, применяет едва уловимую стилистическую ретушь, содействующую большей простоте, сжатости и выразительности текста. Толстой предпосылает этим местам из Корба специальную оговорку: “Один из секретарей цезарского посольства записывал в дневнике то, что видел в эти дни…”» (Алпатов, 1958, сс. 155–156). Это наблюдение исследователя подтверждается наличием в личной библиотеке писателя издания: Корб, И.Г. Дневник путешествия в Московию (1698 и 1699 гг.). СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1906, 322 с. и рядом записей: «Казни. (Корб.) / В феврале вывозят трупы на свалку»[6]; «Об исторических матерьялах / мемуары современников Петра, русских и иностранцев. Это – Корб, видевший своими глазами страшные казни стрельцов в Москве. Корнелий де Бруин, объехавший всю Россию. Юлий Юст, Берхольц, князь Куракин, Письма и записки сподвижников Петра, / Письма и бумаги самого Петра. Гравюры и зарисовки того времени. И прочее и прочее»[7].

Для бояр Преображенское становится не столько царской резиденцией, сколько средоточием зла и бесстыдных нововведений. Здесь происходит бесчестье древних родов и бритье бород: «Падала к царским ножкам древняя красота. Окромсанный боярин молча закрывал лицо рукой, трясся, но царь сам подносил ему немалый стакан тройной перцовой…» (Толстой, 1938, с. 342). Купцами же Преображенское воспринимается как запущенный боярский оплот:

> «Торговых и промысловых дел добрые люди, оставя сани за воротами и сняв шапки, поднимались по длинной – едва не от середины двора – крытой лестнице в Преображенский дворец <…> Бойко поглядывая на прогнувшийся щелястый потолок, на траченное молью алое сукно на лавках и дверях, говорили: Строеньице-то – не ахти... Она и видна боярская-то забота. Жалко, жалко...» (Толстой, 1938, с. 385).

Таким образом, в результате впервые проведенной текстологической работы, сопоставления всех прижизненных изданий романа были выявлены изменения, которые автор внес в облик и характеристику Преображенского. Источниковедческий поиск позволил выявить источники этих описаний. Сочетанием текстологического и

[6] *ОР ИМЛИ*. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 260 а. Л. 1–1 об.

[7] *ОР ИМЛИ*. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 241. Л. 1.

источниковедческого подходов к описанию созданного в романе образа Преображенского обусловлено новаторство проделанной работы. История резиденции и царского двора в Преображенском, его расцвета при Алексее Михайловиче, запустение и новая жизнь при Петре, воссоздана в романе «Петр Первый» в мельчайших подробностях с опорой на исторические источники. Особое внимание автор уделяет изображению изменений привычного уклада, в частности, появлению новых людей в окружении Петра и строительству потешной крепости. Таким образом, судьба Преображенского дворца, бывшего некогда охотничьей резиденцией царя, оказывается тесно связанной с Петровскими преобразованиями и нововведениями, которые, с одной стороны, вступают в противоречие с традиционным жизненным укладом, с другой, являются реконструкцией и развитием идей отца, царя Алексея Михайловича, образуя отдельный сюжет постепенного, медленного развития царского двора, его расцвета в период взросления и становления молодого царя и вновь угасания в связи со строительством в конце 1690-х гг. дворца Лефорта в Немецкой слободе, а впоследствии и нового города, Санкт-Петербурга.

REFERENCES

Akimova, A.S. (2012). Pervyj tom trilogii A. Tolstogo «Petr I»: tekstologicheskie nabljudenija. V: *Tekstologicheskij vremennik. Russkaja literatura HH veka: Voprosy tekstologii i istochnikovedenija. Kn. 2.* (ss. 162–168). M.: IMLI RAN.

Akimova, A.S. (2016). Ispravlennyj «Petr Pervyj»: K istorii teksta romana A.N. Tolstogo. *Studia Litterarum*, *1*(3–4), 262–277.

Akimova, A.S. (2022). Istorija carskih usadeb na stranicah romana A. N. Tolstogo «Petr Pervyj». *Nauka i shkola*, 5, 38–43. DOI: 10.31862/1819-463X-2022-5-38-43

Alpatov, A.V. (1958). *Aleksej Tolstoj – master istoricheskogo romana*. M.: Sovetskij pisatel'.

Bobrovskij, P.O. (1900). *Istorija Lejb-gvardii Preobrazhenskogo polka: v 4 t.* SPb.: Jekspedicija zagotovlenija gosudarstvennyh bumag.

Babichev, M. (1875). Proishozhdenie Preobrazhenskogo polka i s nim gvardii. *Russkij vestnik*, *2*, 419–449.

Kaplun, M.V. (2020). K voprosu o zapadnoevropejskih istokah pervyh russkih komedij (po materialam Posol'skogo prikaza vtoroj poloviny XVII v.). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, *451*, 28-33. DOI: 10.17223/15617793/451/4

Pis'ma i bumagi imperatora Petra Velikogo (1887). V 6 t. SPb.: Gosudarstvennaja Tipografija.

Tolstoj, A.N. (1929). Petr Pervyj. *Novyj mir*, *11*, 73–92.

Tolstoj, A.N. (1930). *Petr Pervyj*. L.: Priboj.

Tolstoj, A.N. (1938). *Petr Pervyj.* L.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo «Hudozhestvennaja literatura».

Voroncova G.N. (2002). Semejnaja hronika Turgenevyh kak istochnik rannih proizvedenij A.N. Tolstogo. V: *A.N. Tolstoj. Novye materialy i issledovanija (Rannij A.N. Tolstoj i ego literaturnoe okruzhenie)* (ss. 15–36). M.: IMLI RAN.

Zabelin, I.E. (1883). *Preobrazhenskoe ili Preobrazhensk, moskovskaja stolica dostoslavnyh preobrazovanij pervogo imperatora Petra Velikogo.* M.: Tip. Je. Lissner i Ju. Roman.

Акимова, А.С. (2012). Первый том трилогии А. Толстого «Петр I»: текстологические

наблюдения. *Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 2*. (сс. 162–168). М.: ИМЛИ РАН.

Акимова, А.С. (2016). Исправленный «Петр Первый»: К истории текста романа А.Н. Толстого. *Studia Litterarum*, 1(3–4), 262–277.

Акимова, А.С. (2022). История царских усадеб на страницах романа А. Н. Толстого «Петр Первый». *Наука и школа, 5*, 38–43. DOI: 10.31862/1819-463X-2022-5-38-43

Алпатов, А.В. (1958). *Алексей Толстой – мастер исторического романа*. М.: Советский писатель.

Бобровский, П.О. (1900). *История Лейб-гвардии Преображенского полка: в 4 т.* СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг.

Бабичев, М. (1875). Происхождение Преображенского полка и с ним гвардии. *Русский вестник,* 2, 419–449.

Воронцова Г.Н. (2002). Семейная хроника Тургеневых как источник ранних произведений А.Н. Толстого. *А.Н. Толстой. Новые материалы и исследования (Ранний А.Н. Толстой и его литературное окружение)* (сс. 15–36). М.: ИМЛИ РАН.

Забелин, И.Е. (1883). *Преображенское или Преображенск, московская столица достославных преобразований первого императора Петра Великого*. М.: Тип. Э. Лисснер и Ю. Роман.

Каплун, М.В. (2020). К вопросу о западноевропейских истоках первых русских комедий (по материалам Посольского приказа второй половины XVII в.). *Вестник Томского государственного университета, 451*, 28-33. DOI: 10.17223/15617793/451/4

Письма и бумаги императора Петра Великого (1887). В 6 т. СПб.: Государственная Типография.

Толстой, А.Н. (1929). Петр Первый. *Новый мир*, *11*, 73–92.

Толстой, А.Н. (1930). *Петр Первый*. Л.: Прибой.

Толстой, А.Н. (1938). *Петр Первый*. Л.: Государственное издательство «Художественная литература».

Рецепция «усадебного текста» русской классики в произведениях К.Г. Паустовского 1920–1950-х гг.[8]

The Reception of the "Estate Text" of Russian Classics in the works of K.G. Paustovsky of 1920s-1950s

Valeria G. Andreeva, *A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences*
lanfra87@mail.ru

Received: July 19, 2022.
Accepted: Nov 26, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.25432

АННОТАЦИЯ
В статье рассматривается рецепция некоторых образов и мотивов русской классики, связанных с усадебным существованием, в «Повести о жизни» К.Г. Паустовского, отмечается позиция автора-повествователя по отношению к русской литературе XIX в., подчеркивается внимание автобиографического героя Паустовского к творчеству известных русских писателей, прежде всего, Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Обозначаются особенности временной организации «Повести о жизни», анализируется сближение специфики и метода повествования в книге Паустовского и первой автобиографической трилогии Толстого. В работе выявляются сходства в описании усадебного быта и представлении о нем у русских классиков и Паустовского, осмысляются избранные аллюзии, реминисценции, приводятся примеры эффекта спонтанного литературного резонанса. Констатируется большое значение категории памяти при описании усадебной жизни. На основе анализа ряда эпизодов «Повести о жизни» в статье доказывается, что Паустовский тонко и проницательно показывает связь усадебной культуры с православной верой, с религиозным сознанием уходящего времени, иллюстрирует одновременное оскудение обеих.

Ключевые слова: К.Г. Паустовский, Л.Н. Толстой, рецепция, русская классика, усадьба, усадебная культура, автобиографический герой, культурная память.

ABSTRACT
The article deals with the reception of some images and motifs of Russian classics, connected with the existence of the country estate, in the "Tale of Life" by K.G. Paustovsky, the position of the author-narrator in relation to Russian literature of the 19th century is noted, the attention of the autobiographical hero Paustovsky to the work of famous Russian writers, first of all, L.N. Tolstoy and F.M. Dostoevsky. The features of the temporal organization of the "Tale of Life" are indicated, the convergence of the specifics and method of narration in Paustovsky's book and Tolstoy's first autobiographical trilogy is analyzed. The work reveals similarities in the description of the estate life and the idea of it among the Russian classics and Paustovsky, comprehends selected allusions, reminiscences, gives examples of the effect of spontaneous literary resonance. The great importance of the category of memory in the description of estate life is stated. Based on the analysis of a number of episodes of "The Tale of Life", the article proves that Paustovsky subtly and insightfully shows the connection of the estate culture with the Orthodox faith, with the religious consciousness of the passing time, illustrates the simultaneous impoverishment of both.

Keywords: K.G. Paustovsky, L.N. Tolstoy, reception, Russian classics, estate, estate culture, autobiographical hero, cultural memory.

[8] Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00051, https://rscf.ru/project/22-18-00051/

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

«Повесть о жизни» (1946–1963) К.Г. Паустовского создавалась автором на протяжении 18 лет и, как справедливо отмечают исследователи, стала книгой о становлении героя, пробуждении и развитии его писательского таланта. Кроме того, «Повесть о жизни» — это история России в сложное время рубежа веков, Первой мировой войны, нескольких революций начала XX в. и установления советской власти, показанная через крушение государства, семьи, через выживание главного героя, постоянно преодолевающего серьезные трудности, которые возникают в самом начале произведения и не заканчиваются: так, фактически на первых страницах книги «Далекие годы» читатель видит сцену переправы через бурлящий поток, который мог унести жизнь юного героя: «Гнедые лошади, задрав морды, храпя, вошли в стремительную воду. Она ревела и сбивала легкую коляску к неогороженному краю гребли» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 12).

Первые три книги «Повести о жизни»: «Далекие годы», «Беспокойная юность» и «Начало неведомого века» содержат ряд примечательных и объемных описаний усадебной жизни, которые перекликаются с образами и мотивами русской классической литературы. Е.Е. Анисимова точно отметила, что «одним из важнейших механизмов, обеспечивающих авторефлексию периодов литературной истории, вычленение писательских поколений, преемственность типов художественного языка (например, сложное взаимодействие стиха и прозы) и художественного сознания в целом, является механизм рецептивной работы» (Анисимова, 2018, с. 230).

Целью данной статьи является выявление и аналитическое осмысление рецепции русской классики в «Повести о жизни» Паустовского, прежде всего, образов, прямо или косвенно связанных с усадебной жизнью. В литературоведении данному вопросу до сих пор не уделялось значительного внимания. В советское время художественное творчество Паустовского оценивалось исключительно в духе социалистического строительства, литературоведы ни слова не говорили о писателе как продолжателе дела классиков и его выходе к важнейшим проблемам духовного совершенствования. Вместо глубинного анализа душевных колебаний, ошибок и побед человека, присутствующих в произведениях Паустовского, исследователи анализировали совершенно чуждое писателю политизированное направление, считая основной задачей Паустовского стремление «акцентировать гуманистические цели» (Ачкасова, 1972, с. 138).

В последние тридцать лет ученые обращались преимущественно к сопоставлению прозы Паустовского с художественными шедеврами его современников, как оставшихся в России, так и эмигрировавших из страны, между тем, именно классическая литература оказала большое влияние на поэтику, стиль, а также на идейную сторону книги Паустовского.

Исследователи гораздо большее внимание уделяют проблеме рецепции литературы Серебряного века в раннем творчестве Паустовского (Громова, 2010), между тем, в поздний период писатель наиболее емко и полно реализует творчески освоенные им элементы художественных миров классиков — это выглядело тем более органично, что Паустовский в первых двух книгах «Повести о жизни» писал еще о дореволюционной России. Также в литературоведении нередко констатируется «романтический» характер прозы Паустовского, в связи с чем наибольшее сходство прослеживается между его произведениями и ранними сочинениями Тургенева (Куделько, 2001).

Так, Н.А. Куделько пишет о том, что Б.К. Зайцев, К.Г. Паустовский и Ю.П. Казаков — художники разных мировоззрений, но «линия их в русской литературе XX века одна — линия, восходящая к традиции Пушкина и Тургенева... Тургенев и его последователи XX века — реалисты по методу, но в их произведениях проявляются черты романтического видения мира, романтические тенденции, которые придают их прозе особый лирико-поэтический колорит» (Куделько, 1997, с. 15). Однако, по нашему мнению, не меньшее, если не большее влияние на Паустовского оказали художественные находки Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского.

Повесть о жизни» была создана Паустовским уже после Великой Отечественной войны, и кажется, будто между автором, творившим в это время, и второй половиной XIX века протянулась значительная временная пропасть. Однако не стоит забывать, что первые произведения Паустовского были написаны еще в 1910-е гг., и писатель, прекрасно ощущая нравственные и духовные сомнения современников, ориентировался не на ищущих представителей Серебряного века, но на высокие образцы классики. Русская литература второй половины XIX в. существовала в непрерывном и сложном полилоге мнений, голосов, замечаний. Автобиографический герой «Повести о жизни» Паустовского, мечтающий стать большим писателем, конечно, не мог не осознавать необходимости собственной включенности в будущем в подобный спор о жизни и ее правильных путях. Как отмечает А. Измайлов, «Паустовский убедительно утверждал, что “писательство” есть особая ответственная миссия, что талант писателя — это национальное достояние, что “хорошая биография — это полноценная жизнь”». По словам А. Измайлова, Паустовский «показывал высокую социально-эстетическую роль писателя в воспитании мировоззренческих убеждений, патриотизма, художественного вкуса, чувства справедливости, исторических традиций, любви к природе, в активном участии в коллективной работе по развитию культуры современного общества» (Измайлов, 2022, с. 198).

В художественном мире «Повести о жизни» Паустовский часто упоминает о Пушкине, Лермонтове, Тургеневе, Толстом, Чехове и др. Рассказывая об учебе в гимназии, главный герой подробно останавливается на образах учителей, и в большинстве случаев он сообщает о людях, характерах, делая исключение для русской литературы. Тут повествователь представляет не только учителей — Шульгина, Троянского, Селихановича[9] — но и показывает способность открытия последними глубинных смыслов русской литературы. Так, учитель Селиханович, мягкий и талантливый человек, объясняет гимназистам тайны классики: «Он снял с нее пыль и грязь неправильных и мелких оценок, равнодушия, казенных слов и скучной зубрежки. И она заиграла перед нами таким великолепием красок, глубиной мысли и такой великой правдой, что многие из нас, уже взрослые юноши, были поражены» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 221).

Условно получалось так, что пока были живы Толстой и Чехов, о вечном и ключевых смыслах бытия говорили они, но смерть обоих писателей заставляет автобиографического героя Костю переоценить свои взгляды и ощущать особую ответственность, чувствовать себя продолжателем дела классиков. Он обстоятельно

[9] См. о преподавателях гимназии статью М.В. Скороходова (Скороходов).

говорит о значительном и наиболее серьезном влиянии русской литературы на него самого и жизнь всех гимназистов: «Но понимание русской литературы, всей ее классической ясности и глубины, пришло к нам позже, чем понимание более легкой литературы Запада» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 177); «Мы росли и постепенно могучая и, быть может, величайшая в мире русская литература овладевала нашими сердцами и вытесняла на второй, хотя и почетный, план литературу Запада» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 178).

Уход и смерть Толстого, смерть Чехова в художественном мире книги Паустовского воспринимаются не просто как драматические ситуации, но как семейные и народные трагедии, становятся своеобразными вехами в истории распада семьи и крушения Российской Империи. Об уходе Толстого главному герою сообщает старенькая хозяйка квартиры, пани Козловская: «Костик, — сказала она, — несчастье с графом Толстым!» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 101). И слыша об этом несчастье, Костя считает, что мир не может уже остаться неизменным: «Я тотчас оделся, натянул шинель и вышел на улицу. Мне казалось, что всё в городе должно было сразу перемениться с той минуты, когда пришло ошеломляющее известие. Но всё было по-старому» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 102). Впрочем, автор сразу же вносит коррективы в общую картину: в Киевской гимназии уход Толстого решительно меняет настрой всех преподавателей и гимназистов. Возвращаясь в класс, Костя слышит, как их классный наставник Субоч читает эпизод из романа «Анна Каренина», а гимназисты слушают, пребывая в полном оцепенении. Смерть Чехова заставляет глубоко задуматься всех членов семьи Кости, а его отец, осунувшийся и сгорбившийся после этой новости, замечает: «Не думал я, что переживу Чехова…» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 112).

Временная организация «Повести о жизни», особенно ее первых книг, во многом строится не на указании конкретных дат, чисел, но на сцеплении и упоминании значимых событий и вех в судьбе главного героя и других персонажей. Конечно, повествователь приводит и отдельные годы, к примеру: «Осенью 1902 года я должен был поступить в приготовительный класс Первой киевской гимназии» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 73); «Отец только что возвратился из поездки в Москву. Было начало января 1906 года» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 123). Однако эти даты внешние, время в произведении определяется другими мерками: указанным выше сравнением времени жизни Чехова и жизни отца героя, количеством прооперированных раненых и накормленных беженцев, которым оказывается посильная помощь (Костя принимает в этом деятельное участие), степенью седины матери (которая по мере перенесения тягот и течения времени все больше седеет), слепоты сестры Гали и т. д.

Применительно к «Повести о жизни» исследователи склонны говорить об особом методе подачи материала или типе повествования, иногда об особом виде прозы. Так, О.Ю. Маркина отмечает, что в 1950–1960-е гг. возник термин «лирическая проза», который обозначил «качество повествования в произведениях советских писателей: О. Берггольц, К. Паустовского, В. Солоухина, Ю. Казакова и некоторых других»: «Если в традиционном повествовании действительность отражается объективно, но в преломлении восприятия героя, то в лирической прозе именно мироощущение героя, его чувства являются объектом изображения» (Маркина, 2019, с. 312). Между тем, основой и истоком «лирической прозы» Паустовского необходимо признать

и «диалектику души» Л.Н. Толстого, художественные находки писателя в первой автобиографической трилогии, состоящей из повестей «Детство», «Отрочество», «Юность», и более поздние открытия Толстого.

Указанную трилогию Толстого и книгу Паустовского, особенно ее первые три части, сближает не только автобиографический характер, но и специфика повествования, производимого одновременно с двух позиций. В «Повести о жизни» уже поздний Паустовский обращается к годам своего детства и юности, правдоподобно и мастерски рассказывает о прошлом, представляя его с точки зрения взрослого человека, вспоминающего, как бы заново переживающего события своего детства, отрочества, юности и молодости, и с точки зрения растущего героя, живо и непосредственно проживающего происшествия, совершающиеся с ним и на его глазах. Впервые в русской литературе такой тип автобиографического повествования был открыт именно Толстым: «В тексте происходит как бы совмещение двух точек зрения на события: “тогда” (время развития действия) и “сейчас” (время написания воспоминаний), что типично для мемуарных произведений. На одни и те же события смотрит, с одной стороны, ребенок, с другой — взрослый человек» (Романова, 2008, с. 19).

И у Толстого, и у Паустовского точки зрения причудливо совмещаются на протяжении повествования, благодаря чему возникает эффект одновременного присутствия в герое-повествователе и взрослого, и ребенка. В плане осмысления усадебной тематики у Паустовского это важно потому, что детство у писателя неизменно связывается с усадебным прошлым. Для иллюстрации приведем пример эпизода, в котором изображен поход Кости с дядей и тетей в театр. Паустовский изображает возвращение вместе с театром, казалось бы, навсегда ушедшей роскошной дворянской жизни с ее эмоциональным накалом: «Стены театра хранили в себе отзвуки умолкнувших голосов, память о жизни напропалую, похищениях, дуэлях, заглушенных рыданиях и горячих сердцах» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 153). Очень примечательна оценка героем самого себя в этой сцене: «Я взглянул на себя в тусклое зеркало в аванложе. Я был очень бледен и так еще по-детски худ, что казалось, вот-вот сломаюсь» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 154). В данном случае «вот-вот сломаюсь» напоминает именно детское впечатление, а общая оценка худобы ребенка дана глазами взрослого.

Как и Толстой, Паустовский показывает, что детские простодушные впечатления на самом деле не так уж примитивны и нередко очень точно отражают жизненные реалии. «Совсем как рахат-лукум», — говорит про стеклянную розу в прихожей у учителя Чепурнова Костя. «Глупо, но похоже на правду», — пробормотал Чепурнов (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 90).

И у Толстого, и у Паустовского мы видим мотив семейного оскудения, упадка: несмотря на то, что семьи, в которых растут герои, относительно благополучны, оба мальчика (Николенька Иртеньев у Толстого и Костя у Паустовского) теряют близких и параллельно переживают несколько серьезных жизненных кризисов. Как и Толстой в «Детстве», Паустовский в книге «Далекие годы» начинает повествование сразу с действия, без вступлений, пояснений и предысторий: «Я был гимназистом последнего класса киевской гимназии, когда пришла телеграмма, что в усадьбе Городище, около Белой Церкви, умирает мой отец» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 8).

Николенька Иртеньев рано теряет мать (да и в целом родителей), а Паустовский так строит «Повесть о жизни», что начало ее совпадает с потерей Костей отца. Эти смерти и схоже, и по-разному (в проекции исторического времени) отзываются на состоянии и судьбе семей. Если у Толстого (при двух точках зрения на происходящее) действия в трилогии разворачиваются последовательно, то Паустовский очень часто прибегает к ретроспекциям и, наоборот, иногда забегает вперед. Так происходит, в частности, с главой «Смерть отца», которая, как мы уже сказали, открывает «Повесть о жизни»: в дальнейшем герой-повествователь возвращается к упоминанию о смерти отца в общей последовательности событий, но так подробно о ней не пишет.

В художественном мире произведения Паустовского принципиально важно, что отец, за год перед смертью переведенный из Киева на Брянский завод, «без всякой видимой причины, бросил службу и уехал в старую дедовскую усадьбу Городище» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 11). По мере погружения в художественный мир произведения читатель Паустовского понимает, что эта поездка отца к брату и его жене стала обретением дома, последнего пристанища, где он заболел и умер: отец Кости много искал любовь и был не статистиком, а поэтом в душе, но его личные неудачи, отсутствие рядом любящей женщины (он расходится с женой) побуждают героя вернуться в тот единственный дом, который он может считать родным — семейную усадьбу.

Для Кости усадебная жизнь ассоциируется с ранним детством и самым большим счастьем, и в данном случае герой Толстого и герой Паустовского похожи: оба вспоминают дорогую сердцу обстановку имений, связанную с особым ходом жизни, родными людьми. Герой Толстого припоминает учителя и отдельные комнаты с мебелью, вид из окна: «…прямо под окнами дорога, на которой каждая выбоина, каждый камешек, каждая колея давно знакомы и милы мне; за дорогой — стриженая липовая аллея, из-за которой кое-где виднеется плетеный частокол; через аллею виден луг, с одной стороны которого гумно, а напротив лес; далеко в лесу видна избушка сторожа» (Толстой, 1928–1958, 1, с. 7). Воспоминание о людях начинается у Толстого как бы с картинки: «Матушка сидела в гостиной и разливала чай; одной рукой она придерживала чайник, другою — кран самовара, из которого вода текла через верх чайника на поднос» (Толстой, 1928–1958, 1, с. 8). По-настоящему веселым и счастливым временем Костя в «Повести о жизни» называет именно усадебную жизнь своего детства, когда он с родителями приезжал в Городище на лето из Киева: «Утром я просыпался от жаркого солнца, бившего в белые стены… Я вскакивал, подбегал босиком к окну и видел: с того берега по гребле, постукивая суковатыми посохами, медленно надвигались на усадьбу старики… В хате стариков встречала мама в летнем нарядном платье… За домом лежали два огромных глубоких пруда. Там всегда было сумрачно от старых ив и темной воды» (Паустовский, 1981–1986, 4, сс. 21–22). В портретных зарисовках людей, в повышенном внимании к личности, прозрении за внешними чертами человека характера и душевной жизни, поиске в человеке светлых сторон Паустовский во многом выступает продолжателем дела Толстого.

Именно счастливая пора детства, когда все близкие были рядом, связывается обоими писателями с образом дома. Ю.В. Курбатова справедливо отмечает, что потеря дома героями Паустовского не только делает их вечными скитальцами, но заставляет

искать испытанные покой и равновесие, чтобы ощутить связь поколений и не оказаться выброшенным из рода: «Потеряв дом, герои всю жизнь стремятся обрести такой же покой, какой испытывали в семье, остро чувствуя свое одиночество, они ищут утешения в любви, надеясь через нее прийти к внутренней гармонии, умиротворенному спокойствию» (Курбатова, 2008, с. 85).

Усадебный быт неизменно связывается со старинными вещами, в частности, сундуками. Для Иртеньева памятны сундуки Натальи Савишны: «Обыкновенно, когда я вставал и собирался уходить, она отворяла голубой сундук, … вынимала из этого сундука куренье, зажигала его и, помахивая, говаривала: “Это, батюшка, еще очаковское куренье. Когда ваш покойный дедушка — царство небесное — под турку ходили, так оттуда еще привезли. Вот уж последний кусочек остался, — прибавляла она со вздохом”. В сундуках, которыми была наполнена ее комната, было решительно все» (Толстой, 1928-1958, сс. 37-38). Такой же сундук, утешая и развлекая Костю, только что похоронившего отца, открывает тетя Дозя, хозяйка имения Городищи: «Она вытащила из чулана — каморы — сундук, полный старинных вещей. Крышка его открывалась с громким звоном. В сундуке я нашел пожелтевшую, написанную полатыни гетманскую грамоту — “универсал”, медную печать с гербом, Георгиевскую медаль за турецкую войну, “Сонник”, несколько обкуренных трубок и черные кружева тончайшей работы» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 15). На первый взгляд, произвольное наполнение сундука символично: однако оно рассказывает о прошлом рода и по-своему проецирует, предсказывает будущее героя.

В описании усадебного быта у Толстого и Паустовского ощущаются размеренность, устроенность, порядок — необходимые условия организации духовной жизни. И оба писателя представляют детство не столько как начало, сколько как дальнейший ориентир по жизни, позволяющий своевременно осознать отпадение от нужного пути. У Толстого: «Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней? Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат для меня источником лучших наслаждений» (Толстой 1928–1958, 1, с. 43). У Паустовского: «Очень жаль, что всю прелесть детства мы начинаем понимать, когда делаемся взрослыми. В детстве всё было другим. Светлыми и чистыми глазами мы смотрели на мир, и все нам казалось гораздо более ярким» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 79).

Паустовский делает акцент на том, что старинная усадебная культура в значительной степени определяла детство Кости: кроме матери и отца на мальчика особое влияние оказали брат матери Николай Григорьевич (или дядя Коля) и его жена тетя Надя. Большое впечатление на Костю произвела снятая дядей и тетей на лето дача около Брянска в старом, запущенном имении Рёвны. Паустовский подробно описывает это имение, показывая близость усадебной жизни к природе: «Все лето я прожил в Рёвнах, в бывшем потемкинском поместье, среди дремучих Брянских лесов, рек, кротких орловских крестьян, в старинном и таком обширном парке, что никто не знал, где он кончается и переходит в лес» (Паустовский, 1981–1986, 4, сс. 78–79). Глава «Липовый цвет» полностью посвящена рассказу о поместье: его разорившийся хозяин сдавал на лето две-три дачи.

Книга «Далекие годы», в которой повествуется еще о дореволюционной России,

была завершена Паустовским в 1946 г. В рассказах 1940–1950-х гг., и в первой книге «Повести о жизни» автор схоже оценивает элементы и приметы усадебного прошлого: перед нами предстает эпическое расширение хронотопа — усадебная культура, дорогая для Паустовского и его автобиографического героя, оказывается тесно связанной с литературой и в целом русской историей: так, эпизодический герой книги «Далекие годы» Володя Румянцев прекрасно знал провинциальную Россию — «ее ярмарки, монастыри, исторические усадьбы, обычаи»: «Он ездил в Тарханы, на родину Лермонтова, в усадьбу Фета около Курска, в Лебедянь на конскую ярмарку, на остров Валаам и на поле Куликовской битвы» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 110).

В рассуждениях героев Толстого и Паустовского слышится не только сожаление по невозвратно ушедшему времени, в которое ощущалась особая целостность и полнота бытия, но и признание семейно-усадебной формы существования одной из лучших и продуктивных для жизни. Кроме того, в «Повести о жизни» усадебное детство Кости связанно с еще одним поистине эпическим образом, наиболее ярко и полно представленным в творчестве Толстого. Мы говорим об образе земли: «Ярче было солнце, сильнее пахли поля, громче был гром, обильнее дожди и выше трава. И шире было человеческое сердце, острее горе и в тысячу раз загадочнее была земля, родная земля — самое великое, что нам дано для жизни. Ее мы должны возделывать, беречь и охранять всеми силами своего существа» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 79). В представлении родной земли и живого окружающего мира Паустовский во многом следует за Толстым: для него земля — это Родина, кормилица, постоянный объект народного труда и т. п. Рассуждая об эпических основах в произведениях Толстого, мы уже писали, что «рождение и смерть, ситуация войны и образ земли становятся своеобразными критериями в художественных мирах Толстого — все эти четыре эпические константы являются не только смысловыми центрами, но и мерилами для толстовских героев» (Андреева, 2020, с. 196). У Паустовского мы видим схожую ситуацию: в линии взросления Кости и его человеческого становления решающее значение имеют именно указанные четыре константы. Костя переживает смерти родных и близких, любимой девушки Лёли, становится свидетелем гибели множества военных и мирных людей; он участвует в Первой мировой войне в качестве санитара, видит революционные события — угрозу и крушение Империи; наконец, Костя даже принимает роды. В «Повести о жизни» есть рассказ солдата о Толстом и Колере. В этом рассказе нет ответов, но есть вопросы о жизни и смерти, о рае, о праведном труде.

Условно можно сопоставить и эволюцию главного героя Толстого в первой его трилогии, кавказских рассказах и Севастопольских рассказах с историей Кости в «Повести о жизни». Не раз появляются в произведении Паустовского именно толстовские образы и мотивы. Писатель выступает как искренний пацифист, и тут можно говорить не просто об идейном сходстве, но о художественных перекличках и стилистических рифмах у Толстого и Паустовского: их в «Повести о жизни» немало. Не раз пишет Паустовский о разнице в представлении войны, которая из величественного действа становится грязной и страшной, не раз показывает, что весь живой мир предлагает человечеству одуматься: «…ради этой земли, ради слабого блеска сентябрьской паутины, … ради всей этой шелестящей, необыкновенно прекрасной России, — все честные люди всего мира огромным совместным усилием остановят

эту войну» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 279).

В рамках усадебной темы и связанной с ней темы народной доли отдельного внимания заслуживает эпизод осознания Костей первой несправедливости, которая развеивает его представления о счастье на земле: на дачу приходит деревенский мальчик, продающий землянику и кратко рассказывающий о своей семье — смерти отца, надорванной матери. Указанный эпизод перекликается с рассказом позднего Толстого «Ягоды», включенным в «Круг чтения»: в нем мы видим барствующих господ, пребывающих на великолепной даче, проводящих время в постоянных разговорах и пытающихся организовать себе досуг, и крестьянских детей, собирающих ягоды и продающих их господам.

У Паустовского, конечно, нет настолько ярко противопоставленных полюсов, нет пространных антитетичных картин барской и крестьянской жизни, которые были у Толстого: «Обедали в семь часов. После обеда приятели сидели на веранде, прохлаждаясь холодным нарзаном с легким белым вином, и беседовали» (Толстой, 1928–1958, 41, с. 451); «…Девчонки прибежали домой, поели и понесли на поле, где отец перепахивал картофель, обедать. … Перебрав землянику и уложив ее в чашки, они понесли ее на дачу к Николаю Семенычу, где хорошо платили…» (Толстой, 1928–1958, 41, с. 459). Однако, несмотря на отсутствие в рассматриваемом эпизоде у Паустовского резкого противопоставления (семья Кости не так богата), образ белоголового мальчика, прячущего кусок пирога для больной матери, отражает общественную несправедливость: «Мальчик принес продавать землянику. От него пахло ягодами и дымом. Он попросил за кувшин земляники гривенник, но мама дала ему двадцать копеек и кусок пирога» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 109).

Вывод автобиографического героя Паустовского однозначен, он далек от толстовских заключений и призывов в поздней публицистике, однако содержит и укор, и жалость, и осознание собственной пассивности: «Я долго не мог забыть этого белоголового мальчика и втайне осуждал маму. Она откупилась от укоров совести пирогом и двухгривенным. Я хорошо понимал это. Понимал, что горькая несправедливость требует иных поступков, чем жалкие подачки» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 109).

В художественном мире книги Паустовского юного Костю не раз называют интеллигентом, интеллигентным мальчиком. Именно интеллигентность ценит как главное человеческое качество мать героя. В третьей книге «Повести о жизни», которая носит название «Начало неведомого века», автор рассуждает о судьбе «великой, гуманной русской интеллигенции», «детище Пушкина и Герцена, Толстого и Чехова», под которой прежде всего понимает дворян. Как и многим героям позднего Толстого, в частности, князю Дмитрию Нехлюдову, Косте приходится признавать отживающий характер прежних дворянских форм жизни, в том числе помещичьего, усадебного бытия. Оставаясь интеллигентом, человеком образованным и чутким, герой Паустовского еще до революции, находясь в полном одиночестве, осознает необходимость помощи окружающим, ощущает не раз обозначаемую поздним Толстым идею связи всех людей.

У Толстого «идея неразрывной связи человека с окружающими людьми, с народом» соединена «с трансформацией форм прежней жизни помещиков» (Андреева, 2021, с. 146). Но если Нехлюдов волею ситуации, жизненного случая (встречи с Катюшей

Масловой и осознания собственной вины) от высшего класса приходит к большому народному миру, то для героя Паустовского такое обретение мысли о единении с простыми людьми становится основой выживания (и фактического — в условиях революции, и обретения внутреннего смысла бытия): «…Я думал о родстве одиноких людей, таких, как мадемуазель Мартен, Фицовский и я. Мне казалось, что мы должны сдружиться и оберегать друг друга, чтобы сообща преодолевать эту тугую жизнь» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 190).

Стремление быть со своим народом, несмотря на различие времен, у Паустовского во многом выглядит именно как наследие Толстого. Имя великого классика каждый раз на страницах «Повести о жизни» появляется не случайно. Вот, к примеру, разговор с сельским аптекарем Лазарем Борисовичем выходит к теме профессии, призвания, и тут последний убеждает Костю, что самое ценное — быть с народом и за народ. В череде призваний, которые перечисляет Лазарь Борисович, есть много разных, но Костя говорит, что хочет быть писателем, вызывая не только грозное удивление, но и страшное волнение аптекаря, который замечает о необходимости настоящего знания жизни, приводя в пример, конечно же, Толстого — писателя истинного: «Мало ли кто хочет быть писателем! Может быть, я тоже хочу быть Львом Николаевичем Толстым» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 266).

Суровая реальность войны заставляет Пьера Безухова в «Войне и мире» Толстого и Костю в «Повести о жизни» Паустовского прийти к схожим формулам, выражающим суть жизни. Для Пьера такой формулой становится триада «простота, добро и правда», утверждаемая Платоном Каратаевым, похожее определение находит и герой Паустовского: «Жизнь входила в сознание как нечто суровое и требующее постоянной работы для того, чтобы очистить ее от грязи, сукровицы и обмана и увидеть *во всем ее великолепии и простоте*» (курсив мой – В. А.) (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 307).

Одна из важнейших категорий, сближающих автобиографические книги Толстого и Паустовского — это категория памяти, первостепенная при представлении усадебной жизни, ее форм, которые герой Паустовского признает уже безвозвратно ушедшими. Ю.В. Курбатова считает хронотоп памяти ключевым в ряде глав «Повести о жизни», «которые начинаются с объекта или события, вызвавшего в сознании автора череду воспоминаний об определенном отрезке своей жизни» (Курбатова, 2008, с. 84). Если жизнь взрослых героев Толстого и Паустовского закономерно расширяется как бы «по горизонтали», за счет встреч с людьми, общения, поиска себя, выхода к миру, то детские главы (в повести «Детство» Толстого и в книге «Далекие годы» Паустовского) расширяются за счет целостного восприятия мира ребенком, а также благодаря «вертикальным» связям — историям разных членов рода, событиям семейно-историческим.

Лето перед восьмым классом гимназии герой Паустовского проводит в маленькой небогатой усадьбе Иолча у родственников. Жизнь усадьбы показана в сложное время набегов на помещиков, совершаемых бандами разбойников, позиционирующих себя защитниками бедняков. Семья Севрюков, к которой приезжает Костя, находится в постоянной опасности, однако из усадьбы не уезжает. Собственно, и сама усадьба Севрюков не роскошна, это не дворец или замок, даже не усадебный большой дом, выстроенный по заранее созданному архитекторами плану, но предмет усилий

и нескольких хаотичных достраиваний хозяина и хозяйки: «Показалась усадьба, окруженная частоколом. На поляне в лесу стоял странный восьмиугольный деревянный дом со множеством веранд и пристроек» (Паустовский, 1981–1986, 4, сс. 194–195). С трудом выстроенная Иолча держится на фоне страшных погромов, совершаемых в других имениях, о которых рассказывает лесник-обходчик.

Но описание Иолчи представлено в «Повести о жизни» не так подробно и ярко, как сцена гибели мальчика-проводника. Она очень схожа с одним из удручающих рассказов Ивана Карамазова брату Алеше в романе Достоевского «Братья Карамазовы». История о мальчике-поводыре, который сопровождал слепца и был затравлен псом-волкодавом, спущенным сторожем-ингушом богатого помещика Любомирского, сразу же воскрешает в памяти читателя рассказ Карамазова. «Одну, только одну еще картинку, и то из любопытства, очень уж характерная, и главное, только что прочел в одном из сборников наших древностей, в “Архиве”, в “Старине”, что ли, надо справиться, забыл даже, где и прочел. Это было в самое мрачное время крепостного права, еще в начале столетия, и да здравствует освободитель народа! Был тогда в начале столетия один генерал, генерал со связями большими и богатейший помещик…» (Достоевский, 1976, 14, с. 221), — сообщает Иван Алеше и далее повествует о маленьком мальчике, бросившем камень и попавшем в ногу любимой генеральской гончей, а потом затравленном собаками на глазах матери по приказанию старого генерала.

Этот случай, описанный в «Братьях Карамазовых», чудовищен, он поражает безжалостностью и особенно запоминается всем читателям романа Достоевского. Разумеется, у Паустовского мы видим явную аллюзию: «Слепец остановился, а поводырь испугался и бросился бежать. Волкодав догнал его и задушил. … Крестьяне подобрали мертвого мальчика и принесли в село Погонное. Завтра мальчика будут хоронить» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 197). Паустовский «зарифмовывает» с текстом Достоевского не только сцену гибели мальчика, мотивы и важнейшие идеи творчества классика реализованы им в ряде соседних эпизодов, в том числе в сцене похорон ребенка и речи слепца. Последний исполняет песню о сиротском сердце мальчика, слабом сердце униженного ребенка, которое становится даром Господу, поднимающему его к небесному престолу. Аллюзия к роману Достоевского позволяет Паустовскому многократно усилить оппозицию карающих господ, имеющих власть, и бесправного народа, в котором Костя с удивлением обнаруживает немало талантливых людей. Примечательно, что в художественном мире Паустовского приказание спустить собаку отдает не хозяин усадьбы, а его сторож: эта деталь чрезвычайно важна, учитывая, что действие происходит за несколько лет до революции. Подразумевая, в том числе, и сословное противопоставление, наличие правых и бесправных, Паустовский подчеркивает не звериную сущность помещиков и зажиточных владельцев имений, а извращенную, больную природу некоторых людей. Очень важно, что Паустовский одной фразой отвечает на все вопросы искусителя Ивана, обращенные к Алеше и читателям, предполагающие отрицание Бога, допускающего такие кощунства. «Тысячи лет живут люди, а до добра не докумекались» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 200), — говорит в «Повести о жизни» после длительного молчания и похорон мальчика лесник Трофим, показывая, что ответственность за подобные деяния лежит на людях, живущих во зле, извративших божественную мысль о мире.

В литературе есть явные реминисценции и аллюзии, а есть другая разновидность феномена актуализации старых литературных форм. Н.Г. Морозов отметил, что «это явление предположительно можно определить как спонтанный, то есть неожиданно возникающий в творческом сознании писателя, не зависящий от его воли, образный, сюжетный резонанс, своеобразное неожиданное эхо предыдущих литературных героев, их судеб, их жизненных обстоятельств, запечатленных в сюжетных эпизодах и жанровых сценках» (Морозов, 2009, сс. 16–17). Эффект спонтанного литературного резонанса возникает у Паустовского с прозой Достоевского при описании «великого аферист» Соколовского — игрока, шута, фанфарона, ловкого мошенника и при этом необычайно бесстрашного и талантливого человека, по глазам определявшего эпилептиков. С Соколовским связаны в тексте мотивы преступления, вызывающего поведения, непомерной гордости, мести, так характерные для идейных персонажей Достоевского, многие из которых одновременно показаны как преступники и глубоко несчастные люди.

О.А. Богданова подробно показала связь усадебной темы у Достоевского с поднимаемой писателем проблемой «случайного семейства» (Богданова, 2019, сс. 91–103), по мнению исследовательницы, особенное внимание роману «Подросток» Достоевского не случайно начинает уделяться (учеными, критиками, религиозными философами и др.) в первые два десятилетия XX в. (Богданова, 2021, сс. 172–173). В «Повести о жизни» Паустовский изображает параллельно идущие процессы: государство разваливается «как ком мокрой глины», но и предшествуют этому процессу, и сопровождают его особые семейные разлады и трещины. Чуткий Костя пытается как-то обойти, миновать семейные конфликты, предчувствуя непоправимость надвигающегося разрушения: «Всякие семейные конфликты меня пугали. Я не хотел больше быть их свидетелем и невольным участником» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 194). В «Книге скитаний» Паустовский обратится к прошлому и наметит необходимость описания и изучения лучших традиций семей, подобных дореволюционной жизни Булгаковых: «Такие семьи с большим культурными и трудовыми традициями были украшением провинциальной жизни, своего рода очагами передовой мысли» (Паустовский, 1981–1986, 5, с. 438).

Согласно легендам и рассказам, которые обсуждали юные герои «Повести о жизни», рядом с когда-то богатым и роскошным имением в Рёвнах, принадлежащем теперь разорившемуся помещику, был раскольничий скит. Обратим внимание на то, каким образом представлена информация о ските: «Володя Румянцев уверял, что в лесах есть заброшенный раскольничий скит. В скиту водились дикие пчелы, и можно было набрать меду. Но скит мы не нашли» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 105). Автор не ставит под сомнение существование скита: его не может не быть, просто герои не в состоянии еще его увидеть (необходимое время и осознание к ним еще не пришло). Костя увидит скит намного позднее, после революции, в маленькой лесной усадьбе Копань, куда переедут его мать и сестра Галя: «Тетя Вера давно уже сокрушалась, что усадьба стоит заброшенная и некому заняться хозяйством» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 429). Мотив оскудения усадеб и их вымирания представлен в «Повести о жизни» благодаря своеобразной градации (по нисходящей). Так, приехавший в Копань герой находит там не столько усадьбу, сколько заброшенный хутор: «На поляне в лесу стояла

большая старая хата под гнилой соломенной крышей и какие-то ветхие сарайчики. Изгороди не было. Лес обступал хату со всех сторон» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 521). Читатель прекрасно чувствует, что это уже собственно не усадьба, даже наименование ее — Копань — больше похоже на обиходное название огорода.

Паустовский тонко и проницательно показывает связь усадебной культуры с православной верой, с религиозным сознанием уходящего времени, иллюстрирует одновременное оскудение обеих. Костя приезжает в Копань, уже очень мало связанную с былым усадебным великолепием, и наконец-то находит монашеский скит: «Мама рассказала, что в десяти верстах от Копани, в самом глухом углу леса на берегу реки Уж, с давних времен стоит маленький скит. Сейчас, после революции, все мало-мальски здоровые монахи разбежались, и в скиту осталось несколько немощных старцев» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 522). Как советский писатель, Паустовский не мог прямо сказать о тех религиозных, духовных основах, которые являются залогом стойкости русского человека, его внутренней силы. Но очень символично, что именно после революции герой оказывается в так долго искомом скиту. Теперь его привлекают не дикие пчелы и медовые запасы монахов (последние, кстати, угощают Костю медом: «С тех пор я каждый раз, когда ходил на реку Уж ловить рыбу, заходил в скит. Монахи угощали меня старым медом с холодной водой» (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 524)), но стойкость оставшихся старцев. Паустовский констатирует выпадение героя из своего времени, и хотя писатель не может прямо сказать, что это прикосновение к вечности, вдумчивый читатель всё понимает: «Я вошел в заросший дворик, увидел рубленную из сосны косую маленькую церковь и сразу как бы *выпал из своего столетия*. Из церкви слышалось старческое пение. Изредка тренькал на звоннице колокол» (курсив мой. — В. А.) (Паустовский, 1981–1986, 4, с. 523).

Мать Кости и его сестра Галя бросают Копань и уходят пешком в Киев, бандиты расстреливают монахов и разоряют скит — Паустовский показывает финал прежнего века и начало другого века, неведомого. Редкие и очень незначительные приметы в художественном мире «Повести о жизни» позволяют понять, насколько дороги и близки были автобиографическому герою и самому писателю православная вера и усадебная жизнь, с которыми внешне ему приходилось расставаться.

Внимательный читатель четвертой, пятой и шестой книг «Повести о жизни» отмечает, что лучшие минуты, поистине счастливые мгновения автобиографический герой Паустовского переживает в моменты сопряжения дорогого ему прошлого с верой в будущее. Так происходит в главе «В глубине ночи», в которой герой сходит ночью во время стоянки с парохода «Пестель» в Ялте и, одолеваемый странным чувством, отправляется в город, находящийся на военном положении. Волею случая Костя оказывается у дачи Чехова, где забывает настоящее и вспоминает лучшее, что было в его жизни — это лучшее для героя связано с прошлым: «Я подумал о маме и Гале, о двойной, где-то далеко горящей и не заслуженной мною любви, о покойной Лёле, о внимательном и утомленном взгляде Чехова сквозь пенсне» (Паустовский, 1981–1986, 5, с. 211). Схожие чувства испытывает герой в скудной и почти нищей обители отца Петра, приход которого по неведомым причинам не трогают советские власти.

Воспоминания и отзывы современников о Паустовском, как и его художественные произведения, позволяют сделать вывод о том, что писатель тщательно оберегал свои

детские и отроческие воспоминания, которые во многом были связаны для него с усадебным бытом, семейной жизнью. Паустовский в частных беседах не раз говорил о преходящем, условном характере государственной власти, которая забывает о чести и достоинстве, о совести и долге. Л.А. Левицкий вспоминает, как однажды Паустовский был возмущен по поводу участи романа Гроссмана: «Тогда он сказал, что "они", то есть руководители страны, долго не продержатся, что в одно прекрасное утро они будут сметены, как это случилось в феврале семнадцатого с их предшественниками» (Левицкий). И рассказывая о событиях 1917 г., Паустовский убеждал Левицкого, что «эта бессовестная власть кончится так же внезапно. Потому что она куда хуже той, что была до семнадцатого...» (Левицкий). Не случайно в «Повести о жизни» Паустовский уверенно говорит о том, что культура — это память, в которой живут века, история страны и народа: как и русские классики и вслед за ними Паустовский более всего мечтал о сопряжении народной жизни и жизни счастливой семьи.

REFERENCES

Andreeva, V.G. (2020). Obraz zemli kak odna iz jepicheskih osnov hudozhestvennyh mirov romanov L.N. Tolstogo. *Dva veka russkoj klassiki*, *2*(2), 192–227. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2020-2-2-192-227

Andreeva, V.G. (2021). Usad'by v romane L.N. Tolstogo «Voskresenie»: ot oblichenija roskoshi k zhizni na zemle. *Filologicheskij klass*, *26*(2), 144–154. https://doi.org/10.51762/1FK2021-26-02-12

Achkasova, L.S. (1972). *Gumanizm v tvorchestve K. Paustovskogo*. Kazan', Rossija: Kazanskij universitet.

Anisimova, E.E. (2018). Recepcija russkoj literaturnoj klassiki na rubezhe XIX–XX vekov: v postanovke problemy. Filologicheskie nauki. *Voprosy teorii i praktiki*, *6-2*(84), 230–233. https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-6-2.3

Bogdanova, O.A. (2021). Recepcija romana F.M. Dostoevskogo «Podrostok» v issledovanijah russkih avtorov 1900–1940-h gg.: religiozno-filosofskoe osmyslenie, biografika, psihoanaliz. Dostoevskij i mirovaja kul'tura. *Filologicheskij zhurnal*, *3*(15), 157–195.

Bogdanova, O.A. (2019). *Usad'ba i dacha v russkoj literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologija*. Moskva: IMLI RAN.

Dostoevskij, F.M. (1976). *Poln. sobr. soch. v 30 t. T. 14.* Leningrad: Nauka.

Gromova, A.V. (2010). Intertekstual'nost' rannej prozy K.G. Paustovskogo: postanovka problemy. V *Rusistika i komparativistika* (205–214). Moskva: MGPU.

Izmajlov, A. (2022). K.G. Paustovskij — master literaturnogo portreta: «portretirovanie» jepohi kak raskrytie sushhnosti cheloveka. *Neva*, 5, 194–202.

Kudel'ko, N.A. (2001). *I.S. Turgenev i russkaja literatura HH v.* (B. Zajcev, K. Paustovskij, Ju. Kazakov). Orjol: OGIIK.

Kudel'ko, N.A. (1997). «Ne stoit zemlja bez pravednika…» Rasskaz I.S. Turgeneva «Zhivye moshhi» i russkaja literatura XX veka (B. Zajcev, K. Paustovskij, Ju. Kazakov). *Spasskij vestnik*, *4*, 15–19.

Kurbatova, Ju.V. (2008). Hronotopicheskaja organizacija romana I.A. Bunina «Zhizn' Arsen'eva» i «Povesti o zhizni» K.G. Paustovskogo. Znanie. Ponimanie. *Umenie*, *4*, 83–86.

Levickij, L.A. (2004). Golos Paustovskogo. *Voprosy literatury*, *2*, 292–323.
Markina, O.Ju. (2019). Liricheskoe nachalo v avtobiograficheskih povestvovanijah B. Zajceva i K. Paustovskogo o junosti. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Serija: Russkaja filologija*, *5*, 311–317.
Morozov, N.G. (2009). *Sud'by krest'janskoj i dvorjanskoj Rossii v proze A.P. Chehova, I.A. Bunina, I.S. Shmeleva.* Kostroma: Kostromskoj gosudarstvennyj universitet im. N.A. Nekrasova.
Paustovskij, K.G. (1981–1986). *Sobr. soch. v 9 t*. Moskva: Hudozhestvennaja literatura.
Romanova, N.I. (2008). Malen'kij i vzroslyj Irten'ev v povesti L.N. Tolstogo «Detstvo». *Russkaja rech'*, *1*, 19–22.
Skorohodov, M.V. (2018). Gimnazist Konstantin Paustovskij: stanovlenie tvorcheskoj lichnosti i formirovanie sistemy obrazov. Tekst. Kniga. *Knigoizdanie*, *17*, 47–62.
Tolstoj, L.N. (1928–1958). *Poln. sobr. soch. v 90 t.* Moskva: Hudozhestvennaja literatura.

Андреева, В.Г. (2020). Образ земли как одна из эпических основ художественных миров романов Л.Н. Толстого. *Два века русской классики*, *2*(2), 192–227 https://doi.org/10.22455/2686-7494-2020-2-2-192-227
Андреева, В.Г. (2021). Усадьбы в романе Л.Н. Толстого «Воскресение»: от обличения роскоши к жизни на земле. *Филологический класс*, *26*(2), 144–154. https://doi.org/10.51762/1FK2021-26-02-12
Ачкасова, Л.С. (1972). *Гуманизм в творчестве К. Паустовского*. Казань: Казанский университет.
Анисимова, Е.Е. (2018). Рецепция русской литературной классики на рубеже XIX–XX веков: в постановке проблемы. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 6-2 (84), 230–233. https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-6-2.3
Богданова, О.А. (2021). Рецепция романа Ф.М. Достоевского «Подросток» в исследованиях русских авторов 1900–1940-х гг.: религиозно-философское осмысление, биографика, психоанализ. Достоевский и мировая культура. *Филологический журнал*, *3*(15), 157–195.
Богданова, О.А. (2019). *Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология*. Москва: ИМЛИ РАН.
Громова, А.В. (2010). Интертекстуальность ранней прозы К.Г. Паустовского: постановка проблемы. В *Русистика и компаративистика* (205–214). Москва: МГПУ.
Достоевский, Ф.М. (1976). *Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 14*. Ленинград: Наука.
Измайлов, А. (2022). К.Г. Паустовский — мастер литературного портрета: «портретирование» эпохи как раскрытие сущности человека. *Нева*, *5*, 194–202.
Куделько, Н.А. (2001). *И.С. Тургенев и русская литература XX в. (Б. Зайцев, К. Паустовский, Ю. Казаков).* Орёл: ОГИИК.
Куделько, Н.А. (1997). «Не стоит земля без праведника…» Рассказ И.С. Тургенева «Живые мощи» и русская литература XX века (Б. Зайцев, К. Паустовский, Ю. Казаков). *Спасский вестник*, *4*, 15–19.
Курбатова, Ю.В. (2008). Хронотопическая организация романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» и «Повести о жизни» К.Г. Паустовского. *Знание. Понимание. Умение*, *4*, 83–86.

Левицкий, Л.А. (2004). Голос Паустовского. *Вопросы литературы*, *2*, 292–323.

Маркина, О.Ю. (2019). Лирическое начало в автобиографических повествованиях Б. Зайцева и К. Паустовского о юности. *Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология*, *5*, 311–317.

Морозов, Н.Г. (2009). *Судьбы крестьянской и дворянской России в прозе А.П. Чехова, И.А. Бунина, И.С. Шмелева.* Кострома: Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова.

Паустовский, К.Г. (1981–1986). *Собр. соч. в 9 т.* Москва: Художественная литература.

Романова, Н.И. (2008). Маленький и взрослый Иртеньев в повести Л.Н. Толстого «Детство». *Русская речь*, *1*, 19–22.

Скороходов, М.В. (2018). Гимназист Константин Паустовский: становление творческой личности и формирование системы образов. Текст. Книга. *Книгоиздание*, *17*, 47–62.

Толстой, Л.Н. (1928–1958). *Полн. собр. соч. в 90 т.* Москва: Художественная литература.

Estate Text in Independent Russian Poetry as an Effect of Transition from Typewriter to Computer

Alexander Markov, *Russian State University for the Humanities*
markovius@gmail.com

Received: June 26, 2022.
Accepted: October 21, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.25204

ABSTRACT
Russian independent poetry of the late Soviet and post-Soviet periods, inheriting modernism, the avant-garde, and the neo-avant-garde, was attentive to the medium of production, so that the transition from the manuscript to the typewriter or from the typewriter to the computer changed both the topoi and the rules of plot organization. This is why my attention to the theme of the Russian estate was not aimed at the idealization of Russia's aristocratic past, but at a comprehension of the estate as a medium for the production of meanings. The estate was understood as a generator of aesthetic ideas, moments of spontaneity of this generation were emphasized, it was regarded not as a part of the landscape, but as an idealized point of consideration for nature and culture. The depiction of the homestead as an integral organism had to destroy the system of filters to which the Soviet production of texts in the office of the author and in the publishing house was subjected. I argue that the general subject of the poems about the homestead is the collision between the matter of memory and the medium of the material production of texts. Some of the metaphors in Russian poetry associated with homesteads are complex, but they become clear when understood as part of the correlation of the material content of memories (nature as landscape; culture as a set of associations) with the medium of production (self-typing as giving historical depth to the dictionary; using computer layout as constructing the space of impressions and bringing text and paratext closer together). I consider how the paratexts of Russian postmodern poets such as Olga Sedakova, Dmitry Bushuyev, Alexei Parshchikov were integrated into texts, contributing to the formation of Russian postmodern lyrical prose by Arkady Dragomoshchenko, Vasily Kondratyev and others. At the same time, in lyrical prose appeared the disgusting underside of manor life, which was not present in the theatrical entourage of poetry, where the idealization of the manor corresponded to the setting of the text above the paratext.

Keywords: perestroika, post-Soviet culture, Russian postmodernism, estate text, medium of production, media studies, paratext, lyrical prose.

Introduction

The perestroika and post-perestroika years were a period of collapse of the former rules of utterance for Russian poetry, which provoked a turn toward a new materialism in which the medium of poetry (typewriter, computer, small print run, or voice recording) determined the structure of poetic utterance as an argument. This new materialism of the medium, where the use of a printer instead of a typewriter could produce changes in the way both parodic trivial literature (Марков, 2021c) and postmodern poetry (Марков, 2021a) were organized, is the subject of this article. The images in the poem may remain traditional in this case, but the very way they are presented as a necessary dynamic part of the statement changes, and, accordingly, so does the idea of the poet's fate as a principle of organizing the body of texts, which has already been discussed in detail with the example of late Soviet Pushkinism during the transition from the printing press to the computer layout (Марков, 2021b).

This mediatization of poetry moves towards homesteading, for the reason that

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

homesteading is a certain composition where the material (landscape) also determines the intellectual (cultural associations), but this determination is not direct, rather every time some element of the composition, a part of the landscape or a private association, begins to determine the general relation to the whole, the detail contributes to completeness rather than further detailing (Маряхина, 2021, сс. 55-58). This interdependence of the medium of narrative and the matter of imagination is substantiated in detail in a number of works on the topic (Марков, 2018a; Марков, 2018b; Марков, 2019b; Марков, 2020a; Марков, 2020c), and is quite in line with the general apparatus of studies of literary representations of the estate (Богданова, 2018; Богданова, 2019; Богданова, 2020; Богданова, 2021) however this article analyzes in detail the role of medium based on the above mentioned assumptions.

The time of perestroika and the 1990s was simultaneously a period of dramatic change in the medium of literary production and a time of attempts to restore the Russian homestead both as an idea and as an actual enterprise. At the same time, the economic crisis, accompanied by the destruction of habitual ties, made all decisions in the field of publishing and in the reconstruction of manor heritage expressive, but often isolated. The literature of this period could well be viewed in a different interpretive framework, for example by making the poles not the matter of impressions and the medium of literary production, but, respectively, neo-mythologism and postmodern irony (Гриневич, 2018), based on the general vector of literary idealization of the homestead (Гриневич, 2019). But the advantage of the new materialism is that we can not only explore the logic and boundary of poetic images, but also the meaning of paratexts, such as the authors' remarks and their autocomments. Consideration of paratexts is necessary in the study of literary representations of homesteading (Доманский, 2021).

On this basis, the first part of the article discusses paratexts and rules of handling the medium (computer, printer), essential for images of the homestead. This part proves that the consideration of the homestead as a place of lacunas, losses of memory, and simultaneously as a universal transcultural medium of memories would be contradictory, if we don't take into account both paratexts and the type of media production of poems, thanks to which the meanings of Russian poems of this period become transparent. In the second part, we consider how the formation of lyric prose in the system of contemporary Russian poetry allowed us to bring text and paratext closer together and to expose the substratum of media in the poetic image of homesteads, which makes the evidence of the article just irrefutable.

Methods and materials

O. Sedakova in her correspondence with V. Bibikhin noted the crisis of publishing during perestroika: instead of the former horizontal set of titles, a diagonal set appeared, which expressed unstable planning, collapse of hopes, and ephemeral ambitions (Бибихин, Седакова, 2018: 135). But let us note that this was also the first attempt to take book design out of the routine organization of production, where standards regulated both the content and the order of presentation of this content, and the safe passage of censorship of various kinds (including self-censorship by editors) precisely required a refusal to experiment in the field of design. One may recall that the curtailment of the NEP and the Russian avant-garde in the late 1920s was accompanied by criticism of the montage techniques of covers as incomprehensible to the common reader (Карпова, Пчелкина, 2019; Гусева, Селиванов, 2021). The rejection

of the rigid program of education of the ordinary reader allowed the introduction of different spatial representations of the text, and thus to represent space constructively.

In the 1980s there were studies by Yuri Lotman devoted to space in literature as a way of organizing plot, producing additional semiotization. In his article on Gogol's space (Лотман, 1988) Lotman sharply distinguished between the early Gogol and Gogol's *Dead Souls*. Whereas the early Gogol's spaces are nested within each other, reflecting the Romantic two-worldism and the difference between the positions of hero and narrator, in *Dead Souls* space becomes general and directional, and the catastrophic transformations of space itself are more significant than the catastrophes at the boundaries of spaces in early Gogol. In the early Gogol the mansion world belongs to the heroes, who set the boundary between "their own" and "the stranger," while in *Dead Souls* the mansion is the place where space shrinks to the interests of an individual landowner, in contrast to the constantly expanding Russia with its prospects for the future. This predominance of dynamics over statics is only emphasized by Nozdrev's tragicomic attempt to establish new borders for his estate – the whole attempt is only a continuation of his adventurous imagination and therefore has no effect on the dynamics of estate life with its constant contraction, nor on the dynamics of the larger Russia.

We will not discuss here the philosophical contexts of Lotman's thought, such as the ideas of Ilya Prigogine (Пригожин, Стенгерс, 1986), nor the extent to which such reasoning had in mind the already observed trends of disintegration of Soviet space and intellectual attempts to create a new model of civil concord for the whole USSR that would replace the administrative party model. But the real model of homesteading as a compression justified by the medium, such as its limitations for different types of typesetting, was created by poetry.

During the Soviet era, the degradation of publishing and homesteading went hand in hand. Just as in the publishing industry there were leading publishing houses, which maintained a high level of manuscript preparation and book design, and small publishing houses, although organized as the large ones, which often made editorial blunders and reduced design to primitive clichés, just as they allowed the same clichés in the editing. Since one remembers more the mimetic striving to become the best than the actual state of affairs, it is not surprising that nostalgia for this time is widespread in contemporary Russia. But it was exactly the same with the preservation of estates: the most famous of them were turned into museums and given a thorough restoration, while most of them, although considered cultural heritage, were not used for their intended purpose, but were adapted for the necessary institutions in the region. The use of homesteads as apartment buildings, administrative offices of local authorities, schools, hospitals, sanatoriums, rest homes, cultural centers, or even storage facilities required both illegitimate interference with their architecture and engineering design, and standardization of the methods of operation with modern buildings, leading to their degradation, when all engineering communications, repair methods, and decorating methods met the simplest standards for modern buildings but not for homesteads, especially those built closer to Art Nouveau times. Likewise, the manor park was simply transformed into a neutral space for use by the institution that occupied the manor or by all local residents, and the norms for maintaining this park met the general norms for maintaining urban and rural space, which allowed significant deviations even from the architectural standard, what in Russian was called "dereliction (безхозность)," that is, the absence of regular measures to maintain the sanitary and aesthetic condition. In the 1990s, there were attempts to restore

homesteads and restitution, but these projects remained private undertakings only.

Results

One of the exemplary poets of neo-modernism, Olga Sedakova, in her book *Wild Briar* (Седакова, 2010b, с. 119), created immediately on a typewriter, but having in mind earlier examples of production, beginning with medieval illuminated miniature books, presents the estate still simply as one of the images of a lost paradise, referring to the manors near Moscow and the Tula region that have not survived, except the avenues of lime trees. These avenues, as an estate promenade, were an image of public space for aristocrats, just as the boulevard was for bourgeois in the city. Sedakova herself, in her later theoretical work, places the homestead between the spirit of the European Enlightenment and the spirit of Christian humanism (Седакова, 2013, с. 79), and here I see a dualism of the matter of impressions (Enlightenment) and the medium of production (social Christianity), only presented descriptively. The cycle "Azarovka: a suite of landscapes" itself is supposed to link together natural and literary impressions of dacha-village life, thereby showing the unity of Russian literature as teaching a special mode of love as the art of love. While the countryside is associated with the biblical world, the homestead is associated with the world of courtly culture and sentimentalism. In the poem of the cycle "Glade" (Седакова, 2010b, сс. 119-120), which depicts a glade and a pond visible from a linden alley, this view is presented as a theater for Shakespeare and Racine productions and as a possible entourage for the plot of Karamzin's *Poor Liza*, a key to one of the dominant trends in Russian structuralism (Марков, 2019a, Markov, 2020b). This corresponds to the poet's general conception, who in her *Praise of Poetry* (1982) sharply divides the pre-Pushkin culture as a time of experimentation in the field of love feeling, the first attempts at erotic love according to Western models, and the culture of Pushkin as the culture of an already established canon of love, which includes the necessary temperament of feelings and sincerity (Седакова, 2015, сс. 75-78). Next we will see that in other poets of the turning point, too, the homestead is not embedded in the landscape, but is a vantage point from which the collision of sensual memory and the medium of modernity can be seen.

In the early 1980s poem "The Rural Cemetery" (Седакова, 2010b, с. 250), where already long lines could not fit in a notebook but required a full typewritten page, the pogost turns out to be a meeting place with the dead as doubles and a place of contemplation for future generations, who can only understand how space works, a concept which corresponds to the order of non-ideological reconstruction of historical feeling in Sedakova's work (Файбышенко, 2018; Файбышенко, 2021). Sedakova's philological study *The Mirror Box* (Седакова, 1984) belongs to the same time, according to the conclusions of which the deep motif of Akhmatova, the semantic matrix of certain lyrical subjects and images, turns out to be the idea of the embeddedness of fate in a closed space, which allows us to bring the house and park together as equally cultural spaces capable of running wild, so that special efforts of spiritual responsibility are required to counteract this feralization. Here, Akhmatova's experience is clearly opposed to the standardized arrangement of poems, their presentation and presentation to the reader that prevailed in Soviet publishing practice, and just as Akhmatova herself repeatedly resented the arbitrariness of editors and the false contexts

in which her poems were published, so Sedakova in her lectures and interviews, while not considering herself in any way a continuator of either Akhmatova or Tsvetaeva, fully shares this indignation at Soviet production and speaks of her intellectual quest as a search for an alternative to the censorship implied control.

In 1991, the Ivanovo branch of the Upper Volga Book Publishers published Dmitry Bushuyev's book *Usadba* (Бушуев, 1991), which should be recognized as a milestone in the appearance of the theme of the homestead in post-Soviet poetry. This book was prepared in a publishing house that preserved the Soviet type of production organization, but Bushuyev resisted all the features of this production, such as the preface that accompanied the text for the sake of neutralizing possible political meanings, the rejection of dates and other personal hints, or the exclusive use only of canonical Soviet orthography, whose control had an ideological sense of power over the very conditions of semantics appearance. Nonconformist culture resisted this: for example, Sedakova put forward the idea of a "semantic vertical of words" (Седакова, 2010a), explaining the imagery of modernist poetry as primarily the influence of religious and philosophical ideas, albeit taken within a separate artistic movement. And Bibikhin rejected canonical Soviet punctuation, such as the separating comma, believing that these instances of division and subordination of meaning were unnecessary, and that instead we should nurture the reader's attention to syntax, including that perceived from the ear (Бибихин, 2003, с. 6). So Bushuyev does things in a way that Soviet publishers would never have allowed: he writes a mystifying preface himself, puts in dates, and uses pre-revolutionary orthography. It is clear that the homestead turned out to be the closest historical context that gave such a publishing reform a heightened sense of history and the connection of the matter of writing to the real matter of history, rather than to ideology.

Bushuyev's mystification, which belongs to a critical period both in the history of the Russian nation and in the history of typography, is homesteaded in several ways at once, except for the title. The years of the poems, pre-revolutionary, hint at the years of publication of the magazine *Stolitsa i usadba* and similar editions, which combined attention to modernized antiquity with a skilful game of styles, which was supposed to express the spirit of remote eras. In the preface, the poet refers to the fact that the main source of inspiration was not the collection of pre-revolutionary editions themselves, but of reprints. This is significant because the pre-revolutionary ones were collected by antiquarians, while the reprints, created by Western Slavists, were collected by intellectuals. If antiquarians collect what appears to them to be valuable artifacts of the past, and thus build a conservative canon based on their own passion, then intellectuals, by selecting works, already make a liberal or alternative canon, according to a certain principle, consciously opposing the Soviet canon to the nonconformist modernism canon they invented, from the early twentieth century symbolists to conceptualists and neo-avant-gardists.

But at the level of the thematic organization of Bushuyev's poems we also see how the theme of the estate allows us to rearrange the oppositions introduced by Russian modernism. But at the same time, this ordering requires a strict correlation between the modes of industrial production and the modes of text production, which, of course, speaks of Bushuyev as a representative of Russian postmodernism, where the convergence of the laws of being and the laws of text was understood not so much as a criticism of structures of repression as the discovery of new possibilities of expression. This postmodernism was also opposed to

Soviet literature, in which text was understood as something serviceable in relation to the common Soviet feeling or thought, but also to that part of the Russian avant-garde that was technocratic.

For example, Bushuyev compares the functioning of a large city as a complex mechanism and the workings of a typewriter; he also compares the Russian autumn landscape, a billiard table, and the technology of three-dimensional imaging. This complex metaphoricality, of course, makes it possible to subordinate the early twentieth-century cult of technology to a more circumspect attitude toward the machinery by which literary production is possible. But most importantly, the theme of the homestead in these poems is not just a mainstream theme, but a value-centered one. The homestead is separated from the landscape and is elevated above the landscape as a world of art and a world of special optics. This priority of value of the homestead is connected to the transition from the typewriter to the computer as a screen medium, which allows the free organization of the text and thus the transformation of the text into an artifact right here and now, regardless of the traditions of museification, collecting, and presentation of artifacts. Therefore, wherever the word homestead appears, nature and culture do not simply penetrate each other, but acquire each other's properties: for example, an elderberry becomes like a bronze statue, and a grid of alleys was depicted like a mushroom plant. The implied postmodern concepts, such as the *rhizome*, here allow the poet to portray the homestead not as a place of special feelings, but as a place where it is actually possible to invent key metaphors that can later acquire a biographical connotation.

This image of the homestead as a place that does not belong to nature and culture at the same time, but is elevated above them, allowing one to make an independent aesthetic judgment, can also be found in other poets, who abandoned the typewriter in time in favor of the computer. Alexei Parshchikov's poem "Domovoy" from his poetry book *Cyrillic light* (Парщиков, 1995) is a good example. This book itself is a reflection on the very possibility of Cyrillic coding and its design advantages. The Cyrillic encoding in the title is denoted by the universal Latin alphabet of English-language commands, which are the metacode of computer communication. In accordance with this play of language and metalanguage, the homestead is presented as both part of a universal landscape and part of a local worldview:

> Дом сиял на холме. Я глядел в пустоту,
> словно разница двух величин,
> представимых горам, представимых кроту.
> В зале — стройная виолончель
>
> The house shone on the hill. I looked into the void,
> as if the difference of two magnitudes,
> presented to the mountains, presented to the molehill.
> In the hall is a slender cello (Парщиков, 1995, с. 21)

Although the mountains and the mole do not contain signs of a specific Russian or English landscape, this initial disposition of images allows us to further connect English, American, and Russian imagery, in some ways guided by Nabokov. For example, the stanza:

> Фототека в усадьбе. Фотограф был слеп:
> кроме некой блондинки, все схвачены в лоб,

а она — велогонкой надраенный серп,
жмёт по кампусу, чуя свой будущий хлеб.

Photo library in the manor house. The photographer was blind:

except for a certain blonde, all captured in the forehead,
and she's a bicycle-riding sickle,
jostling around campus, smelling her future bread.

– seems to be the sum of some key images of English-speaking Nabokov, where campus, photographic media, sports, and fatal beauty appear to be part of the same experience, which is also quite consistent with the convergence of homestead text and other civilization texts in the poetry of Russian emigration (Осипова, 2018, сс. 49-50). Further, this poem juxtaposes the ancestral homestead and the call of blood with a sense of loneliness in the universe, and the rhythms and rituals of homestead life, from slender columns to musical evenings, should resolve this universal longing. This same theme of the homestead as capable of normalizing the visual in the modern era also appears in Parshchikov's book *Dirigibles*, where the homestead is already presented exclusively as a media phenomenon that does not depend on national borders:

Капли дождя над морем большие, как вниз черенком отвёртки.
В мягком наплыве усадьба и панорамы без чётких границ.
Плащ её длинный между деревьев по ходу меняет оттенки.
Что-то в ней от офицерской линейки — в повороте эллипсов и ресниц.

The raindrops over the sea are large, like down a screwdriver's handle.
In a soft swell the homestead and panoramas with no clear boundaries.
Her long cloak between the trees changes shades as she goes.
There is something of an officer's ruler in her – in the turning of ellipses and eyelashes (Парщиков, 2004, с. 35).

The homestead in this quatrain is associated with the cultivation of the land, the abstracted landscape, the vastness and geometric rigor of military affairs. For all the complexity of the imagery in this passage, it actually asserts that homesteading is removed from the landscape, but allows the vision to accept order not as the arbitrariness of the lawgiver, but as the necessity of production, including the production of poetry. In so doing, the poem also belongs to the establishment of literary and publishing production after the collapse of the Soviet system of representation and legitimization of texts.

We find a similar juxtaposition of Russian and American images of the homestead in the poetry of Polina Barskova, a poet of a completely different school. While Parshchikov is close to the neo-avant-garde and is known primarily as a metametaphorist, a proponent of complex poetry based on the analytical possibilities of metaphor (Масалов, 2017), Barskova primarily plays with subjects in new ways, inheriting in the Russian tradition Brodsky and scholarly poetry of Leningrad (Andrey Nikolev-Egunov, Konstantin Vaginov, Elena Shvarts), which under other circumstances might have become something like university poetry in the US. In the poem "Homestead," again, the object of depiction is stripped of the specific features of Russian homestead life, but is brought closer to the dacha in the Russian sense,

where one arrives at the height of a hot summer. This reduction of recognizable details in favor of a particularly catastrophic understanding of history is common for Barskova, with literary and natural images – unlike in Sedakova's poetry – appearing not to be part of a single experience, but rather a constant defamiliarization, a repulsion of images from each other and the speaking subject itself – from all these images:

> Старый дом. Старый воздух. Но что он? Не Сид и не сад.
> Не облава цветущих, замерших на миг насекомых.
>
> The old house. The old air. But what is he? Not a Sid or a garden.
> Not a roundup of blooming, frozen for a moment insects (Барскова, 1993, с. 33).

The theme of this poem is the impossibility of the usual Gothic subjects for old homesteads in the catastrophic twentieth century. Therefore, "old" here does not sound sentimental or nostalgic, but as a certain anthropomorphization of the homestead, which alone is capable of creating a poetic image with constant defamiliarizations and repulsions, which can be compared to the breakdown of the usual ways of preparing books, the collapse of Soviet publishing houses and the need to rely on random networks of acquaintances in preparing first books. Barskova had already begun with low-circulation publications that did not fit into the context of Soviet representations of poetry, and her further institutionalization was inseparable from her American academic career.

Barskova is close to Oleg Yuryev here, who, drawing on a wide variety of examples from the history of Russian poetry, some of which overlap with those of Barskova, takes the idea of the anthropomorphic homestead to its limits. Here he abandons the poetic rhythm and creates lyrical prose, which allows us to be attentive to the materiality of the estate rather than to the spiritual meaning of the rhyming consonances:

> A lean white manor house of two stories, semi-curving the parade ground. Crooked paths sprinkled with broken bricks. Tight little flowers in deep plaster bowls. Someone's vague busts (Юрьев, 1996, с. 81).

This lyrical episode recalls the plasticity of the spatial representation of corporeality, from Ernst Neizvestny to Vadim Sidur. But essentially, unlike poetry, where the homestead was elevated above space, this lyrical prose implies only the formation of a new intellectual landscape.

Discussion

Here are just two examples of lyric prose from the 1990s that illustrate this principle, but in different ways. Thus, in the prose of Arkady Dragomoshchenko, anthropomorphic shadows and memories enter the fabric of the estate, and form the content of memory as an equilibrium of material and immaterial impressions:

> So, the following narrative, in which simultaneously with the retelling of the story of "the passage of doubt into existence" and "the triumph of the acquisition of virtue" is told of snow soaking on the windowsill, of unknown gray birds with crests eating rowan trees; moreover, of a man who imagined himself for a short time as the protagonist of the narrative itself. Pausing on

> the street, he asks: "Why are there tears in your eyes, girl?" He also asks, feeling a faint pain in his back under his left shoulder blade, "Who hurt you?" Perhaps there are far more questions he would like to ask than he has time to ask, but he is already insistently distracted by something else. The wind comes in. The tall spruce trees silently bow their black crowns. I didn't know where to turn. Here, in this place, where the borders of the Vishnevetsky estate ended, a dead marble signpost whitened in the twilight: an angel, fierce with chisel and dirt. The dust stood like a message that knowledge refused to read. As it grew darker, the moon lied more and more frankly to the water, drawing thin lines across it that only the ear could see. The lines curled into a bottomless point, in the focus of which swirls of fine sand, silver fry, and coins with distinctly stamped outlines of profiles flashed: in time the drowned men became money, for which, every August, for a few hours the water bought from the moon the gift of invisibility. But in reality it remained as it was, only gone for a time from memory. We lost the water, and the fire commanded the air and the plants, scrupulously writing note after note into their secret cells. Earthen fortresses loomed, roaring at the corners of the eddies that relentlessly shifted the center of gravity (Драгомощенко, 1994, с. 160).

In the opposite direction went Vasiliy Kondratyev, who presented the biography of the famous Russian-born designer and queer artist Erté (Romain de Tirtoff, Роман Тыртов) as a constant production of the anthropomorphic, but by unusual means. In this case, the homestead turns out to be a way for history itself to acquire new anthropomorphic traits, when history will be presented not as a common fate, but as a private fate for an individual family and individual person:

> The story begins in St. Petersburg, in the fourth house on Zoological Lane, not far from the fortress. However, from the address book, after almost an eternity, it is difficult to immediately find what you need: the Tirtovs were a well-known military and sailor family, among them were generals and admirals, like Roman Petrovich's father. The boy grew up in the imperial capital, its luxury, the free summer months in the manor, the quiet walks through the rich collections of the Hermitage, his mother, a lady of the very type that the Parisian artists of the early century glorified as "Les Elegantes," who loved taste and fashion in everything, all developed in him a light, dreamy disposition, inviting to such journeys, which begin both from the pages of view albums from his father's library, pictures of Siam, India and Persia (the Persian gardens are said to have given the very name "paradis"), and fashion magazines with their secular, understated glitter, fantasy evident, combining beauty, will and, of course, success. Most of all this boy loved to draw, he also learned to draw letters like pictures, the same ones he looked at in his mother's favorite magazines, where authorship in those days was not alienated by either Bakst or Kuzmin. Perhaps, for him, it all began when he was six years old when he drew a dress, which, oddly enough, his mother wanted and sewed for him (Кондратьев, 1993, с. 24).

Thus, lyrical prose should be understood as a way to challenge the notions of historical rock as unifying, showing the contingent nature of the material and artistic side of the homestead. Such lyrical prose was only able to develop in the computer age, when it became possible to collect a large amount of multilingual information and to combine it not according to the principle of erudite argumentation, but as a prose constantly arguing with itself, clarifying itself – a parallel to the way a programmer makes sure that a computer program does not fail. A careful reading of Dragomoshchenko and Kondratiev reveals how rhizomatic the arrangement of signs in this prose is, so that both money and memories act as signs, and gives the impression of a constant interface, where the enigmatic coding of events brings to the surface an unambiguously identifiable signal every time.

But the development of lyric prose has also meant that the poetic understanding of the homestead as a sublime place from which to see the material and technical conditions of

conversation about it can be challenged by a certain underside. In lyrical prose, the appearance of the topos "in the backyard of the manor house," in which everything unpleasant, down-to-earth, and disgusting is concentrated, is undoubtedly evident. This is, of course, due to the development of postmodernism, which in Russia was largely perceived as a doctrine of the visibility, the illusiveness of a world created by narratives and discourses. In Russia, postmodernism was perceived as a certain aesthetic, but not as a political statement (Марков, 2018c). Therefore, the "backyard" should be correlated with the "anal stage," according to Freud, and with the "reality effect", according to Lacan. Here are just two examples:

> Then some nonsense, people's television. Uvarov would probably vomit long, painfully from such an understanding of the populace. In the toilet of the Winter Palace. Or in the backyard of his own estate. Surrounded by astonished housemates, peasants, dogs, and children (Львовский, 2003, с. 40).

> In the backyard of the manor, near seven separate marble legs, Yermolai roasted a fat owner's pug on coals (Калинин, 2002, с. 65).

Such examples suggest that the inferior and unpleasant exist as evidence of the independence of material impressions from the flawless operation of a computer program. Network communication makes it possible to view everything traditional as routine and therefore repugnant, and thus lyrical prose no longer simply relates the material substrate of memories and the medium of poetic perception of what happens, but this medium, which absorbs any metatext inside the text, freely disposes of memories, freely anthropomorphizes them, and what has not become a memory remains repugnant.

Conclusions

I have traced in the mainstream of Russian postmodernism the work of the theme of homesteading, which cannot be reduced to nostalgia or to social role playing. The right apparatus for further research would be the study of the contingent and of the material, which would allow one to understand how the metatext becomes part of the text and how any nostalgic experience receives its media support in the form of forms of typographic or screen-based message preservation.

I have shown that Russian independent poetry is attentive not only to the depicted but also to the medium of the image. Largely due to the cultural influence of Russian structuralism, this poetry understands the estate as a media complex, only working not with figures of speech, but with figures of etiquette and memory. As soon as the Soviet system of text production collapses, with its unifying censorship and filters for the exclusion of speech from its material and media conditions of production for the sake of ideological homogeneity, independent Russian poetry begins to talk about the estate as a mechanism of memory, which requires a free disposal of metaphors and other figures. The homestead is understood as connecting nature and culture, but not simply into a text, but into a special mode of text production, where the demonstration of the media prevalence of the text correlates with the depth of penetration of memories.

If typewritten text allowed for the stylization of homestead lyricism, then the spread

of computer typing meant a new organization of memory of traditions as those that can be represented as an algorithm that is not fully clarified, but reveals the essence of experience. So typewriting, which had the typewriter in mind as the authoritative instance of production, also had the homestead in mind as a point of view of what was happening in material and spiritual culture. The transition to computer typing has led to the disintegration of this form of statement and the transition to lyrical prose about the homestead, where there is no longer a privileged point of view, but only some way of encyclopedic ordering of homestead impressions based on the recognition of the anthropomorphism of free information. At the same time, both estate poetry and estate lyric prose belong equally to Russian postmodern literature.

REFERENCES

Barskova, P. Ju. (1993). *Rasa brezglivyh*. Moskva: Argo-Risk.

Bibihin, V. V. (2003). *Drugoe nachalo.* Sankt-Peterburg: Nauka.

Bibihin, V. V. & Sedakova O. A. (2018). *I slovo slovu otvechaet: perepiska.* Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha.

Bogdanova, O. A. (2018). Okno v raj? Kul'turnaja semiotika usad'by i dachi v russkoj literature rubezha XIX-XX vv. *Artikul't*, *3*(31), 79-84.

Bogdanova, O. A. (2019). Arhitektura v zerkale literatury: "usadebnyj tekst" v proizvedenijah russkih pisatelej 1920-h gg. *Artikul't*, *1*(33), 108-114.

Bogdanova, O. A. (2020). Russkaja literaturnaja usad'ba XIX-XX vv.: teoreticheskij aspekt issledovanij. *Mundo Eslavo*, *19*, 89-102.

Bogdanova, O. A. (2021). Usad'ba, stolica i provincija v romane Aleksandra Potjomkina "Chelovek otmenjaetsja" (2007). *Enthymema (Italy)*, *28*, 51-64.

Bushuev D. V. (1991). *Usad'ba: stihotvorenija*. Ivanovo.

Grinevich, O. A. (2018). Usadebnyj tekst v sovremennoj russkoj pojezii. *Filologos*, *36*, 12-22.

Grinevich, O. A. (2019). Usadebnyj tekst kak semiosfera: struktura, modeli formirovanija i transformacii. Vestnik Grodnenskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Janki Kupaly. Serija 3. Filologija. *Pedagogika. Psihologija*, *9*(3), 30-37.

Guseva, K. L. & Selivanova A. N. (ed.) (2021). *Vhutemas-100. Shkola avangarda.* Moskva: ABCDesign.

Domanskij, Ju. V. (2021). "Imenie Ranevskoj" i "usad'ba Gaeva": k voprosu o nominacijah mesta dejstvija "Vishnjovogo sada" A.P. Chehova. V *Usad'ba real'naja-usad'ba literaturnaja: vektory tvorcheskogo preobrazhenija* (cc. 43-52). Moskva, Institut mirovoj literatury imeni A. M. Gor'kogo.

Dragomoshhenko, A. (1994). *Fosfor.* Sankt-Peterburg: Severo-Zapad.

Fajbyshenko, V. Ju. (2018). Vlast' slov: teologija politicheskaja i teologija pojeticheskaja v analize odnogo sjuzhetnogo patterna. *Artikul't*, *3*(31), 105-124.

Fajbyshenko, V. Ju. (2021). Vosstanovlenie v pamjati: istorichnost', performativnyj akt, jepifanija (istoricheskij, pojeticheskij i politicheskij aspekty). *Vestnik Svjato-Filaretovskogo instituta*, *38*, 214-240.

Jur'ev, O. A. (1996). *Frankfurtskij byk.* Moskva: Izdatel'stvo Zahariadi.

Kalinin, V. (2002). Dvadcat' nenapisannyh rasskazov. *Avtornik: Al'manah literaturnogo*

kluba. Sezon 2002/2003 g., vyp.3 (11) (ss. 57-71). Moskva: Argo-Risk.

Karpova, T. & Pchelkina, L. (ed.) (2019). *Avangard. Spisok №1. K 100-letiju Muzeja zhivopisnoj kul'tury.* Moskva: Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja.

Kondrat'ev, V. (1993). *Progulki.* Sankt-Peterburg: Mitin Zhurnal.

Lotman, Ju. M. (1988). Hudozhestvennoe prostranstvo v proze Gogolja. *V shkole pojeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol'* (cc. 251-292). Moskva: Prosveshhenie.

L'vovskij, Stanislav (2003). *Slovo o cvetah i sobakah.* Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

Markov, A. V. (2018a). Predystorija ponjatija "usadebnyj tekst" v otechestvennoj nauke 1920-1930-h gg. *Artikul't*, *3*(31), 85-91.

Markov, A. V. (2018b). Ikonografija russkoj usad'by v pojezii Viktora Krivulina, Eleny Shvarc i Ol'gi Sedakovoj. *Vestnik VlGU. Serija: Social'nye i gumanitarnye nauki*, *3*, 81-91.

Markov, A. V. (2018s). *Postmodern kul'tury i kul'tura postmoderna.* Moskva: Ripol-Klassik.

Markov, A. V. (2019a). Kul'turnaja semiotika V. N. Toporova kak resurs sistematiki usadebnyh issledovanij. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*, *2*(39), 69-73.

Markov, A. V. (2019b). Medial'nost' i intermedial'nost' usad'by v postsovetskoj russkoj pojezii. *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informacionnyj zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv*, *2*(33), 58-68.

Markov, A. V. (2020a). Platonizm barokko i aristotelizm rokoko v nezavisimoj russkoj kul'ture. *Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik*, *3*, 232-239.

Markov, A. V. (2020b). Semioticheskoe medlennoe chtenie V. N. Toporova kak metod izuchenija russkoj duhovnoj kul'tury. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, *3*(95), 86-97.

Markov, A. V. (2020s). "Usadebnyj tekst" v pojezii sovetskih shestidesjatnikov: E.A. Evtushenko, A.A. Voznesenskij, B.A. Ahmadulina. *Fenomen russkoj literaturnoj usad'by: ot Chehova do Sorokina+: Kollektivnaja monografija* (ss. 283-295). Moskva: Institut mirovoj literatury im. A.M. Gor'kogo Rossijskoj akademii nauk. DOI 10.22455/978-5-9208-0627-7-283-295.

Markov, A. V. (2021a). Iskusstvovedcheskaja obraznost' «Direktorii» D. Golynko-Vol'fsona. *Vestnik VlGU. Serija: Social'nye i gumanitarnye nauki*, *1*, 53-60.

Markov, A. V. (2021b). Smysly kul'tury i knigi. Ot braka po raschetu" do priznakov "pervoj ljubvi". *Literatūra*, *63*(2), 204-225.

Markov, A. V. (2021c). Soderzhatel'nost' smeny medijnoj formy v parodijnom romane Pavla Assa i Nestora Begemotova Shtirlic, ili kak razmnozhajutsja ezhiki. *Zbornik Matice Srpske za slavistiku*, *99*, 321-335. DOI: 10.18485/ms_zmss.2021.99.19

Marjahina, E. A. (2021). "Vot moj proekt": hudozhestvennaja detal' i ee rol' v formirovanii semantiki vremennogo potoka v p'ese A.P. Chehova "Vishnevyj sad". *Vestnik RGGU. Serija "Literaturovedenie. Jazykoznanie. Kul'turologija"*, *3*, 53-64. DOI: 10.28995/26867249-2021-3-53-64

Masalov, A. E. (2017). Metabola Alekseja Parshhikova. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: Gumanitarnye i social'nye nauki*, *3*(75), 137-143.

Osipova, N. O. (2018). «Zhizn' zvanskaja» kak istoriko-kul'turnyj mif v pojezii russkoj

jemigracii. *Cross Cultural Studies: Education and Science*, *3*, 44-50.
Parshhikov, A. M. (1995). *Cyrillic light.* Moskva: Tovarishhestvo Zolotoj Vek.
Parshhikov, A. M. (2004). *Soprikosnovenie pauz.* Moskva: Central'nyj vystavochnyj zal "Manezh".
Prigozhin, I., & Stengers, I. (1986). *Porjadok iz haosa: Novyj dialog cheloveka s prirodoj*. Moskva: Progress.
Sedakova, O. A. (1984). Shkatulka s Zerkalom. Ob odnom glubinnom motive A.A. Ahmatovoj. *Σημειωτκή-Sign Systems Studies*, *17*(1), 93-108.
Sedakova, O. A. (2010a). Stihotvornyj jazyk: semanticheskaja vertikal' slova. *Poetica*, 169-176.
Sedakova, O. A. (2010b). *Stihi.* Moskva: Universitet Dmitrija Pozharskogo.
Sedakova, O. A. (2013). Evropejskaja ideja v russkoj kul'ture. Ee istorija i sovremennost'. *Vestnik Svjato-Filaretovskogo instituta*, *7*, 74-90.
Sedakova, O. A. (2015). *Zametki i vospominanija o raznyh stihotvorenijah, a takzhe Pohvala pojezii.* Sankt-Peterburg: Akademija issledovanij kul'tury.

Барскова, П. Ю. (1993). *Раса брезгливых*. Москва: Арго-Риск.
Бибихин, В. В. (2003). *Другое начало*. Санкт-Петербург: Наука.
Бибихин, В. В. & Седакова О. А. (2018). *И слово слову отвечает: переписка*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.
Богданова, О. А. (2018). Окно в рай? Культурная семиотика усадьбы и дачи в русской литературе рубежа XIX-XX вв. *Артикульт*, *3*(31), 79-84.
Богданова, О. А. (2019). Архитектура в зеркале литературы: "усадебный текст" в произведениях русских писателей 1920-х гг. *Артикульт*, *1*(33), 108-114.
Богданова, О. А. (2020). Русская литературная усадьба XIX-XX вв.: теоретический аспект исследований. *Mundo Eslavo*, *19*, 89-102.
Богданова, О. А. (2021). Усадьба, столица и провинция в романе Александра Потёмкина "Человек отменяется" (2007). *Enthymema (Italy)*, *28*, 51-64.
Бушуев Д. В. (1991). *Усадьба: стихотворения*. Иваново.
Гриневич, О. А. (2018). Усадебный текст в современной русской поэзии. *Филологос*, *36*, 12-22.
Гриневич, О. А. (2019). Усадебный текст как семиосфера: структура, модели формирования и трансформации. *Вестник Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. Серия 3. Филология. Педагогика. Психология*, *9*(3), 30-37.
Гусева, К. Л. & Селиванова А. Н. (ed.) (2021). *Вхутемас-100. Школа авангарда*. Москва: ABCDesign.
Доманский, Ю. В. (2021). "Имение Раневской" и "усадьба Гаева": к вопросу о номинациях места действия "Вишнёвого сада" А.П. Чехова. В *Усадьба реальная-усадьба литературная: векторы творческого преображения* (сс. 43-52). Москва, Институт мировой литературы имени А. М. Горького.
Драгомощенко, А. (1994). *Фосфор*. Санкт-Петербург: Северо-Запад.
Калинин, В. (2002). Двадцать ненаписанных рассказов. *Авторник: Альманах литературного клуба. Сезон 2002/2003 г.*, вып.3 (11) (сс. 57-71). Москва: Арго-

Риск.
Карпова, Т. & Пчелкина, Л. (ed.) (2019). *Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры*. Москва: Государственная Третьяковская галерея.
Кондратьев, В. (1993). *Прогулки*. Санкт-Петербург: Митин Журнал.
Лотман, Ю. М. (1988). Художественное пространство в прозе Гоголя In *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. Москва: Просвещение, 251-292.
Львовский, Станислав (2003). *Слово о цветах и собаках*. Москва: Новое литературное обозрение.
Марков, А. В. (2018a). Предыстория понятия “усадебный текст” в отечественной науке 1920-1930-х гг. *Артикульт*, *3*(31), 85-91.
Марков, А. В. (2018b). Иконография русской усадьбы в поэзии Виктора Кривулина, Елены Шварц и Ольги Седаковой. *Вестник ВлГУ. Серия: Социальные и гуманитарные науки*, *3*, 81-91.
Марков, А. В. (2018c). Постмодерн культуры и культура постмодерна. Москва: Рипол-Классик.
Марков, А. В. (2019a). Культурная семиотика В. Н. Топорова как ресурс систематики усадебных исследований. *Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры*, *2*(39), 69-73.
Марков, А. В. (2019b). Медиальность и интермедиальность усадьбы в постсоветской русской поэзии. *Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств*, *2*(33), 58-68.
Марков, А. В. (2020a). Платонизм барокко и аристотелизм рококо в независимой русской культуре. *Верхневолжский филологический вестник*, *3*, 232-239.
Марков, А. В. (2020b). Семиотическое медленное чтение В. Н. Топорова как метод изучения русской духовной культуры. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, *3*(95), 86-97.
Марков, А. В. (2020c). “Усадебный текст” в поэзии советских шестидесятников: Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенский, Б.А. Ахмадулина. *Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+: Коллективная монография* (сс. 283-295). Москва: Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. DOI 10.22455/978-5-9208-0627-7-283-295.
Марков, А. В. (2021a). Искусствоведческая образность «Директории» Д. Голынко-Вольфсона. *Вестник ВлГУ. Серия: Социальные и гуманитарные науки*, *1*, 53-60.
Марков, А. В. (2021b). Смыслы культуры и книги. От брака по расчету” до признаков “первой любви”. *Literatūra*, *63*(2), 204-225.
Марков, А. В. (2021c). Содержательность смены медийной формы в пародийном романе Павла Асса и Нестора Бегемотова Штирлиц, или как размножаются ежики. *Зборник Матице Српске за славистику*, *99*, 321-335. DOI: 10.18485/ms_zmss.2021.99.19
Маряхина, Е. А. (2021). “Вот мой проект”: художественная деталь и ее роль в формировании семантики временного потока в пьесе А.П. Чехова “Вишневый сад”. *Вестник РГГУ. Серия “Литературоведение. Языкознание. Культурология”*, *3*, 53-64. DOI: 10.28995/26867249-2021-3-53-64
Масалов, А. Е. (2017). Метабола Алексея Парщикова. *Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*,

3(75)), 137-143.

Осипова, Н. О. (2018). «Жизнь званская» как историко-культурный миф в поэзии русской эмиграции. *Cross Cultural Studies: Education and Science*, *3*, 44-50.

Парщиков, А. М. (1995). *Cyrillic light*. Москва: Товарищество Золотой Вѣкъ.

Парщиков, А. М. (2004). *Соприкосновение пауз*. Москва: Центральный выставочный зал “Манеж”.

Пригожин, И., & Стенгерс, И. (1986). *Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой*. Москва: Прогресс.

Седакова, О. А. (1984). Шкатулка с Зеркалом. Об одном глубинном мотиве А.А. Ахматовой. *Σημειωτκή-Sign Systems Studies*, *17*(1), 93-108.

Седакова, О. А. (2010a). Стихотворный язык: семантическая вертикаль слова. *Poetica*, 169-176.

Седакова, О. А. (2010b). *Стихи*. Москва: Университет Дмитрия Пожарского.

Седакова, О. А. (2013). Европейская идея в русской культуре. Ее история и современность. *Вестник Свято-Филаретовского института*, *7*, 74-90.

Седакова, О. А. (2015). *Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также Похвала поэзии*. Санкт-Петербург: Академия исследований культуры.

Файбышенко, В. Ю. (2018). Власть слов: теология политическая и теология поэтическая в анализе одного сюжетного паттерна. *Артикульт*, *3*(31), 105-124.

Файбышенко, В. Ю. (2021). Восстановление в памяти: историчность, перформативный акт, эпифания (исторический, поэтический и политический аспекты). *Вестник Свято-Филаретовского института*, *38*, 214-240.

Юрьев, О. А. (1996). *Франкфуртский бык*. Москва: Издательство Захариади.

Сядзіба і малая радзіма як тэкстаўтваральныя феномены ў рускай і беларускай літаратуры

Manor and Small Homeland as a Text-forming Phenomena in Russian and Belarusian Literature

Volha A. Hrynevich, *Yanka Kupala State University of Grodno*
olga.grinevich.1994@mail.ru

Received: Jun 13, 2022.
Accepted: Oct 21, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.25131

АНАТАЦЫЯ

У артыкуле супастаўляюцца сядзібны тэкст у рускай паэзіі і тэкст малой радзімы ў беларускай паэзіі. Паказана, што разгледжаныя звыштэксты выконваюць аднолькавыя функцыі ў рускай і беларускай культуры, гэта дае падставу для высновы аб іх функцыянальнай эквівалентнасці. Па-першае, сядзібны тэкст і тэкст малой радзімы ўдзельнічаюць у фарміраванні нацыянальнага вобраза свету і сістэмы каштоўнасцей (функцыя светамадылявання), ствараючы шэраг вобразаў-сімвалаў, семантычных апазіцый, скразных для рускай і беларускай культуры. Па-другое, дадзеныя звыштэксты выконваюць функцыю рэтрансляцыі культурнай памяці, забяспечваючы непарыўнасць традыцыі ў пераломныя гістарычныя перыяды. Па-трэцяе, у структуры сядзібнага тэксту і тэксту малой радзімы адбываецца культурны дыялог, які спрыяе пошуку новага мастацкага слова, пераадоленню стэрэатыпных культурных сэнсаў (эстэтычная функцыя). Бесперапыннае функцыянаванне разглядаемых звыштэкстаў на працягу некалькіх стагоддзяў (XVIII–XXI стст. для сядзібнага тэксту, XX–XXI стст. для тэксту малой радзімы) паказвае іх каштоўнасную значнасць для рускай і беларускай культур, а таксама спецыфіку дадзеных нацыянальных культур. У рускай культуры, пачынаючы з перыяду пятроўскіх рэформ, вялікую ролю адыгрывае еўрапейская (пісьмовая) традыцыя, засвойванне якой адукаванымі элітамі прыводзіць да культурнага расколу паміж дварянствам і народам. Беларускія адукаваныя эліты ў перыяд нацыянальнага адраджэння (другая палова XIX – пачатак XX стст.) арыентуюцца на фальклорную (вусную) традыцыю, што вызначыла спецыфіку беларускай культуры на працягу стагоддзяў і адлюстравалася ў тэксце малой радзімы.

Ключавыя словы: звыштэкст, сядзібны тэкст, тэкст малой радзімы, культурная памяць, дыялог.

ABSTRACT

The article compares the manor text in Russian poetry and the text of the small homeland in Belarusian poetry. It is shown these supertexts perform the same functions in Russian and Belarusian culture, which gives grounds for conclusion about their functional equivalence. First the manor text and the text of the small homeland participate in the formation of the national picture of the world and the system of values (world-modeling function), creating a number of images-symbols, semantic oppositions, characteristic of Russian and Belarusian cultures. Second these supertexts perform the function of retransmitting cultural memory, ensuring the continuity of tradition in critical historical periods. Third in the structure of the manor text and the text of the small homeland there is a cultural dialogue, which contributes to the search for a new artistic word, overcoming stereotypical cultural meanings and performs an aesthetic function. The continuity of the considered supertexts for several centuries (XVIII–XXI centuries for the manor texts, XX–XXI centuries for the texts of the small homeland) shows their value for Russian and Belarusian cultures, as well as the specifics of these national cultures. In Russian culture, since the period of Peter's reforms, a great role is played by the European (written) tradition, the assimilation of which by cultural elites leads to a cultural split between the nobility and the people. Belarusian cultural elites in the period of national revival (the first half of the XIX – beginning of the XX century) focus on the folklore (oral) tradition, which for centuries noted the specifics of Belarusian culture and reflected in the text of the small homeland.

Keywords: supertext, manor text, text of a small homeland, cultural memory, dialogue.

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

У апошнія гады ў гуманітарных навуках набывае актуальнасць праблема сядзібнага тэксту. Вялікая колькасць даследаванняў прысвечана вобразу / топасу / міфу рускай дваранскай сядзібы на асобных этапах развіцця сядзібнага тэксту, у тым ліку на сучасным этапе (Богданова, 2019; Глазкова, 2008; Дмитриева, Купцова, 2008; Доманский, 2006; Жаплова, 2006; Жеребкова, 2012; Попова, 2007; Пырков, 2018; Спиваковский, 2020; Щукин, 2007). Вызначаецца, што топас сядзібы мае культураўтваральнае значэнне (Богданова, 2019; Летягин, 2004). Даследчыкі сядзібнага тэксту звяртаюцца да думкі Ю. М. Лотмана (2016, с. 21) аб тым, што "та великая русская культура, которая стала национальной культурой и дала Фонвизина и Державина, Радищева и Новикова, Пушкина и декабристов, Лермонтова и Чаадаева и которая составила базу для Гоголя, Герцена, славянофилов, Толстого и Тютчева, была дворянской культурой". На гэтай падставе сядзібная культура як частка дваранскай культуры і яе крыніца таксама становіцца прадметам для міждысцыплінарных даследаванняў.

Нягледзячы на тое, што ў гістарычным жыцці пасля 1917 года дваранская сядзіба страчвае свае эканамічныя, бытавыя, эстэтычныя функцыі, яна застаецца значным культурным феноменам і працягвае функцыянаваць у якасці літаратурнага топасу ў складзе сядзібнага тэксту на працягу XX–XXI стст. Гэта сведчыць аб тым, што сядзібны тэкст адыгрывае вялікую ролю ў сістэме лакальных звыштэкстаў і з'яўляецца часткай культурнай памяці. Разгледзім, якія функцыі можа выконваць сядзібны тэкст у дыяхранічнай перспектыве, звяртаючы ўвагу пераважна на «постсядзібны» этап яго развіцця. Звыштэкст у дадзеным артыкуле будзе разглядацца як семіятычная мадэль з цэнтрам і перыферыяй (Гриневич, 2019), якая ў сваім функцыянаванні ахоплівае тры стадыі паэтыкі – эйдэтычнай паэтыкі, паэтыкі мастацкай мадальнасці і некласічнай мастацкай парадыгмы (Теория литературы, 2004). Дадзеная семіятычная мадэль выяўляецца на матэрыяле паэзіі, але для дэманстравання міжсеміятычных кантактаў паэзіі і прозы варта звярнуць увагу на асобныя празаічныя творы.

На стадыі свайго фарміравання ў другой палове XVIII ст. сядзібны тэкст выконвае рытарычную функцыю, што адпавядае эстэтычным дамінантам эйдэтычнай паэтыкі. Рэалізацыя сістэмы апазіцый звыштэксту (вёска – горад, прыватнае – дзяржаўнае, прырода – цывілізацыя) звязана з рытарычным механізмам узвядзення прыватнага, адзінкавага да агульнага, універсальнага, і сістэма топасаў адпаведна ўключаецца ў сістэму агульначалавечых катэгорый. За сельскай прасторай замацоўваюцца значэнні волі, прыроды, міру, а за гарадской – няволі, цывілізацыі, вайны: "Не слава, о мой друг, не шум оружий бранных, / Жизнь сельская зовет согласия мои, / В долинах, муравой цветущею устланных, / Где Лухта льет тебе прозрачные струи. / Где ты из терема, куда ни кинешь взоры, / Повсюду мирное свое владенье зришь" (Муравьев, 1967, с. 194). Акрамя таго, сядзібны топас суадносіцца з міфалагічнымі / біблейскімі правобразамі (узорамі), сярод іх Залаты век, Эдэм, Аркадыя: "Луга, кустарники, приятны высоты, / Пример и образец Едемской красоты, / Достойно похвалить я ныне вас желаю, / Но выше почему почтить еще не знаю" (Ломоносов, 1959, с. 806); "Счастлив! в мире без сует живущий, / Как в златый век, да и без врагов; / Плугом отчески поля орющий, / А к тому ж без всяких и долгов" (Тредиаковский, 2009, с. 246). Такім чынам, сядзібны тэкст рэгулюе сістэма рытарычнай аргументацыі.

У канцы XVIII – пачатку XIX стст. пачынаецца класічны этап функцыянавання

сядзібнага тэксту, які адпавядае паэтыцы мастацкай мадальнасці. На гэтым этапе развіцця звыштэксту пераважае функцыя стварэння прасторавай і ментальнай мадэлі свету нацыянальнай культуры. Сістэма сядзібных топасаў аб'ядноўваецца вакол трох семантычных катэгорый – чалавек, прырода, культура – і арганізуе прасторавыя і часавыя каардынаты тэксту. Сярод асноўных топасаў звыштэксту варта нагадаць топасы адзіноты, хуткасці часу, успамінаў, мары, творчасці, сяброўства (сяброўскага піру), выгнання і інш. Дзякуючы таму, што сядзіба на дадзеным этапе набывае рысы ментальнай прасторы, яна становіцца топасам творчасці і можа змяшчаць у сабе іншыя прасторавыя адзінкі, адлюстроўваць мадэль свету: "Меж тем как в келье молчаливой / Во плен отдался я мечтам, / Рукой беспечной и ленивой / Разбросив рифмы здесь и там, / Я слышу топот, слышу ржанье. / Блеснув узорным чепраком, / В блестящем ментии сиянье / Гусар промчался под окном… / И где вы, мирные картины / Прелестной сельской простоты? / Среди воинственной долины / Ношусь на крыльях я мечты" (Пушкин, 1959, сс. 343–344).

Найбольш відавочна разглядаемая функцыя сядзібнага тэксту праяўляецца ў прозе, дзе на прыкладзе сядзібы фарміруецца сацыяльная мадэль нацыянальнага жыцця. У прасторы дваранскай сядзібы сустракаюцца розныя сацыяльныя групы і тыпы, адбываецца ўзаемадзеянне дваран і сялян. М. В. Гершанзон адзначае ў якасці адметных рыс дваранскага побыту пачатку XIX ст. "близость усадьбы с народом", "открытый приток народного элемента в господскую жизнь" (Гершензон, 1989, с. 317). В. А. Багданава характарызуе сядзібу як прастору тэрнарнасці, як "'художественный перекресток', где соединялись, взаимно обогащаясь, черты западноевропейского (входившего в дворянский кругозор) и национально-традиционного (крестьянского) искусства" (Богданова, 2019, с. 36). Такая спецыфіка сядзібнай прасторы дазволіла А. П. Чэхаву зрабіць знакамітае абагульненне – "Вся Россия наш сад!" (Чехов, 1982, с. 463), якое прадугледжвае розныя інтэрпрэтацыі – як прызнанне значнасці сядзібнай культуры і адначасова неабходнасці выйсці за яе межы. Менавіта праблема ўзаемадзеяння дваранства і сялянства з'яўляецца адной з ключавых праблем рускага грамадскага і культурнага жыцця на працягу XIX ст.

Спецыфіка сядзібы як ментальнай прасторы дазваляе разважаць пра адну з найважнейшых функцый сядзібнага тэксту, якая актуалізуецца на пачатку постсядзібнага этапу яго развіцця – пасля 1917 года. У новых гістарычных абставінах на першы план выходзіць неабходнасць рэтрансляцыі культурнай памяці, захавання дарэвалюцыйнай сістэмы культурных каштоўнасцей, а таксама і асабістых успамінаў аўтараў. Гэты працэс найбольш відавочны ў паэзіі эмігрантаў першай хвалі. Топас як ментальная прастора становіцца часткай успамінаў, цалкам пераходзіць у план памяці: "Закрой глаза – в виденьи сонном / Восстанет твой погибший дом, / Четыре белые колонны / Над розами и над прудом. <…> И вот стоят навеки вместе / Они, среди своих полей, / И, как жених своей невесте, / Отец целует руку ей. // А рядом мальчик черноглазый / Прислушивается, к чему / Не знает сам, и роза в вазе / Бессмертной кажется ему" (Смоленский, 2001, сс. 155–156); "О, мое сердце прозрачное, так ведь и ты отражало / в дивные давние дни солнце, и тучи, и птиц! / Зеркало ныне висит в сенях гостиницы пестрой; / люди проходят, спешат, смотрятся мельком в него" (Набоков, 1991, с. 159).

Функцыя мадэлявання мастацкага свету рэактуалізуецца ў паэзіі шасцідзясятнікаў. Як адзначае А. В. Маркаў, “усадебный сад у Ахмадулиной оказывается вовсе не структурированным топосом, а своеобразным философским концептом или моделью, позволяющей выяснить, насколько субъективна литература, насколько экзистенциален текущий опыт жизни. Иначе говоря, моделирование преобладает над культурным интересом” (Марков, 2020, с. 286). Мэта Б. Ахмадулінай – адчуць атмасферу дарэвалюцыйнай культуры, зрабіцца яе часткай: “Но есть перо, каким миг бытия врисован / в природу – равный ей. Зарю и пруд сложу / с очнувшейся строкой и, по моим резонам, / ‘мой бунинский балкон’ про мой балкон скажу. // Проверить сей туман за Глухово ходила. / А там стоял туман. Стыл островерхий лес. / Всё – вотчина моя. Родимо и едино: / Тамань – я там была, и сям была – Елец” (Ахмадулина, 2010, с. 326).

Выкарыстанне сядзібнай топікі для стварэння метафізічнага пейзажу характэрна для паэтыкі І. Бродскага. Апісанне сядзібнай прасторы пазбаўлена рыс канкрэтнай эпохі і не звязана з нацыянальнай культурай, а стварае адметны тып хранатопа, прастору адзіноты лірычнага героя: “Аллея со статуями из затвердевшей грязи, / похожими на срубленные деревья. / Многих я знал в лицо. Других / вижу впервые. Видимо, это – боги / местных рек и лесов, хранители тишины, / либо – сгустки чужих, мне невнятных воспоминаний. / Что до женских фигур – нимф и т(э) п(э) – они / выглядят незаконченными, точно мысли; / каждая пытается сохранить / даже здесь, в наступившем будущем, статус гостьи” (Бродский, 2001, с. 302). Сядзібны пейзаж Бродскага аб’ядноўвае рысы прыроднага, культурнага і ментальнага тыпаў прасторы, адлюстроўвае думкі аб суадносінах часу і прасторы, характэрныя для інварыянтнага семантычнага комплексу сядзібнага тэксту.

У паэзіі ХХ ст. (некласічная парадыгма мастацкасці) сядзібны тэкст выконвае адну з найважнейшых сваіх функцый – эстэтычную. Гэта выражаецца ў пошуках новага мастацкага слова, асэнсаванні адносін паміж традыцыяй і наватарствам. Актуалізацыя эстэтычнай функцыі звыштэксту адбываецца ў пераходныя культурныя перыяды, у моманты сутыкнення розных эстэтычных парадыгм. Прыкладам такога сутыкнення з’яўляецца культурная сітуацыя ў савецкай літаратуры другой паловы ХХ ст. Андэграўндная культура фарміравала свае адносіны да класічнага канону, якія былі супрацьпастаўлены пункту гледжання на класіку афіцыйнай савецкай культуры. У цэнтры гэтага афіцыйнага канона знаходзіцца вобраз Пушкіна. “Кананічны” вобраз паэта разбураецца з адначасовым пераасэнсаваннем традыцыі сядзібнага тэксту. У прыватнасці, прасторай дэканструкцыі пушкінскага міфа становяцца “пушкінскія мясціны”, дзе адбываецца дэсакралізацыя вобраза Пушкіна: “в официальной советской поэзии воображаемая встреча с Пушкиным предполагала патетическую стилистику, идеальный образ Пушкина и какую-то форму сакрализации самого события встречи. Поэты ЛА (ленінградскага андэграўнда. – В. Г.), напротив, стремились придать этому событию характер как можно более элементарный. В предельном выражении – осязаемость простейшего материального факта” (Маркович, 2008). Напрыклад, у вершы Л. Лосева “Пушкинские места” трансфармуецца сюжэт сядзібнага кахання: “День, вечер, одеванье, раздеванье – / все на виду. / Где назначались тайные свиданья – / в лесу? в саду? <…> О, где найти пределы потаенны / на день? на ночь? / Где шпильки вынуть? скинуть панталоны? / где – юбку прочь? / Где не спугнет размеренного

счастья / внезапный стук / и хамская улыбка соучастья / на рожах слуг? / Деревня, говоришь, уединенье? / Нет, брат, шалишь. / Не оттого ли чудное мгновенье / мгновенье лишь?" (Лосев, 2013, с. 114). Сядзібная прастора інтэрпрэтуецца з пункту гледжання прафаннага мыслення; як адзначае А. К. Жалкоўскі, "для современной струи лосевского голоса характерна озабоченность сегодняшнего (= советских времен) посетителя или экскурсовода музея-усадьбы проблемой жилищного кризиса – взгляд на жизнь П. через зощенковские очки" (Жолковский, 2008). Метатэкстуальнае ўзаемадзеянне паміж тэмай сядзібнага кахання і яе нетрадыцыйнай інтэрпрэтацыяй адлюстроўваецца на стылістычным узроўні, у спалучэнні пушкінскага слоўніка і сінтаксісу і "вуснай" моўнай стыхіі.

Метафізічны варыянт інтэрпрэтацыі сюжэта сядзібнага кахання, у процілегласць іранічнаму лосеўскаму варыянту, распрацоўваецца ў паэзіі Л. Аранзона. У яго трактоўцы сядзібнай тэмы тургенеўска-фетаўскі варыянт сюжэта (платанічнае ўзвышэнне прадмета кахання) спалучаецца са зваротам да цялеснага кода, адбываецца сутыкненне "зямнога" і "нябеснага": "И в этот сад, и в этот Бах, и в этот миг / усни, любовь моя, усни, не укрываясь: / и лик и зад, и зад и пах, и пах и лик – пусть всё уснет, пусть всё уснет, моя живая! // Не приближаясь ни на йоту, ни на шаг, / отдайся мне во всех садах и падежах!" (Аронзон, 2018, с. 180); "Стоят сады, стоят сады, стоят в ночах, и вы в садах, и вы в садах стоите тоже. Хотел бы я, хотел бы я свою печаль вам так внушить, вам так внушить, не потревожив ваш вид травы ночной, ваш вид ее ручья, чтоб та печаль, чтоб та трава нам стала ложем. Проникнуть в ночь, проникнуть в сад, проникнуть в вас, поднять глаза, поднять глаза, чтоб с небесами сравнить и ночь в саду, и сад в ночи, и сад, что полон вашими ночными голосами" (Аронзон, 2018, с. 182).

Узаемадзеянне "зямнога" і "нябеснага" можа набываць канфліктны характар. У вершы "Беседа" (1967) гэта канфлікт "кніжнага" схаластычнага светаўспрымання і цялеснага кода. Верш уяўляе сабой дыялог паміж лірычным героем, які прадстаўлен вобразам паэта А. Альтшулера, і лірычнай гераіняй: "Оля: На груди моей тоски / зреют радости соски, / присосись ты к ним навеки, / чтоб из них полились реки! / чтоб из рек тех тростники / и цветы в мошке и осах / я б срывала на венки / для себя длинноволосой. / Альтшулер: / Чересчур, увы, печальный, / я и в радости угрюм, / и в природе зрю не спальню, / а пейзаж для чистых дум. / К виду дачного участка / приноровлены качели, / станем весело качаться, / чем грешить на самом деле" (Аронзон, 2018, сс. 138–139). Сярод крыніц дадзенага верша можна нагадаць верш А. Фета "На качелях" (1890), дзе ўзнікае матыў балансавання паміж небам і зямлёй ("И опять в полусвете ночном / Средь веревок, натянутых туго, / На доске этой шаткой вдвоем, / Мы стоим и бросаем друг друга. // И, чем ближе к вершине лесной, / Чем страшнее стоять и держаться, / Тем отрадней взлетать над землей / И одним к небесам приближаться" (Фет, 1986, с. 305)), і верш "Встреча" (1896) А. М. Жамчужнікава ("Я в праздник, меж дубов, один бродя тоскливо, / С крестьянкой встретился. Румяна, молода, / Лицом приветлива, нарядна и красива, / Она, по ягоду зашедшая сюда, / Мне ягод поднесла. Я был ей благодарен. / Смеясь и бусами играя на груди, / Она мне молвила: 'Один, скучаешь, барин?' / А я ответил ей печально: 'Проходи'" (Жемчужников, 1988, с. 223)). У гратэскным выглядзе гэты сюжэт уяўляе сабой мадыфікацыю вядомага матыву "рускі чалавек на rendez-vous".

Такім чынам, сядзібны тэкст на розных этапах свайго развіцця выконвае розныя функцыі, якія адпавядаюць гісторыка-культурнай сітуацыі, сацыяльным абставінам, эстэтычнай парадыгме. Відавочна, что захаванне звыштэкставага кода на працягу стагоддзяў сведчыць аб тым, што ён звязаны з важнымі канстантамі рускай культуры. У беларускай культуры сядзібны тэкст таксама існуе на рытарычным (другая палова XVIII ст.) і класічным (XIX ст.) этапах, але ў сувязі з шэрагам гістарычных і культурных умоў не атрымлівае шырокага распаўсюджвання. Спецыфікай беларускага сядзібнага тэксту з'яўляецца актуалізацыя апазіцыі сваё – чужое, якая мае свае нацыянальныя вытокі. Адным з найважнейшых прэцэдэнтных тэкстаў на рытарычным этапе з'яўляецца Прадмова Ф. Скарыны да кнігі "Юдзіф" (1519). У гэтым тэксце даецца рытарычны прынцып суаднясення прыватнага і агульнага: "Понеже от прирождения звери, ходящие в пустыни, знають ямы своя, птици, летающие по возъдуху, ведають гнезда своя, рыбы, плывающие по морю и в реках, чують виры своя, пчелы и тым подобная боронять ульев своих, – тако ж и люди, игде зродилися и ускормлены суть по Бозе, к тому месту великую ласку имеють" (Скарына, 1969, с. 59). Гэты ўніверсальны ўзор супрацьпастаўлення свайго і чужога ўплывае на распрацоўку семантычнай парадыгмы беларускага сядзібнага тэксту. Найбольш паслядоўна яна рэалізуецца ў паэме А. Міцкевіча "Пан Тадэвуш" (1832–1834). Гэта адлюстроўваецца ў апісанні сядзібнага побыту, традыцый, адзення, ежы і нацыянальнага тыпу пейзажу, акрамя таго кожны герой праходзіць "выпрабаванне" на адносіны да "свайго" і "чужога".

У XIX ст. для беларускай культуры, як і для рускай, актуальна праблема ўзаемаадносін сялянства і шляхты. Але вырашаецца гэтае пытанне іншым чынам. Дваранская культура ў Расіі абапіраецца на еўрапейскую, у выніку чаго адбываецца культурны раскол паміж элітай і народам. У беларускай культуры з другой паловы XIX ст. адзначаецца вялікі ўплыў народнай (вуснай і фальклорнай) традыцыі. Класікі беларускай літаратуры XIX ст. (Я. Чачот, У. Сыракомля, Ф. Багушэвіч) звяртаюцца да фальклорных вобразаў, лірычны герой у гэтых творах – просты селянін, пункт гледжання якога фарміруе мастацкі вобраз свету. Па думцы А. М. Мельнікавай, "менавіта з сялянствам звязана апрацоўка геаграфічнага ландшафту, што ўплывае і на ландшафт культуры. У творах пра сялян увасабляецца Космас нацыянальнага быцця, выяўляюцца нацыянальна-каштоўныя рысы характару" (Мельнікава, 2016, с. 100). У такіх умовах сядзібны тэкст страчвае актуальнасць, але на падставе яго семантычнай парадыгмы (шэрагу апазіцый, вобразаў, матываў) фарміруецца новы звыштэкст, які па функцыянальнай ролі ў культуры можна супаставіць з сядзібным тэкстам у рускай літаратуры, – гэта тэкст малой радзімы.

Значнасць тэксту малой радзімы для беларускай культуры абумоўлена спецыфікай гістарычнай сітуацыі і нацыянальнага менталітэту. Беларускія землі на працягу доўгага часу знаходзіліся ў складзе буйных дзяржаў – Вялікага Княства Літоўскага, Рэчы Паспалітай, а пасля падзелаў апошняй у 1772, 1793 і 1795 гадах – у складзе Расійскай імперыі. Беларуская дзяржаўнасць сфарміравалася толькі ў постсавецкі час, што абумовіла спецыфіку беларускай самасвядомасці. Негатыўныя наступствы гэтай гістарычнай сітуацыі паказвае Янка Купала ў п'есе "Тутэйшыя" (1922). Слова "тутэйшыя" становіцца саманазвай для беларусаў, якія ўсведамляюць сваё нацыянальнае паходжанне праз месца нараджэння і жыхарства. Для аўтараў перыяду нацыянальнага

адраджэння (другая палова XIX – пачатак XX стст.) малая радзіма і сялянская культура ўяўляюць сабой крыніцу для фарміравання нацыянальнай самасвядомасці, у супрацьлегласць “вялікім”, імперскім дзяржаўным наратывам. Фарміруецца апазіцыя “вялікая” дзяржаўнасць – малая радзіма. У XX стагоддзі ва ўмовах урбанізацыі малая радзіма атрымлівае новыя семантычная рысы як сельская прастора, з якой ад’язджае герой у пошуках лепшага жыцця, але сувязь з якой ён захоўвае назаўсёды. Топас малой радзімы набывае настальгічнае асэнсаванне ў беларускай паэзіі, што набліжае яго да сядзібнага топасу. У сучаснай сацыякультурнай сітуацыі топас малой радзімы не страчвае сваёй значнасці і нават становіцца падставай для фарміравання дзяржаўнага наратыву: так, 2018–2020 гг. у Беларусі на дзяржаўным узроўні былі абвешчаны гадамі малой радзімы.

Функцыянальная адпаведнасць сядзібнага тэксту і тэксту малой радзімы прасочваецца на розных этапах развіцця дадзеных звыштэкстаў. На рытарычным этапе ў сядзібным тэксце бярэ пачатак і замацоўваецца шэраг рытарычных апазіцый тэксту малой радзімы. Так, у вершах, пабудаваных па мадэлі II эпода Гарацыя, які з’яўляецца прэцэдэнтным для сядзібнага тэксту, значная ўвага надаецца супрацьпастаўленню свайго і чужога, што паўплывае на тэкст малой радзімы: “Шчаслівы, хто мае надзел свой пад небам, / Усё на ягоным стале ёсць, што трэба. / Свой хлеб, свая скварка, гарох з свайго току, / Напоі свае, свая жонка пры боку” (Ф. Карпінскі) (Літаратура Беларусі XIX стагоддзя, 2013, с. 10). У беларускай сядзібнай паэзіі XIX ст. гэтая тэндэнцыя ўзмацняецца: “О магіла бацькоў! – любых продкаў сядзіба! / Я вітаю цябе, мая родная скіба! / Я душою твае бачу ціхія нівы / І прыгадваю час – час мінулы, шчаслівы! / Маладыя гады ў думках я ўспамінаю, / Бо ўздыхаць на ўвесь свет не люблю, не жадаю. / Што мне пекны Парыж, Рым прыгожы і слынны, / Што швейцарскія горы, старыя Афіны. / Што мне Вена, Мадрыд, што мне Лондан туманны, / Больш за ўсё я бацькоўскаму краю адданы!” (В. Дунін-Марцінкевіч) (Літаратура Беларусі XIX стагоддзя, 2013, с. 404).

Перыяд найбольшага росквіту тэксту малой радзімы прыходзіцца на XX стагоддзе. Менавіта ў гэты перыяд праз звыштэкставы код адбываецца фарміраванне нацыянальнай мадэлі свету. Гэтая мадэль ствараецца з арыентацыяй на фальклорна-міфалагічны падмурак, у яе аснове ляжыць уяўленне аб адзінстве чалавека і прыроды. Зямля, глеба як увасабленне вечнага адраджэння, сувязі чалавека і прыроды ставіцца ў цэнтр нацыянальнага вобраза свету. У паэме Я. Коласа “Новая зямля” (1911–1923) яна становіцца цэнтральным канцэптуальным вобразам і асэнсоўваецца адначасова ў кантэксце ідылічнай і элегічнай традыцый. Падпарадкаванне жыцця чалавека прыроднаму каляндарнаму цыклу паказвае наяўнасць у тэксце ідылічнага хранатопу. Вялікую ролю ў паэме адыгрываюць апісанні ежы, нацыянальных страваў, якія аб’ядноўваюць сям’ю за адным сталом. Патрыярхальны лад, іерархія і дысцыпліна за сталом сведчаць аб павазе да ежы як прадукту працы на зямлі: “А за сталом маўчком сядзелі. / Там хлопцы гыркацца не смелі, / Бо там парадак вельмі строгі, / Там падпілуюць табе рогі, / Калі парушыш дысцыпліну” (Колас, 1952, с. 24). У апісанні ежы падкрэсліваецца традыцыйнасць гэтага працэсу, сувязь пакаленняў: “Там і цяпер, як *і* заўсюды, / Макалі ўсе з адной пасуды / І елі дружна, не драмалі; / Нарэшце ўсе па скварцы бралі. / Як верашчака ў дно спадала, / То маці есці пакідала

/ Ды йшла ў камору па другое, / Яшчэ больш смачнае, ядкое, / І тарабаніла сюды / Для заканчэння ўжо яды / Тварог, запраўлены смятанай / (Нясла з вялікаю пашанай)" (Колас, 1952, с. 24). Дэтальнае апісанне страў характэрна і для ідылічнага хранатопу ў сядзібным тэксце, найбольш яркім прыкладам з'яўляецца хрэстаматыйнае апісанне стала ў Г. Р. Дзяржавіна ("Евгению. Жизнь Званская"): "Багряна ветчина, зелены щи с желтком, / Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны, / Что смоль, янтарь – икра, и с голубым пером / Там щука пестрая: прекрасны!" (Державин, 1957, с. 329). На класічным (элегічным) этапе (у XIX ст.) апісанне матэрыяльнага багацця, ежы, раскошы не характэрна для сядзібнага тэксту, на першым плане знаходзіцца сфера пачуццяў, унутраны свет. У паэме Я. Коласа элегічная традыцыя рэалізуецца ў лірычных адступленнях. Адно з самых знакамітых змяшчаецца ў пачатку паэмы і з'яўляецца найбольш рэпрэзентатыўным варыянтам тэксту малой радзімы: "Мой родны кут, як ты мне мілы!.. / Забыць цябе не маю сілы! / Не раз, утомлены дарогай, / Жыццём вясны мае убогай, / К табе я ў думках залятаю / І там душою спачываю. / О, як бы я хацеў спачатку / Дарогу жыцця па парадку / Прайсці яшчэ раз, азірнуцца, / Сабраць з дарог каменні тыя, / Што губяць сілы маладыя, – / К вясне б маёй хацеў вярнуцца" (Колас, 1952, с. 7). Можна правесці аналогію з яркім прыкладам сядзібнага тэксту на элегічным этапе – вершам Я. А. Баратынскага "Запустение" (1832), сюжэт якога ўяўляе сабой спробу наведацца ў мясціны памяці. Як і ў Я. Коласа, у Я. А. Баратынскага рэалізуецца матыў вясны, які набывае пераносны сэнс (у Баратынскага – "несрочная весна", вечнасць, у Коласа – вясна жыцця, юнацтва і маладосць). Ёсць падабенства ў камунікатыўнай арганізацыі твораў: фармальна гэта рытарычны зварот (лірычны герой Баратынскага звяртаецца да духу памерлага бацькі, лірычны герой Коласа – да роднага кута). Такім чынам, паэма Я. Коласа сумяшчае ідылічную і элегічную плыні ў асэнсаванні топасу малой радзімы і дае новыя ракурсы ў будаванні нацыянальнага вобраза свету.

У структуры тэксту малой радзімы вялікую ролю адыгрываюць вобразы-сімвалы, якія набліжаюць нацыянальны вобраз свету, створаны ў літаратуры, да фальклорна-міфалагічнага тыпу светаўспрымання. Адным з найбольш значных вобразаў звыштэксту з'яўляецца вобраз васілька, які канцэнтруе ў сабе матывы настальгіі па страчанай / пакінутай радзіме і актуалізуе апазіцыю сваё – чужое. Інварыянтнае значэнне дадзенага вобраза даецца ў вершы М. Багдановіча "Слуцкія ткачыхі". Апазіція сваё – чужое рэалізуецца ў першых радках верша ("Ад родных ніў, ад роднай хаты / У панскі двор дзеля красы / Яны, бяздольныя, узяты / Ткаць залатыя паясы" (Багдановіч, 1973, с. 55)) у супрацьпастаўленні "родных ніў" і "роднай хаты" панскаму двару. У наступных радках яна дэталізуецца ў прасторавым вобразе акна: "А за сцяной смяецца поле, / Зіяе неба з-за акна, – / І думкі мкнуцца мімаволі / Туды, дзе расцвіла вясна; / Дзе блішча збожжа ў яснай далі, / Сінеюць міла васількі, / Халодным срэбрам зззяюць хвалі / Між гор ліючайся ракі" (Багдановіч, 1973, с. 55). Прасторавая мяжа дапаўняецца фікцыянальнай мяжой паміж рэальным і мастацкім светам – выявай на тканіне: "Цямнее край зубчаты бора… / І тчэ, забыўшыся, рука, / Заміж персідскага узора, / Цвяток радзімы васількa" (Багдановіч, 1973, с. 55). Такім чынам, васілёк становіцца сімвалам-эмблемай роднай зямлі / прыроды, увасабленнем радзімы на чужыне. Устойлівасць такога асэнсавання вобраза пацвярджаецца прыкладамі з беларускай паэзіі XX ст.: "Навакола нас – мора палёў тых, / Гадаванцаў чужое рукі. / Як-жа радасна, ветла здалёку / Усьміхаліся нам

васількі. // Мы вярталіся з ціхіх аддаляў, / Сэрцы білі, як моцы стае. / Васілёчкаў пучкі прыгадалі / Нам палеткі Радзімы свае" (Золак, 1996, с. 181); "Краскі любыя, памяткі іншых палос, / белых дзічак на межах, сцяжынак-шляхоў, / краскі – памяткі песні званкіх жаўрукоў / пад паветкаю сініх нябёс… / Там, у родных палёх, вы не гэтак цвілі, / гэткі сум не імгліўся у вашых вачох, / гэтак хутка ваш стан не хінуўся, не сох, / краскі роднай, далёкай зямлі!" (Арсеннева, 2002, с. 72). У эмблематычнай функцыі васілёк выкарыстоўваецца не толькі ў мастацтве, але і ў сферы паслуг (сетка кафэ нацыянальнай кухні пад назвай "Васілёк", эмблема авіякампаніі "Белавія"). Гэта сведчыць аб тым, што дадзены сімвал мае ўстойлівае значэнне, якое разумее кожны беларус.

М. Багдановічам даецца і металітаратурны напрамак асэнсавання топасу роднай зямлі / малой радзімы, у тым ліку ў сувязі з вобразам васілька. У "Апокрыфе" вобраз васілька сярод каласоў супастаўлены з вобразам паэта (песняра), функцыя якога – ствараць прыгажосць: "няма красы без спажытку, бо сама краса І ёсць той спажытак для душы" (Багдановіч, 1993, с. 51). Вобраз васілька становіцца эквівалентам скразнога для беларускай літаратуры вобраза песняра роднай зямлі. Інварыянтная характарыстыка гэтага вобраза – непарыўная сувязь з прыродай, успрыманне сябе як яе часткі, што відавочна ў паэме Я. Коласа "Сымон-музыка", герой якой слухае гукі прыроды як асэнсаваны славесна-музыкальны дыялог. У "Слуцкіх ткачыхах" таксама ёсць метаўзровень: невыпадкова вобраз васілька ўзнікае не як сапраўдная кветка, а як малюнак на тканіне. На металітаратурным узроўні тэксту малой радзімы складаюцца канструкцыі тыпу тэкст ў тэксце, актуалізуюцца матывы сну, мары, песні: "Ёсць такая зямля казак, песень, якіх / Больш нідзе не пачуць, не знайсці, / Дзе ў купальскую зачараваную ноч / Расцвітае цвет папараці. // Ёсць такая зямля: дзень адзін пражывеш, / І адступяць ліхія нягоды, / Будеш марыць аб ёй, будзе сніцца табе, Будеш помніць яе ты заўсёды. // Вось на гэтай зямлі шчасце выпала мне / Жыць, за плугам хадзіць і збіраць / Непаўторныя казкі і песні яе, / Каб, сябры, усе іх вам перадаць" (Танк, 1997, с. 3); "Ёсць адна песня песняў – / Пра радзіму" (Танк, 1997, с. 82); "Чуецца гоман мне спелае нівы, / Ціхая жальба палёў, / Лесу высокага шум-гуд шчаслівы, / Песня магутных дубоў…" (Колас, 1952, с. 120); "Мой край азёрны, край люстраны, / З таемнай гутаркай лясной, / Чым да цябе я прывязаны, / Што ты заўсёды прада мной? // Гартаю час здалёку, зблізку, / Каб адшукаць той даўні дзень, / Калі пад спевы над калыскай / Пазнаў я пах смалістых сцен" (Броўка, 1976, с. 8); "Ты – адзінае шчасце, мой край, / Новай песні няспетыя словы… / Памылюся – судзі і карай. / Не пазбаў толькі сына любові" (Бачыла, 1976, с. 98). Прыведзеныя прыклады можна супаставіць з рэалізацыяй металірататурнай тэндэнцыі ў сядзібным тэксце рускай паэзіі. У вершах Г. Іванава яна ўвасабляецца ў стварэнні апазіцыі рэальнасць – выява: "Кто этот старый русский барин, / И книгу он читает чью? / За окнами закат янтарен, / Деревья клонятся к ручью. // И снег, от времени поблеклый, / Желтеет там, и сельский вид / Сквозь нарисованные стекла / В вечернем зеркале глядит" (Иванов, 1993, с. 104); "Мне сладок этот вечер длинный, / Светло-зеленый блеск луны, / Всплывают в памяти картины / Невозвратимой старины. / Нет! То не зыбко задрожала / В высоком зеркале луна: / Екатерининская зала / Тенями прошлого полна / <…> А с темных стен глядят портреты: / Старухи с вышивкой в руках, / Кутилы, томные поэты / И дамы в пышных париках" (Иванов, 1993, сс. 108–

109).

Узнікненне металітаратурнага ўзроўню звыштэксту сведчыць аб рэфлексіі яго мастацкага кода. Тэкст малой радзімы пачынае выконваць функцыю захавання і рэтрансляцыі культурнай памяці. Топас малой радзімы, як і сядзібны топас, становіцца ментальнай прасторай, месцам захавання ўспамінаў у эміграцыі. У гэтым выпадку названыя топасы ўзаемадзейнічаюць з топасам выгнання і звязанымі з ім культурнымі кодамі. Да сітуацыі выгнання ў кантэксце беларускай культуры звяртаецца Р. Барадулін. У вершы "Адаму Міцкевічу" (1973) аўтар на прыкладзе лёсу вядомага паэта дэманструе спецыфіку малой радзімы як ментальнай прасторы: "Паэты нараджаюцца ў карчме, / Каб іх пасля / Аплаквалі саборы. / Выгнанніку / Не ў спіну вецер дзьме, – / Ён носіць край абражаны / З сабою" (Барадулін, 2008, с. 44). У вершы "Міколу Гусоўскаму" (1980) Р. Барадулін звяртаецца да падобнай пазалітаратурнай сітуацыі: знаходзячыся далёка ад радзімы, паэт Мікола Гусоўскі па заказе Папы Рымскага Льва X у 1522 годзе напісаў паэму пра паляванне на зубра ў Белавежскай пушчы. Настальгічнае апісанне роднай зямлі стала адным з рытарычных узораў для стварэння топасу малой радзімы. Р. Барадулін падкрэслівае сугестыўнасць моўнага малюнка Гусоўскага: "І слухаў Рым нячутай пушчы пахі, / Туровы гром, алені бег ракі. / Ляцелі ў вырай з Белай Русі птахі, / І ў вырай вечнасці – твае радкі. // Ты з год юначых меў талан на ловы, / Сіло латыні самі рвалі словы, / Ішлі ў Еўропу з годнасцю здалёк. / Каб дум раскутасць лёс не ўрок суровы, / Кужэльную кашулю роднай мовы / Ад забыцця замовіў васілёк" (Барадулін, 2008, с. 58). Вобраз васілька, які з'яўляецца ў апоўшнім радку, становіцца сігналам апазіцыі сваё – чужое на моўным узроўні: паэма напісана на лацінскай мове ("чужое"), але яе змест датычыцца "свайго", роднай прыроды і традыцый. Трэці выпадак звяртання Р. Барадуліна да сітуацыі выгнання / разлукі з радзімай – верш "Марку Шагалу". Вызначальнай рысай вядомага мастака ў гэтым вершы з'яўляецца сувязь з радзімай, якая зафіксавана ў яго творчасці: "Ягоны сусед Макар / Пасвіў цялят / Недзе ў Маркаўшчыне / Ці на Пескаваціку, / А ён пераганяў коз / З Елісейскіх палёў / На Млечны выган. / Козы былі з Віцебска, / Дзе дагэтуль / На глухаватай вуліцы / Чакае яго мураванка / І на падваконні / Гараць бальзамінкі / Зоркамі малалецтва / У цёплым космасе / Незабытай Бацькаўшчыны" (Барадулін, 2008, с. 77). Апазіцыя сваё – чужое сумяшчаецца з апазіцыяй рэальнасць – выява, што становіцца характэрнай рысай металітаратурнага напрамку тэксту малой радзімы.

На некласічным этапе развіцця тэксту малой радзімы (канец XX – пачатак XXI стст.) на першы план выходзіць эстэтычная функцыя. У сучаснай паэзіі ўзнікае неабходнасць аднаўлення мастацкай мовы, пошуку новага слова. Шэраг устойлівых вобразаў-сімвалаў, матываў звыштэксту (зямля, карані, васілёк, птушка, зерне) з гатовымі значэннямі пачынае пераасэнсоўвацца і нават разбурацца. Адзін з варыянтаў пераасэнсавання традыцыі – аўтарская інтэрпрэтацыя ўстойлівых сімвалаў, што адбываецца ў творчасці В. Трэнас: "паміраю ў пачатку верасня. Цёплая восень / толькі сніцца. На смачныя мары злятаюцца восы. / мне Берлін, Амстэрдам і Прага як цяжкі вырак, / дзе ўлюбёнцы мае. Шлях дадому як шлях у вырай. / час вяртацца, / абняцца са мною, / вочы прымружыць, / я трымаю на падваконні белыя ружы" (Трэнас, 208, с. 9). Нягледзячы на геаграфічную канкрэтызацыю, аўтар захоўвае характэрную для беларускай паэзіі сімвалізацыю і, тым не менш, пераасэнсоўвае традыцыйныя сімвалы.

Так, выкарыстоўваючы вобраз пералётнай птушкі, В. Трэнас ажыццяўляе інверсію апазіцыі сваё – чужое: у яе варыянце радзіма становіцца выраем і набывае рысы чужой прасторы. З іншага боку, аўтар звяртаецца да традыцыйных раслінных вобразаў – эмблем роднай зямлі, замяняючы васілёк на белыя ружы, вобраз якіх адсылае да назвы краіны.

Гэтая ж тэндэнцыя адлюстроўваецца на механізмах міжсеміятычнага ўзаемадзеяння ў структуры звыштэксту. Паэтычныя і празаічныя варыянты тэксту малой радзімы аб'ядноўвае аўтарэфлексіўная тэндэнцыя. Узаемаўплыў паэтычных і празаічных, мастацкіх і дакументальных моўных рэгістраў у тэксце малой радзімы адбываецца ў кнізе А. Горвата "Радзіва 'Прудок'" (2013–2017). Аўтар кнігі, адпрацаваўшы тры гады дворнікам у Купалаўскім тэатры, з'ехаў у вёску Прудок аднаўляць дом, які належыць яго дзеду. На падставе публікацый у сацыяльнай сетцы Facebook выйшла кніга, а ў 2018 г. быў пастаўлены спектакль у Купалаўскім тэатры, усе квіткі на прэм'еру былі раскуплены. Адна з прычын папулярнасці кнігі – зафіксаванасць у ёй праблемных рыс нацыянальнага менталітэту беларусаў, якія аўтар афарыстычна абазначае ў кнізе: "Я – гэта маленькая мадэль беларускай нацыі. Сяджу на сваім гістарычным кавалку зямлі, кармлюся датацыямі і ніяк не магу сфарміравацца" (Горват, 2018, с. 114).

Інварыянтная звыштэкставая апазіцыя сваё – чужое ў кнізе А. Горвата ўзаемадзейнічае з апазіцыяй жыццё – літаратура (мастацкае – дакументальнае). Завастрэнню гэтай антытэзы спрыяе, з аднаго боку, форма дзённіка, з другога – вобраз аўтабіяграфічнага героя, які ўвесь час падкрэслівае камічную супярэчнасць паміж "культурай" і "прыродай", інтэлектуальнай і фізічнай працай: праца ў сферы культуры (тэатр) і пасада дворніка, адукацыя журналіста, пісьменніцтва і праца па гаспадарцы. Беларуская літаратура з'яўляецца прасторай, дзе гэтыя супярэчнасці сумяшчаюцца. У адным з першых дзённікавых запісаў гаворыцца пра сон героя (матыў сну – інварыянтная рыса семантыкі тэксту малой радзімы): "Ноччу сасніў Ганну Чарнушку з "Людзей на балоце". У сне мы цалаваліся і Ганна нават паказала мне калена.

Калена Чарнушкі – от сапраўдны беларускі эратычны сон" (Горват, 2018, с. 4). У гэтым урыўку злучаюцца літаратура і жыццё, аб'яднаныя цялесным кодам. Праз некалькі запісаў герой адзначае: "Маці па тэлефоне расказала чарговую сямейную сенсацыю: быццам вобраз Ганны Чарнушкі з "Людзей на балоце" Мележ спісаў са Сцепы – сястры маёй прабабкі Ёўгі» (Горват, 2018, с. 7). Такім чынам, культура і жыццё ўшчыльна датыкаюцца і культурная памяць становіцца памяццю генетычнай.

Пісьменніцтва героя з'яўляецца неад'емнай часткай паўсядзённай эмпірыі і з пункту гледжання адрасата (публікацыі ў сацсетках дазваляюць адсачыць імгненную чытацкую рэакцыю), і з пункту гледжання прадмета апісання. Так, герой стала абмяркоўвае змест сваіх запісаў з суседкай. Іх дыялогі ўяўляюць сабой метаапісальныя фрагменты, у камічным плане паказваюць працэс нараджэння / ўспрымання тэксту:

– Напісаў штоліся?
– Напісаў.
– Пра што?
– Пра Колю.
– Гэта той – Валодзін?
– Ну.

– А што пра яго можна напісаць? Ён жа п'яніца. Напішы пра Марусю Зайчыкаву – як яна трыццаць гадоў даяркай адпрацавала, як ёй грамату далі.
– Я ўжо напісаў пра Колю.
– Ну, пачытай.
Я уключаю ноутбук і пачынаю чытаць:
– Коля хацеў выпіць.
– Абы-што! І куды ты гэта пішаш – мо ў раённую газету? (Горват, 2018, с. 60).

Гэтыя дыялогі разбураюць межы мастацкай умоўнасці і дакументальнага пасведчання (факту), паказваюць канвенцыйны характар кніжнага, публіцыстычнага слова, пашыраюць сферу падзей, якія падлягаюць уключэнню ў мастацкі тэкст. Аўтар разбурае мастацкія і ідэалагічныя клішэ, якія склаліся ў рамках традыцыі апісання малой радзімы. Такім чынам, ажыццяўляецца пошук мастацкай мовы, адэкватнай сітуацыі-кантэксту, неабходнасць якога сцвярджаецца ў паэтычным тэксце (вершы В. Трэнас).

Гэты тэзіс можна праілюстраваць на прыкладзе мастацка-дакументальнай прозы. У кнізе С. Алексіевіч «Чернобыльская молитва» (1997) адной са скразных тэм з'яўляецца тэма прыхільнасці чалавека да роднай зямлі. Пры гэтым аўтар адыходзіць ад стэрэатыпнай рэпрэзентацыі вобраза малой радзімы з дапамогай наратыўнага дыстанцавання, аўтар робіцца рэтранслятарам розных пунктаў гледжання на адну падзею – чарнобыльскую катастрофу. Вобраз пакінутых вёсак, у якія партызанскімі сцежкамі вяртаюцца эвакуіраваныя раней жыхары, даецца вачыма удзельнікаў падзей, што надае традыцыйнаму топасу адценне інтымнасці. Тым не менш, розныя галасы не ідэнтыфікуюцца, а зліваюцца ў хор, ствараючы адчуванне калектыўнага перажывання глыбока інтымных пачуццяў. Так, з успамінамі жыхароў пакінутай вёскі цесна звязаны лейтматыў уцёкаў і вяртання на родную зямлю:

– Уезжали… Взяла землю с маминой могилки в мешочек. Постояла на коленках: "Прости, что мы тебя оставляем". Ночью пошла к ней и не боялась. Люди свои фамилии писали на хатах. На бревнах, на заборе. На асфальте. <…>

– А моя мама когда-то меня учила: возьми иконку и переверни ее, и чтобы она так три дня повисела. Где б ты не была, обязательно домой возвратишься. У меня было две коровы и две телки, пять свиней, гуси, куры. Собака. Руками голову обхвачу и хожу по саду. А яблок, яблок сколько! Пропало все, тьфу, пропало!

– Помыла хату, печь побелила… Надо оставить хлеб на столе и соль, миску и три ложечки. Ложек столько, сколько душ в хате. Все чтоб вернуться… <…>

– Дали нам новый домик. Каменный. Так знаете, за семь лет ни одного гвоздя. Чужбина! Все чужое. Мой хозяин плакал и плакал. Неделю работает в колхозе на тракторе, ждет воскресенья, а в воскресенье ляжет у стенки и плачет. <…>

– С нами и коты вернулись. И собаки. Возвращались вместе. Солдаты нас не пускали. Омоновцы. Так мы ночью… Лесными тропками. Партизанскими (Алексиевич, 2016, сс. 55–58).

Адраджэнскі міф тэксту малой радзімы, з аднаго боку, пераламляецца скрозь прызму архаічнага мыслення (рытуалы вяртання), з другога – паказваецца з дапамогай поліфанічнай структуры кнігі, калі розныя галасы настойліва вяртаюцца да адной думкі (нараджэнне калектыўнага маналогу). Такім чынам, тэндэнцыя пошуку новага мастацкага слова ўраўнаважваецца тэндэнцыяй звароту да калектыўнай мудрасці, пераадольвання калектыўнай траўмы.

Такім чынам, тэкст малой радзімы ў беларускай паэзіі выконвае тыя ж функцыі, што і сядзібны тэкст у рускай паэзіі. Прааналізаваныя звыштэксты ўдзельнічаюць у фарміраванні нацыянальнага вобраза свету і каштоўнасных сістэм, замацоўваючы ў культурнай прасторы шэраг скразных вобразаў-сімвалаў. На розных этапах свайго развіцця звыштэксты забяспечваюць непарыўнасць літаратурнай традыцыі, выконваючы функцыю рэтрансляцыі культурнай памяці. У пераходных гісторыка-культурных сітуацыях, на этапах змены эстэтычных парадыгм звыштэксты выконваюць эстэтычную функцыю – пошуку новага мастацкага слова. Гэта дазваляе зрабіць выснову аб тым, што сядзібны тэкст і тэкст малой радзімы эквівалентныя ў функцыянальным плане і з'яўляюцца значнай часткай культурнага дыялогу. Спецыфіка функцыянавання звыштэкстаў абумоўлена адметнасцямі гісторыка-літаратурнага працэсу ў розных нацыянальных літаратурах. У рускай культуры, пачынаючы з перыяду пятроўскіх рэформ, вялікую ролю адыгрывае еўрапейская (пісьмовая) традыцыя, засвойванне якой адукаванымі элітамі прыводзіць да культурнага расколу паміж дваранствам і народам. Беларускія адукаваныя эліты ў перыяд нацыянальнага адраджэння (другая палова XIX – пачатак XX стст.) арыентуюцца на фальклорную (вусную) традыцыю, што вызначыла спецыфіку беларускай культуры на працягу стагоддзяў і адлюстравалася ў тэксце малой радзімы.

REFERENCES

Aleksievich, S. (2016). *Chernobyl'skaja molitva: Hronika budushhego.* Moskva: Vremja.

Aronzon, L. (2018). *Sobranie proizvedenij: v 2 t. T. 1*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha.

Arsenneva, N. (2002). *Vybranyja tvory.* Minsk: Belaruski knigazbor.

Ahmadulina, B.A. (2010). *Noch' upadan'ja jablok.* Moskva: Olimp; Astrel'.

Bagdanovich, M. (1973). *Vershy.* Minsk: Narodnaja asveta.

Bagdanovich, M. (1993). *Poŭny zbor tvoraŭ: u 3 t. T. 2.* Minsk: Navuka i tjehnka.

Baradulin, R. (2008). *Vybranyja tvory.* Minsk: Knigazbor.

Bachyla, A. (1976). *Bely bjarjeznik: vershy i pajema.* Minsk: Mastackaja litaratura.

Bogdanova, O.A. (2019). *Usad'ba i dacha v russkoj literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologija.* Moskva: IMLI RAN.

Brodskij, I.A. (2001). *Sochinenija: v 7 t. T. 3.* Sankt-Peterburg: Pushkinskij fond.

Broŭka, P. (1976). *Zbor tvoraŭ: u 7 t. T. 3.* Minsk: Mastackaja litaratura.

Gershenzon, M. (1989). Griboedovskaja Moskva. V P. J. Chaadaev (Sost.), *Ocherki proshlogo.* Moskva: Moskovskij rabochij.

Glazkova, M.V. (2008). *«Usadebnyj tekst» v russkoj literature vtoroj poloviny XIX veka (I.A. Goncharov, I.S. Turgenev, A.A. Fet)*: dis. ... kand. filol. nauk. Moskva.

Gorvat A.I. (2018). *Radziva «Prudok»: dzjonnik.* Minsk: Medysont.

Grinevich, O.A. (2019). Usadebnyj tekst kak semiosfera: struktura, modeli formirovanija i transformacii. *Vesnik Grodzenskaga dzjarzhaŭnaga universitjeta imja Janki Kupaly. Ser. 3, Filalogija*, *9*(3), 30–37.

Derzhavin, G.R. (1957). *Stihotvorenija.* Leningrad: Sovetskij pisatel'.

Dmitrieva, E.E., Kupcova, O.N. (2008). *Zhizn' usadebnogo mifa: utrachennyj i obretennyj raj, 2-e izd.* Moskva: OGI.

Domanskij, V.A. (2006). Russkaja usad'ba v hudozhestvennoj literature XIX veka: kul'turologicheskie aspekty izuchenija pojetiki. *Vestnik Tomskogo gos. un-ta*, *291*, 59–60.

Zhaplova, T.M. (2006). *Obraz russkoj usad'by v pojezii XIX – nachala XX v.* Orenburg: Izd-vo OGPU.

Zhemchuzhnikov, A.M. (1988). *Stihotvorenija.* Moskva: Sovetskaja Rossija.

Zherebkova, E.V. (2012). *Usad'ba v russkoj literature (vtoraja polovina XVIII – pervaja polovina XIX v.)*: dis. ... kand. filol. nauk. Sankt-Peterburg, Rossija: SPbGU.

Zholkovskij, A.K. (2008). *«Pushkinskie mesta» L'va Loseva i ih okrestnosti.* https://magazines.gorky.media/zvezda/2008/2/pushkinskie-mesta-lva-loseva-i-ih-okrestnosti.html (accessed 30.05.2021)

Zolak, Ja. (1996). *Vjatryska z radzimaj krainy: zb. vybr. tv.* Minsk: BelADI.

Ivanov, G.V. (1993). *Sobranie sochinenij: v 3 t. T. 1.* Moskva: Soglasie.

Kolas, Ja. (1952). *Zbor tvoraŭ: u 7 t. T. 1.* Minsk: Dzjarzhaŭnae vydavectva BSSR.

Kolas, Ja. (1952). *Zbor tvoraŭ: u 7 t. T. 4.* Minsk: Dzjarzhaŭnae vydavectva BSSR.

Letjagin, L.N. (2004). Usadebnyj metalandshaft Rossii. *Russkaja usad'ba: Sb. OIRU*, *10*(26), 9–18.

Litaratura Belarusi XIX stagoddzja: antalogija (2013). A. V. Mal'dzis. (Red.). Minsk: Belaruskaja navuka.

Lomonosov, M.V. (1959). *Polnoe sobranie sochinenij: v 11 t. T. 1.* Moskva–Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR.

Losev, L. (2013). *Stihi.* Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha.

Lotman, Ju.M. (2016). *Besedy o russkoj kul'ture: Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII – nachalo XIX veka).* Sankt-Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus.

Markov, A.V. (2020). "Usadebnyj tekst" v pojezii sovetskih shestidesjatnikov: E.A. Evtushenko, A.A. Voznesenskij, B.A. Ahmadulina. V O.A. Bogdanova (Red.), *Fenomen russkoj literaturnoj usad'by: ot Chehova do Sorokina+* (ss. 283–295). Moskva: IMLI RAN.

Markovich, V. (2008). *Pushkin kak personazh pojezii «leningradskogo andegraunda»* http://hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte /2008/72/chapter/HamburgUP_Analysieren_Markovic.pdf (accessed 30.05.2021)

Mel›nikava, A.M. (2016). *Nacyjanal'na-svetapogljadnyja kaardynaty belaruskaj litaratury pershaj trjeci HH stagoddzja.* Gomel': GDU imja F. Skaryny.

Murav›ev, M.N. (1967). *Stihotvorenija.* Leningrad: Sovetskij pisatel'.

Nabokov, V.V. (1991). *Stihotvorenija i pojemy.* Moskva: Sovremennik.

Popova, O.A. (2007). *Obraz dvorjanskoj usad'by v russkoj proze konca XIX – nachala XX vekov*: dis. ... kand. filol. nauk. Perm›.

Pushkin, A.S. (1959). *Sobranie sochinenij: v 10 t. T. 2.* Moskva: Hudozhestvennaja literatura.

Pyrkov, I.V. (2018). *Ritm, prostranstvo i vremja v russkoj usadebnoj literature XIX veka (I.A. Goncharov, I.S. Turgenev, A.P. Chehov)*: dis. ... doktora filol. nauk. Saratov, Rossija.

Алексиевич, С. (2016). *Чернобыльская молитва: Хроника будущего*. 2-е изд. Москва: Время.

Аронзон, Л. (2018). *Собрание произведений: в 2 т. Т. 1.* Санкт-Петербург: Издательство

Ивана Лимбаха.
Арсеннева, Н. (2002). *Выбраныя творы*. Мінск: Беларускі кнігазбор.
Ахмадулина, Б.А. (2010). *Ночь упаданья яблок*. Москва: Олимп; Астрель.
Багдановіч, М. (1973). *Вершы.* Мінск: Народная асвета.
Багдановіч, М. (1993). *Поўны збор твораў: у 3 т. Т. 2.* Мінск: Навука і тэхнка.
Барадулін, Р. (2008). *Выбраныя творы*. Мінск, Беларусь: Кнігазбор.
Бачыла, А. (1976). *Белы бярэзнік: вершы і паэма.* Мінск: Мастацкая літаратура.
Богданова, О.А. (2019). *Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология.* Москва: ИМЛИ РАН.
Бродский, И.А. (2001). *Сочинения: в 7 т. Т. 3*. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд.
Броўка, П. (1976). *Збор твораў: у 7 т. Т. 3*. Мінск: Мастацкая літаратура.
Гершензон, М. (1989). Грибоедовская Москва. В П.Я. Чаадаев (Сост.), *Очерки прошлого*. Москва: Московский рабочий.
Глазкова, М.В. (2008). «*Усадебный текст» в русской литературе второй половины XIX века* (И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, А.А. Фет): дис. ... канд. филол. наук. Москва.
Горват А.І. (2018). *Радзіва «Прудок»: дзённік.* Мінск: Медысонт.
Гриневич, О.А. (2019). Усадебный текст как семиосфера: структура, модели формирования и трансформации. *Веснік Гродзенскага дзяржаўнага універсітэта імя Янкі Купалы. Сер. 3, Філалогія*, *9*(3), 30–37.
Державин, Г.Р. (1957). *Стихотворения.* Ленинград: Советский писатель,
Дмитриева, Е.Е., Купцова, О.Н. (2008). *Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай, 2-е изд.* Москва: ОГИ.
Доманский, В.А. (2006). Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики. *Вестник Томского гос. ун-та*, *291*, 59–60.
Жаплова, Т.М. (2006). *Образ русской усадьбы в поэзии XIX – начала XX в.* Оренбург: Изд-во ОГПУ.
Жемчужников, А.М. (1988). *Стихотворения.* Москва: Советская Россия.
Жеребкова, Е.В. (2012). *Усадьба в русской литературе (вторая половина XVIII – первая половина XIX в.)*: дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, Россия: СПбГУ.
Жолковский, А.К. (2008). *«Пушкинские места» Льва Лосева и их окрестности*. https://magazines.gorky.media/zvezda/2008/2/pushkinskie-mesta-lva-loseva-i-ih-okrestnosti.html (accessed 30.05.2021)
Золак, Я. (1996). *Вятрыска з радзімай краіны: зб. выбр. тв.* Мінск: БелАДІ.
Иванов, Г.В. (1993). *Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1*. Москва: Согласие.
Колас, Я. (1952). *Збор твораў: у 7 т. Т. 1.* Мінск: Дзяржаўнае выдавецтва БССР.
Колас, Я. (1952). *Збор твораў: у 7 т. Т. 4*. Мінск: Дзяржаўнае выдавецтва БССР.
Летягин, Л.Н. (2004). Усадебный металандшафт России. *Русская усадьба: Сб. ОИРУ*, *10*(26), 9–18.
Літаратура Беларусі XIX стагоддзя: анталогія (2013). А. В. Мальдзіс. (Ред.). Мінск: Беларуская навука.
Ломоносов, М.В. (1959). *Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 1.* Москва–Ленинград: Издательство Академии наук СССР.
Лосев, Л. (2013). *Стихи.* Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.

Лотман, Ю.М. (2016). *Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)*. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус.

Марков, А.В. (2020). *"Усадебный текст" в поэзии советских шестидесятников: Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенский, Б.А. Ахмадулина.* В О.А. Богданова (Ред.), *Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+* (сс. 283–295). Москва: ИМЛИ РАН.

Маркович, В. (2008). *Пушкин как персонаж поэзии «ленинградского андеграунда»* http://hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte /2008/72/chapter/HamburgUP_Analysieren_Markovic.pdf (accessed 30.05.2021)

Мельнікава, А.М. (2016). *Нацыянальна-светапоглядныя каардынаты беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя.* Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны.

Муравьев, М.Н. (1967). *Стихотворения*. Ленинград: Советский писатель.

Набоков, В.В. (1991). *Стихотворения и поэмы.* Москва: Современник.

Попова, О.А. (2007). *Образ дворянской усадьбы в русской прозе конца XIX – начала XX веков:* дис. ... канд. филол. наук. Пермь.

Пушкин, А.С. (1959). *Собрание сочинений: в 10 т. Т. 2.* Москва: Художественная литература.

Пырков, И.В. (2018). *Ритм, пространство и время в русской усадебной литературе XIX века (И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, А.П. Чехов)*: дис. ... доктора филол. наук. Саратов, Россия.

Скарына, Ф. (1969). *Прадмовы і пасляслоўі.* Мінск: Навука і тэхніка.

Смоленский, В.А. (2001). *«О гибели страны единственной…»: Стихи и проза*. Москва: Русский путь.

Спиваковский, П.Е. (2020). Усадебная трансгрессия в рассказе Владимира Сорокина «Настя». Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+. В О.А. Богданова (Ред.), *Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+* (сс. 311–322). Москва: ИМЛИ РАН.

Танк, М. (1997). *Блікі сонца.* Мінск: Юнацтва.

Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш учеб. заведений (2004). С.Н. Бройтман (Ред.). Москва: Изд. центр «Академия».

Тредиаковский, В.А. (2009). Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. Санкт-Петербург, Россия: Наука.

Трэнас, В. (2008). *Экзістэнцыйны пейзаж.* Мінск: Галіяфы.

Фет, А.А. (1986). *Стихотворения и поэмы.* Ленинград: Советский писатель.

Чехов, А.П. (1982). *Сочинения: в 2 т. Т. 2.* Москва: Художественная литература.

Щукин, В.Г. (2007). *Российский гений Просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей.* Москва, Россия: РОССПЭН.

СТАТЬИ

Семантика и поэтика литературной дачи

Литературные ландшафты вокруг писательских дач С.Н. Сергеева-Ценского, И.С. Шмелева и К.Г. Паустовского в Крыму[10]

Literary Landscapes Around the Writer's Dachas of S.N. Sergeyev-Tsenskiy, I.S. Shmelev and K.G. Paustovskiy in the Crimea

Maxim V. Skorokhodov, *A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences*
msk2002@rambler.ru

Received: July 19, 2022.
Accepted: December 8, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.25468

АННОТАЦИЯ
В статье анализируются произведения С.Н. Сергеева-Ценского, И.С. Шмелева и К.Г. Паустовского, связанные с дачной тематикой и вызванные собственным опытом жизни на дачах. В прозаических произведениях этих авторов отразились особенности жизни к Крыму в первой половине XX в. Дольше всех жил на даче в Крыму, в Профессорском уголке под Алуштой, Сергеев-Ценский, который еще в 1906 г. на приобретенном участке земли построил себе «мастерскую» и высадил деревья. С некоторыми утратами, пришедшимися на годы Великой Отечественной войны, эта дача сохранилась до наших дней. В статье рассматривается эпистолярное наследие писателя, его повесть «Павлин» и рассказы. Несколько лет — в тот период, когда Крым находился в эпицентре Гражданской войны, на даче недалеко от Сергеева-Ценского жил И.С. Шмелев, бывавший в Крыму и раньше. Основное внимание уделяется произведениям, написанным им с интервалом в 10 лет, — «Виноград» (1913) и «Солнце мертвых» (1923), а также «Крымским рассказам». Если в первом из названных произведений характеризуется жизнь обитателей пансиона, то во втором — один из наиболее трагических моментов русской истории, когда идет разрушение всего миропорядка, уничтожаются традиционные устои. Также предметом анализа в статье становятся произведения К.Г. Паустовского, неоднократно жившего на крымских дачах, что нашло отражение в его творчестве, в том числе в «Повести о жизни». Литературные ландшафты сохраняются и становятся предметом изучения благодаря работе мемориальных музеев рассматриваемых авторов. За первую половину XX в. «крымский текст» претерпел существенные изменения, что было обусловлено судьбоносными для истории России событиями.

Ключевые слова: С.Н. Сергеев-Ценский, И.С. Шмелев, К.Г. Паустовский, дача, Крым.

ABSTRACT
This article examines the works of S.N. Sergeyev-Tsensky, I.S. Shmelev and K.G. Paustovsky related to dacha themes and evoked by his own experience of living in dachas. In the prose works of these authors reflected the peculiarities of life in the Crimea in the first half of XX century. The longest lived in the Crimea dacha (in the Professor's Corner near Alushta) Sergeev-Tsensky, who as early as 1906 on an acquired plot of land built himself a "studio" and planted trees. With some losses during the Great Patriotic War, the dacha survived to this day. The epistolary heritage of the writer, his novella "Peacock" and short stories are examined. Some years – the period when the Crimea was in the epicenter of the Civil War, in the dacha near Sergeyev-Tsenskiy lived I.S. Shmelev, who used to come to the Crimea before. The focus is on works written at an interval of 10 years — "The Grapes" (1913) and "The Sun of the Dead" (1923), as well as "Crimean Tales". While the former deals with the life of the boarders, the latter describes one of the most tragic moments in Russian history, when the entire world order is being destroyed

[10] Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00051, https://rscf.ru/project/22-18-00051/

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

and the traditional foundations are crumbling. The works of K.G. Paustovsky, who repeatedly lived in the Crimean dachas, are also considered, which is reflected in his works, including the "Tale of a Life". Literary landscapes are preserved and made the subject of study through the work of memorial museums of the authors in question. During the first half of the XX century the "Crimean text" underwent significant changes, which was due to the fateful events in the history of Russia.

Keywords: S.N. Sergeyev-Tsensky, I.S. Shmelev, K.G. Paustovsky, dacha, Crimea.

В прозаических произведениях С.Н. Сергеева-Ценского, И.С. Шмелева и К.Г. Паустовского отразились особенности жизни к Крыму в первой половине XX в. Целью данной работы является выявление общих подходов рассматриваемых авторов к литературному ландшафту Крыма, формировавшемуся в русской литературе с начала XIX в., и эволюции «крымского текста».

На рубеже XIX–XX вв. Крым становится одним из наиболее востребованных мест для дачного строительства. Об этом свидетельствуют бесплатно распространявшиеся «Новейшие путеводители по Крыму», в которых содержалась, в частности, информация о «лучших дачах», в том числе пансионах с большим числом «с комфортом обставленных комнат» (Новейший путеводитель по Крыму, 1912, с. 114), об имевшихся на некоторых дачах библиотеках, о конторах, в которых можно было получить подробную информацию о найме дач. В то время Крым был связан железной дорогой с Санкт-Петербургом, Курсом, Харьковом и Москвой. Это обеспечивало достаточно комфортный и быстрый проезд в Крым, чем и пользовались все более многочисленные владельцы и арендаторы дач, их родственники и друзья, а также наемные работники. Узловой железнодорожной станцией был Симферополь, откуда можно было уехать по железной дороге в Феодосию, Керчь, Бахчисарай и Севастополь, а по шоссейным дорогам на автомобиле или экипаже — в Евпаторию, Феодосию, Ялту, Алушту и другие города. По морю в Крым можно было легко добраться из Одессы и других черноморских городов. Описание дороги из Центральной России в Крым и обратно включается в произведения того времени, например, в рассказ И.С. Шмелева «Виноград» (1913).

В Крыму в целом ситуация с дачным строительством была близка к той, которая описана исследователями применительно к Симеизу: «среди <…> покупателей были в основном жители центральной России, которых можно условно отнести к формировавшемуся "верхнему среднему классу" позднеимператорской России: инженеры путей сообщения, военные, промышленники, предприниматели, деятели науки, образования, культуры и искусства. Помимо дворян, среди них были выходцы из городских обывателей (купцы, мещане), зажиточных крестьян, представители духовного сословия. <…> Обустраивались сады и парки, формировалась культурная программа приморского времяпрепровождения: музицирование, игра в теннис, посещение домашних салонов, походы на природу» (Карагодин, 2020, с. 569).

Крымские дачи, как, впрочем, и дачи, существовавшие в других районах Российской империи, а затем и в СССР, можно разделить на две группы. Это дачи, находившиеся в собственности: человек покупал понравившийся ему участок, строил дом, благоустраивал окружающее его пространство, создавая культурный ландшафт. Здесь он часто проводил с родными и друзьями значительную часть года. Также была распространена аренда дач или отдельных комнат (домиков), часто с пансионом, когда

для постояльцев готовили пищу повара. Дачу или ее часть можно было снять на любое время, при этом нередко в течение сезона и на следующий год арендаторы менялись. Оба варианта дачной жизни нашли отражение в «крымском тексте», что мы покажем в дальнейшем.

При рассмотрении литературных ландшафтов Алушты мы учитываем историю формирования курорта, поскольку в художественных произведениях отразились быт и нравы местных жителей, дачников и отдыхающих. Население Алушты, в 1902 г. преобразованной в город, а еще за полвека до этого населенной преимущественно татарами, росло прежде всего за счет дачников; здесь были дачи (в т. ч. имевшие собственные названия — «Дивная», «Голубка», «Ривьера», «Модерн», «Орлиное Гнездо»), имения (как правило, у них была значительно большая территория, чем у дачи), пансионы, пристани, гостиницы, купальни, конно-почтовая и автомобильная станции (Краснолуцкий, 2020, с. 866). «Дачный топос» поддерживали топонимы — Садовые улица и переулок, улицы Фонтанная и Набережная. Позже появились Платановая, Парковая и Береговая улицы, Морской и Каштановый переулки. Литературный ландшафт представлен в настоящее время улицей Сергеева-Ценского, на которой жил писатель и где в доме 5 расположен посвященный ему музей (раньше — улица Горная, позже — Горнорабочих).

Старая центральная часть города начала XX в. —расположенные преимущественно близко друг к другу татарские домики. Берега рек Демерджи и Улу-Узени по большей части были заняты «фруктовыми садами и виноградниками, среди которых разбросаны большие и красивые дачи, окруженные кипарисовыми и другими растениями, свойственными Южному берегу» (Краснолуцкий, 2020, с. 868). В Профессорском уголке, в котором сосредоточились уединенно расположенные дачи, селились преимущественно деятели науки и культуры; в советские годы эту территорию стали называть Рабочим уголком.

Среди писательских дач Крыма одной из наиболее старых является дача С.Н. Сергеева-Ценского[11]: ее создатель и владелец прожил на ней с перерывами больше 50 лет. После смерти писателя при деятельном участии его вдовы создан мемориальный музей, который в 2022 г. отпраздновал свое 60-летие. Отметим, что Сергеев-Ценский участвовал в создании литературного ландшафта не только писательским трудом, но и физически, благоустраивая местность: «В 1906 году он навсегда поселился в Алуште, <…> построив свою писательскую мастерскую — дом в три комнаты с верандой. Много потрудился Сергеев-Ценский, чтобы превратить этот пустынный уголок в цветущий сад» (Здесь жил и работал С.Н. Сергеев-Ценский, 1965, сс. 3–4). Площадь участка, который приобрел Сергеев-Ценский в урочище Хурда-Тарлы на склоне Орлиной горы, составляла 700 квадратных саженей (почти 32 сотки). «Участок оказался мало удачным: был перехвачен двумя оврагами, беден растительностью и водой, имел крутой наклон на юг, к морю; только местами были разбросаны кусты дубняка вперемежку с держидеревом» (Здесь жил и работал С.Н. Сергеев-Ценский, 1965, с. 61). Во время строительства дома Сергеев-Ценский снимал дачу по соседству.

[11] Напомним, что у Сергеева-Ценского был и опыт дачной жизни под Санкт-Петербургом — на даче «Казиночка» в Куоккале, недалеко от репинских «Пенат», где он тоже неоднократно бывал, находясь в дружеских отношениях с художником.

«…ранней весной, когда строители заканчивали последние работы, он целыми днями, с утра до ночи, выкорчевывал кустарник, вскапывал тяжелый грунт, возил на тачке землю из леса, сажал кипарисы и акации, груши и миндаль. Физически крепкий, напористый, он был неутомим в работе, как и его Антон Антоныч из “Движений”; он любил землю, любил украшать ее и возделывать, как Алексей Шевардин и Никита Дехтянский» (Шевцов, 1963, с. 105). В 1915 г. Сергеев-Ценский упомянут в числе землевладельцев — за ним числилась «дача, 0,29 десятины» (Краснолуцкий, 2020: 868). За высаженным у крутого обрыва виноградником владелец дачи оборудовал беседку, в которой любил работать. На этом месте он и похоронен. «Вдова писателя Христина Михайловна передала государству личные вещи, документы, библиотеку» (Здесь жил и работал С.Н. Сергеев-Ценский, 1965, с. 4).

Первым писателем, посетившим Сергеева-Ценского на его крымской даче (октябрь 1906 г.), был А.И. Куприн. Южную веранду он назвал «шагальной». Именно здесь Сергеев-Ценский, который жил в Крыму достаточно уединенно[12], встречался с читателями и журналистами.

Одним из украшений окрестностей дачи Сергеева-Ценского являлся обширный, площадью 11 десятин, виноградный сад «Позем» в урочище Кара-Балчик, принадлежавший сначала В.Я. Аргамаковой, а потом врачу Михаилу Николаевичу Коноплеву (Краснолуцкий, 2020, с. 987). Соседом Сергеева-Ценского был известный лесовод Николай Яковлевич Дахнов, живший в Алуште и обустроивший обширный сад и виноградники (Краснолуцкий, 2020, с. 986). После национализации здесь разместился один из корпусов дома отдыха им. Горького. Рядом с Сергеевым-Ценским находилась и дача Михаила Васильевича Игнатьева, погибшего при пожаре в собственном доме. Этот трагический случай нашел отражение в эпопее «Солнце мертвых» Шмелева: «Там теперь только скореженное железо, остовы кипарисов, черные головни. И витает, как бесприютная птица, беспокойный дух бывшего доктора. А уцелевшая оболочка — черепушка, осколок берцовой кости и пружины специального бандажа» (Шмелев, 1998а, с. 613). Как только потух пожар, останки дачи, как описывает Шмелев, растаскивают — кто что может.

Соседом Сергеева-Ценского, проживавшим на той же Горной улице, был также Дмитрий Иванович Тихомиров (1844–1915), редактор журнала «Детское чтение», автор многократно переиздававшегося «Букваря» и учебников, основатель русского земского училища «повышенного типа» в Алуште, построенного на его собственные средства. Тихомиров владел расположенными по соседству друг с другом дачами «Вилла роз» и «Красная горка». В 1907 г. у него побывал Шмелев, что нашло отражение в творчестве писателя. Так, в рассказе «Виноград» описывается поездка и жизнь в Крыму, в пансионе

[12] «На берег и в самоё Алушту я спускаюсь иногда раз в год, иногда раз в два-три года», — сообщал Сергеев-Ценский Н.И. Замошкину 26 мая 1927 г. (Хворова, 2018, с. 100).

Ср. с его же письмом В.В. Вересаеву от 23 февраля 1931 г.: «Я сейчас — единственный человек в Алуште, который не был затронут ни коллективизацией, ни раскулачиванием и являюсь как бы бельмом на глазу у всех.

В своем доме, который, кстати сказать, я строил 25 лет назад исключительно как мастерскую для писателя, и в котором есть и библиотека, и кабинет для работы, я живу с женой совершенно одиноко и отъединенно, абсолютно ни с кем не общаясь, — именно в предвидении такого образа жизни я и строил дом в 3-х километрах от Алушты, где я никогда не бываю» (Хворова, 2018, с. 117).

господина Винде «Морской берег», наемных работников — горничной Саши, повара Мартына Егоровича Форсенкова и Василия. Первая встреча с Крымом оставила у спутников неизгладимые впечатления.

> «Винтами и петлями побежала вниз белая дорога на синее море, а оно яснело и вливалось в глаза. Влилось, — и никогда не уйдет теперь, хоть потеряй глаза, хоть уткнись в темный угол на весь век свой. Корыто ли с синькой увидит взгляд, к небу ли подымутся усталые глаза, — встанет оно, живое, и вольется в душу. Все целиком, огромное. Придет из-за тысяч верст и вольется. В снах придет теперь и вольется» (Шмелев, 1914, с. 62).

Постояльцев, приезжающих на отдых, встречает владелец пансиона Винд, «круглый и румяный, как колобок» (Шмелев, 1914, с. 63); рассказывает, что именно он создал на малопригодных для жизни землях прекрасное хозяйство: «площадки на горе, лесенки, кипарисы, миндаль!.. А что было? Пустырь, держи-дерево да кизил и всякая дрянь» (Шмелев, 1914, с. 63). В пансионе собрались представители разных сословий, отличающиеся характерами, особенностями поведения, достатком. В дальнем флигеле на горке поселился консервный фабрикант из Одессы, он «подымался в шестом часу, прогуливался по саду, отпивая глоточками из стаканчика, и потягивал надушенный за ночь горами воздух» (Шмелев, 1914, с. 66). Жили в пансионе бухгалтер, «белотелая вдова из Тамбова, день-деньской покупавшая чадры, шали и венецианские товары» (Шмелев, 1914, с. 66), и ее двоюродный брат; аптекарь из Конотопа, батюшка из Екатеринослава, учитель Дроздов из Воронежа, студент Бок, нотариус из Оренбурга, толстая докторша, заводчик Капустин с дочерями, учительница в розовой кофточке, Кока в фуражке министерства финансов, лесничий из Минска. Обитатели пансиона, которых в период созревания винограда собиралось до 70 человек, непринужденно общались друг с другом — на открытой веранде «кушали чай и читали газеты», «на площадке играли в лаун-теннис» (Шмелев, 1914, с. 74). Одно из занятий, которое, объединяя гостей пансиона, развивало традиции русской усадебной культуры, — чтение вслух: «Учитель Дроздов знал много стихотворений, и его просили читать при луне, с подвальной площадки, откуда далеко видно. Он читал, сложив на груди руки и отвалившись в плетеном диванчике, а лунный свет заливал все, играл и в глазах, и на носочке палевого штиблета, и на зачесанной на косой пробор, слегка напомаженной голове» (Шмелев, 1914, с. 86). В течение летнего сезона «менялись в пансионе жильцы», но характерные типы оставались: «все были, как будто, те же» (Шмелев, 1914, с. 89).

С 1917 г. в Профессорском уголке начинает обосновываться Шмелев, имя которого неоднократно возникает в письмах Сергеева-Ценского 1922 г., адресованных В.В. Вересаеву. Шмелев 6 сентября 1917 г. приобрел в урочище Кара-Балчик у И.А. Машковцева земельный участок площадью 305 квадратных саженей (около 14 соток), однако строительство на нем не велось. Шмелев жил то на «Вилле роз» Тихомировой, то на даче Сергеева-Ценского. 19 мая 1920 г. Шмелев продал свой участок К.В. Жданову и в тот же день приобрел у А.Д. Соколовой участок площадью 488 квадратных саженей (22,2 сотки) в урочище Хурда-Тарлы, совсем недалеко от Сергеева-Ценского — улица Горная (ныне — Сергеева-Ценского), д. 3 (Краснолуцкий, 2020, с. 993). Рядом располагались «Вилла Анна» Ю. Цепелинского, «Вилла Марина» В.Н. Бекетова, дачи архитектора А.Н. Бекетова и Златопольского и др.

Размеренная и достаточно беззаботная жизнь в Крыму кардинально изменилась в конце 1910-х гг., когда территория полуострова стала местом наиболее ожесточенных боев Гражданской войны. 13 декабря 1919 г. Шмелев, проживавший тогда на даче вдовы Тихомирова, был свидетелем при оформлении ею завещания, в соответствии с которым все движимое и недвижимое имущество, включая «право литературной собственности», передавалось дочери (Краснолуцкий, 2020: 985). Однако спустя два с половиной года, 13 июля 1922 г., Декретом ВЦИК и СНК РСФСР дача «Вила роз» была национализирована, в 1920–1930-е гг. здесь располагался дом отдыха им. Горького ЦК железнодорожников, а в 1941 г. при отступлении советских войск дача сгорела.

Если произведения первой половины 1910-х гг., посвященные дачной жизни, представляют разные типы постояльцев, раскрывают взаимоотношения между ними, то тексты 1920-х гг. рисуют картину бедствия, обрушившегося на страну, причем в Крыму катастрофические изменения прослеживаются наиболее четко.

В этом отношении особый интерес представляет произведение Сергеева-Ценского «Павлин». Его называют и повестью, и рассказом, однако первоначально оно задумывалось автором «как роман, который должен был иметь название “Хвост павлина”» (Хворова, Белоусова, 1999, с. 51). Произведение было опубликовано лишь однажды — в 1928 г., вскоре после написания, в журнале «Красная новь». Автор признавался: «…я в повести “Павлин” вывел Шмелева в лице художника, основного персонажа этой повести, а павлин достался ему вместе с небольшою дачкой, которую он приобрел, по соседству со мной, в 1920 г.» («Жизнь в основе своей серьезна», 2012, с. 105).

Действие произведения происходит в «маленьком крымском городке», на даче в котором после отъезда судьи Белошейкина в Севастополь, а затем в Стамбул остались доберман-пинчер Джин («его присвоил старый доктор Тщедушев») и павлин (его взял художник Лука Петрович Жемарин, сосед Тщедушева) (Сергеев-Ценский, 1928, с. 32). Но новые владельцы не только не могут стать защитниками своих подопечных, но в условиях голода и разрухи не в состоянии сохранить и свои жизни. Умирает жена доктора, а в ночь после ее похорон — и он сам. Оставшиеся после них вещи распределяют между собой соседи — остаются только «стены, двери и окна» (Сергеев-Ценский, 1928, с. 54).

В начале повествования художник, «маленький и бородатый, как гном», живописал павлина, объясняя жене, что его нужно непременно взять в дом: «Ведь это — палитра гениального мастера, палитра на двух ногах!.. Симфония красок!.. <…> Вот только тоскует, бедный, без самки тоскует… Ах, если бы к нему еще паву какую-нибудь достать» (Сергеев-Ценский, 1928, с. 33). Однако со временем у художника остается все меньше возможностей для творчества. Традиционный уклад, создававшийся усилиями многих поколений, деградирует. Так, один из соседей художника, Андрей Дармограй, «сторож довольно обширной дачи Петуньиных», не только не охранял имущество уехавших в неизвестном направлении владельцев, но, напротив, жил тем, что «продавал вещи Петуньиных: самовары, посуду, белье и мебель» (Сергеев-Ценский, 1928, с. 36).

В условиях голода павлин из райской птицы становится соперником человека в борьбе за выживание. Художник, заметив однажды, что павлин выклевывает завязи растущих у него огурцов, чуть было не удушил птицу, которая с той поры стала жить

самостоятельно. Распадаются и семьи: Афанасий Цекавый убивает свою жену Лизавету и вешается сам, другой сосед отправляется в степь, надеясь добыть пропитание, и остается там у некой вдовы. Теперь на горе все больше пустых домов. Единственное, на что они годятся, — стать строительным материалом для ремонта домов в центре городка. Для описи оставшегося имущества приезжает Гусиков, обладающий профилем и замашками Наполеона. «Много денег было у господина Петуньина: не знал, куда их девать!.. — рассуждает Гусиков. — Сад этот — куда он годится? На дрова. А до-ом… Крыша хороша на доме. <…> Вот мы эту крышу и снимем! <…> Крышу, просветы, полы подымем… Кирпич из печей возьмем… А стены… черт с ними, пусть стоят» (Сергеев-Ценский, 1928, с. 60). Художник, которому для выживания нужен паек, присоединяется к описывающей имущество комиссии — теперь он тоже ходит по окраинам городка, определяя, какой из домов еще может принести пользу. Вскоре с горы уходят все обустраивавшие ее люди, последними покидают свой участок художник с женой.

«Гора опустела, — павлин остался» (Сергеев-Ценский, 1928, с.62). Лишь по вечерам приходил сюда после службы Лука Петрович. Однажды он разглядел в темноте нечто необычное, чему не мог найти объяснения. Позже стало понятно, что он видел, как филин сожрал павлина. С гибелью птицы окончательно рушится прежняя жизнь: обустроенное людьми пространство утрачивает черты цивилизации — остаются только руины и прежних дач, и прежней жизни.

Этот же павлин является персонажем эпопеи Шмелева «Солнце мертвых», написанной и опубликованной в 1923 г. в Париже. У Шмелева, потерявшего в Крыму сына, который был расстрелян, «крымский текст» еще более трагичный. Гибель дач и их обитателей становится для писателя символом гибели исторической России, символом утраты духовности, моральной деградации, наступлением голода и одичания. Гибнет мир, создававшийся трудами людей, гибнет все, что их окружает. Начинается новая эпоха, которую автор не приемлет.

Павлин в эпопее Шмелева занимает бесхозную дачку екатеринославской учительницы «Ясная Горка». Он столь же одинок, как и люди, лишенные привычной жизни. Как и люди, он пытается выжить: «Мой когда-то. Теперь — ничей, как и эта дачка. Есть же ничьи собаки, есть и люди — ничьи. Так и павлин — ничей.

Я не могу содержать его, роскошь эту. Он это понял и поселился на пустыре. Мы — соседи» (Шмелев, 1998а, сс. 1, 459). Павлин настойчиво, но безрезультатно долбит камень — заброшенную землю, становящуюся все более бесплодной. Павлин не приносил практической пользы владельцу, это райская птица, дарящая красоту, дающая возможность любоваться прекрасным. Но любоваться павлином в новой жизни некому — чувства утрачиваются, побеждает жестокость. Павлина убивают, как и корову Тамарку, как и владельцев дач. Все становится мертвым.

В «Крымских рассказах», написанных в 1936 г. в Париже, Шмелев вспоминает о времени, проведенном на даче Сергеева-Ценского. Так, рассказ «Крест» начинается с характеристики того времени:

> «В то лето, первый год революции, я жил у приятеля в Крыму. По дорогам еще не грабили, в садах и на виноградниках шли работы, приезжие купались, катались под

> балдахинами, езжали даже на пикники. В городке, внизу, наезжие неизвестные уже начали, правда, разогревать рыбаков и садовников — отбирать дачи у буржуев, но народ был мирный и трудовой, знавший копейке цену: дачку-то получить не плохо, да, пожалуй, про всех не хватит, и без драки не обойтись. <…> А наверху, где я жил, было совсем мирное житие» (Шмелев, 1998б, с. 119).

Описываются события, происходившие в тот период, когда рассказчик жил в небольшом домике, представлявшем собой одну комнату-студию на даче художника Семена Николаевича Пинькова, который в связи с начавшейся революцией завел стадо из полутора десятков коров, выстроил в версте от дачи коровник и домик доильщицам. Писал художник коров и молодую бабу с «коровьими глазами». «…она — сама жизнь, вечная правда жизни. Любит работу, радуется работе. Не знает ни скуки, ни ненависти, ни злости... и живет, как поет в ней жизнь» (Шмелев, 1998б, с. 124).

Первое, что видит рассказчик, вернувшись через год в Крым, — крест во дворе в память об этой молодой женщине, убитой зимой подобным дьяволу Гришкой-Ящером, служившим раньше на броненосце «Потемкин» и получившим в революцию какую-то должность во власти. Коров забрали, оставив одну, а осиротевшие малолетние дети — пятилетний Лялька и четырехлетний Степка — ждут возвращения из немецкого плена отца.

Развивает сюжет написанный в том же году рассказ «Ектрыга». Рассказчик по-прежнему живет на даче Пинькова, который совсем одичал и почти все время проводит на своей разгромленной ферме. Пастух-художник сопоставляет происходящие на его глазах события с библейскими временами. Но работать не может: «Искусство живет в тиши, когда поет и цветет душа» (Шмелев, 1999, с. 295). На смену немцам пришли большевики; наступала новая весна, приметы которой мастерски описаны Шмелевым: «Тихая весна стояла. Одинокие груши, остатки старых садов татарских, дымились в белом цветении по холмам, как робкие невесты. Хорошо пели зорями дрозды. Судаковская цепь золотилась на закате» (Шмелев, 1999, с. 295).

Следующий рассказ того же года, «Виноград», описывает время, когда в Крым пришли добровольцы. Пиньков стал еще более мрачным — теперь окончательно ясно, что мир совершенно переменился. «Он и убийство Маши, работницы на ферме, рассматривал не как уголовный акт, а как проявление воплотившейся “похоти Зла”, царящей отныне в мире. Страшно не то, что молодую женщину, его Машу, хотел взять силой гнусный Гришка Марчук, матросишка-большевик и убил за сопротивление его хотению: страшно, что злая похоть повсюду воцарилась, задавила всю жизнь, и убийство на ферме — символ всеобщего убийства, как этот крест на веранде, стоявший на Машиной могиле и ныне замененный памятником, — не просто дубовый крест, который можно пустить на топливо, а Крест над погибшей Правдой» (Шмелев, 1998б, сс. 126–127). Трагедия художника в том, что «*Бывшие* глаза у меня вырваны... и душа выдрана» (Шмелев, 1998б, с. 127). Мечты, жизненные мечты человека безжалостно уничтожаются — и утрачивается смысл жизни. Пиньков рассказывает историю одного из дачников: «Старик Любач, Мартын Прокофьич, — просто русский человек, служил в береговой таможне, великими трудами скопил на усадебку и насадил чудеснейший виноградник, — единственная, кажется, мечта всей жизни. Была еще мечта... оставить наследника по себе» (Шмелев, 1998б, с. 127). Жизнь Мартына Прокофьича и его

супруги Елисаветы Михайловны, двадцать лет проживших в браке и не имевших детей, сопоставляется с новозаветной историей пророка Захарии и праведной Елисаветы. На двадцать первый год супружества у героев Шмелева появляется «Божий дар» — Федичка. На одной из картин Пинькова мальчик изображен спящим в корзинке в винограднике на даче Любачей. Федичка так свыкся с виноградником, что не мог без него жить. И когда стало все больше грабителей, желавших получить то, что не ими выращено, стал Федичка охранять родной семейный виноградник. Закричал, увидев грабителей, стал спасать урожай, и получил мощный удар кулаком в грудь. В результате — острый туберкулез. Федичка чах, все слабел и слабел, и через два года помер. Только на могилу Федички отдает Пеньков свой крест, который никому не отдавал, храня память о Маше, попросив, однако, чтобы надпись на нем «Мария Хлебникова, крестьянка, 23 лет, злодейски убита штыком в сердце, в ночь на 20 февраля 1918 года» (Шмелев, 1998б, сс. 125, 130) не стирали, а закрасили — крест этот станет памятью о двух загубленных жизнях.

К пугающим своей безысходностью обобщениям приходит Пеньков, не надеявшийся, как некоторые из его соседей, на *них*, на *тех* — на Европу. «Убитая моя Маша, и забитый Федичка, и убитые старики, и всё побитое, втоптанное безкрестно в землю, с издевкой и злобой втоптанное, и *теми,* принятое, как дешевый товар обменный, — для них то, для них-то, говорю, дешевый, репа пареная! всё для меня предстало как страшный образ не-заполняемой пустоты, ничем неоплаченной издевки. Во — *имя чего?!* Это надо решить особо, иначе не стоит быть» (Шмелев, 1998б, с. 129–130).

О жизни в маленьком городке на побережье идет речь и в другом произведении Шмелева — «Стенька рыбак (Рассказ доктора)». Его герой «года четыре выслужил в земстве, приобрел практику, женился, выстроил чудесную у моря дачу, словом — стал обеспеченным буржуем» (Шмелев, 1999, с. 280). Постройка дачи для него — человека, приехавшего в Крым для лечения, но оставшегося там, «укрепившегося», — важное событие, свидетельствующее об успехе в делах, о приобретенном статусе. Уже нет необходимости арендовать комнату или дачу, появилась возможность обустроить пространство для себя и для своей семьи, жить на своей даче. Врачебная практика, женитьба, дача у моря; при доме виноградник, сад с грушами и яблонями, цветы (розарий) — вот тот минимум, который позволяет человеку почувствовать себя успешным.

Продолжение этого рассказа — «Однажды ночью (Рассказ доктора)» (1936). Приближались красные, можно было эмигрировать, однако было то, что связывало героя с пространством Алушты. «Я мог уехать. Но пораздумал: Риночка в гимназии в Симферополе, у тетки... да и жаль стало дачки, сада... жаль стало и милых дураков своих... Остались» (Шмелев, 1999, с. 288). Но пришли новые люди, в том числе товарищ Ярый, которому не смог противостоять заступник главного героя — находившийся во власти Сенька. Дачка, которая для сохранения собственности и самой жизни доктора стала называться медицинским пунктом, реквизируется. Товарищ Ярый командует: «по мандату, назначаю дачу под морской пункт, а гражданина возрождателя перевести *под* дачу!» (Шмелев, 1999, с. 289). В морском пункте поселились матросы, первым делом зарезавшие единственную корову и выселившие хозяина в пристройку. Прошло

некоторое время, при очередном обыске нашли документы «Общества возрождения России», председателем которого был доктор, и отправили его под арест. Большинство арестованных — владельцы дач: «Там уже сидело пятеро: старик педагог, писавший о языке Ломоносова, дачевладелец; дрогаль, избивший чекиста за своих коней; винодел, не выдавший вина без ордера чекистам, и два старичка дачевладельца, не сдавшие оружия — дробовиков, пугать на винограднике дроздов» (Шмелев, 1999, с. 291). Благодаря Сеньке и счастливому стечению обстоятельств доктора отпускают.

Рассказ Шмелева «Музыкальное утро» (1923; из «Крымских рассказов») посвящен тому периоду, когда Крым был заполнен тысячами беженцев из различных губерний. «Не было здесь ни груш, ни винограда. Стояла в Крыму зима, какую никто не помнил. Густые тучи завалили солнце, в горах сыпало снегом, на берегу лили ливни. Море было свинцово, строго, — швыряло пену» (Шмелев, 1999, с. 78). Всюду ощущалось запустение: «Дрозды, с оранжевыми носами, давались в руки, совались в пустые дачи. Голубые сойки шарахались по кипарисам. Жалобно блеяли отары, выли овчарки, и растерявшиеся чабаны жгли на горах костры» (Шмелев, 1999, с. 79). Единственное, что связывает настоящее с будущим, — это дети, ради них имеет смысл что-либо делать. И учительница музыки устраивает музыкальное утро «Дети — жертвы войны — детям». Место проведения концерта — городской дом «Ялы-Бахча», а также другие упоминаемые в рассказе топонимы позволяют установить, что действие происходит в Алуште (там была гостиница «Ялы-Бахча»).

Во второй половине 1920-х гг., когда многие раны, нанесенные Гражданской войной, уже не были столь заметны, как прежде, на даче Сергеева-Ценского бывали в гостях А.С. Новиков-Прибой, А.В. Перегудов, П.А. Ширяев, П.Г. Низов и Н.Н. Никандров. «Живя в Крыму летом 1928 года, — вспоминал один из участников тех встреч, — мы несколько раз встречались с Сергеевым-Ценским. Он <…> приглашал к себе на дачу. Между нами все больше и больше находилось “точек соприкосновения”, возникала дружба» (Перегудов, 1969, с. 544.). В июле 1928 г. в Алушту к Сергееву-Ценскому приезжал М. Горький, но не застал писателя дома — их первая встреча состоялась в Ялте в гостинице «Марино». Сергеев-Ценский в мемуарном очерке «Моя переписка и знакомство с А.М. Горьким» (1936) отмечал:

> «…кто-то, запыхавшийся, прибежал ко мне и выпалил:
> — А там же, в Алуште, вас ищет сам Максим Горький! <…>
> — По-видимому, ваша дача — миф, — говорил он <Горький> мне. — Кого мы ни спрашивали в Алуште, где ваша дача, — никто не знал.
> — В этом и заключается моя жизненная задача, — отвечал я шутливо. — Кажется, Дидро принадлежат слова: “Только тот хорошо прожил, кто хорошо спрятался”. Не затем, конечно, чтобы оправдать это изречение, спрятался я, но несомненно, что эта игра в прятки сослужила мне большую службу» (Сергеев-Ценский, 1967, сс. 238, 250).

В разные годы на литературной даче Сергеева-Ценского бывали А.С. Серафимович, К.И. Чуковский, С.Я. Маршак, П.А. Павленко, К.А. Тренев и другие писатели (Здесь жил и работал С.Н. Сергеев-Ценский, 1965, с. 5).

При Сергееве-Ценском некоторые из уцелевших и национализированных дач Профессорского уголка были объединены в дом отдыха, впоследствии — санаторий «Рабочий уголок», который затем вошел в состав санатория «Морской уголок». В

других районах Алушты в самых просторных национализированных дачах, имениях и пансионах располагались дома отдыха, санатории, детские дома и другие учреждения.

В «Дневнике поэта» С.Н. Сергеев-Ценский записал:

> Вторая Родина моя —
> Алушты край уединенный…
> Полвека здесь я, в ширь влюбленный,
> Читаю книгу бытия (Здесь жил и работал С.Н. Сергеев-Ценский, 1965, с. 16).

Почеркнем, что уже в первые годы дачной жизни в Крыму Алушта становится для Сергеева-Ценского литературным ландшафтом. Он сообщал 31 января 1914 г. А.Г. Горнфельду: «Алуште посвящены <…> “Улыбки” <…>. В “Преображении” я синтезирую свои Крымские впечатления, преломляя их в сюжет несколько м. б. рискованно с точки зрения правоверного реализма, но для моей задачи удобном» (Хворова, 2018: 18); позже писал своим корреспондентам, что на даче написано около пяти томов «Крымских рассказов». Со временем крымская дача стала для Сергеева-Ценского единственной творческой мастерской — 23 февраля 1931 г. он писал В.В. Вересаеву: «Уезжать же из Алушты, точнее, из своей мастерской, для меня значит перестать быть писателем, значит, перестать жить» (Хворова, 2018, с. 118).

В то время, когда Сергеев-Ценский только обустраивал свою дачу, в 1906 г., в Алуште — «самом тихом из крымских городов» — впервые побывал К.Г. Паустовский: «Каменистая земля, пахучие заросли туи, пустое море и далекие Судакские горы — вот все, что окружало нас в Алуште. Больше в Алуште ничего не было. Но и этого было достаточно, чтобы я постепенно примирился с Алуштой и полюбил ее» (Паустовский: 1982, с. 129), — вспоминал он на склоне лет в первой книге «Далекие годы» «Повести о жизни». Жили Паустовские на даче, расположенной недалеко от моря, в том же доме размещались и другие дачники.

Паустовский вспоминает детали быта, соседей, посещение виноградников, пишет о том, что, простудившись и заболев воспалением легких, прожил на алуштинской даче всю осень, прервав из-за этого учебу к Киевской первой гимназии. Именно к этому времени, когда в период выздоровления ему уже можно было гулять вдоль холодного моря, относятся его первые литературные опыты. И именно здесь он узнает, что такое настоящая любовь. Позже, в тяжелое время Первой мировой войны, приятно было, «закрыв глаза, думать» о тех памятных днях: «О том, как шумит, не затихая, море и трещат в сухих горах цикады. Об осеннем вечере в Алуште, когда слетали с платанов большие желтые листья. О веселой девочке, которая бежит навстречу. О стихах. И еще бог знает о чем, таком же далеком от войны и не совсем ясном» (Паустовский, 1982, с. 382).

Описание очаровавшего его города Паустовский дал в финальной части рассказа «Лихорадка» (1924), первоначально публиковавшегося под заглавием «Минетоза» (такое название имел и авторский сборник писателя 1927 г.). Русский инженер Миронов после работы на плантациях в Бразилии, откуда с трудом выбрался, оказывается в советской России и приезжает в Алушту:

> «В Крыму Миронов жил около Алушты в пустынной даче на берегу.
>
> Был сентябрь. Желтели магнолии, на коричневых сухих виноградниках весь день лаяли привязанные у шалашей собаки. Доносились гортанные голоса сторожей, и снова в

> осенней тишине, в неторопливых днях блистало море, шуршали на пляже крабы, и ржавые водоросли путались в ногах. Вода стала жгучей и крепкой, как йод» (Паустовский, 1983, с. 31).

Совсем иначе — темной ночью — промелькнет Алушта в романе Паустовского «Дым отечества» (1944), действие которого происходит в период Великой Отечественной войны. В Алуште, невдалеке от берега, остановился корабль, идущий из Одессы в Мариуполь. Дачные контексты здесь не раскрываются, однако Алушта играет важную роль в судьбе одного из героев романа — писателя Лобачева — именно здесь на борт корабля поднялась поэтесса испанка Мария Альварес (Паустовский, 1981, сс. 2, 431) — за ней, ослабленной болезнью, Лобачев будет преданно ухаживать и сопровождать до алтайской Белокурихи.

Вероятно, в предвоенной Алуште Паустовский познакомился с Сергеевым-Ценским. 17 апреля 1939 г. он писал жене В.В. Навашиной из Ялты: «На днях поеду с Дерманом на два-три часа в Алушту к Сергееву-Ценскому. Говорят, он очень интересный, но нелюдимый человек» (Паустовский, 1986, с. 168), а 23 апреля рассказывал, что побывал в городе.

В тот период созидательная деятельность на даче дала ощутимые плоды: Сергеев-Ценский «вокруг дома большим полукольцом посадил розы, создал цветники, на которых пышно разрастались георгины, канны, хризантемы и другие цветы. В фруктовом саду под обильным урожаем гнулись ветви яблони ренета, черешни, ярко алели вишни, рано созревали груши» (Здесь жил и работал С.Н. Сергеев-Ценский, 1965, с. 62).

Вернувшись 3 августа 1944 г. из эвакуации, писатель посвятил полуразрушенной Алуште поэтические строки:

> … Здравствуй, море! В разлуке с тобою
> Я провел полтысячи лет!
> Меньше: — Может быть, меньше… Не скрою,
> Иногда неточен поэт.
> ……..
> Здравствуй, берег! Как стал ты изжеван
> Ненавистной пастью войны!
> Ты теперь не в оковах, — раскован,
> Зарастешь, — подожди до весны! (Здесь жил и работал С.Н. Сергеев-Ценский, 1965, с. 46).

Фашисты вырубили больше, чем наполовину, сад, и 1945–1947 гг. ушли на его восстановление. За этот период, как писал Сергеев-Ценский Е.А. Федорову в апреле 1953 г., было посажено «около 500 штук кипарисов, персиков, абрикосов, вишен и не менее ста миндальных деревьев и груши деканки» (Здесь жил и работал С.Н. Сергеев-Ценский, 1965, с. 62).

Литературные ландшафты Алушты и ее окрестностей частично сохранены благодаря созданию на дачах, где жили, работали и встречались с гостями, в том числе писателями, Сергеев-Ценский, Шмелев и Паустовский, литературно-мемориальных музеев. Медленное чтение их произведений в тех местах, где они были написаны, в ландшафтах, связанных с развитием сюжета, всегда представляет особый интерес.

Проведенный анализ показывает, что за первую половину XX в. «крымский

текст» претерпел существенные изменения. Если до начала Гражданской войны Крым воспринимался как пространство, которое успешно осваивается жителями Центральной России для организации отдыха и творчества, то в период этой войны и вскоре после нее именно это событие оказывает определяющее влияние на восприятие Крыма. Позже «крымский текст» дополнили события Великой Отечественной войны. Со временем акценты снова меняются — все большее внимание уделяется мирным периодам истории полуострова.

REFERENCES

Hvorova, L.E., Belousova L.A. (1999). Eshhe ob odnom neizvestnom rasskaze S.N. Sergeeva-Censkogo. (Problematika, hudozhestvennoe svoeobrazie rasskaza «Pavlin»). *Kul'tura russkoj provincii*, *3* (ss. 51–57). Tambov: Tambovskij gosudarstvennyj universitet im. G.R. Derzhavina.

Hvorova, L.E. (2018). *Potaennyj S.N. Sergeev-Censkij: neizdannye pis'ma 1910–1930 godov i nauchnyj kommentarij k ego tvorchestvu.* Elec: Eleckij gosudarstvennyj universitet im. I.A. Bunina.

Karagodin, A.V. (2020). Kul'turnyj landshaft kak veshhestvennyj istoricheskij istochnik (na primere dach, dachnyh poselkov i parkov nachala XX v. na Juzhnom beregu Kryma. V *Rol' veshhestvennyh istochnikov v informacionnom obespechenii istoricheskoj nauki*, 560–573.

Krasnoluckij, A.Ju. (2020). *Juzhnyj bereg Kryma: Istorija imenij i dach s 1783 po 1920 god.* SPb.: Kriga.

Novejshij putevoditel' po Krymu (1912). *Neobhodimye svedenija dlja turistov i priezzhih bol'nyh*. Evpatorija: Z.B. Kaganovich i K°.

Paustovskij, K.G. (1981). *Sobranie sochinenij: v 9 t. T. 2.* M.: Hudozhestvennaja literatura.

Paustovskij, K.G. (1982). *Sobranie sochinenij: v 9 t. T. 4.* M.: Hudozhestvennaja literatura.

Paustovskij, K.G. (1983). *Sobranie sochinenij: v 9 t. T. 6.* M.: Hudozhestvennaja literatura.

Paustovskij, K.G. (1986). *Sobranie sochinenij: v 9 t. T. 9.* M.: Hudozhestvennaja literatura.

Peregudov, A.V. (1969). *Roman. Rasskazy. Vospominanija.* M.: Moskovskij rabochij.

Sergeev-Censkij, S. (1928). Pavlin (Rasskaz). *Krasnaja nov'*, *10*, Oktjabr', 32–66.

Sergeev-Censkij, S.N. (1967). *Sobranie sochinenij: v 12 t. T. 4.* M.: Pravda.

Shevcov, I.M. (1963). *Orel smotrit na solnce (O Sergeeve-Censkom).* M.: Molodaja gvardija.

Shmelev, Iv. (1914). *Rasskazy: v 8 t. T. IV.* M.: Knigoizdatel'stvo pisatelej v Moskve.

Shmelev, I.S. (1998a). *Sobranie sochinenij: v 5 t. T. 1.* M.: Russkaja kniga.

Shmelev, I.S. (1998b). *Sobranie sochinenij: v 5 t. T. 2*. M.: Russkaja kniga.

Shmelev, I.S. (1999). *Sobranie sochinenij: v 5 t. T. 7* (dop.). M.: Russkaja kniga.

«Zhizn' v osnove svoej ser'ezna» (2012). Iz vospominanij S.N. Sergeeva-Censkogo 1950-h gg. ob I.S. Shmeleve / vstupitel'naja stat'ja, podgotovka teksta k publikacii i kommentarii S.D. Voronina. *Otechestvennye arhivy*, *5*, 98–107.

Zdes' zhil i rabotal S.N. Sergeev-Censkij (1965). Putevoditel' po Gosudarstvennomu literaturno-memorial'nomu muzeju S.N. Sergeeva-Censkogo v Alushte. Simferopol': Krym.

«Жизнь в основе своей серьезна» (2012). Из воспоминаний С.Н. Сергеева-Ценского 1950-х гг. об И.С. Шмелеве / вступительная статья, подготовка текста к публикации и комментарии С.Д. Воронина. *Отечественные архивы,* 5, 98–107.

Здесь жил и работал С.Н. Сергеев-Ценский (1965). *Путеводитель по Государственному литературно-мемориальному музею С.Н. Сергеева-Ценского в Алуште.* Симферополь: Крым.

Карагодин, А.В. (2020). Культурный ландшафт как вещественный исторический источник (на примере дач, дачных поселков и парков начала XX в. на Южном берегу Крыма. *Роль вещественных источников в информационном обеспечении исторической науки,* 560–573.

Краснолуцкий, А.Ю. (2020). *Южный берег Крыма: История имений и дач с 1783 по 1920 год.* СПб.: Крига.

Новейший путеводитель по Крыму (1912). Необходимые сведения для туристов и приезжих больных. Евпатория: З.Б. Каганович и К°.

Паустовский, К.Г. (1981). *Собрание сочинений: в 9 т. Т. 2.* М.: Художественная литература.

Паустовский, К.Г. (1982). *Собрание сочинений: в 9 т. Т. 4.* М.: Художественная литература.

Паустовский, К.Г. (1983). *Собрание сочинений: в 9 т. Т. 6.* М.: Художественная литература.

Паустовский, К.Г. (1986). *Собрание сочинений: в 9 т. Т. 9.* М.: Художественная литература.

Перегудов, А.В. (1969). *Роман. Рассказы. Воспоминания*. М.: Московский рабочий.

Сергеев-Ценский, С. (1928). Павлин (Рассказ). *Красная новь,10*, Октябрь, 32–66.

Сергеев-Ценский, С.Н. (1967). *Собрание сочинений: в 12 т. Т. 4.* М.: Правда.

Хворова, Л.Е., Белоусова Л.А. (1999). Еще об одном неизвестном рассказе С.Н. Сергеева-Ценского. (Проблематика, художественное своеобразие рассказа «Павлин»). *Культура русской провинции, 3* (сс. 51–57). Тамбов: Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина.

Хворова, Л.Е. (2018). *Потаенный С.Н. Сергеев-Ценский: неизданные письма 1910–1930 годов и научный комментарий к его творчеству.* Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина.

Шевцов, И.М. (1963). *Орел смотрит на солнце (О Сергееве-Ценском).* М.: Молодая гвардия.

Шмелев, Ив. (1914). *Рассказы: в 8 т. Т. IV.* М.: Книгоиздательство писателей в Москве.

Шмелев, И.С. (1998а). *Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1.* М.: Русская книга.

Шмелев, И.С. (1998б). *Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2.* М.: Русская книга.

Шмелев, И.С. (1999). *Собрание сочинений: в 5 т. Т. 7 (доп.).* М.: Русская книга.

Усадебный и дачный топосы: Царское Село и Комарово в жизни и творчестве А.А. Ахматовой[13]

Estate and Dacha Topos: Tsarskoe Selo and Komarovo in the Life and Work of A.A. Akhmatova

Natalia V. Mikhalenko, *A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences*
rinsan-tin@rambler.ru

Received: August 17, 2022.
Accepted: November 26, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.25992

АННОТАЦИЯ
В статье рассматривается, как в интерпретации А.А. Ахматовой, места, где она жила в 1900–1960-х гг., тесно связаны с усадебным и дачным топосом. Показано, как в восприятии лирической героини Ахматовой понятие дома включало в себя природу Царского Села, Слепнева, Комарово, историю и мифологию этих мест. В стихах, биографических заметках и записных книжках складывался образ загородной жизни в реалиях XX века, когда небольшая писательская дача стала синтетическим образом усадебной жизни, включавшим в себя поэтическое творчество и беседы об искусстве с единомышленниками, возделывание сада и почти мифологическое единство с природой. На материале впервые публикуемых фрагментов воспоминаний О.И. Рыбаковой рассказывается о жизни Ахматовой в Детском Селе, в Екатерининском дворце, в соседстве с деятелями литературы и культуры.

Ключевые слова: А.А. Ахматова, усадебный топос, дачный топос, Царское Село, Детское Село, писательский поселок в Комарово.

ABSTRACT
The article examines how, in the interpretation of A.A. Akhmatova, the places where she lived in the 1910s and 1960s are closely related to the estate and country topos. It is shown how, in the perception of the lyrical heroine Akhmatova, the concept of home included the nature of Tsarskoye Selo, Slepnev, Komarovo, the history and mythology of these places. In poems, biographical notes and notebooks, an image of suburban life was formed in the realities of the XX century, when a small writer's cottage became a synthetic image of estate life, which included poetic creativity and conversations about art with like-minded people, gardening and almost mythological unity with nature. Based on the material of fragments of O.I. Rybakova's memoirs published for the first time, it tells about Akhmatova's life in the Children's Village, in the Catherine Palace, in the neighborhood of literary and cultural figures.

Keywords: A.A. Akhmatova, Estate topos, Dacha topos, Tsarskoye Selo, Detskoye Selo, Writer's village in Komarovo.

Введение

Изучение интерпретации усадебного и дачного топоса[14] в творчестве

[13] Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00051, https://rscf.ru/project/22-18-00051/

[14] В данной статье под топосом понимается «регулярно повторяющиеся в творчестве писателя и в системе культуры формулы, мифы, мотивы и другие разновидности художественного образа, имеющие особые пространственные характеристики <…> и несущие устойчивые смысловые значения» (Булгакова, 2008,

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

А.А. Ахматовой – новая и важная область исследования. Работы историков литературы О.Е. Рубинчик, Ю.В. Шевчук затрагивают отдельные области, связанные с данной темой, но целостное, подробное исследование до сих пор не проведено.

Изучение данной проблематики в творчестве писателя тесно связано с рассмотрением категории дома[15] в его наследии (письмах, мемуарах, художественных произведениях), особенностями его осмысления и интерпретации. Проводя анализ образа дома в творчестве Ахматовой, О.Е. Рубинчик сопоставляла факты биографии и их интерпретацию в творчестве поэтессы. Подтверждая важность для творчества Ахматовой категорий «дом» – «бездомность», исследовательница делала акцент на том, что собственный дом Ахматова обрела только в конце жизни – им стала «будка» в писательском поселке Комарово. Рубинчик отмечала, что поэтесса отсчитывала свое «бездомье» от времени развода с Н.С. Гумилевым в 1918 г.: «“Уйдя от Гумилевых, я потеряла дом”. Жизнь у подруги; у бывшего мужа (Владимира Шилейко); в квартире Николая Пунина в Фонтанном Доме, где на правах хозяйки оставалась прежняя жена; затем – в этой же квартире, но ставшей коммунальной, и уже не в роли жены; во время войны – эвакуация в Ташкент, где одним из пристанищ Ахматовой было восьмиметровое помещение с надписью “Касса” и специальным окошком; по возвращении из эвакуации – жизнь у друзей, а затем нежеланное возвращение в Фонтанный Дом, откуда в 1952 г. их с Пуниными выселили по суду, т. к. флигель понадобился Институту Арктики и Антарктики; потом – совместное с Пуниными проживание на ул. Красной Конницы, на ул. Ленина, но на самом деле – жизнь между Ленинградом и Москвой, где старая Ахматова перебиралась от одних друзей к другим» (Рубинчик, 2007, с. 12).

Ю.В. Шевчук, исследуя «психопоэтику пространства» усадебной лирики Ахматовой, подробно рассматривала соотношение внутреннего рефлексирующего взгляда лирической героини и топоса поместья (Шевчук, 2021).

В настоящей статье на основе биографического метода, сравнительного сопоставления мемуаров поэтессы, ее лирики, воспоминаний о ней будут проанализированы составляющие усадебного и дачного топоса в ее произведениях[16], в

с. 14). Опираясь на работы О.А. Богдановой, мы рассматриваем инвариант культурной модели усадебного топоса, который, «пережив в 1910–1920-е гг. расставание с традиционной дворянско-помещичьей усадьбой, распалась на ряд модификаций и вариаций, многие из которых сохранили жизнеспособность до наших дней (например, усадьба-музей, усадьба-санаторий)» (Богданова, 2019: 19). Наравне с трансформацией усадебного топоса ведется анализ топоса дачи, поскольку «…в русской литературе XX–XXI вв. именно дача, в силу культурно-исторических обстоятельств потеснившая усадьбу и принявшая на себя ряд ее функций, стала одной из важнейших форм репрезентации художественного пространства» (Богданова, 2022, сс. 12–13).

[15] По мысли философа и исследователя психологии художественного творчества Г. Башляра, «образ дома поистине дает принцип психологической интеграции, позволяя описательной психологии, психоанализу, феноменологии объединиться в научный корпус, который мы именуем топоанализом. Рассматриваемый в различных теоретических планах, образ дома, кажется, представляет топографию нашей глубинной сущности» (Башляр, 2004, с. 22). В настоящей статье будет затронуто, как категория дома в рамках усадебного или дачного топоса была интерпретирована в творчестве А.А. Ахматовой.

[16] Как писала О.А. Богданова, «поэтосфера дачи определяется по аналогии с поэтосферой усадьбы, она начала формироваться примерно с 1920-х гг., когда, вследствие разрушения в СССР большинства владельческих усадеб, их функции во многом перешли к дачам. До этого, в XIX и начале XX в. у литературной дачи были, как правило, отрицательные коннотации». См. (Богданова, 2022, с. 11).

котором человек существует в гармонии с природным миром, погружается в историю места, осмысляя ее в литературном творчестве и создавая собственную локальную мифологию.

Ахматова в Царском Селе

Образ усадебной жизни в творчестве Ахматовой связан с Царским Селом, императорской резиденцией, которая в XX в. претерпела ряд изменений. В воспоминаниях, стихах Ахматовой акцент всегда делался на близости ее дома в детстве и юности, начале замужней жизни к этому историко-литературному месту. Впоследствии, в 1925–1926 гг., она жила в Полуциркуле Екатерининского дворца, рядом с другими деятелями искусства и науки.

В автобиографической заметке Ахматовой об истории дома Шухардиной в Царском Селе, где она жила до 1905 г., много говорится о простоте быта, провинциальности жизни, древности дома («Старики говорили, что в этом доме “до чугунки”, то есть до <18>38 года, находился заезжий двор или трактир. Расположение комнат подтверждает это. Дом деревянный, темно-зеленый, с неполным вторым этажом (вроде мезонина) <…> Переулок этот бывал занесен зимой глубоким, чистым, не городским снегом, а летом пышно зарастал сорняками, репейниками, из которых я в раннем детстве лепила корзиночки, роскошной крапивой и великолепными лопухами…» (Ахматова, 2001, сс. 167–168). Создается впечатление, что автора несколько настораживает не слишком благополучная история дома, тогда как буйство природы вдохновляет и приносит радость. Суровость и аскетизм жизни здесь как бы подчеркивались, заострялись: «Анина комната: окно на Безымянный переулок… <…> Кровать, столик для приготовления уроков, этажерка для книг. Свеча в медном подсвечнике (электричества еще не было). В углу – икона. Никакой попытки скрасить суровость обстановки безд<елушками>, откр<ытками>» (Ахматова, 2001, с. 216). Такая же простая обстановка, украшенная только портретом подруги (О.А. Глебовой-Судейкиной), будет у Ахматовой и на даче в Комарово. Оппозиция макро- и микромира (неустроенность дома – красота природы) в интерпретации усадебного и дачного топоса характерна для ее творчества. Она связана как с реальной обстановкой, так и с ощущением бездомности героини, тонко чувствующей природу, стремящейся в ней раствориться.

В «Царскосельской оде» (1961) как будто сконцентрированы сниженные, подчеркнуто бытовые, прозаические образы, все предстоит в тусклом свете воспоминания. Историческая память создает «призрачный», неприглядный мир. Световой точкой, своеобразным отдохновением является только образ зимних пейзажей и Петербурга, которые способны как-то разнообразить эту картину: «Тут ходили по струнке, / Мчался рыжий рысак, / Тут еще до чугунки / Был знатнейший кабак. / Фонари на предметы / Лили матовый свет, / И придворной кареты / Промелькнул силуэт. / Так мне хочется, чтобы / Появиться могли / Голубые сугробы / С Петербургом вдали» (Ахматова, 2000, с. 443).

Описание дома контрастирует с впечатлениями поэтессы от близлежащего парка, являвшегося частью императорской резиденции: «Мои первые воспоминания — царскосельские: зеленое, сырое великолепие парков, выгон, куда меня водила няня,

ипподром, где скакали маленькие пестрые лошадки, старый вокзал» (Ахматова, 2001, с. 236). Природное и литературное здесь тесно переплетается: «Первые стихи, кот<орые> я узнала, были Державин и Некрасов. Первые воспоминания – Цар<скосельские> и Павл<овские> парки» (Ахматова, 2001, с. 180).

Рассказывая о жизни в доме Георгиевского на Бульварной улице в Царском Селе, где после свадебного путешествия в 1910 г. начали жить Ахматова и Н.С. Гумилев, поэтесса создала почти мифологическую картину: «...мы просто ходили в поле, которое начиналось почти сразу за нашим домом — полувыгон, полуболото, в огневеющий огромный закат (летом солнце садится на севере)» (Виленкин, 1990, с. 190). Глубоко родственное восприятие природы, ее мифологизация характерна для поэзии Ахматовой. Во время жизни в Комарово эта мифологизация не только найдет отражение в лирике, но и станет частью жизнетворчества.

Стихотворение, описывающее царскосельский дом Гумилевых первых лет их супружества, несмотря на счастье и покой этого времени, связано с темой выпущенного на волю колдовства, ожиданием беды. Лирическая героя способна существовать как бы на пограничье миров, взаимодействовать с роковым началом жизни, чувствовать страхи «встревоженного» дома. Микромир оказывается враждебным и пугающим:

> В том доме было очень страшно жить <…>
> Поддразнивала тайного жильца
> И оставляла крошки на тарелке
> Для тех, кто ночью тяжело ступал
> По лестнице, царапался у двери
> И тихо трогал клавиши рояля,
> В то время как, забившись в дальний угол
> Встревоженного дома, друг на друга
> Мы помертвевших глаз не поднимали.
> И ты молил меня: “Не вызывай
> Того, кого прогнать не можешь!” (1921, Ахматова, 1999а, с. 601)

В стихотворении «В Царском Селе» лирическая героиня остается как бы отраженной в различных зеркалах, отождествляет себя со статуей богини, навсегда связанной с этим парком. Ее мечта – стать часть усадебной истории этого места: «…А там мой мраморный двойник, / Поверженный под старым кленом, / Озерным водам отдал лик, / Внимает шорохам зеленым. // И моют светлые дожди / Его запекшуюся рану... / Холодный, белый, подожди, / Я тоже мраморною стану…» (1911, Ахматова, 1998, с. 72). Как писала Ю.В. Шечук, в пространственной организации стихов, связанных с этим местом, «угадывается принцип “цраскосельского равновесия” – в природе, соблюдающей баланс жизни и смерти, и в искусстве, закон которого – неисчерпаемость вечных тем, возвращение к тому, что осталось в прошлом» (Шевчук, 2021, с. 113). Образы природы, искусства и истории глубоко связаны в лирике Ахматовой, как бы обуславливают друг друга. Сиюминутное продолжает существовать в литературной и исторической памяти, переходя в категорию вечности: «Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли, / Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ. / Одичалые розы пурпурным шиповником стали, / А лицейские гимны все так же заздравно звучат. / Полстолетья прошло... Щедро взыскана дивной судьбою,

/ Я в беспамятстве дней забывала теченье годов, — / И туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою / Очертанья живые моих царскосельских садов» (1957, Ахматова, 1999а, с. 202).

После того как Ахматова вышла замуж за Н.С. Гумилева, каждое лето с 1911 по 1917 г. она проводила в его родовом имении Слепнево (бывший Бежецкий уезд) Тверской губернии, где была написана почти вся «Белая стая» и начата поэма «У самого моря». В ее стихах эта историческая усадьба связана с возможностью погружения в культуру прошлого, XVIII века. В своих воспоминаниях она отмечала, что здесь сохранялся уклад предыдущих эпох: «А мы живем, как при Екатерине: / Молебны служим, урожая ждем…» (1917) (Ахматова, 1998, с. 313); «Это неживописное место: распаханные ровными квадратами на холмистой местности поля, мельницы, трясины, осушенные болота, “воротца”, хлеба, хлеба…» (Ахматова, 2001, с. 238).

Быт в имении интерпретировался ею как своеобразное возвращение к усадебной жизни, его детали воспринимались через призму истории и искусства: «Один раз я была в Слепневе зимой. Это было великолепно. Все как-то вдвинулось в XIX век, чуть ли не в пушкинское время. Сани, валенки, медвежьи полости, огромные полушубки, звенящая тишина, сугробы, алмазные снега» (Ахматова, 2001, сс. 178–179).

Жизнь в Детском Селе, нынешнем Пушкине, в 1925–1926 гг. в квартире Рыбаковых в правом Полуциркуле Екатерининского дворца, тоже можно назвать своеобразным усадебно-дачным времяпрепровождением Ахматовой. О.И. Рыбакова вспоминала: «В начале двадцатых годов квартиры в Полуциркуле были заняты жильцами, “зимогорами” и местными жителями. Там, с 1925 по 1930 жила летом семья Рыбаковых, сохраняя эту квартиру за собой осенью, зимой и весной, словом, круглый год, для приездов по субботам и воскресеньям. <…> Анна Андреевна жила в этой квартире осенью 1925 года, когда семья Рыбаковых уехала в Крым. <…>» (Рыбакова, 1974, с. Л.1)[17]. К машинописи воспоминаний приложены три фотографии Ахматовой, связанные с этим временем. «Вторая фотография: Анна Андреевна в том же пальто и в той же шляпке с черной лентой задумчиво сидит на железной скамейке, столь характерной для старого Екатерининского парка, под огромным дуплистым и сучковатым деревом. Поздняя осень, у ног Анны Андреевны опавшие листья, позади дерева виден пруд, полуоблетевшие деревья на другом его берегу, серповидный перешеек, разделяющий пруд на две части и статуя в центре пруда (Это Ахилл с телом Патрокла, бронза, статуя, похищена фашистскими оккупантами, а пруд переделан после по старинным чертежам под XVIII век, старые липы, отжившие свой век, ныне вырублены.)»[18] (Рыбакова, 1974, Л 1 – Л. 2).

Интересно, что на этих фотографиях как бы соединились традиционные приметы усадебного быта – старинный парк с прекрасными скульптурами, хранящий память о былой жизни императоров, лицейских годах А.С. Пушкина.

Своеобразное общежитие литераторов и деятелей искусства в Царском Селе

[17] Представленный в данной статье фрагмент воспоминаний Ольги Иосифовны Рыбаковой (1915—1998), инженера, дочери И.И. и Л.Я. Рыбаковых, публикуется впервые.

[18] Вероятно, об этой фотографии вспоминала Ахматова: «Две мои фотографии в царскосельс<ком> парке (зимняя и летняя) в 20-х годах сняты на той скамейке, где Н<иколай> С<тепанович> впервые сказал мне, что любит меня (февраль...)» (Ахматова, 2001, с. 130).

свидетельствует о продолжении традиций усадебной жизни. Рыбакова писала, «что в тот период и несколько позже в разных дворцовых помещениях жило много людей, близких к литературе и искусству. Так, Константин Федин жил в Зубовском флигеле Дворца. Евгений Замятин с женой – в левом Полуциркуле. Там же жил художник-карикатурист Николай Радлов с женой, тоже художницей. Алексей Толстой приехал в Детское Село несколько позже. Вячеслава Шишкова я почти не помню. В 1925, видимо, его еще не было в Детском. <…> Художник Петров-Водкин с женой и дочкой жили во втором этаже Лицея, разделенного тогда на квартиры. <…> Где-то поблизости жила Ольга Форш» (Рыбакова, 1974, с. 2.).

Узнать об особенностях времяпрепровождения царскоселов можно из очерка К.А. Федина «Рассказ о дворце», который в 1930-х гг. летом жил в Зубовском флигеле Екатерининского дворца, с той стороны, которая обращена в парк. (О дружбе и общении Федина и Ахматовой см. – Перхин, 1995.) Из его окна открывался прекрасный вид: «…был виден фонтан белого мрамора, чудесные по живописному подбору расцветок деревья, кусты старых подстриженных сиреней, веселые дорожки между газонов» (Федин, 1945, с. 34).

Писателя вдохновляло то, что это место «пронизано… историей, ее дыхание явственно ощущаешь, и вдруг, когда увидишь из-за дерева какой-нибудь обелиск или какую-нибудь колонну, живой голос Пушкина, не отделимый от Царского Села, раздастся у тебя в ушах…» (Федин, 1945, с. 35). Вероятно, такое соединение бережно созданного людьми парка, облагороженной природы и своеобразной памяти места создавало ощущение погруженности в культуру прошлого, связи с ней. Федин вспоминал о вдохновенном разговоре с композитором Г.Н. Поповым, жившим здесь же, о том, что культура не может иметь искусственных ограничений:

> «Однажды мы долго стояли у Церковного флигеля дворца, под большим деревом, протянувшим сильный, прямой сук к невысокой крыше Полуциркуля, и в тени дерева говорили о русской и немецкой музыке, о единстве и столкновениях культур, о связях и различиях великих человеческих целей. Я помню, как назывались в тишине имена Михаила Глинки, Мусоргского, Скрябина, Себастьяна Баха, Иосифа Гайдна, классическую форму которого не затмили Бетховен и Моцарт. Это был хороший разговор. Его питал город искусств, город муз — Пушкин...» (Федин, 1945, с. 37).

Царское Село в жизни и творчестве Ахматовой – место постоянного возвращения, реального и осмысленного в стихах, в которых проявилось стремление лирической героини стать частью этого историко-литературного усадебного топоса.

Дача в Комарово

Жизнь в дачном доме в Комарово, общение с писателями и поэтами, литературное «наставничество» также стало своеобразным продолжением усадебной традиции.

По меткому замечанию Рубинчик, единственным собственным домом для Ахматовой стала писательская дача в Комарово, полученная от Литфонда[19]. Натан

[19] В 1954 г. по решению правительства поселок Келломяки (в 1948 г. переименованный в честь академика В.Л. Комарова) должен был стать местом, где могли бы отдыхать выдающиеся деятели советской науки и искусства. Участок для строительства дач получил здесь и Ленинградский литературный фонд. На участке

Готхарт, описывая простой быт «будки», как ее любовно называла поэтесса, отмечал то малое, что составляло уют, создавало творческую атмосферу (книги, икону, портрет подруги, во дворе – цветы и мистические коряги):

> «С торца дома – высокое крыльцо, с которого попадаешь в крохотный коридорчик. Справа – маленькая кухня, слева – дверь в комнату Анны Андреевны. <…> На крыльце дома прикреплен лист бумаги с надписью: “Все при деле”. В комнате Анны Андреевны – маленький рабочий стол и кресло. <…> Кровать представляет собой кроватную раму с сеткой, поставленную по углам на кирпичи. На стене книжная полка, рядом с ней прикреплен небольшой женский портрет, как после я узнал, Глебовой-Судейкиной. На стене икона “Рождество Христово”. <…> На участке, вблизи дома, колодец. Рядом с крыльцом небольшая клумба с цветами. У забора несколько кустов бузины. Около них грядки с картошкой и различной зеленью. На участке, против окна Анны Андреевны, лежит коряга – выкорчеванный и перевернутый пень» (Готхарт, 1997, с. 262).

Аскетичный быт в «будке» контрастировал со «смертным уютом», богатством природы, сосновым лесом, берегом Финского залива. Так, в стихотворении «Сосны» лирическая героиня говорит с деревьями, как бы принимая от них заботу о даче, продолжая их дело весной:

> Не здороваются, не рады! –
> А всю зиму стояли тут,
> Охраняли снежные клады,
> Вьюг подслушивали рулады,
> Создавая смертный уют[20] (1961 Ахматова, 1999б, с. 104).

Источником благоустроенности дома стала природа, а не его стены. Деревья, стоящие как бы на пограничье мира живых и мертвых, даже способны прислать весть от того, кого уже нет рядом:

> …А еще у восточной стены,
> В зарослях крепкой малины,
> Темная, свежая ветвь бузины…
> Это — письмо от Марины (Ахматова 1999б, с. 119).

Здесь как бы сопрягается природное и литературное, творится собственная ахматовская мифология.

Гитович вспоминала, что в доме и на дачном участке было обилие коряг и корней. «Причудливые корни стояли на шаткой этажерке и висели, прибитые к стенкам. А большие коряги жили разбросанные по участку. Перед окнами веранды лежала главная большая коряга, “мой деревянный бог”, как говорила Анна Андреевна. Все годы, что она прожила в “Будке” <…>, коряга – бог лежала на этом самом месте. Перед

между улицей и переулком Осипенко, Кудринским переулком были построены четыре однотипных домика, которые на лето сдавались писателям, поэтам, литераторам и литературным критикам, состоящим в Союзе писателей. Один из домиков благодаря усилиям И.Н. Пуниной достался Ахматовой.

[20] Важно отметить, что последняя строка стихотворения «Сосны» как бы завершает попытки героини сделать домашнюю жизнь устроенной, благообразной, о которых с горечью говорилось в стихах «От тебя я сердце скрыла…» (1936): «К уху жарко приникает / Черный шепоток беды / И бормочет, словно дело / Ей всю ночь возиться тут: / “Ты уюта захотела, / Знаешь, где он — твой уют?”» (Ахматова, 1998, с. 432).

ней неоднократно вечерами жгли костры. Тогда обычно выносили большое кресло с высокой спинкой, и она подолгу сидела, глядя, как жарко горят сучья, вспыхивая на ветру» (Гитович, 1990, с. 338).

Вместо пугавшего в ранних стихах домового, духа, которого боялась лирическая героиня, появился понятный и простой артефакт, ставший символом покоя. Наряду с мотивом отказа от материальных благ в стихотворении «Нас четверо» звучит мотив обретения дома в тот момент, когда героиня решила отказаться от всего суетного, здесь переплелись языческие и христианские мотивы:

> …И отступилась я здесь от всего,
> От земного всякого блага.
> Духом-хранителем места сего
> Стала лесная коряга (Ахматова, 1999б, с. 119).

В своих воспоминаниях об общении с Ахматовой в Комарово, Гортхарт говорил о том, что, несмотря на бедность дачного быта, этот дом стал центром притяжения деятелей искусства и культуры, своеобразно продолжая усадебную традицию. В гостях у Ахматовой здесь бывали Д.С. Лихачев, С.С. Прокофьев, Ф.Г. Раневская, Б.А. Ахмадулина и многие др. На даче собирались молодые поэты («волшебный хор» – Е.Б. Рейн, Д.В. Бобышев, А.Г. Найман, И.А. Бродский), которые приносили свои стихи, рассуждали о поэзии. О своеобразном «притяжении» Ахматовой, искусстве общения говорил Бродский: «На всех нас, как некий душевный загар…, лежит отсвет этого сердца, этого ума, этой нравственной силы и этой необычайной щедрости, от нее исходивших. Мы не за похвалой к ней шли, не за литературным признанием или там за одобрением наших опусов <…>. Мы шли к ней, потому что она наши души приводила в движение» (Волков, 2005, с. 661).

Искусство становилось здесь частью быта. На привезенном Бродским проигрывателе Ахматова слушала классическую музыку – «Неоконченную симфонию» Шуберта, Пятнадцатую сонату Бетховена, мазурки Шопена в исполнении Софроницкого (Готхарт, 1997, с. 280). В письме Найману она писала о «будке» как о живой:

> «Без меня сюда решительно проникла осень и пропитала все своим дыханьем. Но мак дождался меня. Комната одичала и пришлось приводить ее в чувство Чаконой Баха, Симфонией Псалмов Стравинского, раскаленной печкой, цветами...» (Найман, 1989, с. 146).

Библиотека Ахматовой даже здесь отличалась разнообразием, свидетельствовала о ее работе как переводчика:

> «Там стоят “Ромео и Джульетта” на английском, томик Вольтера на французском, “История Петербурга” на итальянском. Есть издания Ахматовой на сербском языке, на чешском, на итальянском (в итальянском издании даны параллельно русский текст и перевод), книжечка стихов Ли Бо в переводах А. Гитовича» (Готхарт, 1997, с. 281).

.

Усадебный и дачный топос в творчестве Ахматовой тесно связаны с аксиологическими основами усадебной культуры XIX века. Своеобразное, синтетическое зрение позволяет ее героине ощущать себя не столько в реальном месте,

сколько в пространстве искусства, литературы и истории, связанных с конкретным топосом, сопрягая время реальное и прошлое, мифологическое.

REFERENCES

Ahmatova, A.A. (1998). *Sobranie sochinenij: v 6 t. T. 1. Stihotvorenija 1904–1941*. N.V. Koroleva (Sost.). Moskva: Jellis Lak.

Ahmatova, A.A. (1999a). *Sobranie sochinenij: v 6 t. T.2. Kn. 1. Stihotvorenija 1941–1959*. N.V. Koroleva (Sost.). Moskva: Jellis Lak.

Ahmatova, A.A. (1999b). *Sobranie sochinenij: v 6 t. T. 2. Kn. 2. Stihotvorenija 1959–1966*. N.V. Koroleva (Sost.). Moskva: Jellis Lak.

Ahmatova, A.A. (2000). S*obranie sochinenij: v 6 t. T. 4. Knigi stihov*. N.V. Koroleva (Sost.). Moskva: Jellis Lak.

Ahmatova, A.A. (2001). PRO DOMO SUA. Sobranie sochinenij: v 6 t. T. 5.V S.A. Kovalenko (Sost.), *Biograficheskaja proza. Pro domo sua. Recenzii. Interv'ju* (ss. 161–244). Moskva: Jellis Lak.

Bashljar, G. (2004) Pojetika prostranstva. V *Izbrannoe: Pojetika prostranstva*. Moskva: ROSSPJeN.

Bogdanova, O.A. (2019). Usad'ba i dacha v russkoj literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologija. V E.E. Dmitrieva (Red.), *Monografija*. Moskva: IMLI.

Bogdanova, O.A. (2022). Formirovanie issledovatel'skogo tezaurusa pri izuchenii fenomena dachi v russkoj literature XIX–XXI vv. *Studia Litterarum*, *7*(3), 10–29.

Bulgakova A.A. (2008). *Topika v literaturnom processe: Posobie*. Grodno: GrGU.

Fedin, K.A. (1945). Rasskaz o dvorce. *Svidanie s Leningradom, Leningrad: Voennoe izdatel'stvo Narodnogo komissariata oborony*, 33–41.

Gitovich, S.S. (1990). Ob Anne Andreevne. Ob Anne Ahmatovoj: Stihi. Jesse. V M.M. Kralin (Sost.), *Vospominanija. Pis'ma* (ss. 330–356). Leningrad: Lenizdat.

Gothart, N. (1997). Dvenadcat' vstrech s Annoj Ahmatovoj. *Voprosy literatury*, *2*, 261–301.

Najman, A.G. (1989). *Rasskazy o Anne Ahmatovoj*. Moskva: Hudozhestvennaja literatura.

Perhin, V.V. (1995). «"Ot starogo druga..." Darstvennye nadpisi Anny Ahmatovoj Konstantinu Fedinu». *Neva*, *9*, 222–223.

Rubinchik, O.E. (2007). «No gde moj dom…»: Tema doma u Ahmatovoj. Anna Ahmatova: jepoha, sud'ba, tvorchestvo. *Krymskij Ahmatovskij nauchnyj sbornik*, *5*, 10–52.

Rybakova, O.I. (1974). «Anna Andreevna Ahmatova v Carskom Sele v 1925 godu (tri fotografii)». Mashinopis' s neznachitel'noj pravkoj. *Rukopisnyj otdel IRLI RAN*, *I*(1), 244.

Shevchuk, Ju.V. (2021). «Samonabljudenie» v prostranstve: russkaja usad'ba v lirike Anny Ahmatovoj 1910-h gg. V O.A. Bogdanova (Red.), *Usad'ba real'naja – usad'ba literatrunaja: vektory tvorcheskogo preobrazhenija: Kollektivnaja monografija* (ss. 106-117). Moskva, Rossija: IMLI RAN.

Vilenkin, V.Ja. (1990). *V sto pervom zerkale (Anna Ahmatova)*. Moskva: Sovetskij pisatel'.

Volkov, S.M. (2005). Vspominaja Annu Ahmatovu. Razgovor s Iosifom Brodskim. V S.A. Kovalenko (Sost.), *Anna Ahmatova: pro et contra. T. 2* (ss. 620–662). Sankt-Peterburg, Rossija: RHGA.

Ахматова, А.А. (1998). *Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. Стихотворения 1904–1941*. Н.В. Королева (Сост.). Москва: Эллис Лак.

Ахматова, А.А. (1999а). *Собрание сочинений: в 6 т. Т.2. Кн. 1. Стихотворения 1941–1959*. Н.В. Королева (Сост.). Москва: Эллис Лак.

Ахматова, А.А. (1999б). *Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Кн. 2. Стихотворения 1959–1966*. Н.В. Королева (Сост.). Москва: Эллис Лак.

Ахматова, А.А. (2000). *Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. Книги стихов.* Н.В. Королева (Сост.). Москва: Эллис Лак.

Ахматова, А.А. (2001). PRO DOMO SUA. *Собрание сочинений: в 6 т.* Т. 5. В С.А. Коваленко (Сост.), *Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью* (сс. 161–244). Москва: Эллис Лак.

Башляр, Г. (2004) Поэтика пространства. В *Избранное: Поэтика пространства*. Москва: РОССПЭН.

Богданова, О.А. (2019). Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология. В Е.Е. Дмитриева (Ред.), *Монография*. Москва: ИМЛИ.

Богданова, О.А. (2022). Формирование исследовательского тезауруса при изучении феномена дачи в русской литературе XIX–XXI вв. *Studia Litterarum*, *7*(3), 10–29.

Булгакова А.А. (2008). *Топика в литературном процессе: Пособие.* Гродно: ГрГУ.

Виленкин, В.Я. (1990). *В сто первом зеркале (Анна Ахматова)*. Москва: Советский писатель.

Волков, С.М. (2005). Вспоминая Анну Ахматову. Разговор с Иосифом Бродским. *Анна Ахматова: pro et contra. Т. 2* (сс. 620–662). Санкт-Петербург: РХГА.

Гитович, С.С. (1990). Об Анне Андреевне. *Об Анне Ахматовой: Стихи. Эссе.* М.М. Кралин (Сост.), *Воспоминания. Письма*. Ленинград: Лениздат, 330–356.

Готхарт, Н. (1997). Двенадцать встреч с Анной Ахматовой. *Вопросы литературы*, *2*, 261–301.

Найман, А.Г. (1989). *Рассказы о Анне Ахматовой.* Москва: Художественная литература.

Перхин, В.В. (1995). «“От старого друга...” Дарственные надписи Анны Ахматовой Константину Федину». *Нева*, *9*, 222–223.

Рубинчик, О.Е. (2007). «Но где мой дом…»: Тема дома у Ахматовой. *Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник, 5*, 10–52.

Рыбакова, О.И. (1974). «Анна Андреевна Ахматова в Царском Селе в 1925 году (три фотографии)». Машинопись с незначительной правкой. *Рукописный отдел ИРЛИ РАН*, Р I, Оп 1, 244.

Федин, К.А. (1945). Рассказ о дворце. *Свидание с Ленинградом, Ленинград: Военное издательство Народного комиссариата обороны*, 33–41.

Шевчук, Ю.В. (2021). «Самонаблюдение» в пространстве: русская усадьба в лирике Анны Ахматовой 1910-х гг. В О.А. Богданова (Ред.), *Усадьба реальная – усадьба литературная: векторы творческого преображения: Коллективная монография* (сс. 106–117). Москва, Россия: ИМЛИ РАН.

Космогонијски аспект даче/летњиковца у пјесми Леонида Аронзона Комарово

The Cosmogonic Aspect of Dacha/Summer House in Leonid Aronzon's Poem "Komarovo"

Neda Andrić, *University of Montenegro*
nedaandric@ucg.ac.me

Received: August 17, 2022.
Accepted: December 8, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.25991

АПСТРАКТ
У нашем раду смо анализирали појмове даче (дача) и летњиковца (особњак) у оквирима културног поља који ови појмови имају у руској књижевности бавећи се њиховом употребом у пјесми Комарово Леонида Аронзона. Пјесник уздиже Ахматовску дачу на ниво властелинства чиме добија на обогаћивању пјесме митолошким слојем који доводи до развијања мотива тријумфа над смрћу. Овим поступком хабитус социјалног поља Аронзон трансформише у хабитус културног поља: појам даче (дача) пјесник узноси до појма љетњиковца (особњак) који је у Царској Русији дио властелинства, кућа у којој су становали велепосједници. Аронзон на овај начин у подтексту сугерише да властелинско имање (усадьба) представља мјесто узвишене мисли, што је посебно очигледно у случају локуса Комарова Ане Ахматове. У пјесми се дијахронијски топос даче трансформише и у мит због чега постаје архетип културе. Мотив побједе над смрћу се усложњава и остварује на различитим нивоима. Формом двадесет астрофичних стихова настаје трајање какво не постоји у времену, док се развијањем композиције визијâ ова пјесма-метабола испуњава трајањем које претендује на тоталитет. Космогонијски аспект даче/летњиковца је веома сложен, њега не гради само поетски субјект, већ активну улогу преузима и јунакиња пјесме, Ана Ахматова, да би на крају дошло до остварења симфонијске личности-стваралаца која у себе укључује још и читаоца. За изградњу простора као космогонијског процеса потребни су праелементи воде, ваздуха, ватре и земље и њих анализирамо у пјесми, уочавајући да нису једнако заступљени. Такође смо примијетили да приликом изградње поетског простора функцију осе свијета наизмјенично испуњавају фонтана, дрво, звоник. Како би онтолошки утемељио поетски простор, Аронзон као кулминацију уводи у пјесму слику Владимирске цркве која у себи синтетише епифанију, хијерофанију и теофанију. У раду само закључили да се сакралност географије пјесме Комарово остварује кретањем из друге реалности у нашу са циљем преображења свијета, које подразумијева сотериолошку димензију. Тиме се космогонијски аспект пјесме слива с антропокосмичким. У раду смо се такође бавили и анализом трансформације даче/летњиковца/дома/цркве/гнијезда и запазили да концентрисањем и сажимањем бића куће до слике гнијезда у пјесми долази до највећег могућег степена заштите и интимности коју ствара земаљски рај материје.

Кључне ријечи: Аронзон, Комарово, Ахматова, дача, локус, топос, хијеротопос

ABSTRACT
In our work, we have analysed the terms dacha (dacha) and summer house (особняк) within the context of the cultural field that these terms have in Russian literature, and we have dealt with their use in Leonid Aronzon's poem Komarovo. The poet elevates the Akhmatova's dacha to the level of a manor, thereby enriching the poem with a mythological layer that leads to the development of the motif of triumph over death. With this procedure, Aronzon transforms the habitus of the social field into the habitus of the cultural field: the poet elevates the concept of country house (dača) to the concept of a summer house (особняк), which in Imperial Russia was part of a manor house, a house in which landowners lived. In this way, Aronzon sub-textually suggests that the manor is a place of sublime

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

thought, which is particularly evident in the case of Anna Akhmatova's Komarova locus. In the poem, the diachronic topos of dača is transformed into a myth, which is why it becomes an archetype of culture. The motif of victory over death is complicated and is realised on different levels. With the form of twenty astrophic verses, a duration that does not exist in time is created, while this poem-metabole is filled with a duration that strives for totality through the development of a composition of visions. The cosmogonic aspect of the dacha/summer house is very complex, it is not only built by the poetic subject, but the heroine of the poem, Ana Akhmatova, also takes an active role, so that in the end there is a realization of a symphonic personality-creator that also includes the reader. The construction of space as a cosmogonic process requires the primal elements of water, air, fire and earth, and we analyze them in the poem, noting that they are not equally represented. We also noticed that in the construction of poetic space, the function of the axis of the world is alternately fulfilled by a fountain, a tree, and a belfry. In order to establish the poetic space ontologically, Aronzon introduces the image of Vladimir's church as a culmination in the poem that synthesizes epiphany, hierophany and theophany. In this paper, we have only concluded that the sacredness of geography in Komarovo's poem is realized through the transition from another reality to ours with the aim of transforming the world, which implies a soteriological dimension. Thus, the cosmogonic aspect of the poem merges with the anthropocosmic. In the work, we have also analyzed the transformation of dacha/summer house/home/church/nest and noticed that by concentrating and condensing the essence of the house onto the image of the nest in the poem, the highest possible degree of protection and intimacy is achieved being created by the earthly paradise of matter.

Keywords: Aronzon, Komarovo, Akhmatova, dacha, locus, topos, hierotopos.

'Зелена кабина' (Зелённая будка), како ју је звала Ана Ахматова, налази се у сеоцету Комарово, четрдесетак километара од Санкт Петербурга, на обали Финског залива, улица Осипенко 3, у којој је пјесникиња провела последњу деценију живота. У пјесми Приморски сонет («Приморский сонет», 1958), која је послужила као повод за Аронзонов дијалог у виду пјесме Комарово (1964), присутна је слика даче чији је прототип 'зелена кабина'. Викендица није била њена, већ јој је 1955. године додијељена на кориштење од стране Лењинградског савеза писаца (Литфонд). Самом викендицом Ахматова није била задовољна, подсјећала ју је на бараку код Одесе у којој је рођена и чудила се таквом архитекти који је био у стању да смисли кућу у којој би била предвиђена само једна просторија за становање (Најман, 1989, сс. 7, 8).

Уколико схватамо топос као једну од општекултурних универсалија, онда у оквиру топоса руске даче, у пјесми Леонида Аронзона посвећеној Ани Ахматовој препознајемо и издвајамо локус Комарова. Овај локус је препознат у руској култури као веома значајан за цјелокупни друштвени живот средине 20. вијека. У Комарову је Ахматова боравила (не само у својој дачи, већ и у Дому стваралаштва – «Дом творчества») и дружила се са Јевгенијем Рејном, Дмитријем Бобишевим, Анатолијем Најманом и Јосифом Бродским. Иако настало касно, почеком 20. вијека, дореволуционарно Комарово је било мјесто већ омиљено међу представницима умјетности и науке, али је тек после Другог Свјетског рата почело да поприма облике онаквог Комарова каквог срећемо у стваралаштву Ане Ахматове, Јосифа Бродског, Јевгенија Рејна, Анатолија Најмана и Леонида Аронзона. На основу одлуке Савјета народних комесара СССР-а од 14. октобра 1945. године почиње изградња викендица у овом мјесту, првенствено за потребе чланова Академије Наука СССР (Постановление № 549 Совнаркома СССР).

Аронзон уздиже Ахматовску дачу на ниво властелинства, а ставља је у такво окружење да би проширио значење: властелински мит укључује у себе много шира значења, јер „својим генетичким коријенима је у вези са древним митовима о изгубљеном рају, о благословеним мјестима и о чудотворној снази љубави која је у

стању да побиједи смрт“ (Щукин, 2007, сс. 204). Ово значење директно уводи у пјесму Комарово дијалошке ноте и евоцира код читаоца Ахматовски Приморски сонет.

Међутим, у својој пјесми Комарово Леонид Аронзон не употребљава директно ријеч дача као слику мјеста гдје је боравила јунакиња (Ана Ахматова) у Комарову: «Закроете глаза – особняки / приморского какого-то местечка» (Аронзон, 2006, с. 59).

На тај начин се хабитус социјалног поља трансформише у хабитус културног поља: појам даче (рус. дача), Аронзон узноси до појма љетњиковца (рус. особняк) који је у Царској Русији означавао дио властелинства, кућу у којој су становали велепосједници. Сматрамо да је ова трансформација урађена са циљем да се прошири симболика јер властелинско имање (рус. усадьба) у социокултурном кључу представља мјесто узвишене мисли, али у случају Ахматовског хронотопа, не и мјесто разврата, какво значење је могло имати у дјелима руске књижевности, почев од 18. па све до 20. вијека (Дмитриева, 2019, с. 141). Такође, Леонид Аронзон у пјесми трансформише топос даче (дачный топос) Ане Ахматове у мит даче (дачный миф). Дакле, појам Комарово који је дијахроничан и историчан, он митологизује, трансформишући га у синхронијски и универзални, у архетип културе. За разлику од структуре топоса даче као „система просторних односа“ (Лотман, 1970, с. 280), Аронзон не настањује стварима и објектима унутрашњи свијет пјесме стварајући од њега структуру, већ га гради органски, пратећи елементе свијести своје јунакиње. Са тиме је повезана форма пјесме. Наиме, у почетку је била записана у следећем облику: пет катрена, без наслова и са посветом (Аронзон, 2006, с. 415), док је коначни њен облик двадесет астрофичких стихова. Овом формом аутор успијева да пренесе трајање које не постоји у времену. Смјењивањем поетских слика, развијањем композиције визија (рус. видЕние) трајањем се прожима читава пјесма и претендује на тоталитет. Оно што је Друскин истакао у стваралаштву Хлебњикова, важи и овдје: „Душа се појављује из садржаја свијести, али садржај душе и није душа сама“ (Друскин, 1999, с. 124).

Исту форму коначне верзије Комарова има Двадесет стихова о свијести, филозофски трактат Васубандху настао у 4. вијеку. Међутим, не можемо тврдити да је трактат имао утицаја на поетику Аронзона, зато што је први превод овог дјела са санскритског оригинала на руски језик објављен тек 1997. године (види: Кий, 2009, с. 110). У трактату је у форми оповргавања приговора изнијет централни поглед јогачаре на свијет: да спољашњи објекти постоје једино у акту само-свијести која их прима, јер спознаја се остварује на менталном нивоу. Било да је ријеч о схватању овог учења као идеалистичке онтологије (А. К. Катерџи, К. Драгонети), или феноменолошки као искуство да све што можемо спознати није предмет сам по себи, већ његова представа која се пројектује на спољашњи свијет (А. Вајман, Р. Хајес), идеја психокосмоса је оно што је важно за космологију пјесме Комарово, јер по овом учењу не постоји друга представа, осим реалности саме свијести (види: Осипов, Кравец, 2004).

Простори који настањују пјесму постоје, такође у свијести јунакиње. Заправо, она је та која, заједно са поетским субјектом постаје творац простора. Када поетски јунак затвара очи, тек онда заиста и види оно што његова свијест ствара (у руском хомограф видение има два значења: вИдение – гледање, а видЕние – визија, представа). То је услов да се и пред читаоца почну појављивати поетске слике. Он заједно са јунакињом учествује у виђењу садржаја њене свијести: то је свијет који чине успомене и сјећања.

На примјер, на живот у Комарову који заокружује свијет јунакиње стварајући цикличну структуру пјесме («закроете глаза – особняки / приморского какого-то местечка / (...) и на сетчатках, скрытых под ладонью, / вниз гнездами приморский этот лес»), на њен боравак у Санкт Петербургу у Фонтаном дому, Шереметјевском дворцу, који је удаљен само један блок, или, прецизније 970 метара од Владимирске цркве: «и догорает в зеркале свеча, / (...) и видите: над площадью, где сквер, / квартал всего какой-нибудь до центра». „Приморско мало мјесто“ и „приморска шума“ припадају локусу Комарова. Слике у почетку нарастају, да би се на крају пјесме свеле на једну која остаје сачувана на мрежњачи ока јунакиње. Прва слика у настајању је дио поетског свијета који читалац гледа очима поетског субјекта. Она настаје директим обраћањем субјекта адресату (Ани Ахматовој), која је уједно и јунакиња пјесме. Поетски субјект има улогу „свезнајућег приповједача“ или још прецизније он саучествује у стварању менталних слика, али може и да види и јунакињу са стране: „и возле дома выдя на мороз / (...) стоите вы, глаза закрыв ладонью». Обраћање условно спољашњем адресату (Ани Ахматовој) има функцију стицања утиска повезаности са спољашњим, стварним свијетом, стварним животом Ане Ахматове. Међутим, повезаност није спољашња, она је много интимнија. Традиционално је у поезији фигурирала Муза Еутерпа, да би касније дошло до њене десакрализације и свођења на фигуру обраћања. У овој пјесми долази до трансфигурације, поетску Музу замјењује мајка, богиња поезије лично, Мнемосина – персонификација памћења и сјећања, она која проналази језик и ријеч. Зато ријеч Ахматове постаје стваралачка ријеч, поетска Ријеч, њено Fiat! (нека буде!) наново ствара поетски свијет. Појављивање у поетском тексту директне адресације обликом ви има значење ја поетског субјекта + ви адресата које резултира са ми (ствараоци поетског свијета). Од Музе-адресата; Ахматова се трансформише у богињу поезије, поетског субјекта кроз чије очи (духовне) читалац гледа поетски свијет у настајању. Заправо, поетски субјект се удваја, али не постаје даљи, већ читаоцу ближи и интимнији кроз различите поетске слике које граде један свијет: тако се ствара најинтимнији могући однос два пјесника и читаоца. Овдје је ријеч о иновацији Леонида Аронзона, зато што Ви или ти углавном у поезији служи да омогући аутору да себе идентификује и диференцира. Оно има улогу „директне антитезе ја и другог свијета, то је ви које раздваја“ (Азарова, 2008: 176). Такав је случај и у пјесми Јосифа Бродског у пјесми насталој двадесетак година након Аронзонове: «Ты для меня не существуешь; я в глазах твоих — кириллица, названья» (Бродски, 2011, 4, с. 29).

Прва поетска слика, чији је стваралац поетски субјект, у почетку сведена на културолошки појам (рус. особняки), изгледа као простор одавно оплемењен. Међутим, слика залеђене фонтане указује да тај свијет није самодостатан. Потребни су праелементи за структурирање простора као космогонијског процеса. Вода је присутна на два плана: примјетно одсуство мора, јер је ријеч о приморском крају, али експлицитно слика мора у пјесми није заступљена; вода у фонтани која је лишена свог основног својства – динамике, тока («фонтан во льду»). Фонтана представља укроћени, култивисани, оплемењени облик праелемента воде. Вода из фонтане тежи да превлада себе јер не тече по хоризонтали, већ се усправља, савладава своју везу са земљом и отискује се ка небу, побјеђујући своју тежину и материјалност. Она као да жели да поприми небеску природу, да се трансформише у праелемент ваздуха.

Слика залеђене фонтане је неиспуњена тежња, осујећена динамика, немогућност спајања земље и неба, због чега слика поприма обрисе несталности. Зато је слици потребна трансфигурација и нови ослонац који ће преузети функцију ритуалног стуба (осе свијета) са својом сотериолошком улогом да би била могућа даља космизација поетског свијета (Елијаде, 2003, с. 87). Тек тада се у пјесничкој слици оприсутњује јунакиња, као и комаровска дача. Вода се трансформисала у праелемент – ваздух, с тим што задржава плаветнило мора. Овом својом карактеристиком ваздух, праелемет који учествује у космизацији поетског пространства Комарова, ступа у везу са ваздухом из Ахматовљевог Приморског сонета градећи стабилнију слику свијета: «И этот воздух (...) морской свершивший перелет» (Ахматова, 2010, с. 460).

Функцију заснивања свијета (Axis mundi) од фонтане преузима дрво, оно органски ураста и у земљу, и у небо: «где с небесами дерево сраслось». Овако трансформисана поетска слика је сведенија од претходне, мање је материјална, више тежи ка вертикали, и као да наговјештава наредну слику чији стваралац постаје сложен, настао од субјекта и јунакиње. Иако дрво хипотетички може да представља осу свијета, да спајањем са небом пронађе тачку ослонца свијета, чиме би свијет добио на коначној космизацији, то се у пјесми не дешава. Прва слика као да припрема читаоца за кулминацију: ни фонтана, ни дрво нису довршили своју функцију организације простора, због чега мора да настане нова поетска слика. Они нису сакрализовали простор. Они припремају кроз развој слике пјесму за кулминацију у којој ескалира драмски напон. Ово се не би догодило да се у пјесми појављују отворена пространства, међутим, свугдје гдје има свођења простора, његове затворености, као што је то случај са унутрашњим, поетским просторима, мора доћи до кулминације. Пишући о Леониду Аронзону, Олга Седакова истиче да је он пјесник кулминације, који „осјећа кроз форму“ (Седакова, 2008, с. 95). Кулминација као момент форме нам открива да се врхунац смисла пјесме налази, у нашем случају, у једанаестом стиху: «стоит в снегу Владимирская церковь» (Аронзон, 2006, с. 59). Кулминација као врх приповиједања, одакле се види све, и напријед и назад: епифанија. Владимирска црква постаје средиште свијета. Једино стабилна и коначна космизација простора јесте онтолошко заснивање свијета, космизација која може да надвлада силе хаоса и да пружи виши смисао постојању. Значајно је примијетити да једино велико слово, осим почетног слова прве ријечи пјесме јесте назив Владимирске цркве. Чак и када се поетски субјект обраћа својој Музи-Мнемосини-Пјесникињи са Ви, он то чини малим словом. На тај начин аутор још једном наглашава важност ове поетске слике за цијелу пјесму. Владимирска црква је Саборни храм Владимирске иконе Пресвете Богородице[21]. Пошто је посвећен Владимирској икони, храм на више нивоа значења представља остваривање хијерофаније. Као Саборни храм он представља и мистично тијело Христово, он је Макроантропос – хијерофанија јесте теофанија. Прва поетска слика је била везана за земаљски живот: као да древна времена космизације свијета помоћу дрвета живота, осе свијета нису могла да утврде тај свијет. Зато је била потребна нова слика, сакрализовање простора и онтолошко заснивање свијета.

[21] Владимирска икона Пресвете Богородице је по предању иконописана руком Јеванђелисте Луке од дасака са трпезе Свете Породице. Празднује се 23. јуна (6. јула) као благодарење за чудесно избављење Москве од напада хана Ахмата 1480. године. Ана Андрејевна Горенко је по њему и узела псеудоним Ахматова, јер се у породици сматрало да њихов род води поријекло од хана Ахмата.

Богородица се у Акатисту Пресветој Богородици именује као „висина недостижна људским помислима“, „дубина недогледна и анђелским очима“, „лествица небеска“ и „мост који преводи са земље на небо“ (Православни молитвеник, 2001, с. 75–76). Све ове слике указују на спајања неба и земље, чиме сотериолошка функција постаје могућа. Висина и дубина свијета се спајају у Богородици, она обнавља осу свијета јер кроз њу дјелује Свети Дух. Она је та која чини могућном теоантропологију. Спасење свијета је омогућено јер она постаје љествица из Јаковљевог сна која спаја небо и земљу, она постаје обновљени Храм Божији чија утроба је шира од небеса јер доноси на свијет Онога који Собом оправдава цијели свијет. На тај начин, кулминација која је историјски била момент форме на овом мјесту постаје драмски напон, пробој епифаније, која се доживљава као хијерофанија. Топос бива настањен бићем, трансформишући се у хијеротопос (види: Лидов, 2009).

Ова слика представља кулминацију и додатним увођењем у пјесму мотива звоника који је „срезан небом“. У тренутку настајања пјесме звоник јесте био обезглављен: крст на звоник и на храм је враћен тек 1995. године. Међутим, поетска слика у којој звоник врхуни и вјенчава се са небом, а са друге стране, небо као да се приклања звонику, тежећи да собом гарантује настанак хијеротопоса јесте пуноћа која сакрализује и прву поетску слику у пјесми. Првобитни назив локуса Комарово је био Келломяки, што на финском језику значи: брдо са звоником (рус. колокольная горка), зато што се на том мјесту налазило узвишење на ком је почетком 20. вијека постављено звоно. Оно није било повезано са сакралном сфером људске дјелатности, а такође ни са сакралним простором, али Владимирска црква са својим звоником онтолошки утемељује и овај простор структурирајући тако сакралну географију поетског простора.

Свијет менталних слика јунакиње изгледа истовјетан или у корелацији са реалним свијетом, све док се не појави атрибут „имагинарни“ (мнимый) уз свјетлост:

> и догорает в зеркале свеча,
> и мнимый свет её вам руки освещает,
> вы смотрите на них, и вам так жаль их,
> что кажется, умрите вы сейчас,
> и зеркало оставит всё как есть (Аронзон, 2006, с. 59).

Пјесникиња-Мнемосина која отвара могућност виђења свијета преко свог свјетлосног бића, она се сада именује као несварна, због чега се поставља питање постојања таквог свијета обасјаног имагинарном свјетлошћу. Још један, додатни простор се појављује у пјесми као могућност сотериолошког аспекта: прострор који настаје у огледалу. Однос јунакиње према својој пролазности у пјесми се констатује као жаљење и ово осјећање као да ствара нови простор имун на старост, пропадање и смрт. Да је таква могућност побједе над пролазношћу такође несварна, указује стих „и чини се, да умрете сада, / и огледало оставиће све као што је“ (курзив мој – Н.А.). Само се последњи свијет у настајању показује као потенцијално једино отпоран на смрт, то је најинтимнији свијет до кога ми визуелно допиремо, до границе до које свјетлост допире: до ока посматрача. На први поглед, статична слика на мрежњачи као да представља последњи, замрзнути кадар на филмском платну. На овом мјесту долази до промјене перспективе, јер схватамо да нисмо ми, читаоци заједно са свјетлошћу и

сликом свијета путовали до ока посматрача, већ је „мрежњача скривена под дланом“ она, на коју се из унутрашњег свијета јунакиње ка споља транспонује њен интимни свијет. Граница свјетова није кожа, већ очи, најфинији човјеков орган чија је храна свјетлост. На тај начин ви које користи поетски субјект док је у једном тренутку актуелизовао дистинкцију између ја и другог свијета: «возле дома (...) стоите вы (...) и видите», наставља да види оно што јунакиња задржава на мрежњачи, чиме тај поетски свијет јунакиње постаје и свијет субјекта и свијет читаоца: ја+ви+он, било да је ријеч о идеалном читаоцу или конкретном (читалац може бити адресат, јер, не заборавимо, пјесма је посвећена Ани Ахматовој). Сакралност географије ове пјесме се састоји у кретању из друге реалности у нашу са тежњом преображења свијета: «Тот быт, которым мы живем, – искусственен, истинный быт наш – рай» (Аронзон, 2006, сс. 2–3).

Дрвена кућа Ане Ахматове у Комарову, у пјесми Леонида Аронзона од љетњиковца (особњак) постепено се транспонује преко ријечи дом до цркве, чиме нам отвара пут до виђења боравишта као склоништа, али се на крају визија гнијезда користи како би се апсолутизованом склоништу додао смисао концентрисане интимности. Валоризација средишта згуснуте самоће остварује се у слици гнијезда на крају пјесме. „Космичност куће се губи у великим градовима“, пише Гастон Башлар у својој студији Поетика простора (Башлар, 2005, с. 47). Међутим, далеко од градова, у сеоској средини, кућа која је окружена дрвећем добија на својој космичности, она учествује у космизацији свијета, а у Аронзоновој пјесми она постаје центар свијета – оса свијета (Axis mundi). Око куће се гради унутрашњи свијет, интимни поетски свијет Ане Ахматове. На тај начин, можемо закључити, Аронзон у овој пјесми нам пружа својеврсни аутопоезис који чини пишчев credo. У својству илустрације могу нам послужити његови цртежи објављени у оквиру сабраних дјела (Аронзон, 2006, с. 56).

Кућа представља човјеков кут, угао у свијету (Башлар, 2005, с. 27), то је прво мјесто одакле почиње његов пут ка откривању свијета, ка откривању космоса. Можемо рећи да је кућа, заправо човјеков први космос. То је космос који се интимно сагледава, јер је кућа концентрована интимност. Она помаже човјеку да постане свјестан и интимности космоса, уколико успије да транспонује своју почетну интимност, чиме се задобија својство неограничености. На тај начин, антропокосмичке везе постају свеприсутне.

Гастон Башлар у својој студији Поетика простора наглашава следеће: „Кућа је једно од највећих сила интеграције за мисли, за сјећања и снове човека“ (Башлар, 2005, с. 30) и, додали бисмо, за цјелокупну човјекову свијест и самосвијест, за начин на који гледа и доживљава тај свијет – за цјелокупну слику свијета. Међутим, када се свијест јунакиње гаси на мрежњачи ока Ане Ахматове последња слика која остаје у свијести није кућа, нити дача, нити љетњиковац, већ гнијездо у гранама дрвећа. Срце, средиште интимности јесте гнијездо. Оно садржи интимно осветљење. Згушњавањем бића куће до слике гнијезда пјесник успијева да унутрашњи простор концентрише, добијајући на интимности, на топлини и једној врсти пријатности која за Башлара представља владавину бића „у једној врсти земаљског раја материје, растворене у милини (...) свих битних добара“ (Башлар, 2005, с. 30). Гнијездо је крајња транспозиција становања, због чега Аронзон „кућице за птице“ (рус. скворешни) из Ахматовљевог Приморског сонета који су култивисана, сложенија форма транспозиције становања, своди на елементарнији облик који је срастао са дрветом.

Једна од битних одредница куће је и њено материнство. То материнство повезује кућу са црквом. Црква као мајка има, такође, обиљежја материнства. Она је дом обитавања Бића. Дионисије Ареопагит у дјелу О небеској хијерархији пише да је Тајни дом премудрости и њен изабрани храм – Богородица „Богоначална тајна неизреченог Богосаздања“ (Ареопагит, 2007, с. 122). „Премудрост сазида себи кућу, и отеса седам ступова“ (Пр. Сол. 9: 1). Свети Јован Златоусти тумачећи наведене стихове наводи да се они односе на „Сина Божјег који је постао човјек. Он је припремио Себи дом – плот од Дјевице (...) Дом Премудрости је Црква, ступови су они које Црква слави као своје стубове“ (Иоанн Златоуст. Толкования на Притчи Соломона).

Куће у првој визији поетског субјекта су куће са великим прозорима, оне гледају свијет. Њихово биће је загледано биће: загледано у свијет. Насупрот томе, јунакиња пјесме да би видјела, принуђена је да затвори очи рукама. Да се удаљи од свијета, повуче у себе и своје успомене, у свој интимни свијет. Све вријеме она гледа своје успомене затворених очију. Предуслов за сјећање је простор, јер без простора, ни вријеме не постоји: простор-вријеме су нераскидиво повезани. Оно што учвршћује сјећање јесте простор, јер само по себи „сјећање је непокретно“ (Башлар, 2005, с. 32). Тако Мнемосина и гради Простор-Вријеме својим Fiat!

У царству имагинације лампа се никада не пали/укључује вани, већ увијек она сија изнутра, из саме куће. Када бисмо ово Башларово правило проширили, а у складу са поетским свијетом Комарова, можемо извући сличан закључак. Свијећа има исту функцију, као и лампа, ријеч је о припитомљеној, контролисаној, затвореној свјетлости која може само да се пробија ка напоље. Свјетлост свијеће је унутрашња свјетлост бића куће. Она из унутрашњости куће освјетљава свијет. Уједно, сијајући – она гледа свијет: „све што сија види“ (Башлар, 2005, с. 52). Свијећњак још не представља запаљену свијећу. Он је тек сјећање или предосјећање свијеће, наговјештај топлине бића куће. И то слаби наговјештај јер служи само као слика поређења: „фонтана окована ледом као јутарњи свијећњак“. Ова поетска слика је простор статичности, смрти. То није разиграна фонтана из које се вода излива услед изобиља животне снаге, већ је ријеч о заустављеној, окованој води која одише космичком хладноћом. То је из поређења свијећа која је већ излила своје свјетлосно биће. Космос зиме који се налази ван настањених летњиковаца представља снаге које пријете да угрозе унутрашњи простор мјеста настањеног бићем. Међутим, тај неуређени простор који скривено пријети силама хаоса и даље није надвладао, што потврђује визија Владимирске цркве.

Већ смо поменули да се сакрални простор налази у централном дијелу свијета пјесме. Тако од профаног времена које оличава живот у летњиковцу долазимо до сакралног времена. Уређење на тај начин од љетњиковца у приморском мјесту до сакралног простора Владимирске цркве пролази кроз напуштање куће, преко трга – до цркве. Међутим, ова граница између светог и профаног није јасно постављена јер свети простор у централном дијелу пјесме освештава и простор по рубовима становања. Несвети простор не посједује чврсту структуру и лишен је постојаности, јер није утемељен, заснован на онтолошком: „Манифестација светог онтолошки заснива свет“ (Елијаде, 2003, с. 76). Да би се боравило у свијету треба га прво основати. Такво оснивање се у пјесми постиже узвођењем вертикале свијета која је заступљена на више начина: дрво које је „с небесима срасло“, или као црквени звоник спојен с небом.

Пјесник употребљава слику звоника ког је „небо срезало“. Небо као да сакрива реалије ондашњег времена у коме звоници и главе цркава нису врхуниле крстом и исправља идеолошке наративе вјенчавајући својим, небеским, све оно што тежи нематеријалном. И дрво и звоник имају исту функцију: спајања неба и земље. У пјесми је наглашена хетерогеност простора. Он се не само удваја (први стих почиње ријечима: „затворите очи“ и настаје свијет; осми стих почиње гестом јунакиње која длановима затвара очи и након тога види нови свијет, који се, међутим, поново удваја захваљујући једном од централних мотива Аронзонове поезије – огледалу). Треба обратити пажњу да је свијет затворен у огледалу, зачарани свијет: он може сачувати од смрти, јер он оставља све онако како јесте. Да тај свијет није коначан, указује поновно удвајање свијета. Овај пут, свијет као да се враћа свом почетку. Кроз слику гнијезда која представља концентрисано бивство, свијет се враћа јунакињи која га је створила, задржавајући се на мрежњачи ока.

Од реалности умјетничке слике се пењу до виших нивоа реалности, од предмета дефинисаних геометријском реалношћу, оне бивају испуњене бићем пјесника. Добивши тако биће, оне граде вишу реалност лишену своје материјалне основе. Слике се више не утемељују у материји, већ у духу. Пјесничке слике постају дио више, културне – пнеуматичке реалности. То нису материјалне слике, већ унутрашњи свијет умјетников, испуњен бићем умјетника. Ријеч је о новој реалности бића, која не подлијеже трулежности и пропадљивости материјалног свијета. Имагинација је творачка дјелатност. Творачка, зато што ствара, реализује „виталитет од неког пнеуматичког света“ (Хамваш, 1995, с. 40) Примивши у себе свијет другог пјесника, уједно саучествујући у његовом стварању, пјесник обогаћује свој свијет и, попут рајског врта, сади га у новим свјетовима читалаца. Другим ријечима: „Оно што песник смести у своју имагинацију, он се у то преображава.“ (Хамваш, 1995, с. 40) На тај начин се чува бесмртност и Леонида Аронзона и Ане Ахматове, све док њихови свјетови живе у нама, читаоцима.

За Бахтинов термин хронотоп, и хијерархију коју он уводи у систем хронотопа, важно је да преовладава „временско начело“ (Тамарченко, 2008, с. 287), које у случају стваралаштва Леонида Аронзона није одговарајуће зато што је умјетничко пространство лишено времена и пропадљивости карактеристичне за феномен времена. То је тренутак претворен у вјечност. Вријеме у коме је остварен смисао постојања времена, Вријеме као стање душе, али и простор као стање душе. Дакле: Вријеме-Простор као рајско стање душе. Аронзонова поезија није само сјећање на Рај, он је и стварање Раја. Он попут смијешног човјека Достојевског свима прича о свом сновиђењу (или, како би Башлар прецизирао: сањарији), визији Раја убјеђујући да је ријеч о стању у коме се борави, као стању Истине. Аронзон открива да је истински свакодневни наш живот рај, а не оно што се углавном подразумијева под свакодневицом (Аронзон, 2006, сс. 2–3).

У стваралаштву Леонида Аронзона не може се говорити о хабитусу у схватању П. Бурдјеа као општем печату који обиљежава представнике одређеног топоса, већ управо супротно: ријеч је о пјеснику који својом стваралачком личношћу даје печат свијету који ствара. Свијет у коме пјесник обитава је унутрашњи поетски свијет. Зато читав његов свијет и личи на њега, то је свијет у коме царује хармонија. Ријеч је о живом свијету који, ако се у њега загледате, осјетите да и он гледа у вас. Тако љетњиковци

из Комарова својим широким прозорима посматрају читаоца, интима поетског свијета креће се ка читаоцу улазећи у његов свијет и преображава га. Аронзон ствара читаоце који, захваљујући обитавању у његовом интимном, унутрашњем умјетничком простору стичу одређени хабитус. Такав хабитус јесте позив на стваралаштво, он утиче на модел рецепције и дјеловања (Бурдьё, 2014: 167). Пјесничка визија у Комарову се налази на граници чисто идеалног и чисто реалног бивства. Пишући о таквим, живим визијама које су у стању да преведу биће у другу егзистенцију, Бела Хамваш наглашава да постоје три врсте визија: небеске, земаљске и инферналне (Хамваш, 1995, с. 100). Ове визије стварају облике, било реалне, било лажне и то преко ријечи (логос, слика, праслика). Једини начин да се изврши препознавање лажних облика је преко ријечи, или прецизније, преко диференцијације лажних ријечи које потичу из сфере инферналног. Лажне ријечи су само привид, оне не могу да се отелотворе, да постану стварност јер су опсена. Њихов циљ је да доведу у заблуду, јер оне немају способност реализације, оне су само привид. То је ријеч која обмањује, заводи, и зато овдје није ријеч о слици, већ о опсјени. Леонид Аронзон помоћу само једне ријечи разоткрива опсјену свијета у огледалу: «и догорает в зеркале свеча, / и мнимый свет её вам руки освещает» (курзив мој – Н.А.). На први поглед свијећа би у овој пјесми требало да осим опште симболике, садржи и симболику коју има у стваралаштву Ане Ахматове, међутим, основно својство свијеће – исијавање свјетлости, осветљавање свега онога што је непознато, што припада силама некосмизираног свијета, силама хаоса и што доводи те слике у ред, што космизира свијет – у пјесми изостаје. Ова свијећа није у стању да освијетли свијет ни у огледалу, ни изван огледала. Пошто припада инферналној визији, свјетлост свијеће боји свијет лажним бојама, обећавајући оно што није у стању да оствари: она не може помоћи огледалу да сачува тренутак за вјечност. Свијећа је та око које би требало да се отеловљује свијет иза огледала јер она припада њему и дарује свјетлост илузорном свијету: «и догорает в зеркале свеча», она би требало да конституише тај свијет лишен обима и димензија, иначе, врло сведен: «листок свечи, журналы, подоконник». Међутим, илузорност такве наде наглашена је у пјесми посредством безличног облика кажется: «что кажется, умрите вы сейчас, / и зеркало оставит всё как есть». И није случајно употријебљен управо безлични облик, јер инфернална реч никада не уме да се отелотвори (не уме да се реализује), и управо због тога никада не може да буде лична“ (Хамваш, 1995, с. 100). Јелена Шварц је препознала симболику свијеће код Аронзона када тврди да је то „слика смрти која привлачи, која заводи“ (Шварц, 2008, с. 54). Оно што побјеђује, јесте форма, прецизније, циклична форма која ствара циклично вријеме које затвара пјесму у један свијет.

Топографија истинске поетске суштине Леонида Аронзона захтијева проучавање и онога што се налази поред умјетничке слике дома (властелинства, љетњиковца, даче), а то је врт, шума, брдо, ријека, језеро. Ријеч је о хомогеном простору који је у настајању. Унутрашњи свијет Аронзона је у сталном настајању, њега гради пјесничка имагинација. Он је реалнији од реалног свијета, његова реалност је вишег поретка, јер је ријеч о стању, рајском стању пјесника. Граница између реалног свијета и умјетничког свијета за Аронзона је била, како се сам пјесник изразио: „његова кожа“ (Аронзон, 2006, с. 12). Док је пјесник тијелом и својом кожом боравио у свијету, док је стварао умјетнички свијет, могли смо говорити о различитим степенима реалности

та два свијета. Међутим, физичким нестанком тијела, умјетнички свијет Аронзона добија ново својство: он претендује на тоталитет. Топографија више није одређена именима пјесникових пријатеља, и читалац може да наведе поток да се креће именом свог пријатеља, зато што је поток капилар којим тече живот, Микрокосмос прераста у Макроантропос.

Поетске слике у Комарову испољавањем светог добијају пуноћу, у њима се настањује биће, задобијају тоталитет и нарастају у интегралну поетску слику, што се одражава и на форми пјесме. Пјесма – једна слика свијета – једна реченица – једна свијест – једна мисао. Дача (зелена кабина) у којој је живјела Ана Ахматова у пјесми Комарово Леонида Аронзона се од летњиковца трансформише до цркве преко ријечи дом и тако ствара заједничко поље асоцијација на боравиште као склониште. Међутим, визија гнијезда која се на крају пјесме појављује служи да се тотализованом склоништу придружи слика концентрисане интимности као средишта згуснутости бића. И на крају, можемо закључити да Леонид Аронзон са пјесмом Комарово може да учествује у стварању поетосфере руске дача, напоредо са другим значајним пјесницима 20 вијека, јер ствара мит дача који је попут древних митова у стању да побиједи чак и смрт.

REFERENCES

Ahmatova, A.A. (2010). *Polnoe sobranie pojezii i prozy v odnom tome.* Moskva, Rossija: Al›fa-kniga.

Aronzon, L. (2006). *Sobranie proizvedenij. V 2 t. T. 1.* Sankt-Peterburg: Izd-vo Ivana Limbaha.

Azarova, N. (2008). Mestoimennaja pojetika Leonida Aronzona. *Wiener slawistischer Almanach*, *62*, 165–179.

Bashlar, G. (2005). *Poetika prostora.* Chachak: Gradac.

Brodskij, I.A. (2001). *Sochinenija Iosifa Brodskogo. V 7 tt. T. 4.* Sankt-Peterburg: Pushkinskij fond.

Burd'jo, P. (2014). Social'noe prostranstvo: polja i praktiki. Sankt-Peterburg: Aletejja.

Dionisij Aeropagit. (2007). O nebesnoj ierarhii. Kniga angelov. *Antologija hristianskoj angelologii* (ss. 117–123). Sankt-Peterburg: Amfora.

Dmitrieva, E.E. (2019). Russkaja usad'ba: semantika, topos i hronos. *Imagologija i komparativistika*, *11*, 140–173.

Druskin, Ja.S. (1999). *Dnevniki.* Sankt-Peterburg: Akademicheskij Proekt.

Elijade, M. (2003). *Sveto i profano.* Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavachka kњizharnica Zorana Stojanoviћa.

Ioann Zlatoust. Tolkovanija na Pritchi Solomona. https://azbuka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/tolkovanija-na-pritchi-solomona/#0_9 (accessed 12.08.2022)

Kij, E.A. (2009). Diskussija o infernal›nyh formah sushhustvovanija v «Vimshatike». Vasubandhu. *Vestnik Russkoj hristianskoj gumanitarnoj akademii*, *10*(3), 109–119.

Lidov, A.M. (2009). *Ierotopija. Prostranstvennye ikony i obrazy – paradigmy v vizantijskoj kul'ture.* Moskva: Dizajn. Informacija. Kartografija.

Lotman, Ju.M. (1970). *Struktura hudozhestvennogo teksta.* M.: Iskusstvo.

Najman, A.G. (1989). *Rasskazy o Anne Ahmatove.* Moskva: Hudozhestvennaja literatura.

Osipov, Ju.S., Kravec, S.L. Bol'shaja Rossijskaja Jenciklopedija. V 30-ti tomah. h t t p s : / /

bigenc.ru/philosophy/text/2029423 (accessed 12.08.2022)
Postanovlenie №549 Sovnarkoma SSSR «O meroprijatijah po postrojke dach dlja dejstvitel'nyh chlenov Akademii Nauk SSSR». 10 marta 1946 g. CMAM, f. 150, op. 24, d. 51, l. 201-203. Zaverennaja pechat›ju Upravlenija delami SNK SSSR kopija. http://docs.historyrussia.org/ru/

Азарова, Н. (2008). Местоименная поэтика Леонида Аронзона. *Wiener slawistischer Almanach, 62*, 165–179.
Аронзон, Л. (2006). *Собрание произведений. В 2 т. Т. 1.* Санкт-Петербург, Россия: Изд-во Ивана Лимбаха.
Ахматова, А.А. (2010). *Полное собрание поэзии и прозы в одном томе.* Москва, Россия: Альфа-книга.
Башлар, Г. (2005). *Поетика простора.* Чачак: Градац.
Бродский, И.А. (2001). *Сочинения Иосифа Бродского. В 7 тт. Т. 4.* Санкт-Петербург: Пушкинский фонд.
Бурдьё, П. (2014). *Социальное пространство: поля и практики*. Санкт-Петербург: Алетейя.
Дионисий Аеропагит. (2007). О небесној иерархии. Книга ангелов. В *Антология христианской ангелологии* (сс. 117–123). Санкт-Петербург, Россия: Амфора.
Дмитриева, Е.Е. (2019). Русская усадьба: семантика, топос и хронос. *Имагология и компаративистика*, *11*, 140–173.
Друскин, Я.С. (1999). *Дневники.* Санкт-Петербург: Академический Проект.
Елијаде, М. (2003). *Свето и профано.* Сремски Карловци и Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
Иоанн Златоуст. Толкования на Притчи Соломона. https://azbuka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/tolkovanija-na-pritchi-solomona/#0_9 (accessed 12.08.2022)
Кий, Е.А. (2009). Дискуссия о инфернальных формах сущуствования в «Вимшатике» Васубандху. *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*, *10*(3), 109–119.
Лидов, А.М. (2009). *Иеротопия. Пространственные иконы и образы – парадигмы в византийской культуре.* Москва: Дизайн. Информация. Картография.
Лотман, Ю.М. (1970). *Структура художественного текста.* М.: Искусство.
Найман, А.Г. (1989). *Рассказы о Анне Ахматове.* Москва: Художественная литература.
Осипов, Ю.С., Кравец С.Л. *Большая Российская Энциклопедия. В 30-ти томах.* https://bigenc.ru/philosophy/text/2029423 (accessed 12.08.2022)
Постановление № 549 Совнаркома СССР «О мероприятиях по постройке дач для действительных членов Академии Наук СССР». 10 марта 1946 г. ЦМАМ, ф. 150, оп. 24, д. 51, л. 201-203. Заверенная печатью Управления делами СНК СССР копия. http://docs.historyrussia.org/ru

СТАТЬИ

Семантика усадьбы-музея

Русская усадьба в зеркале путеводителей советской эпохи (на примере Московского региона)[22]

Russian Manor in the Mirror of Soviet-Era Guidebooks (Using the Example of the Moscow Region)

María S. Fedoseeva, *A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences*
makanja@list.ru

Received: July 30, 2022.
Accepted: October 21, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.v1i22.25916

АННОТАЦИЯ
В статье исследуется образ усадьбы, создававшийся и транслировавшийся в текстах путеводителей по Подмосковью 1920-х – 1980-х гг. Московская область выбрана ареалом исследования как регион с высокой концентрацией усадебного наследия, имеющего большую историческую и культурную ценность. С учётом значительных тиражей (доходивших до 100 000 экземпляров) и большого интереса советских людей к туризму тексты путеводителей можно считать важным сверхтекстом, оказывавшим существенное влияние на формирование общественного мнения, в том числе на представление об усадьбах. На основе исследования более чем двух десятков путеводителей разного времени прослежены общие тенденции в представлении материала, связанного с усадебным наследием. Так, автор делает выводы об избирательности в выборе материала и ангажированности большинства путеводителей 1920-х – середины 1950-х гг., акцентировавших внимание читателя на сословном неравенстве, лежавшем в основе усадебной жизни. В статье показано, как постепенно, по мере удаления от революционных событий, такой угол рассмотрения усадебного наследия смягчался. В путеводителях всё чаще можно было встретить осмысление усадьбы как ценного историко-художественного наследия, которое необходимо сохранять и изучать. Путеводители советской эпохи представляют сегодня большой интерес – прежде всего, культурологический, демонстрируя динамику осмысления усадебного наследия; кроме того, они содержат ряд ценных сведений об усадебных ансамблях, в частности, об их сохранности в разные периоды времени, этапах музеефикации и др.

Ключевые слова: усадьба, Подмосковье, путеводитель, СССР, цензура.

ABSTRACT
The article examines the image of the estate, which was created and broadcast in the texts of guidebooks for the Moscow region of the 1920s – 1980s. The Moscow region was chosen as the area of study as a region with a high concentration of estate heritage, which has great historical and cultural value. Taking into account the significant circulations (up to 100,000 copies) and the great interest of Soviet people in tourism, the texts of the guidebooks can be considered an important supertext that had a significant impact on the formation of public opinion, including the idea of estates. Based on the study of more than twenty guidebooks of different times, general trends in the presentation of material related to the estate heritage are traced. Thus, the author draws conclusions about the selectivity in the choice of material and the engagement of most of the guidebooks of the 1920s – mid-1950s, which focused the reader's attention on the class inequality that underlay estate life. The article shows how gradually, as we move away from the revolutionary events, such an angle of consideration of the estate heritage softened. In guidebooks, it was increasingly possible to find an understanding of the estate as a valuable historical and artistic

[22] Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счёт гранта Российского научного фонда № 22-18-00051, https://rscf.ru/project/22-18-00051/

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

heritage that needs to be preserved and studied. Guidebooks of the Soviet era are of great interest today – first of all, culturological, demonstrating the dynamics of understanding the estate heritage; in addition, they contain a number of valuable information about manor ensembles, in particular, about their preservation in different periods of time, stages of museification, etc.

Keywords: manor, Moscow region, guidebook, USSR, censorship.

В последние десятилетия наблюдается рост интереса к усадебному наследию в обществе и в науке. Примерами могут служить деятельность возрожденного в 1992 г. Общества изучения русской усадьбы (ОИРУ), а также деятельность проектов «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд» (2018-2020) и «Усадьба и дача в русской литературе XX и XXI веков: судьбы национального идеала» (2022 – н.в.) (рук. О.А. Богданова), реализуемых в ИМЛИ РАН при поддержке Российского научного фонда, исследующих «усадебный топос», образ усадьбы в текстах разных авторов разного времени.

Судьбы усадьбы как национального идеала в XX в. складывались непросто. Сохранившиеся после Октябрьской революции усадебные комплексы продолжили существование в новом качестве – как музеи, лечебные и учебные учреждения и пр. «Новая жизнь» усадеб получала осмысление и отражение в самых разных текстах – художественной, научной литературе, литературе нон-фикшн. Полагаем, что при изучении «усадебного топоса» советского времени особое внимание следует уделить текстам путеводителей. С учетом значительных тиражей (доходивших до 100 000 и более экземпляров) и большого интереса к туризму тексты путеводителей можно считать сверхтекстом, формировавшим общественное мнение.

Важное свойство путеводителей – способность быть инструментом конструирования достопримечательностей. «Конструирование достопримечательностей включает: переведение памятника истории или искусства в поле функционирования массовой культуры; упрощение, а зачастую и искажение смыслов, ценностей, значений; тиражирование и организация массового потребления и т.д. Путеводитель переводит предметы истории, культуры, элитарного искусства в объекты массовой культуры, влияет на ожидания и задачи путешественника» (Руцинская, 2011, с. 53). Обращение к истории местности позволяет автору (или коллективу авторов) отбирать факты, компоновать их по своему усмотрению, конструировать маршрут движения так, чтобы обозначить определенную позицию и сформировать ее у читателя.

Путеводители по Подмосковью советского периода имели разную направленность и предоставляли самую разную информацию: общую характеристику природы, истории и экономики региона, описание достопримечательных мест (архитектурно-художественных памятников, музеев, мест, связанных с историческими событиями или деятельностью выдающихся людей прошлого), маршруты пеших и лыжных походов и водных путешествий, места рыбной ловли, сбора грибов, охотничьи угодья, места для купания и т.п. Усадебному наследию в них уделено значительное место — по причине высокой концентрации в этом регионе памятников усадебного искусства. Такое обилие специфических памятников нельзя было обойти вниманием — можно было только осмыслить и в том или ином ключе преподнести читателю, причём читателю заинтересованному: устойчивый интерес к усадебному наследию существовал

как до Октябрьской революции, так и после. Так, автор одного из последних предреволюционных путеводителей «Подмосковные» (книга 1 – 1912 г., книга 2 – 1914 г., 2-е изд. — 1914 г.) Ю.И. Шамурин писал: «Успех моей книги “Подмосковные”, разошедшейся в течение первого же года, свидетельствует о значительном интересе к недавнему прошлому русской культуры» (Шамурин, 1914: 4). Десять лет спустя члены Общества изучения русской усадьбы В.В. Згура и А.Н. Греч писали о «большом внимании [к усадьбам] со стороны интересующихся русским искусством и культурой» (Экскурсии в подмосковные, 1925, с. 5).

В статье прослеживаются общие тенденции презентации усадебного наследия в путеводителях, которые являются продуктом своей эпохи, прошедшим цензурный контроль содержания. При этом следует отметить, что путеводители советской эпохи неоднородны, они писались разными людьми (чаще всего – коллективом авторов) в разное время и о разных усадьбах, в них может просматриваться и авторский почерк, и личная заинтересованность авторов в том или ином сюжете, и субъективное отношение к усадебному наследию.

Разные подходы к памятникам хорошо видны на примере путеводителей 1920-х гг.

Особняком стоят и представляют и сегодня большой интерес издания Общества изучения русской усадьбы: «Экскурсии в подмосковные» (1924, 1925, 1926), «Дачи и окрестности Москвы» (1928, 1930) и др. Их венцом является путеводитель «Памятники усадебного искусства. Московский уезд» (1928, вып. 1 и единственный, тираж 1000 экземпляров), созданный на высоком профессиональном уровне по результатам научно-просветительских экспедиций и зафиксировавший положение дел в усадьбах в 1920-е гг. Путеводитель давал краткие художественные справки (о владельцах, архитектурных особенностях, сохранности), библиографию, важные технические указания. Ценность этого путеводителя — в его всеохватности (включении памятников «второстепенного» значения и труднодоступных ансамблей наравне с признанными и доступными для осмотра шедеврами; комплексном подходе к усадьбе), непосредственном, эмпирическом знакомстве с материалом в ходе полевых исследований, а также серьёзном научном подходе[23] (об этом говорит хотя бы книга А.Н. Греча «Венок усадьбам», написанная позже, в 1932 г., в ссылке, по памяти), поскольку членами общества осознавалась «неминуемость ближайшего и окончательного разрушения» (Экскурсии в подмосковные, 1925, с. 5) ряда памятников усадебного искусства. После того, как общество в 1930 г. было ликвидировано (а многие его члены впоследствии подверглись репрессиям), его труды как будто бы пропали из виду. На самом деле, они стали неким образцом и подводным течением, откуда черпали сведения следующие поколения авторов путеводителей, иногда упоминая В.В. Згуру, А.Н. Греча и др. (Длугач, Миллер, Романов, 1941, сс. 33, 73). Однако, им на смену приходили путеводители нового типа (например, «Иллюстрированный путеводитель по окрестностям Москвы»

[23] Так, была создана картотека с материалами по форме, состоявшей (максимально) из 17 пунктов: название, местонахождение, последний владелец, преобладающий архитектурный характер, сохранность в настоящее время, историческая справка, архитектура (перечисление и краткое описание памятников), садовая архитектура и парк, внутреннее убранство усадебного дома, собрание, библиотека, архив, театр и театральное здание, библиография и архивные источники, архитектурный материал (планы, чертежи и проч.), иконография, примечания.

(1926, тираж 15000 экземпляров), который можно назвать примером ангажированного советского путеводителя), решавшие на материале усадеб свои задачи.

В первые десятилетия своего существования советской власти требовалось оформить отношение к усадьбе как к воплощению и символу классовой несправедливости. В советских путеводителях первой половины XX в. усматривается тенденция подчёркивать «классовую сущность» усадьбы. Вырабатывается корпус «любимых» сюжетов, которые оказываются востребованными большинством путеводителей по Подмосковью. К таким сюжетам следует отнести, в первую очередь, историю усадьбы Марфино. Путеводители (которые, к слову, часто переписывали сведения друг у друга – ср., напр., статьи об усадьбе Марфино в путеводителях 1930, 1941, 1953 гг.) тиражируют «старое предание» (Вокруг Москвы, 1930, с. 43) (устное и недостоверное), согласно которому «самодур-помещик» (Подмосковье, 1953, с. 202) Б.А. Голицын остался недоволен постройкой церкви талантливым крепостным архитектором Владимиром Белозёровым «и отдал приказ высечь её строителя. Белозёров под розгами скончался и был похоронен рядом со своим творением» (Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 134). Ещё одним востребованным марфинским сюжетом стало сравнение соседствовавших псарен («дворцов для собак») (Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 132) и «тёмных курных избенок “добрых поселян”, как называл их в своей пьесе Н.М. Карамзин» (Подмосковье, 1953, с. 203) (речь идёт о пьесе «Только для Марфина», «прославлявшей крепостное право» (Там же)). А сюжет о жестоких крепостниках в разных вариантах повторяется во всех путеводителях первой половины XX в. Так, путеводитель 1926 г. писал о поместье кн. Львова у станции Химки, где «на старинных конюшнях <…> князь Львов когда-то порол “непокорных” крестьян», и церкви, в которой, «по рассказам старожил, <…> венчались “дворовые девки”, ставшие жертвами сластолюбивого князя» (Иллюстрированный путеводитель по окрестностям Москвы, 1926, сс. 78-79); об имении князей Черкасских вблизи станции Кудиново, где «по местным преданиям в подземном ходу (частично сохранившемся), простирающемся на 2 кил., жестокими князьями замучивались крепостные» (Иллюстрированный путеводитель по окрестностям Москвы, 1926, сс. 143-144). Путеводитель «Литературное Подмосковье» (1950) писал о «целом гареме крепостных девок» владельца Архангельского князя Н.Б. Юсупова — «просвещённого вельможи», но «закоренелого крепостника» (Литературное Подмосковье, 1950: 11). Отметим, что и в путеводителях ОИРУ этот сюжет мог быть проявлен, но он был гармонично вписан в текст, описывающий усадьбу как единый организм; таково описание А.Н. Гречем конного двора усадьбы Кузьминки в путеводителе «Экскурсии в подмосковные» (1925): «Здание это причудливо соединяет в себе конюшню и место для оркестра, лошадиные стойла и “храм Аполлона”. И это сочетание едва ли не символично для русского крепостного быта, где конюх мог одновременно быть музыкантом и где провинившегося артиста по барской воле секли на конюшне… Но из соединения по существу несоединимого художник создал в архитектурном отношении нечто замечательно цельное» (Цит. по: Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 73). Путеводители акцентировали внимание на «праздном препровождении» (Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 5), «потребительстве» усадебного уклада, охотно писали о «барских затеях» (Вокруг Москвы, 1930, с. 158), «нелепых фантазиях» (Иллюстрированный

путеводитель по окрестностям Москвы, 1926, с. 94), «княжеских чудачествах» (Вокруг Москвы, 1930, с. 109): о плите над могилой лошади князя Сергея Александровича в Усове; о «страдавшем манией преследования» владельце Дубровиц Дмитриеве-Мамонове, который «собрал здесь большое количество разных вещей и прожил много лет, запершись в одной комнате, прячась даже от собственного лакея» (Там же: 157); о доме Дурасова в Люблине, построенном «со странной целью увековечить полученный им орден “Анны” <…> дом должен был по возможности точно воспроизвести в своем плане рисунок анненского орденского креста» (Иллюстрированный путеводитель по окрестностям Москвы, 1926, с. 94), о «варварском расточительстве, удивительном даже в “блестящий век” Екатерины» – приказе императрицы сломать практически готовый дворец в Царицыне «из чувства мести к Баженову за близость к опальному просветителю Н.И. Новикову и к нелюбимому Екатериной наследнику Павлу» (Куделин, 1957, с. 101) и о других плодах «”вельможной” психологии» (Иллюстрированный путеводитель по окрестностям Москвы, 1926, с. 94). Символами крепостной усадебной жизни предстают ансамбль роговой музыки «из сорока человек, жизнь которых проходит в выдувании одной ноты» (Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 74), или «работы крупных крепостных художников Шереметева, которые по распоряжению владельца копировали чужие картины» (Подмосковье, 1953, сс. 186-187). В очерках об усадьбах освещаются трагические судьбы «даровитых людей, вышедших из народа и работавших в эпоху крепостного права» (Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 5): выдающегося художника Ивана Аргунова, мозаичиста Никифора Васильева, по преданию, ослепшего «на этой тонкой и кропотливой работе» (Там же: с. 6), актрисы Прасковьи Жемчуговой: «Много горя принесла ей любовь графа: положение любовницы барина унижало её, как выдающуюся артистку, доставило ей насмешки, зависть, злобу со стороны окружающих» (Там же: с. 12). Да и в целом, путеводители не уставали напоминать, что за каждой усадьбой стояли «творчество, талант и тяжёлый труд русского крепостного крестьянства» (Там же: 3).

> «Всегда надо помнить, – писал путеводитель «Литературное Подмосковье» в 1950 г., — что роскошь вотчин <…>, все эти богатства — картины, бронза, библиотеки, скульптуры и гобелены — были приобретены их всевластными собственниками — феодалами-помещиками за счёт тяжкого труда многих тысяч крепостных крестьян, жестоко ими эксплоатируемых. <…> И вот эту-то “нужду-кабалу” крепостных рабов необходимо вспомнить теперь, когда мы, счастливые современники социалистического строя, будем осматривать и изучать памятники прошлого. Эти прекрасные произведения давно ушедшей дворянской культуры свидетельствуют о талантливости и высокой одаренности русского народа — подлинного созидателя этих исторических памятников архитектурного и садового искусства» (Литературное Подмосковье, 1950, с. 5).

В этих строках, однако, чувствуется стремление сохранить усадебные ансамбли – хотя бы как памятник таланту простого народа и уродливости крепостного права. Путеводитель 1926 г. выражался значительно резче: «И действительно, что нужнее, что ценнее современному человеку: полукружия коринфских колонн, над созданием которых трудились, в многотрудном поте лица своего, под злые окрики надсмотрщиков, рабочие артели прошлого века, или <…> электрические лампочки, которыми искрится ныне, как золотыми созвездиями, Советское Люблино» (Иллюстрированный

путеводитель по окрестностям Москвы, 1926, с. 95). Сравнение дореволюционного прошлого и советского настоящего – излюбленный приём путеводителей первой половины XX в., хорошо приложимый и к усадебному наследию. Общий пафос очерков сводится к тому, что после «грома Октября» усадьбы и дачи «перешли в руки тех, кем они были построены и кому по праву принадлежали» (Там же: с. 60), место прежних миллионеров заняли «другие миллионеры» – колхозы и совхозы (Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 44), а также приюты, войсковые части, научные институты, учебные заведения, летние базы вузов, опытные станции, музеи, детские лагеря, санатории и дома отдыха, где «пышные праздники для привилегированной группы людей в прошлом сменились в настоящее время рационально поставленным отдыхом сотен трудящихся» (Вокруг Москвы, 1930, с. 198).

Но то, что являлось объектом восхваления советских путеводителей, – «новая жизнь» (Там же) усадеб, «яркие черты нового <…> на фоне этого старого ушедшего быта» (Там же: сс. 108-109) – с болью описывал, находясь в заключении, знаток усадеб А.Н. Греч в книге «Венок усадеб». Противоположностью оптимистической риторике путеводителей звучат его наблюдения о сохранении усадебного наследия, достижениях Октябрьской революции и пр. «Оживлённым группам отдыхающих» (Вокруг Москвы, 1930, с. 109), «весёлым голосам детей из детского дома, открытого здесь советской властью, или рабочей молодежи, приехавшей в дом отдыха» (Там же: 10) он противопоставляет усадьбы «омертвелые, лишённые жизни» (Греч, 2010, с. 187). «Наша эпоха <…> осваивает культурное наследие, бережно охраняя лучшее, что оставлено нам минувшими временами, ставит его на службу новой жизни», – рапортует путеводитель 1950 г. (Литературное Подмосковье, 1950, сс. 29-30) – «Большинство дорожек в парке заглохло; протоптаны ногами многочисленных посетителей новые тропинки и дороги. После праздных дней до следующей недели хранит парк память о [теперешних] своих посетителях – обрывки газет, конфетные обёртки, пустые, опорожнённые бутылки, помятую траву, густую шелуху семечек и орехов на дорожках. В дни же отдыха в парке Горенок толпа людей – “московские африканцы” в трусах, дешёвыми духами надушенные девицы, заглушающие ароматами запахи травы и леса, ухарские взвизгивания гармошки, треньканье гитары и балалайки, стереотипные и тупо заученные комсомольские песни, непрерывно распеваемые, верно, потому, что нет у этих людей мыслей и тем для беседы. Человеческое стадо, представленное этой толпой, топчет и срывает всё на своём пути, заполняя к вечеру густой, безнадёжно однообразной и ограниченной массой платформы ближайших дачных станций» – будто отвечает Греч в книге, которую, конечно, и не мечтал издать (Греч, 2010, сс. 219-220);

«советская республика бережно охраняет памятники далеко отошедшего прошлого» (Иллюстрированный путеводитель по окрестностям Москвы, 1926, с. 25)[24], «Научные работники со знанием дела и с любовью <…> не только охраняют и изучают уцелевшее, но и восстанавливают исчезнувшее. Парк в образцовом порядке [речь об образцово-показательном Архангельском – М. Ф.]» (Литературное Подмосковье, 1950,

[24] Хотя путеводитель не раз проговаривается: «Барские дома не уцелели. Они разграблены и растасканы на дрова в годы революции» (Иллюстрированный путеводитель по окрестностям Москвы, 1926, с. 108), «Земля передается крестьянам для засева; всякого рода барские постройки за негодностью продаются на снос» (Там же: 156).

сс. 29-30) – «Разорено всё, а случайно уцелевшее доживает в своей обречённости… В десять лет создан грандиозный некрополь» (Греч, 2010, с. 22) – пишет Греч, вспоминая постройки, пострадавшие «от невежественных, разрушающих рук слепых исполнителей в 1917 году брошенных в толпу разрушительных лозунгов» (Там же: с. 209) и отмечая «типично национальное неуважение к старине и искусству» (Там же: с. 187);

«старый дворец [Архангельского] словно помолодел <…> В его залах — музей. В них нет теперь "спёртого воздуха", не видно в них ни "стен, сдавших свой цвет", ни старика "кустода в черном потертом сюртуке". Парк в образцовом порядке. <…> Он лишён всякой меланхолической задумчивости, свойственной запущенным уголкам былого. Парк дышит радостной жизнью нашего советского сегодня» (Литературное Подмосковье, 1950, сс. 29-30), – пишет путеводитель 1950 г. – по мнению же Греча, сохранившиеся усадьбы «слишком музейны», «в них не осталось флюид прошлого и призрачных образов» (Греч, 2010, с. 187);

«после революции все художественные ценности усадьбы перешли во владение государства и ныне хранятся в различных музеях» (Иванов, Барсуков, Федюкин, 1967, с. 302), «Все эти реликвии [сохранённые в Остафьеве – М. Ф.] ныне находятся в музеях» (Подмосковье, 1953, с. 231) – «Вырванные из бытового окружения, стали хламом старые вещи в залах-кладовых Исторического музея» (Греч, 2010, с. 81);

путеводители описывают «ряд новеньких дач» (Португалов, Длугач, Левитин, 1935, с. 17) на месте усадеб, «колоссальный рост культуры и материального благосостояния нашей страны» (Там же: с. 112) – по мнению Греча, «жалкие посёлки, скученные и смрадные дома возникли на месте прежних садов и парков» (Греч, 2010, с. 215);

если в советском дискурсе усадебная старина «навевает тяжелые сны о минувшем» (Иллюстрированный путеводитель по окрестностям Москвы, 1926, с. 107), то для Греча в ней заключена «культура двух столетий <…> памятники искусства и быта, мысли и образы, вдохновлявшие русскую поэзию, литературу, музыку, общественную мысль» (Греч, 2010, с. 22).

В книге Греча «Венок усадьбам» – доскональное знание, тонкое понимание усадьбы и огромная боль от её исчезновения: «после 1917 года русскую усадьбу следует смотреть на расстоянии. А после 1930 года – не одними ли только глазами памяти?» (Там же: с. 42). Это весьма своеобразный путеводитель – «эпилог <…>, надгробный камень» (Там же: 22), путеводитель по уголкам своей памяти, поэтичный, но при этом научный – в нём зафиксировано реальное состояние усадеб на 1920-е гг., иногда с очень живыми подробностями: например, автор вспоминает, что в 1920 г. дом в Ершове «ещё сохранялся как музей. Правда, довольно своеобразно охраняемый. Попасть в него можно было беспрепятственно и через окно» (Там же: с. 44).

Конечно, книга Греча, в силу условий, в которых была написана, в силу глубокого знания предмета, акцентирует внимание на утратах. Греч понимал, что сохранять нужно не только лучшее, но и, казалось бы, рядовые постройки, поскольку они образуют «недостающее связующее звено» (Греч, 2010, с. 161) для понимания единства культурного процесса. Советское же государство приспосабливало наследие для своих нужд, осваивало его весьма избирательно. Это нашло отражение и на страницах путеводителей. Так, многие из них, особенно первой половины XX в.,

при описании усадеб делали акцент на связанных с ними оппозиционных царскому режиму деятелях, революционных событиях (как, например, в очерках о Кузьминках, связанных с В.И. Лениным и первой маёвкой (Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 76; Иванов, Барсуков, Федюкин, 1967, с. 28; и др.)) и т.п.

О пребывании Ленина в усадьбах следует сказать особо. Описывая усадебную жизнь вождя мирового пролетариата в Горках, путеводители подчёркивали «необычайно скромную обстановку ленинских комнат» (Иванов, Барсуков, Федюкин, 1967, с. 53) и простоту быта и досугов Владимира Ильича, доступных каждому: «украдкой от охраны» (Вокруг Москвы, 1930, с. 180) он «гулял по парку и в лесу, купался и удил рыбу в реке Пахре» (Португалов, Длугач, Левитин, 1935, с. 129); «С первого приезда полюбились Владимиру Ильичу окрестные места и обширный парк с аллеями и прудами, а неприглянувшуюся пышную обстановку дома и теннисный корт в парке перед домом он со свойственной ему скромностью попросил оставить так, как есть, считая всё окружающее народным достоянием. <…> простые вещи в комнатах на фоне изысканной обстановки дореволюционных владельцев усадьбы только подчеркивают его великую простоту» (Подмосковье, 1956, сс. 26, 24)». В этом же ключе даётся описание усадебной жизни А.П. Чехова в Мелихове. Путеводители описывают «скромную усадьбу» (Литературное Подмосковье, 1950, с. 77), «маленький флигелёк» (Вокруг Москвы, 1930, с. 162) и делают акцент на том, что «деревянный, небольшой, одноэтажный, простой и уютный дом ничего общего не имел со “стильными” домами дворянских усадеб» (Литературное Подмосковье, 1950, с. 83). В текстах подчёркивается, что при Чехове меняется само устроение усадебной жизни: исчезает характерная чёткая граница между усадьбой и деревней[25] («не изоляция от деревни, а возможно более близкое содружество с нею» (Литературное Подмосковье, 1950, с. 90)), а основой мелиховской жизни чеховской семьи становится «общественно-полезный труд» (Литературное Подмосковье, 1950, с. 83), работа на участке (Чеховы отказываются от прислуги), приём пациентов, просветительская деятельность, литературная работа и пр.[26].

Безусловно, усадьбы могли быть разными – от поместий дворцового типа до скромных дачных участков, где жизнь проходила в повседневных заботах и радостях. Путеводители непременно отмечали те усадьбы, которые «никогда не славились

[25] «Классовое» разделение усадебной жизни на дворянскую и крестьянскую – характерная черта образа усадьбы в советских путеводителях: при описании Покровского-Стрешнева упоминается «высокая кирпичная стена с монументальными в’ездными воротами и солидными башнями по сторонам», которая «отделяла богатую и безвкусную княжескую усадьбу от жалких невзрачных домишек и окружавших их палисадников из чахлых деревьев села Покровского» (Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 62); въезд в дом отдыха им. Фрунзе (б. усадьба Голицыных) оформляют «два каменных столба <…> – немые свидетели былой границы, отделявшей от села замкнутый дворянский мир» (Вокруг Москвы, 1930, сс. 108-109); в Кускове «второй этаж “Эрмитажа” не сообщался с первым; сделано это для того, чтобы гости, которых принимали на втором этаже, не видели обслуживающих их крепостных, находившихся в первом этаже» (Подмосковье, 1953, с. 186) и т.д. Отсутствия этой границы боялся А.Н. Греч, писавший, напротив, об отделении усадьбы «когда-то наглухо замкнутыми воротами <…> от окружающей пошлой жизни» (Греч, 2010, с. 80).

[26] К слову, простота Чехова упоминается при описании другой усадьбы — Горки: «побывал в усадьбе И.И. Левитан. Здесь им написана картина “Золотая осень”. Однажды Левитана посетил А.П. Чехов, но очень скоро уехал отсюда, возмущённый “лакейско-купеческой” обстановкой и бытом Морозова» (Куделин, 1957, с. 136).

роскошью празднеств, великолепием убранства, причудами владельцев», где «жизнь текла ровно и покойно, в атмосфере истинной культурности» (Греч, 2010, с. 193) или где прорастали ростки классовой справедливости: дом в Витенёве, «принадлежавший когда-то Салтыкову-Щедрину и отданный им управляющему имением Каблукову, с которым его связывала тесная дружба. Сейчас в этом доме живет сын бывшего управляющего – академик Каблуков» (Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 151), Авдотьино Н.И. Новикова, пытавшего наладить жизнь крепостных в усадьбе (он снабжал хлебом нуждающихся, боролся с разобщённостью крестьян) (Подмосковные, 1946, с. 20); Абрамцево, «обитатели которого принадлежали к культурнейшим людям своего времени» и которое было «свидетелем не только сельского отдыха и развлечений, но и большой творческой работы» (Литературное Подмосковье, 1950, сс. 58-59); Захарово – «мирный уголок», который А.С. Пушкин «противопоставляет дворцам и роскоши» (Подмосковье, 1953, с. 223), и ряд других.

Литература, истолкованная через призму вульгарного социологизма, также была поставлена на службу «идеологии» путеводителей. Это хорошо видно на примере того же чеховского Мелихова. Путеводители отмечали, что в написанных там в 1880-х гг. рассказах «Мужики», «В овраге» и др. «почти фотографически точно описано Мелихово. Крестьяне вам укажут избу, где жил Чекильдеев, и назовут лиц, с которого нарисованы многие герои этого рассказа» (Вокруг Москвы, 1930, с. 162). Читателю предлагалось сравнить «бесконечно тоскливую картину обнищания деревни в пореформенное время» (Там же), с «ужасающими бедностью и некультурностью: в Мелихове было три трактира и не было школы» (Литературное Подмосковье, 1950, с. 78), и «новую жизнь» (Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 32) послереволюционного Мелихова, где произошла «глубокая перестройка» (Вокруг Москвы, 1930, с. 162): «Там, где когда-то врач Чехов ездил по фабрикам и выпрашивал, как милостыню, деньги на организацию холерных бараков, – сейчас работают 22 врача в 5 больницах, 8 амбулаториях и поликлиниках, 4 фельдшерских пунктах, женской и детской консультациях» (Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 32); здесь «находится один из передовых в районе колхозов. <…> Осуществляется славная мечта писателя о созидательном, творческом труде» (Подмосковье, 1956, с. 250). Аналогичные сюжеты разворачиваются в текстах, посвящённых Захарову, где сопоставляются крестьяне пушкинской «Деревни» и живущие в деревенских избах «другие, счастливые советские люди» (Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 47), Покровскому, где «всё уродливое, так мастерски описанное Герценом, ушло в далёкое безвозвратное прошлое» (Там же: с. 52).

Собственно, одной из задач посещения усадьбы путеводители считали проникновение в социальную обусловленность созданного в ней: «Очерки о местах, связанных с жизнью и творчеством писателей, помогают глубже понять ту социальную обстановку, в которой создалось то или иное произведение, общественную атмосферу, окружавшую писателя во время его творческой работы» (Литературное Подмосковье, 1950, с. 7). Другой важнейшей целью, связанной с предыдущей, было показать в рамках усадьбы «сельскохозяйственное и культурное строительство, развёрнутое <…> за последние годы» (Португалов, Длугач, Левитин, 1935, с. 112), дать возможность в рамках прогулки «на лоне природы» «изучить прошлое Подмосковья, его архитектурные и исторические памятники и социалистическую перестройку его промышленности и

сельского хозяйства» (Там же: с. 3). Социальные акценты хорошо видны на примере тематики экскурсий, предлагаемых в Муранове:

> «1. Классовые корни русской дворянской литературы XIX века.
> 2. Общественно-литературные течения середины XIX века.
> 3. Среднепоместный усадебный быт первой половины XIX века.
> 4. Мураново — литературная усадьба на фоне помещичьей России “Мёртвых душ” Гоголя.
> 5. Жизнь и творчество Тютчева» (Там же: с. 134).

Использование авторами путеводителей непроверенных, недостоверных сведений, произвольная выборка и компоновка фактов в своих целях приводили к ошибкам (например, в очерке о Середникове 1935 г.: «В парке у столетнего дуба [вяза — М. Ф.], под которым по преданию писал свои поэмы Лермонтов, поставлен обелиск [обелиск поставлен у главного дома, а дерево росло в значительном удалении, у церкви – М. Ф.]» (Там же: с. 80)) и откровенным нелепостям, как, например, в очерке путеводителя 1926 г. о станции Салтыковка, которая названа, якобы, по имени «дворянки Салтычихи»: «в одной из пещер парка, выложен из камней старинный тёмный грот, в нём (по преданию) Салтычиха, отличавшаяся религиозностью, скупостью и крутым нравом, заживо хоронила крепостных “бунтарей”. Любопытны предания о расположенных в парке курганах. Местные старожилы, знающие жадность и скупость Салтычихи, рассказывают о том, что якобы во время царского гонения на декабристов, Салтычиха в этих курганах прятала свои ценности, так как её сыновья были видными декабристами. Для выяснения правдоподобности этих легенд местные власти предполагают в ближайшее время произвести раскопки некоторых курганов» (Иллюстрированный путеводитель по окрестностям Москвы, 1926, с. 136). Аналогично, в путеводителе 1930 г. даются недостоверные сведения о «мрачной славе Салтычихи <…> все уголки её усадьбы в Красном полны легендарных воспоминаний о её зверствах. Характерны названия других селений Салтычихи: д. Страдание, Колотилово, Дерибрюхово в 2-3 км от Красного» (Вокруг Москвы, 1930, с. 161). Воспринятые некритично, такие сведения оказывали сильное воздействие на читателей, запоминались и транслировались. Однако надо сказать, что с точки зрения современной науки предания, при должном комментировании, тоже должны быть включены в научный оборот, представляя значительный культурологический интерес. Так, известный москвовед Б.С. Земенков (1902-1963) был очень внимателен к преданиям. «Я однажды за одну фразу купил дореволюционный полулубочный путеводитель, — рассказывал он. — В нём сообщалось, что после отмены Екатериной строительства дворца в Царицыне Баженов пошёл в парк и там повесился. С научной точки зрения это смешно, но если увидеть в этом своеобразное переосмысливание местным населением большой драмы художника, это приобретает совершенно другое значение» (Муравьёв, 1995, с. 273).

С одной стороны, путеводители знакомили с памятниками прошлого, с другой — проповедовали утилитарное отношение к ним, рекламируя в бывших усадьбах возможности «найти тихий уголок для чтения, покататься на лодке, поудить рыбу» (Куделин, 1957, с. 101), устроить «хорошее купанье» (Португалов, Длугач, Левитин, 1935, с. 88) и т.п. Надо признать, что они также были причастны к формированию «десятков и сотен тысяч равнодушных или заученно-озлобленных посетителей» (Греч,

2010, с. 187) усадеб, о которых с горечью писал Греч.

Но при всех указанных особенностях изложения «усадебного» материала, с каждым годом всё явственнее проникало на страницы путеводителей осознание ценности усадебного наследия, понимание нерасторжимости усадебного уклада и высших достижений отечественной культуры. В ряде путеводителей видна попытка донести до читателя это понимание, пусть в замаскированном от цензуры виде.

Усадьбы являются не только «памятниками старины» (Иванов, Барсуков, Федюкин, 1967, с. 51), часто эстетически совершенными, поскольку «богатые помещики <…> при всех своих недостатках были одарены какой-то шириной вкуса» (Подмосковные, 1946, с. 96). Они «связаны с жизнью выдающихся деятелей прошлого» (Иванов, Барсуков, Федюкин, 1967, с. 51), были «очагами культурной жизни» (Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 5) и плодотворного общения (как Соколово, Абрамцево, Остафьево и др.). Так, при осмотре дома в Остафьеве «кровь приливает к сердцу от сладостного сознания того, что за этими стенами написана была Карамзиным “История Государства Российского”, что вот здесь на этом крыльце некогда стояли Пушкин, Жуковский, Гоголь и Мицкевич» (Иллюстрированный путеводитель по окрестностям Москвы, 1926, с. 114). Путеводители писали об «особой атмосфере подмосковной усадьбы» (…в окрестностях Москвы, 1979, с. 12), где «нередко зарождались творческие замыслы» (Литературное Подмосковье, 1950, с. 6), были «задуманы, набросаны или целиком созданы» (Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 119) лучшие произведения отечественной культуры. Так, описывая Середниково, авторы отмечают, что «сама усадьба, её природа, быт, прошлое, обитатели и гости, их разговоры и рассказы, воспоминания о декабристах, наконец, крепостное окружение усадьбы – всё это находит отклик в творчестве Лермонтова» (Подмосковные, 1946, с. 54). Здесь проявлено двойственное влияние «усадебных» впечатлений – благотворных или тяжёлых, оказывающихся в равной степени плодотворными в творческом отношении. Так, с одной стороны, «наблюдения за жизнью крепостной деревни [в Спас-Угле] наложили глубокий отпечаток на творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина» (Иванов, Барсуков, Федюкин, 1967, с. 137), с другой стороны, писатель «горячо любил тихое, спокойное Витенёво, как место чудесного летнего отдыха, располагавшее к углублённому и плодотворному труду» (Литературное Подмосковье, 1950, с. 252). Аналогично, амбивалентно благотворным было влияние сельской жизни в Васильевском и Покровском-Засекине на Герцена: с одной стороны, «близкое соприкосновение с жизнью крепостных многому научило Герцена. Он <…> не только безоговорочно стал на сторону народа, но и мучительно осознавал свою принадлежность к дворянству <…> пришёл к окончательному осуждению не только дикого крепостного права, но и всего социального порядка, основанного на эксплоатации» (Подмосковные, 1946, сс. 88-89) (к слову, «юноша Герцен с увлечением читал Ж.Ж. Руссо, чьи труды поднимали “третье сословие” Франции на борьбу с феодальной монархией» (Литературное Подмосковье, 1950, с. 240), в усадебном парке Васильевского); с другой стороны – Покровское-Засекино было местом отдохновения и творческого роста: «после трудных лет ссылки жизнь в Покровском-Засекине была полна творческой сосредоточенности, напряжённого умственного труда, семейного счастья» (Там же: с. 242). И, что важно, «образ России, образ родины сочетался у него с ландшафтами Покровского и Васильевского»

(Подмосковные, 1946, с. 76). Относительно А.А. Блока это сформулировано почти афористично: «две силы, из которых одна притягивает Блока, а другая отталкивает: это Шахматово-природа и Шахматово-быт» (Литературное Подмосковье, 1950, с. 131).

Один из самых значимых вкладов усадеб в русскую культуру путеводители видят в том, что они давали базу для знакомства с народом: в Захарове Пушкин «впервые увидел народную жизнь, наблюдал хороводы, слушал песни крестьян, сказки и поверья» (Подмосковье, 1953, с. 223), в Середникове у Лермонтова «зародилась симпатия к устной народной поэзии» (Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 93), в Майданове Чайковский «близко узнал тяжёлую жизнь крестьян дореволюционной России» (Подмосковье, 1953, с. 255), в Абрамцеве Мамонтовы и их гости начинают внимательно изучать художественное народное творчество, что приводит к открытию ремесленных мастерских для крестьян, и т.д.

Усадьбы выступали своеобразными хранилищами, аккумулируя достижения русской культуры: так, в Остафьеве были сохранены вещи Пушкина (жилет, трость и пр.) (Вокруг Москвы, 1930, с. 152), в Кускове – свидетельства «замечательного искусства крепостных мастеров XVIII века» (Подмосковье, 1953, с. 188) и т.д.

Не могут обойти вниманием путеводители тот факт, что усадьбы становились «базами» для будущих серьёзных достижений советской эпохи. Так, усадьбы Кусково и Любимовка были «колыбелью» театров – Кусковского крепостного и Московского художественного, «сыгравших большую роль в истории русского искусства» (Длугач, Миллер, Романов, 1941, с. 9). Каждое лето отдыхая в Боблове, Д.И. Менделеев «на большом поле <…> проводил опыты по применению минеральных удобрений для повышения плодородия почвы. Урожаи на удобренной земле были в 4-5 раз выше, чем на соседних землях» (Иванов, Барсуков, Федюкин, 1967, с. 102-103). Организованная Брюсом в усадьбе Глинки «хорошо оборудованная физическая лаборатория» (Там же: с. 151) была впоследствии передана Академии наук; созданные Мамонтовыми в Абрамцеве столярная и гончарная мастерские, преобразованные в школу кустарного ученичества, продолжили своё существование и в советское время, работая на столичный рынок. Совхоз, организованный в усадьбе крупного аптекаря Феррейна в Битце, где до революции разводились культуры лекарственных растений для нужд торговых предприятий, оказался «в ведении Аптекоуправления Мосздравотдела, и культура лекарственных растений значительно расширена» (Вокруг Москвы, 1930, с. 149). Благодаря исключительной живописности ландшафтов усадьбы становились не только базой для домов отдыха и санаториев, но и образцом для «строительства новых дворцов-санаториев и парков, таких же прекрасных» (Подмосковье, 1953, с. 198), «при решении новых архитектурных задач, выдвигаемых нашей великой эпохой» (Торопов, 1947, с. 26). Повествование об усадьбе Авдотьино выстроено на сопоставлении деятельности её опального владельца Новикова по улучшению жизни крестьян и послереволюционных событий на территории усадьбы: «Лучшие традиции Новикова не забыты здесь и до сих пор. В дни Великой Отечественной войны авдотьинцы создали на свои средства детский дом для детей, потерявших во время войны своих родителей. Помещается этот дом в том самом двухэтажном флигеле, на котором укреплена мемориальная новиковская доска. Это – лучшая память о писателе»

(Подмосковные, 1946, с. 22). Таким образом, преемственность усадебных сюжетов могла рассматриваться амбивалентно. С одной стороны, путеводители приветствовали возвращение усадьбы в руки «законных владельцев», с другой стороны – не отрицали роли усадьбы как стартовой площадки будущих достижений советской эпохи.

Усадьбы могли выполнять и довольно экзотические роли – например, убежища, каковым предстаёт усадьба Виноградово для И.А. Крылова, который, «помня о судьбе А.Н. Радищева и Н.И. Новикова, <…> предпочитает надолго скрыться с глаз правительства» (Подмосковье, 1953, с. 221), или оплота против буржуазной культуры, каким виделось Архангельское Герцену (Литературное Подмосковье, 1950, сс. 29-30). Но в целом ценность усадьбы заключалась (как в Остафьеве) в сочетании «живописности <…>, интереснейших вещей <…>, исторического прошлого» (Вокруг Москвы, 1930, с. 154) или (как в Мелихове) в благотворной для творчества обстановке: «Мелихово обеспечивало те условия, которые нужны были для дальнейшего развития творчества Чехова, и годы жизни в Мелихове стали годами расцвета его таланта. Чувство личной свободы, непосредственная близость к народу, к природе <…> здоровая, деятельная, трудовая атмосфера мелиховского быта, новые люди и при всём этом возможность для внутренней сосредоточенности – вот что дало Мелихово Чехову. Жизнь в Мелихове значительно расширила и углубила наблюдения Чехова над русской действительностью. <…> мелиховские впечатления имели большое значение и для последующего творчества Чехова» (Литературное Подмосковье, 1950, сс. 101, 104).

Интересные выводы даёт сравнение ранних и более поздних путеводителей. Часть материала убиралась, часть добавлялась, тексты переписывались в связи с историко-культурными настроениями эпохи. Например, если в очерке в путеводителе 1941 г., посвящённом Горкам Ленинским, даны сведения о посещении Горок И.В. Сталиным (Длугач, Миллер, Романов, 1941, сс. 40-41), то в путеводителе 1956 г. сведения о пребывании Сталина изъяты, зато добавлены подробности о быте Ленина в усадьбе (Подмосковье, 1956, с. 24), что шло в соответствии с общим процессом этого времени – избавлением от наследия культа личности, ростом внимания к культуре повседневности, к интимной стороне жизни человека. Изменение риторики можно проследить на марфинском сюжете. Поздние путеводители уже не так безапелляционно излагают историю о засечённом насмерть Владимире Белозёрове, упоминая при этом «предание» (Куделин, 1957, с. 33) и «народную молву» (Подмосковье, 1956, с. 190), смягчают формулировки и характеристики (вроде «самодур-помещик»). Десять лет спустя эта история и вовсе уходит из поля зрения авторов, уступая место архитектуре: «Из построек XVII в. на территории усадьбы сохранились небольшая церковь в стиле раннего барокко, созданная крепостным архитектором Василием Белозёровым. Рядом с церковью могила талантливого зодчего» (Иванов, Барсуков, Федюкин, 1967: 84); «В середине XVII века оно [Марфино] становится владением князей Голицыных, от времени которых сохранилась небольшая, с белокаменными деталями церковь, построенная в 1707 г. крепостным зодчим Б.А. Голицына Владимиром Белозёровым, погребённым рядом с церковью» (Земенков, 1962, с. 273). Любопытно проследить, как уменьшается количество информации об историко-культурных памятниках в путеводителе «Дачи и окрестности Москвы» (1-е изд. – 1928, 2-е изд. – 1930, оба

подготовлены ОИРУ) (Злочевский, 2011, сс. 78-79) и одноимённой книге 1935 г., где «подмосковные дачные местности описаны только с тех точек зрения, которые могут интересовать дачников» (Португалов, Длугач, Левитин, 1935, с. 3). Интересный материал для сопоставления дают разные формулировки в близких друг другу по времени и родственных путеводителях 1953 и 1956 гг. – например, относительно усадьбы Архангельское: «Поблизости недостроенное здание церкви-мавзолея, поражающее своим безвкусием; это образец архитектурной эклектики начала XX в.» (Подмосковье, 1953, с. 198) – «Поблизости – недостроенная церковь-мавзолей. Это пример архитектурной эклектики начала XX века» (Подмосковье, 1956, с. 179); «В 1809 году Архангельское было продано князю Н.Б. Юсупову – богатейшему и жесточайшему помещику-крепостнику» (Подмосковье, 1953, с. 193) – «В 1809 году Архангельское продается Н.Б. Юсупову, богатейшему крепостнику» (Подмосковье, 1956, с. 179); из текста 1956 г. убрано стихотворение Пушкина «Деревня»: «…Здесь барство дикое, без чувства, без закона / Присвоило себе насильственной лозой / И труд, и собственность, и время земледельца») (Подмосковье, 1953, с. 193). А в путеводителе 1967 г. упоминается стихотворение «К вельможе», посвящённое Юсупову «как ценителю искусства и красоты» (Иванов, Барсуков, Федюкин, 1967, с. 66).

Постепенно, по мере удаления от революционных событий, остросоциальный угол рассмотрения усадебного наследия смягчался, усиливался интерес к усадьбе как к национальному достоянию и национальному феномену, углублялось понимание этого явления. Максимально деликатный и профессиональный в отношении усадеб текст вошел в альбом «...в окрестностях Москвы. Из истории русской усадебной культуры XVII-XIX веков» (1979, тираж 30000 экземпляров). Усадьбы предстают здесь «как сложное и многогранное явление, тысячью нитей связанное с художественной культурой своего времени, с брожением идей и со сменой вкусов», экономическим, «социальным и духовным бытием»; как явление одновременно типологическое и уникальное; «как первоклассные памятники», «очаги передовой русской культуры» своего времени, хранители «всего того богатства, которое было накоплено несколькими поколениями искусных мастеров архитектуры, скульптуры, садово-паркового искусства и живописи» (…в окрестностях Москвы, 1979, с. 12). Путеводитель уходит от яркой социальной обусловленности, признавая, что «среди творцов подмосковных ансамблей были и талантливые крепостные мастера, и безвестные древние зодчие, и великие русские архитекторы», и все они, вне зависимости от социального происхождения, «вдохнули в произведения усадебной архитектуры частицу своей души, и соприкосновение с ней никогда не перестанет быть волнующим» (…в окрестностях Москвы, 1979, с. 12). Авторы альбома призывали к «поэтической традиции» восприятия усадьбы «добавить пафос научного изыскания» (…в окрестностях Москвы, 1979, с. 12). Такое отношение к усадьбе прокладывало дорогу современному усадьбоведению.

Однако, и более ранние рассмотренные путеводители представляют сегодня большой научный интерес. Они содержат ценную информацию о сохранности усадебных ансамблей в разные периоды времени[27], об этапах музеефикации и ряд

[27] Так, путеводитель «Прогулки по Подмосковью. Краткий справочник» (1957) отмечал: «Напрасно, однако, искать в этих усадьбах чего-либо характеризующего жизнь и быт великого учёного и великого поэта.

других сведений. Но, в первую очередь, они культурологически значимы, демонстрируя динамику осмысления усадебного наследия.

REFERENCES

Dachi i okrestnosti Moskvy. Spravochnik-putevoditel'. 2-e izdanie. (1930). Moskva: Mosreklampravizdat.

Dlugach, V., Miller, P., Romanov, S. (1941). *Podmoskov'e.* Moskva: Moskovskij rabochij.

Grech, A.N. (2010). *Venok usad'bam.* Moskva: AST-PRESS KNIGA.

Illjustrirovannyj putevoditel' po okrestnostjam Moskvy. S prilozheniem karty okrestnostej Moskvy (1926). Ju.S. Rozenberg (Red.) Moskva: Molodoj leninec.

Ivanov, V., Barsukov, V., Fedjukin, G. (1967). *Podmoskovnye mesta. Putevoditel' po rajonam turizma.* Moskva: Mysl'.

Jekskursii v podmoskovnye. Plan letnih jekskursij na 1925 g., ustraivaemyh Obshhestvom izuchenija russkoj usad'by. (1925). Moskva: Izdanie O.I.R.U.

Kudelin, P.G. (1957). *Progulki po Podmoskov'ju. Kratkij spravochnik.* Moskva: Moskovskij rabochij.

Literaturnoe Podmoskov'e: Arhangel'skoe, Chernaja Grjaz', Zaharovo, Abramcevo, Melihovo, Shahmatovo, Kuncevo. (1959). Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo kul'turno-prosvetitel'skoj literatury.

Murav'jov, V.B. (1995). *«Popravljajte i prodolzhajte». Boris Sergeevich Zemenkov. 1902-1963. Kraevedy Moskvy (Istoriki i znatoki Moskvy)*. Moskva: Izdatel'stvo «Knizhnyj sad», 260-280.

Pamjatniki usadebnogo iskusstva. Vyp. 1. Moskovskij uezd. (1928). Moskva: Izdatel'stvo OIRU.

Podmoskovnye: Avdot'ino, Muranovo, Serednikovo, Podmoskovnye Gercena, Chehovskaja Istra. (1946). Moskva: GLM.

Podmoskov'e. Turisticheskie marshruty. (1953). Moskva: Izdatel'stvo VCSPS, Profizdat.

Podmoskov'e. Jekskursii i turisticheskie marshruty. Izdanie vtoroe, pererabotannoe (1956). Moskva: Izdatel'stvo VCSPS, Profizdat.

Portugalov, P.A., Dlugach, V.A., Levitin, M.F. (1935). *Dachi i okrestnosti Moskvy.* Moskva: Moskovskij rabochij.

Rucinskaja, I.I. (2011). Putevoditel' kak instrument konstruirovanija regional'nyh dostoprimechatel'nostej (vtoraja polovina XIX – nachalo XX v.). Vizual'nye zadachi vosprijatija. *Vestnik Moskovskogo universiteta, Lingvistika i mezhkul'turnaja kommunikacija*, *19(*2), 53-64.

Toropov, S.A. (1947). *Podmoskovnye usad'by.* Moskva: Izdatel'stvo Akademii arhitektury SSSR.

Shamurin, Ju.I. (1914). *Podmoskovnye. Kn. 2.* Moskva: Obrazovanie.

...v okrestnostjah Moskvy. Iz istorii russkoj usadebnoj kul'tury XVII-XIX vekov (1979). Moskva: Iskusstvo.

Veselovskij, S.B., Snegirev, V.L., Zemenkov, B.S. (1962). *Podmoskov'e. Pamjatnye mesta v*

В Боблове сохранились лишь парк и пруд, а в Шахматове — деревья и кустарник. Но скромная русская природа, "угол рая", прельстившая Менделеева и Блока, осталась той же» (Куделин, 1957: 174).

istorii russkoj kul'tury XIV-XIX vekov. Izdanie vtoroe, dopolnennoe. Moskva: Moskovskij rabochij.

Vokrug Moskvy. Jekskursii (1930). N.A. Gejnike (Red.). Moskva: Rabotnik prosveshhenija.

Zlochevskij, G.D. (2011). *Obshhestvo izuchenija russkoj usad'by: ego dejatel'nost' i rukovoditeli (1920-e gody).* Moskva: Institut nasledija.

...в окрестностях Москвы. Из истории русской усадебной культуры XVII-XIX веков (1979). Москва: Искусство.

Веселовский, С.Б., Снегирев, В.Л., Земенков, Б.С. (1962). *Подмосковье. Памятные места в истории русской культуры XIV-XIX веков*. Москва: Московский рабочий.

Вокруг Москвы. Экскурсии. (1930). Н.А. Гейнике (Ред.). Москва: Работник просвещения.

Греч, А.Н. (2010). *Венок усадьбам.* Москва: АСТ-ПРЕСС КНИГА.

Дачи и окрестности Москвы. Справочник-путеводитель (1930). Москва: Мосреклам-правиздат.

Длугач, В., Миллер, П., Романов, С. (1941). *Подмосковье.* Москва: Московский рабочий.

Злочевский, Г.Д. (2011). *Общество изучения русской усадьбы: его деятельность и руководители (1920-е годы).* Москва: Институт наследия.

Иллюстрированный путеводитель по окрестностям Москвы. С приложением карты окрестностей Москвы (1926). Ю.С. Розенберг (Ред.). Москва: Молодой ленинец.

Иванов, В., Барсуков, В., Федюкин, Г. (1967). П*одмосковные места. Путеводитель по районам туризма.* Москва: Мысль.

Куделин, П.Г. (1957). *Прогулки по Подмосковью. Краткий справочник.* Москва: Московский рабочий.

Литературное Подмосковье: Архангельское, Черная Грязь, Захарово, Абрамцево, Мелихово, Шахматово, Кунцево (1959). Москва: Государственное издательство культурно-просветительской литературы.

Муравьёв, В.Б. (1995). *«Поправляйте и продолжайте». Борис Сергеевич Земенков. 1902-1963. Краеведы Москвы (Историки и знатоки Москвы).* Москва: Издательство «Книжный сад».

Памятники усадебного искусства. Московский уезд. (1928). Москва: Издательство ОИРУ.

Подмосковные: Авдотьино, Мураново, Середниково, Подмосковные Герцена, Чеховская Истра (1946). Москва: ГЛМ.

Подмосковье. Туристические маршруты. (1953). Москва: Издательство ВЦСПС, Профиздат.

Подмосковье. Экскурсии и туристические маршруты. (1956). Москва: Издательство ВЦСПС, Профиздат.

Португалов, П.А., Длугач, В.А., Левитин, М.Ф. (1935). *Дачи и окрестности Москвы.* Москва: Московский рабочий.

Руцинская, И.И. (2011). Путеводитель как инструмент конструирования региональных достопримечательностей (вторая половина XIX – начало XX в.). Визуальные задачи восприятия. *Вестник Московского университета. Лингвистика и межкультурная коммуникация, 19*(2), 53-64.

Торопов, С.А. (1947). *Подмосковные усадьбы.* Москва: Издательство Академии

архитектуры СССР.
Шамурин, Ю.И. (1914). *Подмосковные.* Кн. *2.* Москва: Образование.
Экскурсии в подмосковные. План летних экскурсий на 1925 г., устраиваемых Обществом изучения русской усадьбы. (1925). Москва: Издание О.И.Р.У.

Хутір Мотронівка Білозерських-Кулішів у культурному просторі України XIX–XXI століть

Motronivka Farm of the Bilozersky-Kulishes` Family in the cultural space of Ukraine in the 19-21st centuries

Oleksandra V. Toichkina, *Sankt-Petersburg State University*
alex.toich@gmail.com

Received: July 14, 2022.
Accepted: November 26, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.25377

АНОТАЦІЯ
У статті на тлі історії хутора Мотронівка – маєтка Білозерських-Кулішів – розглядається «хуторська філософія» П.Кулиша як складний синтез ідей Руссо, романтичної естетики, ідеології народництва та християнських уявлень. «Хуторська філософія», викладена письменником у його «Листах з хутору», що вийшли на початку 1860-х рр., пов›язана з досвідом життя письменника на власному хуторі у 1850-х роках. Хоча реалії побуту і відносин із кріпаками знаходяться у протиріччі з положеннями його «хуторської філософії», вони стали тим практичним досвідом, який давав письменнику матеріал для його творів. Ідеї «хуторської філософії» Куліша – це не тільки релігійно-філософське обґрунтування позитивного значення «хутору» в історії українського народу, його мови та літератури, але й у певному сенсі історіософська програма розвитку української нації. Ця філософія на останньому етапі творчості письменника стала підґрунтям для його поезії. Так, у збірнику «Хуторна поезія» (1882) теми «хуторської філософії» ув'язуються з власною біографією поета і складають основу його ліричних віршів. А вже після смерті Куліша вийшов ще один збірник незавершених його поем «Хуторні недогарки» (1902), який свідчить про важливість тем «хуторської філософії» для творчої еволюції автора. Трагічна історія хутора Мотронівка, який сам письменник на честь дружини перейменував у Ганнину Пустинь, стала показовою сторінкою в історії України XX-XXI століть з низкою бурхливих подій, що знаменували періоди піднесення чи занепаду її культурного життя.

Ключові слова: П.О.Куліш, топос хутора, «Листи з хутора», «хуторська філософія», ідея націєтворення.

ABSTRACT
The article examines the Kulish "farm philosophy" as a complex synthesis of Rousseau`s ideas, romantic aesthetics, populist ideology and Christian views. "Farm philosophy" is ambiguously related to the life of the writer on his own farm 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 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. This philosophy at the last stage of the poet's work became the basis for his poetry. Thus, in the collection "Farm Poetry"(1882) the themes of "farm philosophy" are linked with the poet's own biography and become the basis of his lyrical works. And after Kulish's death, another collection of his unfinished poems "Farmers' unburnt"(1902) was published, which testifies to the importance of farm philosophy themes for the author's creative evolution. The tragic history of the Motronivka farm, which the writer himself renamed Gannina Pustyn in honor of his wife, has become an indicative page in the history of Ukraine in the 20-th and 21st centuries, with successive periods of prosperity and decline in its cultural life.

Keywords: P.Kulish, farm topos, "Letters from the farm", "farm philosophy", idea of statehood.

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

В українській літературній свідомості XIX століття не виникло такого топоса садиби, як у російській культурі (найяскравішим прикладом такого топосу є Ясна Поляна Л.Толстого). Дворянських маєтків в Україні того часу було чимало, але особливого значення саме для української літератури вони не мали. Звичайно, в культурному просторі України маєтки, як центри освіти та культури, відігравали свою роль, але в літературі здебільшого не відображені. Українська література зображала життя закріпаченого селянства. Цей погляд «знизу» свідчив про біль та загальну несправедливість установ імперської спільноти і не залишав простору для відображення в літературі життя аристократів.

Проте в українській літературі, на відміну від російської з її топосом садиби, існувало таке важливе явище як хутір. Хутір як місце розвитку важливих в сюжетному плані подій зустрічається у творах Г.Квітки-Основ'яненка та повістях Т.Шевченка. Але особливу роль хутір відіграє у творчості П.Куліша, бо саме у Куліша хутір набуває властивостей топоса за своїм філософічним, соціологічним та ментальним значенням. Ця стаття присвячена розгляду топоса хутора у житті і творчості П. Куліша. Відзначимо, що цей топос зберігає своє значення і для нинішнього культурного життя України.

Зуважимо, що хутір і хуторське життя займають важливе місце в біографії П.Куліша. Письменник народився 8 серпня 1819 року на хуторі під містечком Воронеж (колишнього Глухівського повіту Чернігівської губернії) в сім'ї вихідця з давнього козацько-старшинського роду, заможного хлібороба Олександра Андрійовича Куліша. Як пише Є.К.Нахлік, «у хаті Кулішів, які жили на хуторі під Воронежем, панував старосвітський побут, у пошані були народні традиції і фольклорне слово. Пантелеймон ще змалку відчув красу народного мистецтва, особливо завдяки матері, яка хоч і не навчилася грамоти, але знала силу-силенну українських приказок і пісень, гарно співала» (Нахлік,1989, с. 5). Творча діяльність Куліша почалась саме з відтворення фольклорних казкових сюжетів («Циган», 1841). І напротязі життя письменник звертався до спогадів дитинства, що пройшло на хуторі (нагадаємо, наприклад, його повість «История Ульяны Терентьевны», 1855). На початку 1850-х років Куліш з дружиною придбали хутір Заріг на Лубенщині. І з цим хутором у письменника пов'язаний і його перший досвід господарювання, і цілий період у формуванні його хуторської філософії. А потім на хуторі дружини, Олександри Білозерської-Куліш, Мотронівці (поблизу міста Борзна на Чернігівщині) пройшли останні два десятиліття життя Куліша. Письменник остаточно оселився тут 1877 року разом з дружиною, назавжди покинувши державну службу. З цим хутором пов'язаний надзвичайно плідний етап його життя. Не випадково Мотронівку він перейменував на Ганнину Пустинь (на честь своєї жінки, яка теж була письменницею – її літературний псевдонім був Ганна Барвінок). Тут написав він чимало віршів, поем, драм. Багато сил поклав на переклади та переспіви (саме на хуторі він працював над перекладами російської поезії, Байрона, Гете, Шекспіра, перекладав Біблію). Не полишав він і своїх історіографічних досліджень, займався публіцистичною діяльністю. На хуторі Мотронівка, працюючи над творами, Пантелеймон Куліш помер 2 лютого 1897 року. Тут його і поховано. Історія хутора Мотронівка (або Ганниної Пустині) – показова сторінка у драматичному перебігу подій українського життя XIX-XXI століть. На сьогоднішній день на хуторі діє Обласний історико-меморіальний музей-заповідник П.Куліша «Ганнина Пустинь».

На його території відбудована хата Білозерських, де народилася О. Білозерська (Ганна Барвінок), та хата подружжя Кулішів. У будинку Білозерських розміщено музей, експонати якого відтворюють життя родини Кулішів. Поруч з музеєм – невеличке кладовище з могилами П.Куліша та О.Білозерської.

Зупинимось більш докладно на проблемі філософських засад топосу хутора у творчості П.Куліша. Ще Е.Р.Курціус, розглядаючи діалектику взаємодії реторики і літератури, писав про топос (згадуючи цитату з Квінтіліана) як про «скарбниці для пошуку ходу думки (argumentorum sedes)» (Курціус, 2007, с. 82). Саме Курціус вказав на те, що література породжує нові топоси (Курціус, 2007, с. 119). Для Курціуса «топос – нечто анонимное. Он срывается с пера сочинителя как литературная реминисценция. Ему, 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» (Curtius, 1972, с. 9).[28] Звичайно, концепція топосу у Курціуса багатоскладова, її можна трактувати по-різному. Але, як слушно пише С.Л.Козлов, «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» (Козлов, 2021:55). І топос хутора у Куліша – це, з одного боку усталений, як фігура мовлення, образ, з другого – багатоскладовий феномен, у якому втілився перебіг його творчої думки, де зв'язуються разом різноманітні чинники його життя, ідеології, творчого натхнення та релігійно-філософічних захоплень.

Підвалини хуторської філософії Куліша складаються, на думку В.Петрова, ще у 1850-ті роки (Петров, 1929). Петров пише, що напочатку 1850-х років, стоячи на ґрунті пізніх рецепцій русоїстських ідей, «Куліш проповідує філософію відходу з міста й тікання в природу, звільнення людини від ваги почуттів, що їх породжує велике місто, й повороту "к первобытной дикости и суровости души". В місті Куліша охоплює своєрідна ностальгія, і він у листах своїх оповідає про те, як нудиться за природою» (Петров, 1929, сс. 32-33). «Не умею Вам рассказать, как я тосковал по своим густым, широкошумным деревьям, глядя на жидкие берёзы и липы, на печальные ели петербургской тундры», – пише він у листі М.Д.Білозерському від 26 червня 1853 року (Куліш, 2009, с. 119). На той час Куліш придбав маєток: «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» (лист до О.Бодянського від 25 липня 1853 року – Куліш, 2009, с. 128). У листі до В.М.Білозерського Куліш писав про хутір так: «Покупка наша обошлась нам, по здешней ценности земель, недорого, 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 переведем

[28] Цит. по: Махов, 2008:264. На сучасному етапі поняття топосу садиби розробляє О.А.Богданова (Богданова, 2020). Про топос хутору у Куліша див.: Солодар.

людей и все устроим, тогда оно будет довольно ценно» (Лубны.1853, июня 26) (Куліш, 2009, с. 118).

І ось яким побачили свій хутор Заріг Куліш з дружиною влітку цього ж 1853 року: «Мы направили свой путь несколько в сторону, чтобы *отдохнуть на собственной земле*, в хуторе Зарог. 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*» (Куліш, 2009, с. 123). Куліш, здобувши власний шмат землі, переживає новий душевний стан: «Ведь это чудное состояние души – *не желать ничего*». «А что за чудный климат в этой стороне! Здешний воздух имеет в себе что-то подобное пушкинскому "ключу забвенья", 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*» (Лубны. 26 июня.1853) (Куліш, 2009, сс. 118-119). Степ («небо да земля») здається письменнику «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. Что 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» (Куліш, 2009, с. 118). Проте Куліш осмислює свою втечу на лоно природи як поет, бо поету «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» (Куліш, 2009, с. 119). Як пише Петров, «проповідь утечі, відмовлення од бажань, тема "пустині" й природи, завдоволення малим, – все це не нове у Куліша: воно властиве для кожного романтика й неоромантика і взагалі для романтичного світогляду. Тема "утечі" в основі своїй – містична і філософічна. На українському ґрунті цю тему в її чистому вигляді, в аскетично-платонічному формулюванні висловив і розвинув Сковорода» (Петров,1929, с. 41). Та «У Сковороди це проповідь дикої ізольованої самотності, одірванності од землі, повної на землі невпорядкованості, повсякчасного мандрування». А у Куліша

«це проповідь хуторянства, тікання не в ліси, не в самоту пустинних степових шляхів, а на маленький хутір, у господарство, проповідь дрібно-маєткових, дрібно-власницьких інстинктів». Сковорода «шукав незалежності в запереченні власності й ствердженні ідеї спільності». Куліш – «в ствердженні власності, в ствердженні хутірського дрібно-кріпацького господарства» (Петров, 1929, с. 42). Хутір для Куліша – джерело «всех поэтических движений сердца». Поет «має бути хуторянином» (Петров, 1929, с. 42). Але реальний досвід господарювання на хуторі для Куліша у 1850-ті роки виявився невдалим. Кріпаки не слухалися господарів. О.Білозерська-Куліш скаржилася на селян в листах: «вори, грубіяни й утікачі» (Петров, 1929, с. 65). А Куліш писав про своє господарювання як про «погружение по шею в мелочь самой ничтожной панской жизни» (Петров, 1929, с. 70). Закінчилось це тим, що Куліш передав всі справи новому управляючому, а сам цілком віддався літературній діяльності.

І от в журналі «Основа» напротязі 1861 року виходять друком «Листи з хутора» Куліша, де він формулює основні тези своєї хуторської філософії. Своє народницьке хуторянство він сам розглядав як «проповідь правдивого серця». Цикл публіцистично-розповідних творів під спільною назвою «Листи з хутора» складається з п'яти листів. Їх об'єднує образ оповідача – хуторянина, Павла Белебеня.

У першому листі, «Про городи й села. Лист І», опозиція «город – село» розгортується на багатьох рівнях. Починає Куліш з побутового рівня, адже по селах та хуторах люд «в простих свитах та сорочках» ходить, а «той битий і вим'ятий люд по городах – одягний, наче панство, і горниці в його на помості, і вікна в його великі, і ласо він їсть, і солодко він п'є, і забавки в його благородні, і до книжок він береться охоче, і незабаром зрівняється освітою з панами і з жидами» (Куліш, 1989, с. 244). «Комфортабельна жизнь» міста, «мізерна цивілізація» постає перед нами очами оповідача-хуторянина: «Боже мій! Як тут оці пани у тій тісноті бідують! Золотом сяє, у кареті їде, а яким воздухом дише!.. Так оце вони, тії розкоші?.. Або, може, оця дорожнеча, що чоловік не прохарчиться і гнилятиною на ті гроші, що гіркою працею загорює, – може, се вона, та краща доля од нашої убогої, та не голодної долі?» (Куліш, 1989, сс. 244-245). А далі автор переходить на рівень інтелектуального життя, освіти та розуму: «Болить у них серце, у тих письменних і друкованих городян, що ми наук їх і словесності писаної не знаємо; а про те сі добродії й забули, що на одну сотню років по п'ять раз вони од старої науки й словесності одцурались і самі ще не знають, якої віри і якого смаку будуть перед смертю» (Куліш, 1989, с. 245). Наука цивілізації, поширена в містах, не «мудрійша од Христової», від сільської науки «за плугом добре ходити». Крім того, на відміну від міста, саме на селі та по хуторах збережені християнські етичні норми життя. Лист в цілому побудовано як одповідь «письменним городянам», котрі «радять нам своє хуторянське життя на міщанське міняти» (Куліш, 1989, с. 244). Відповідь дається послідовно, на всіх рівнях. І на всіх рівнях розгортається антитеза села (хутора) і міста. Освіта, література, багатство, цивілізація – явища неоднозначні. Їх цінності і їх вади викриваються у запропонованих контекстах.

Так, щодо освіти хуторянин-оповідач пише, звертаючись до городян: «Думаєте, може, що ми цураємось освіти? Що в обскурантизмі, як мовляєте, ми закохалися? Що розум наш лежнем звик з давніх-давен лежати?.. Ой-ой-ой! Як-то воно здалеку химерно вам усе здається! Хто ж винен тому обскурантизмові, коли ви тілько городи

знали освітою забезпечувати, а нам не дали волі, без свого городянського порядку, хоть найменшу школку, по громадському розуму, у себе на селі завести?» (Куліш, 1989, с. 246). Практика освіти, коли дитину одривають від сім'ї, від рідної мови і землі, калічить та спотворює дітей. «Простий розум» громади – це ідеал не тільки оповідача, але й хуторянина Куліша: «Може, колись наша громада впорається з ділом та полагодить дещо, що ви ж нам, набігаючи до нас, для порядку попсували, та тоді вже своєю волею і своїм розумом розбере, до якої науки треба діток ізмалку вправляти, – тілько так, щоб і в науку дитина вбивалась і од ледачого товариства городянського не псовалася. Бо, по нашому простому розуму, то ще не велике діло, як одне знайти, а друге втеряти» (Куліш, 1989, с. 246).

Література («книжна словесність») стає наступним рівнем розгорнення антитези: «А що ми словесності вашої книжної не знаємо, то скажіте самі: що ж би з того за добро було, коли б ми, сто літ назад, те ж саме, що й ви, читали і того самого смаку, що й ви, набирались та, начитавшись і набравшись того лиха, як жаба грязі, почали вашим робом у своїх хуторах і селах ходити!» (Куліш, 1989, с. 247). Куліш згадує історію словесності як історію обманів та брехні: так ієзуїти та «кателицьки попи» теж літературою людей обдурювали, «і багато з нас до тої омани поквапилось і од простої віри мужичої одщепилось…Що ж вийшло? Брехня, та й годі!..» (Куліш, 1989, с. 247). Вольтеру як авторитету епохи Просвітництва та книжкам, що пропонують селянам пани-городяни, Куліш ставить у приклад справжню книгу, яку й читають хуторяни: «Коли ж візьметься до книжки, то в тій книжці не буде ваших химер солодких: ту книжку написали люде, которі самі знали нужду й напасть усяку, которі не мчались вихрем з дзвонками через убогі села, а своїми ногами заходили до людей у хату і на ниву та, приголубивши до себе дітей мужичих, робом свого Учителя благого, – говорили праведним словом до людей, навчаючи їх душі спасати, а не кишені грішми начиняти. Оту книжку читали наші предки за тисячу років до нас та й казали: *правда*! Ту книжку і ми читаємо та й говоримо: *правда, навіки правда*!..А ви про свої книжки сто літ назад кричали: *правда! Ще краще од самої правди*! А тепер про ті ж самі книжки на весь мир репетуєте: *брехня! А оце, що ми самі написали, оце вже правда*! Так кого ж ви думаєте морочити?» (Куліш, 1989, сс. 248-249). Антитеза справжньої – хибної словесності відкриває релігійний підтекст проблеми протиставлення міста та села. Євангеліє – це та справжня книга, яку читають хуторяни на відміну від заможних городян, які створили свою словесність, понаписували ті хибні книжки, якими тепер спотворюють селян. «Проста свита» стає «святою ризою» – метафорою справжнього (у релігійному сенсі) життя: «Ми так собі міркуємо: що нема і в світі кращої одежини, як наша *проста свита*. Як подумаєш, через якії вчинки люде собі тії саєти та оксамити добувають, то, далебі, вона в нашій думці сяє краще всякого дорогого каменю на тих жупанах або шикарних панських сукнях, – що ні одна ж то гірка сльозина на те шорстке тканння не покотилася!..Далебі здається вона нам якоюсь ніби *святою ризою*; і в одного Бога тілько краща одежа, як розкине він її од краю до краю небесі, усю в зорях блискучих» [курсив мій – О.Т.] (Куліш, 1989, с. 249). Громада – запорука правильного ставлення хуторян до досягнень людства. Цивілізація і щастя, цивілізація і багатство – це наступні рівні розкриття антитези міста та села. «Цивілізація, кажуть, веде чоловіка до всякого щастя…А як же ні?.. Що тоді, панове? Де тоді візьмете людей, свіжих душею і міцних здоров'ям,

щоб іншим робом зопсовану по всій землі жизнь поправити?..Так покиньте ж хоч нас, будьте ласкаві, по хуторах про запас: може ми вашим правнукам згодимося. Пишіть собі там і друкуйте що хотя. Може, воно й добре кому слухати вас, тілько не нам. У нас, панове, наука своя, тисячолітня: вона навчила нас більше слухати праведного слова божого, аніж лукавої панської мови. Коли б ви так учили, як учив Христос, то ми б вас послухали одразу, а то ви учите не Богові, а мамоні служити; золотому ідолу розумною своєю головою кланяєтесь, думаючи, що пішли ще дальш самої Евангелії…» (Куліш, 1989, с. 250). Русоїстська ідея щастя на природі поза соціальними розшаруваннями та цінностями синтезується у Куліша з християнським ідеалом «святої простоти» та «довольством малым» (ідеал Г.Сковороди): «Покиньте, кажете, свої прості хуторянські звичаї – будьте багаті. А нащо ж нам, панове, багатшими бути? Хіба в нас їсти й пити нічого або нема сорочки, свитини й кожушини, або не тепло нам у нашій хаті, або нема простору кругом хати, або нізащо нам справити по своєму закону весілля, чи родин, чи хрестин, чи чого? Нащо ж нам те навісне багатство? Хіба на те, щоб ожидовіти? Щоб не така душа була в нас проста й милосердна?» (Куліш, 1989, с. 250). «Ледащиця-мода», «дурний комфорт», «ідольська розкіш» – от досягнення цивілізації і принада міст. Хуторянин-Куліш відрікається від цієї спокуси. Супроти досягнень Америки він нічого немає, проте: «Тілько ж нам рано ще слідом за ними бігти, не впоравшись перше з тим, із чим вони добре впоралися» (Куліш,1989, с. 251). Його висновок: «Не погана доля наша, хліборобська й чумацька, хвалити Бога! Не проміняємо ми її на городянську, нібито кращу, і свити своєї чесної і неповинної не оддамо ні за які сáєти і оксамити» (Куліш, 1989, с. 251).

У другому листі Куліш розгортає антитезу далі, використовуючи прийом посиленого повтору. Він розглядає проблему протиставлення міста і села в узагальненому історичному ракурсі, який поволі трансформується в історіософську систему координат. Бо «справді, якби городи не захистили сіл і хуторів, то як би хутори й села стояли? Спасибі їм за се, що вони селянам і хуторянам захист давали, як іще всюди було пусто і дико. Шкода тілько, що дуже дорого з нас за сю послугу брали; бо, одбиваючи од нас ворогів наших, не з кого, як із нас же, його харчували, не на кого, як на нас же, постоєм його напускали» (Куліш, 1989, с. 251). Куліш розглядає проблему боргу міста перед селом с часів варягів та князів, доводячи, що всі переваги міста (купецтво, ремество, наука) склалися за рахунок села: «А яка всьому тому ціна наложена, те вже нехай один Господь рахує» (Куліш, 1989, с. 252). Ціна прогресу, яким величаються городяни, знівечене життя села та його мешканців. «Тисяча років» – позачасова метафора часу, що вказує на століття знущання міста над селом, багатих над бідними. Торги, суди, етичні цінності, – все наче від міста до села йде. Та оповідач-хуторянин ставить питання: «Тисячу років проповідуєте ви у своїх мурах коштовних любов і мир, – чи більше ж у вас любові й миру, аніж було у тих простих слов'ян, що славили в гаях і в житах недовідомого їм ласкавого і щедрого бога?..» (Куліш, 1989, с. 253). І тут пропонується «заповідь» хуторянської філософії: хуторянам залишатися самими собою, не кидатися на «оману городянську, котора вже тисячу років кози в золоті вам показує. Побудьте ще хоч із сотню років таким людом, яким сохранив вас Господь до сього дня святого. Підождіте кращого ладу, небожата. Може, ви й самі городи собі побудуєте і нові звичаї в них позаводите, тілько не такі, як тепер скрізь по

городах, мов та зіновать степова, кореняться. А сі вже городи нехай собі стоять і, без вашого гріха, своє діло роблять, і до свого кінця доходять» (Куліш, 1989, с. 253).

Питання рідної мови – ще один рівень розгортання антитези. Бо в містах «тії прогресисти по-нашому не втнуть: вони собі якусь неподобну мову в городах повиседжували та й ламлють під неї людський розум з малого мальства» (Куліш, 1989, с. 253). З мовою пов'язана тема літератури. І знову на перший план виходить Євангеліє: «*Одну* книжку я вам пораяв, – правда, що одну; так у тій же книжці весь древній мир умістився. Нехай вони се розберуть по суботам та й на те вважать, що та книжка дала вікам грядущим великий завіт святої волі, которого ще ні одна городянська громада не виповнила» (Куліш, 1989, с. 253). «Завіт» хуторянського життя пов'язується с «завітом» Христовим: «Виповнимо ж хоч ми його, селяне та хуторяне! Там і нагорода показана тому, хто зрозуміє істину, – найкраща, найбільша нагорода на землі: більшої ніхто не пожадає і не видумає» (Куліш, 1989, с. 253). Істина за Христом. Це та наука, яку радить всім оповідач-хуторянин, «наука, за котру великий Учитель пролив свою кров непорочную та й нам заповідав жизнь свою за слово істини оддавати» (Куліш, 1989, сс. 253-254). І не в містах з прогресом, наукою, культурою та іншими благами ця істина виявляється: «Ми ще й так скажемо, що нехай би ваші художества великі й не процвітали; нехай би не було ні Парфенону, ні Петрової церкви; нехай би вся земля селом стояла, то що ж за біда така? Аби людям не важко було на світі жити. Не про що й дбати годилось би, – так нам здається. А про науку правди всемирної, которою городи пишняться, ми скажемо, що й без городів би обійшлася» (Куліш, 1989, с. 254). Городи вбивають найкращих своїх дітей, Сократів та Платонів. «А великого Учителя всемирного за що замучено?» (Куліш, 1989, с. 254). «Свята наука істини», закидана «нікчемним мотлохом», «світ», «праведне слово з праведних уст» – це великі дива прояву людського духу, «затуманені городом». І «селянська філософія» (на відміну від «городянської») взята прямо з «тої книжки, котору сотнями років великі городи затуманюють, та й досі не затуманили» (Куліш, 1989, с. 255). Отже історіософська перспектива за селом, за хуторянством: «Як же настане таке врем'я, що з хат, а не з палат зачнуть великі судді художества, науки та й самої правди мирської виходити, – отоді ми до гуртової роботи кинемось і, може, в один вік більше діла великого громадою зробимо, аніж ви в десять віків малою уробили» (Куліш, 1989, с. 255). Оповідач-хуторянин не пропонує ізоляцію, він стоїть на тому, що «свого хуторського смаку і розуму треба придержуватись» (Куліш, 1989, с. 255), «своєї мови рідної і свого рідного звичаю вірним серцем» треба держатися. Це запорука майбутньої перемоги села: «Тоді з вас будуть люде як слід, – тоді з вас буде громада шановна і вже на таку громаду ніхто своєї лапи не наложить» (Куліш, 1989, с. 256).

У третьому – центральному – листі «Чого стоїть Шевченко яко поет народний» хуторянин Куліш викладає своє естетичне кредо. Він розглядає історію рідної мови, історію рідного слова, що уособлюється в українській літературі. Смерть Тараса Шевченко – відправна подія цього листа. Смерть прояснює значення великого поета та його творчості: «Тяжке горе, що немає вже на світі великого поета, і свята перед Богом усяка сльозина, що впала на його домовину: слізьми своїми зложили ми ціну подвижникові рідного слова, которе одно становить нашу народну славу, – одно дає нам право на дільницю між іншими народами» (Куліш, 1989, с. 256).

Антитеза справжньої-хибної словесності в третьому листі розв'язується на новому рівні. По-перше, це рівень історії розвитку рідної мови. Так, «недрукована мова сільського люду» ряд століть була занедбана «письменними городянами» з їх «книжною академічною мовою». Куліш використовує євангельську за походженням метафору «неводу» по відношенню до старої книжної словесності, але використовує її в негативному плані: «Великим сим писателям і строїтелям речі книжної було байдуже, що весь наш простий люд крізь той невід здавався недорікою, байдуже й на те, що не було сьому людові іншого ходу в письменство, тілько мусив рідного простого і виразного свого слова зректися» (Куліш, 1989, с. 256). По-друге, це історія нової української літератури, яка представлена у Куліша іменами І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка та Т.Шевченка. Критично Куліш оцінює засновника нової української літератури І.Котляревського з його пародійною «Енеїдою», втілюючи свої судження нібито в слова розумних хуторян: «Придивітесь лишень <…> до сього чоловічка зблизька: се городянський панок по-нашому прибрався. Гляньте, у його й панська хода і вся удача панська, а мовою своєю він тілько нас передражнює й на сміх підіймає. Се він глузує з нашої простоти, що ми, бач панських присмаків не знаємо та панських фухів не заводимо, та панських річей солодких цураємось. Гляньте: в його Еней про рідну матір перед громадою такі речі говорить, що хоч втікай із хати; слухайте, як він нашими звичаями ганьбує, як він українське слово перековерзує. Се нам пани таке дзеркало подарували, що як погляне в його простий чоловік, то й сам себе не пізнає» (Куліш, 1989, с. 257).

Головний естетичний критерій правдивої словесності по Кулішу – це слово Євангелія як відповідність слова та Істини (Правди), слова та Духа. В українській літературі ця відповідність має бути синтезована в національних формах слова та образу. І у критичному розгляді нової української літератури цей критерій Куліш опрацьовує на практиці в третьому листі. Так він вказує на якісну відміну повістей Квітки-Основ'яненка від «Енеїди» Котляревського. Про повість «Маруся» він пише наступні чутливі слова: «Аж тут *Маруся* Квітчина до нас у хату завітала. Серденько кохане! Яке ж ти любе нам та поважне після того цигана троянського здалося! Се наша душа на божому лоні по-нашому заговорила. Се перва була книжка, котора тим же духом, що й слово Учителя благого, дихала. Тим самим поглядом Квітка на нас, простих людей, подивився, що й той великий чоловіколюбець. Здивувались ми, як ясно засіяв наш народний образ, дарма що на йому пахарський піт густим пилом припав. Глибоко глянули ми з Квіткою в душу свого простого люду і самі здогадалися, звідкіля в його та глибина несказанна…» (Куліш, 1989, с. 257).

Як відомо, ставлення Куліша до творчої спадщини Шевченка було складним та неоднозначним. Але в 1861 році, коли писалися «Листи з хутора», творчість Кобзаря ще не викликала у нього емоційних заперечень. В «Листах» Куліш пропонує високу оцінку творчого генія українського слова, адже «його устами весь наш народ заспівав про свою долю: тим його слово голосною луною розляглось усюди, де лилась наша кров, де лежать наші кості, – усяке серце од його співу стрепенулося» (Куліш, 1989, с. 258). Шевченко – і поет, і історик, бо він «перше всіх запитав наші німі могили, що воно таке, і одному тілько йому дали вони ясну, як боже слово, одповідь» (Куліш, 1989, с.258). Йому народна пісня «дала тон до високої речі». А він дав «нам усім праведний

тон, як нам своє слово строїти» (Куліш, 1989, с. 258). Саме творчість Шевченка має прояснити сутність хуторської філософії, бо саме його геній відкрив світові глибинний потенціал душі українського народу: «Високо над нами підняв Шевченко поетичне світло своє – і стало видно по всій Україні, куди з нас кожен мусить простувати. При сьому світлі всякому стало розумно, який справді славетний та величний у своїй простоті той сільський мир, з котрого Квітка вибрав свою Марусю з її сем'єю поетичною. При сьому світлі всяке побачило, що наші звичаї народні – та ж сама історія народного духу нашого, що й народна дума, тілько не всякому, а вищому поетичному погляду одкривається їх краса і повага» (Куліш, 1989, с. 258-259). Українська словесність має іти тільки за своїм генієм народним. Шевченко став «мов би високим корогвом»: «Слово його животворяще сталось ядром нової сили, про котру не думали й не гадали за Котляревського найрозумніші з наших земляків, а та нова сила – народність. Вона нас родичами поміж собою поробила, у братню сем'ю з'єдночила і наше українське суть на вікі вічні утвердила» (Куліш, 1989, с. 260). Слово, література – це подвиг: «Шевченко, воздвигши з упадку голосну мову українську, назначенав широкі границі нашому духу народному. <…> Слово, не що інше, як рідне слово, вернуло нам повагу між народами і нову підвалину під нашу жизнь історичну підкинуло» (Куліш, 1989, с.260). І взяв своє слово Шевченко з хуторської та сільської мови. Не в містах та в академіях, а «тілько по селах, по простих хатах шукав він для своїх поем людей духом великих, серцем чистих, поважних, високих» (Куліш, 1989, с. 260). Він зображував «велику душу народну», і «не хто, як хуторяне та селяне, знають і чують душею, чого стояв Шевченко. Він їх вивів, наче Ізраїля, із книжної неволі, в котору були городяне взяли всякий розум письменний; він скинув з них ганьбу всесвітню, що вони люде – ні до чого; він возвеличив їх образ духовний і виставив його на взір перед цивілізованим миром <…>» (Куліш, 1989, с. 261). Слово – це пам'ть, слово – це вічність.

У третьому листі Куліш викладає своє розуміння естетики та її завдань. Для нього літературна справа – це місія націєтворення. Звичайно, в основу його розуміння релігійного сенсу творчості, слова як втілення Істини (Правди), народності літератури, духовності як першооснови мистецтва покладені засади німецьких романтиків, Шеллінга та Гердера. Проте в «Листах з хутору» Куліш створює оригінальний сплав русоїстських ідей та свого розуміння засад романтичної естетики та її завдань. Суттєвий сенс «хуторської філософії» і розкривається в естетичних захопленнях її автора. Топос хутора у Куліша передбачає розуміння хутора (села) як запоруки майбутньої державності українського народу. А державність в нього може бути здобута тільки на шляхах пізнання та слідуванні промислу Духу Божого у відношенні до історії нації. І література стає головним засобом побудови майбутньої української державності, бо вона відкриває та висвітлює шляхи майбутнього. Так творчість Шевченко – «благовіствування», «світло» майбутнього. Значення хутора як осередка майбутньої державності відкривається саме в українській літературі. Бо хутір у Куліша не садиба аристократів, а символ народного життя, сповненого Духом Істини.

В листах IV та V Куліш пропонує читачеві художні замальовки, невеликі повісті. У четвертому листі запропонована повість «Про злодія з села Гаківниці», яка має за мету довести читачеві на конкретному прикладі «з життя» якісні у моральному відношенні привілеї села. Герой повісті – «сумлінний злочинець». Він з молитвою краде коней

та інші речі, проте сам зупинитись не може. Одного разу спокусився «церкву свою обікрасти» (Куліш, 1989, с. 272), що йому з містичних причин не вдалося, і на чому його зловила громада. Старі громадські люди придумали герою повісті, Дмитро Гарбузу, покуту за крадіжки: паламарювати у церкві, «приймати странніх, як гостей», та щоб люди на селі звали його злодієм. Так все і сталося, і герой виправився до сумлінного життя. Повість закінчується полемічним запитанням повістяра: «Ну, а в вас, панове, у городах, що б з такого чоловіка зробили?» (Куліш, 1989, с. 274).

У листі п'ятому, «Хто такий хуторянин», Куліш пропонує історію оповідача – «автора» «Листів з хутора», хуторянина Павла Белебеня. В цьому листі, який з'явився після перших чотирьох листів з перервою (в останніх за рік номерах «Основи»), вперше Куліш зображує власно оповідача. У листі вказується і його родовід, і спогад про історію його походу з чумаками змолоду: кумедний епізод, як заснув він на возі – «незчувсь, як і з воза скотився! Упав – сплю собі на шляху. Коли ж прокинувся: де це я?» (Куліш, 1989, с. 278). Хлопця знаходять чумаки, і Кирило Порохня провчає його батогом: «Так отакий з тебе вартовий!» (Куліш, 1989, с. 278). Спогади змінюються на роздуми про сенс хуторського життя (повернення до центральної теми всіх листів): «Мій боже! Чи то ж наш простий люд не варт, щоб ми його образу подобилися! Таже ж ніяка наука такого правдивого серця не дасть, як у нашого доброго селянина або хуторянина. Наукою ми тілько розуму собі прибільшуємо. То хіба ж оце розумне діло, щоб уже рідну свиту з себе скинути, що прочитав пару книжок німецьких? Ні, в нас у хуторі Белебні, слава Богу, не так» (Куліш, 1989, с. 279). «Проста свита», якою починається цикл листів, трансформується на «рідну свиту». Тема космополітична (протиставлення міста та села, багатства та бідності) перетворюється на суто українську тему, взяту з життя хуторянина, Павла Белебеня.

У 1860-1890-ті роки Куліш перевидає «Листи з хутору» (і не завжди циклом, а й по одному), публікує на хуторську тему збірник статей «Хуторская философия и удаленная от света поэзия» (1879). У 1882 році виходить збірник «Хуторна поезія», який починається та закінчується важливими для Куліша статтями. А вже після смерті автора, у 1902 році, О.М.Куліш видає ще один збірник незакінчених поем письменника на хуторну тему – «Хуторні недогарки». Судячи по виданням, теми хуторної філософії залишались для її автора важливими до кінця життя. Звичайно, була своя еволюція ідей. Так, Л.В.Войтків бачить у збірнику статей 1879 року «Хуторская философия и удаленная от света поэзия» другу віху у розвитку хуторянської філософії (Войтків, 2012, сс.39-42). Особливе місце в українській історії ідей займає тема хуторської філософії Куліша як «філософії серця» (Чижевський, 1983, сс.119-128). Проте значущим наслідком ідей, розвинених у «Листах з хутора», стає поетична творчість Куліша. І це свідчить, що хуторськаа філософія була важлива для нього не тільки як філософсько-соціологічний трактат, тісно пов'язаний з філософськими ідеями Руссо[29], а ще й осмисленням значення естетики як месіанського засобу націєтворення. Невипадково саме у 1860-х роках Куліш повертається до писання віршів. І з часом виходять відомі його збірники поезії: «Досвітки» (1862), «Хуторна поезія» (1882), «Дзвін» (1893). Критично оцінюючи «Досвітки», М.Зеров писав про Куліша: «Це докінчування

[29] Є.К.Нахлік характеризує хуторську філософію як «українізація руссоїзму» (Історія української літератури XIX століття, 1996, с. 277).

Шевченкової справи, підтягання власних струн на високий Шевченків лад було для "Досвіток" фатальним. Воно чи не найбільше обнизило лірику і балади зачарованим колом, за яке не могла і не зважилась переступити його індивідуальність» (Зеров, 1927, с. XXII). Та про «Хуторну поезію» Зеров вже пише інакше. В цьому збірнику він бачить «намагання розробити мало уживані ще в українській поезії тонічні розміри росіян», відмічає оригінальну рецепцію європейської поезії. «Хуторна поезія» становить місток до «Дзвону» (Зеров, 1927, с. XXXIV). «Кращі із віршів на громадсько-політичні теми в "Дзвоні", загалом беручи, переважають художньою силою відповідні п'єси "Хуторної поезії": їх антитези яскравіші; крилаті словечка, епіграматично стислі означення то тут, то там блищать золотими нитками в їх тексті. <…> Друга частина "Дзвону" стоїть ще вище за першу. То є одна з вершин української лірики взагалі» (Зеров, 1927, с. XLI). Ця, відмічена М.Зеровим, поетична еволюція П.Куліша пов'язана з його систематичними розробками естетики словесності, слова та образу, які ми намагались простежити в його хуторській філософії. Теми «хутора» та «слова» залишаються провідними у його віршах і поемах.

Топос хутора складається в творчості Куліша на перетині різноманітних впливів та власного хуторянського досвіду життя. Словесність стала для нього дійовим засобом створення духовних підвалин процесу націєтворення. Культурна робота, як зауважував П.Стебницький, ніколи не зраджувала Куліша (Стебницький, 1919, с.1525). Так він і помер, працюючи, на їх з жінкою хуторі Мотронівка (або Ганнина Пустинь) 2 лютого 1897 року: «за свідченням Олександри Куліш у листі до Михайла Лободовського від 21 лютого 1897 р., вдома був такий холод, що чоловік мусів писати в теплих рукавичках. Дбайлива дружина накривала його ноги й плечі пледом та хусткою, ще раніше просила перейти з кабінету до теплішого покою, та він не погодився, кажучи, що там тісно й ніде розкласти книжки…Викликаний лікар виявив послаблення серцевої діяльності і звелів перевести застудженого до теплішої кімнати. Куліш і далі творчо працював, сидячи у кріслі. П'ятого дня хвороби лікар діагностував запалення легень, але заспокоював Олександру Михайлівну, що недуга виліковна. Сьомого (чи восьмого, за М.Лободовським) дня, почувавшись краще, Куліш показав очима на грифельну дошку, що висіла на стіні й що на ній він писав зазвичай уночі; але дошка була заважка, і дружина подала йому аркуш паперу й олівець. Він хотів писати і не зміг – підвів руку і водив нею якийсь час у повітрі, та рука впала, і письменник відійшов у вічність…Це трапилось 2/14 лютого 1897р. о восьмій годині вечора в Матронівці» (Нахлік, 2006, с. 283).

Ганнину Пустинь О.М.Білозерська-Куліш продала у 1901 році. М.М.Кочубей, відомий меценат і предводитель Борзнянського повітового дворянства, запросив Олександру Михайлівну до свого маєтку у Кинашівці. З його ініціативи хату Куліша перевезли з Мотронівки до Кинашівки, щоб створити музей письменника. Кочубей звелів обкласти хату цеглою для міцності, вкрити залізом. В хаті зберігалося «безліч портретів П.О.Куліша різного віку, його верстак, інструменти, рукописи, книги, усі його меблі» (Линник, 2019, с.264). Музей був оточений квітниками, і багато людей його відвідувало. Тут же був притулок для самотньої дружини письменника: «І я майже двоє літ там раювала, хоч доводилося жити в страшній бідності» (Линник, 2019, с. 264). Та після замаху селян на його життя М.М.Кочубей продав маєток. Документи

на землю, де стояв музей, не були оформлені. «Почалися непорозуміння з новими власниками, і навесні 1911 року з німого протесту й розпачу Олександра Куліш змушена була покинути Кинашівку. На допомогу прийшла донька рідної сестри Люби Софія Боголюбцева: забрала тітку до Борзни. Музей продали з торгів за безцінь, та багато що розікрали ще перед тим» (Линник, 2019, с. 265). Відновлення музею П.О.Куліша відбулось у 2000-ні роки з ініціативи відомого державного діяча І.С.Плюща. Зараз заповідник «Ганнина Пустинь» приймає активну участь у культурному житті України. У музеї проводиться наукова робота, готуються нові експозиції, святкуються ювілейні річниці письменника (так, у 2019 році гідно було відзначене 200-ліття Куліша).

REFERENCES

Bogdanova, O.A.(2020). Russkaja literaturnaja usad'ba XIX –XX vv.: teoreticheskij aspekt issledovanij. *Mundo Eslavo*, *19*, 89-102.

Chizhevs'kij, D. (1983). *Narisi z istorії filosofії na Ukraïni.* Mjunhen.

Curtius, E.R.(1972). Zum Begriff eines historischen Topik. In *Toposforschung. Eine Dokumentation.* Frankfurt a.Main.

Istorija ukraïns'koï literaturi XIX stolittja: u 3 kn.(1996). Kn.2. Kiïv: Libid'.

Kozlov, S.L. (2021). Jernst Robert Kurcius i ego opus magnum. V Je.R. Kurcius (Red.), *Evropejskaja literatura i latinskoe Srednevekov'e. V 2-h t. T.I.* (ss. 11-66). M.: Izdatel'skij Dom JaTK.

Kulish, P.(1989). *Tvori u 2 t.T.2.* Kiïv: Dnipro.

Kurcius, E.R.(2007). *Єvropejs'ka literatura i latins'ke serednʻovichchja.* L'viv: Litopis.

Kurcius, Je.R.(2021). *Evropejskaja literatura i latinskoe Srednevekov'e. V 2-h t. T.I.* M.: Izdatel'skij Dom JaTK.

Linnik, L.M.(2019). Borznjanshhina v doli Pantelejmona Kulisha i Lesi Bilozers'koï. Poєdnani Bogom i doleju. V P.P.Lisenko (Red.), *Rodinni ta duhovni skarbi Bilozers'kih – Kulishiv. Zbirnik naukovih prac'*. Nizhin: Vidavec'.

Mahov, A.E.(2008). Topos. *Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij* (ss. 264-267). Moskva: Izdatel'stvo Kulaginoj Intrada.

Nahlik, Є.K. (1989). *Pantelejmon Kulish. Do 170-richchja vid dnja narodzhennja.* Kiïv: T-vo «Znannja» URSR.

Nahlik, Є.K. (2006). *Podruzhnє zhittja i pozashljubni romani Pantelejmona Kulisha.* Kiïv: «Ukraïns'kij pis'mennik».

Petrov, V. (1929). *Pantelejmon Kulish u p'jadesjati roki. Zhittja. Ideologija. Tvorchist'*.T.1. Kiïv.

Solodar, L.V. Hutir – mental'nij kordon ukraïns'kogo prostoru v proekcії nacional'noï literaturi. https://revolution.allbest.ru/literature/0/110872_0.html.#text (accessed 14.08.2021)

Stebnic'kij, P. (1919). Kul'turno-gromads'ka pracja P.O.Kulisha. *Knigar'*, 23-24.

Vojtkiv, L.V.(2012). «Filolsofija sercja» u tvorchosti Pantelejmona Kulisha. *Grani*, *7*(87), 39-42.

Zerov, M. (1927). Poetichna spadshhina Kulisha. V P. Kulish (Red.), *Poezії. Vibir, redakcija i stattja M. Zerova. Knigospilka*, V -LXIII.

Богданова, О.А.(2020). Русская литературная усадьба XIX –XX вв.: теоретический аспект исследований. *Mundo Eslavo*, *19*, 89-102.

Войтків, Л.В.(2012). «Філолсофія серця» у творчості Пантелеймона Куліша. *Грані*, 7 (87), 39-42.

Зеров, М. (1927). Поетична спадщина Куліша. В П. Куліш (Ред.), *Поезії. Вибір, редакція і стаття М. Зерова. Книгоспілка*, V -LXIII.

Історія української літератури XIX століття: у 3 кн.(1996). Кн.2. Київ: Либідь.

Козлов, С.Л. (2021).Эрнст Роберт Курциус и его opus magnum. В Э.Р. Курциус (Ред.), *Европейская литература и латинское Средневековье. В 2-х т. Т.I.* (сс. 11-66). М.: Издательский Дом ЯТК.

Куліш, П.(1989). *Твори у 2 т.Т.2*. Київ: Дніпро.

Курціус, Е.Р.(2007). *Європейська література і латинське середньовіччя*. Львів: Літопис.

Курциус, Э.Р.(2021). *Европейская литература и латинское Средневековье. В 2-х т. Т.I.* М.: Издательский Дом ЯТК.

Линник, Л.М.(2019). Борзнянщина в долі Пантелеймона Куліша і Лесі Білозерської. Поєднані Богом і долею. В П.П.Лисенко (Ред.), Р*одинні та духовні скарби Білозерських – Кулішів. Збірник наукових праць.* Ніжин: Видавець.

Махов, А.Е.(2008). Топос. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* (сс. 264-267). Москва: Издательство Кулагиной Intrada.

Нахлік, Є.К. (1989). Пантелеймон Куліш. До 170-річчя від дня народження. Київ: Т-во «Знання» УРСР.

Нахлік, Є.К. (2006). *Подружнє життя і позашлюбні романи Пантелеймона Куліша.* Київ: «Український письменник».

Петров, В. (1929). *Пантелеймон Куліш у п'ядесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість.Т.1.* Київ.

Солодар, Л.В. *Хутір – ментальний кордон українського простору в проекції національної літератури.* https://revolution.allbest.ru/literature/0/110872_0.html.#text (accessed 14.08.2021)

Стебницький, П. (1919). Культурно-громадська праця П.О.Куліша. *Книгарь*, 23-24.

Чижевський, Д. (1983). *Нариси з історії філософії на Україні.* Мюнхен.

СТАТЬИ

Интермедиальные траектории

"The Lady of the Russian Woods" As the Estate Symbol of Russia. The Myth of the White Birch in the Literature of Great Britain (19th – 21st Centuries)[30]

Georgy A. Veligorsky, *A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences*
screamer90@mail.ru

Received: August 22, 2022.
Accepted: Nov 26, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.26018

ABSTRACT
In our article, we will examine how from the 19th till the beginning of the 21st century the British myth about the picturesque white birch – or, if we paraphrase the metaphor by S.T. Coleridge, "the Lady of the Russian woods", was coming into being. Firstly, we will analyze the strong connection of this tree with the world of the Russian estate – including the lyrical images of birches growing near noble houses. We will especially consider its metaphorical richness. Thus, the birch can act as a "guardian" of the noble house, a part of the memories of a happy estate childhood. It may be a nostalgic image of the native country, so important for a wanderer in a foreign land, and finally, a symbol of "perishing Russia" and the upcoming "kingdom of the Kham". Arisen in the travelogues of British travelers who had visited Russia in the 19th century (B. Taylor, J.D. Kohl, M.E. Pellew-Smith *et al*.), and associated mainly with the Russian countryside, suburbs and noble estates, it later penetrated the Western world and spread widely among its readers. We will discuss how thanks to these travel notes a new image of Russia has developed – the "white-and-green" country densely planted with silvery quivering birches; this image contributed to the formation of a positive myth about this country (along with the negative myth, which also was actively developing in the 19th – 21st centuries). Finally, we will pay special attention to how this myth is portrayed in modern British literature (scientific research, journalism, fiction *et al*.).

Keywords: birch-tree, picturesque, travel literature, Russian myth, estate.

Travelers who had visited Russia over the centuries played a major role in the mythologizing of Russia in the European, and, in particular, the British consciousness. British nobles – whether they were idle travelers, searchers for "picturesque" effects, or professional historians and geographers – "using a limited range of sources, created their own subjective, generalized image of Russia, which formed the basis for the perception of this country in the West" (Кучумов, 2021, с. 26). Such visitors tried to interpret the "Russian soul" "through descriptions of the vast expanses of the country, the golden domes of its churches, birch groves, harsh climate, bad roads, red shirts of peasants, unusual modes of transport *et al*." (Кучумов, 2021, с. 26–27). Among the features listed here, the image of the Russian birch has emerged as especially significant as a symbol of Russia.

In recent years, the image of the birch-tree attracts more and more researchers from various fields, from agrobiologists and landscape design masters to linguists, phenomenologists, and

[30] Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00051, https://rscf.ru/project/22-18-00051/

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

literary critics. The clearest confirmation of this, for example, is the collective monograph *Birch* (2015), under the general editorship of Nikolai Kazansky and Vladimir Yarmishko. This comprehensive study contains articles presenting a variety of views on the eponymous tree – its reflection in the Indo-European and Slavic culture, its role in medicine since ancient times, in Russian landscape painting, *etc*. (see: Казанский, Ярмишко, 2015).

No less interest in the image of the Russian birch may be seen among modern English researchers. Peter Hayden devoted to this tree a separate chapter of his research *Russian Parks and Gardens* (2005). A detailed analysis of the connection between birch-tree and Russian funeral culture can be found in the monograph by Elizabeth Warner and Svetlana Adonieva *We Remember, We Love, We Grieve: Mortuary and Memorial Practice in Contemporary Russia*" (2021). Western fiction-writers also make use of this image. In 2012, the Munich publishing house *Hanser* printed the debut novel by the German writer Olga Gryaznova *Der Russe ist einer*, *der Birken liebt*; in 2014 its translation was published in England, under the title *All Russians Love Birch Trees*, in which the emphasis was shifted towards the imperative. According to Ursula Merz, a reviewer for *Zeit* magazine, one of the main virtues of this novel by Gryaznova is "an anti-folklore, devoid of tearful sentimentality voice" that "cannot be confused with any other" (Maerz, 2012, (n. p.)).

In the understanding of modern British literary critics, the image of a birch, mentioned in connection with estate literature, is perceived as something "superficial", pertaining to a deliberately sentimental reading of Russian classics. Analyzing Brian Friel's insipid translation of *Fathers and Sons* (2009), subtitled "After Turgenev", Suzanne Clapp criticizes "the absurd British view of Turgenev's Russia":

> This is the Russia of the theatrical mind, a place which is so pleasant to look at – its lightness dappled with shades as if touched by the branches of a metaphysical silver birch – that can make frustration and desperation look like graceful melancholy (quoted in: Andrew, Offord, Reid, 2008, p. 231).

Developing this idea, the reviewer concludes:

> The birch trees and estates peopled by characters costumed in the subfuscian dress of nineteenth-century English aristocracy is an illusion fostered by the theatre. Its danger is that it turns to dismissible languor or ennui the general despair of the people who inhabit this locus, whether created by Turgenev, Chekhov or any nineteenth-century Russian writer (quoted in: Andrew, Offord, Reid, 2008, p. 231).

Finally, it is worth noting that in recent years new connotations associated with the Russian birch have emerged, along with a renewed awareness of older ones. In the context of the myth of "criminal Russia" ("the myth of Russia as mafia state"), it increasingly appears as a symbol of death, a mournful tree of the graveyards. In the book *Expelled* (2012), a tendentious tale of wandering in the "mafia state", the journalist from *The Guardian* Luke Harding describes a cemetery near the village of Slyozy (where are buried local people killed by bandits in the 90s): "It is a picturesque spot, up a track to a birch forest and overlooking a frozen lake" (Harding, 2012, p. 151).

Finally, in 2021 the English idea of the Russia***n*** birch was summed up by another

British journalist (as well as culturologist and literary critic) Tom Jeffreys, the author of a "picturesque" report *The White Birch*: *A Russian Reflection*. "A unique collection of journeys that grapples with the riddle of Russianness", it is a lengthy, figurative discourse (virtually a short poem in prose) about the "surprisingly complicated relationship [of the Russian mentality] with the birch tree". As Jeffries rightly has it, birch is not the only sacred tree in Russia: there are also "the oak of 'Tsar' – tree <...> associated with Perun, the most powerful of the Slavic gods", and "the red-berried rowan, <...> a symbol of life associated with luck and happiness", and "fir trees and maples" which "play [a] significant role" (Jeffreys, 2021, p. 10). And yet, it is exactly the image of the birch-tree which lies "at the heart of bifurcation of Russian culture", embodying "certain ideas not only of Russianness, but also of femininity, purity and innocence" (Jeffreys, 2021, p. 10), and the amazing vitality of the Russian people. Therefore, the birch trees, which "recolonize neglected estates or abandoned villages across Russia", provide, according to Jeffreys, a unique key to understanding "what makes Russia intractably unique" (Jeffreys, 2021, p. 12).

Mentioned in Russian literature since the 15th century (*Dvinskaya charter*), white birches have been for two centuries associated with the world of the Russian noble estate. Rooted as a in the sacred-nostalgic image of the native country – not least thanks to Pushkin's "adhesive leaves" ("*Cold winds are still blowing...*", 1828) and Lermontov's "pair of whitening birches" (*Motherland*, 1841), – the image of the birch-tree is constantly found on the pages of Russian country-house novels, in memoirs and correspondence, in the descriptions of the ancient noble estates. In *Letters from the Village* (1872–1887), the Russian writer and agrochemist Alexander Engelhardt (1832–1893) mentions "birch groves, which were always planted near the estates of the landowners" (Энгельгардт, 1999, с. 101); cf. also: "Passing by a country road, if you see a birch grove in the distance, know that there is an estate <...>" (Энгельгардт, 1959, с. 240). Birch-trees are also associated with the interior of the noble house. In the book *Old Estates* (1910), Baron Nikolai Wrangel, brother of the famous White Guard general, writes: "At the word *estate*, we usually draw a white-columned house of Catherine's or Alexander's time, a shady garden, temples of 'love' and 'friendship', Karelian birch or mahogany furniture, *etc*." (Врангель, 1910, p. 9).

The lyrical image of the birch is especially firmly rooted in estate poetry. Some authors were turning to it image throughout their creative career. For example, Alexei Zhemchuzhnikov (1821–1908) mentions the birch-tree in his early poem *A Night Date* (1856):

> В саду бушует ветр; в аллеях, полных мглы,
> Дубы качаются и мечутся березы...
>
> The wind is raging in the garden; in the alleys full of darkness
> The oaks sway and the birches rush about... (Жемчужников, 1963, с. 77)

And forty years later he returns to this image in the poetic sketch *The End of Summer* (from the cycle *The Small Forest near Estate*, 1896):

> Лесок усадебный — красив.
> Береза, клён уж пожелтели;
> Но дуб могуч еще доселе,
> Убор зеленый сохранив.

> The forest near estate is beautiful.
> The birch, the maple have already turned yellow,
> But the oak is still strong,
> The green headdress has been preserved (Жемчужников, 1963, с. 213).

Russian estate literature abounds with the images of birches, which, inextricably linked with the childhood memories, influenced the formation of future writers and poets. For example, the favorite tree of Evgeniy Boratynsky was a white birch growing near the Muranovo estate (this "Nest of poets" in the Tambov province, which Fedor Tyutchev was also "fed") (see: Пальман, 1981, с. 100). One can also recall the birch trees of Count Nikolai Sheremetev, planted near the Ostankino estate and sung by his descendant, Sergei Sheremetev, the last representative of this family:

> How good was the Ostankino house on the day of its decoration, June 30, 1868. <...> The lights were reflecting in the water and illuminated the church, and behind the pond stretched a dark wall of a birch grove with a clearing. The peaceful moonlit night poured its quiet light on the surroundings, and the golden dome of Ivan the Great shone clearly through the glade (quoted in: Уханова, Еремина, 2020, с. 22).

No less famous are the birches near Shakhmatovo estate, strongly associated with the biography of Alexander Blok; compare their description in the "picturesque" sketch by Maria Beketova:

> On the border of our estate, where the Gulda road runs out into the field, several old birches grew <...>; three hundred paces from us the road forked and turned to the right to the manor, the land of which came close to the Shakhmatovo. <...> From here began "estate someone's and no one's", mentioned in [the poem] "Nemesis" [1910–1911] (Бекетова, 2013, с. 56).

At the beginning of the 20th century, the appearance of birch in estate texts "can be seen as following the literary tradition that was created by writers of the noble origin" (Скороходов, 2020, с. 201) – and at the same time as a sign of the emergence of a fundamentally new image of this tree. In the pre-revolutionary poetry of the 1910s, the birch acts as a symbol of the passing of life, a sad harbinger of imminent changes, as in the poem *They are flying*, *they are still on the road*... (*Они летят, они еще в дороге*..., 1916) by Anna Akhmatova:

> Но скоро там, где жидкие березы
> Прильнувши к окнам, сухо шелестят, —
> Венцом червонным заплетутся розы...
>
> But soon, where the stunted birches
> Clinging to the windows, rustle dryly,
> Roses will be braided with a red crown... (Ахматова, 1976, с. 89)

Birch may also appear in this period as a complicated symbol, a combination of "life", "death" and "rebirth"; see the development of these images in the poem *Spring* by Innokenty Annensky ("*Birch lived in the stunted thickets of the park*..", 1910). And we must not forget the "futuristic" birch trees growing near the phantasmagoric estates in the poetry of Velimir

Khlebnikov ("At night the manor – Genghis Khan! Give voice, resound, you blue birch trees" (1915) *et al*.) (For the full text of translation by G. Kern see: Khlebnikov, 1976, p. 69.)

An extremely broad interpretation of this image is found in the poetry of Sergey Yesenin (1895–1925) – the creator of one of the most famous and recognizable images of the birch tree in Russian literature. In the *Reflections on Yesenin* Sergey Koshechkin draws a mythopoetic image of the motherland as it was for the poet: "This, of course, is not Soviet Russia, it's just Russia, a dear, quiet estate, a palisade with jasmine, birch and fir in a blue haze, a gate..." (Кошечкин, 1977, с. 197). In the latter words we can see an allusion from the poem *Anna Snegina* (1924):

Теперь я от вас далеко...
В России теперь апрель.
И синею заволокой
Покрыта береза и ель.

Now I'm away from you...
It's April in Russia now.
And with the blue haze
Are covered both birch and fir (Есенин, 1998, с. 186).

If before the Revolution, in Yesenin's lyrics the birch often acts as a guardian of the village world (*The Birch-Tree*, 1913) or a slightly eroticized embodiment of Russian nature ("*Green Hairstyle*...", 1918), then after the events of October, it is increasingly associated for him with loss and death; cf. in the poem "*I am sad to look at you*..." (1923):

Как кладбище, усеян сад
В берез изглоданные кости.

Like a cemetery, a garden is dotted
With the gnawed bones of the birches (Есенин, 1995, с. 196).

The nearly same view we meet in the poetry of his contemporaries, where the falling, cut-down birch was embodying the "murdered Russia" – see, for example, poems "*Birch trees are cut down for the gallows*..." ("*На виселицы срублены березы*...", 1920) by Sasha Chyorny and *The Toller* (*Звонарь*, 1920s) by Sergey Bechteev:

Рушатся кровли церквей и палат,
Падают в парке березы...

The roofs of churches and estates are collapsing,
Birch trees are falling in the park... (quoted in: Шаргунов, 2001, с. 334)

Nonetheless, the image of the picturesque birch, associated with the world of the old estate, was preserved in the early Soviet years, at the dawn of museumification. Describing the road near the Ivanovskoye estate, Pyotr Pertsov notes: "Of the roads leading to estates near Moscow, this one is undoubtedly the most picturesque. The grove, from the very beginning looking like an estate park, passes into it further – where the birch begins to intersperse with

linden and other trees" (Перцов, 1925, с. 99). Therefore, the birch can also be interpreted as a link between the two worlds separated by the October Revolution.

In Soviet Russia, the image of a birch-tree associated with the estate world, as a rule, arises in the context of the past, the ruins (and not necessarily "noble"): let us recall, for example, the picturesque description of the destroyed station, "hidden" in a birch grove, in the novel *Doctor Zhivago* (1957) by Boris Pasternak. Emigrant and autobiographical literature, on the contrary, is characterized by the association of the birch with the world of childhood (cf. the numerous descriptions of Baturin birches in Bunin's *Life of Arseniev* (1927–1930, transl. – *The Well of Days*, 1933), which was also reflected in post-war literature (for example, in the lyrics by Anatoly Zhigulin). The "elegiac" image of the "cemetery birch" is also developed at this period – in the poems *Birch* (1956) by Alexander Tvardovsky, *Birches* (1957) by Nikolay Rubtsov, *etc*.

Finally, the strongest connection may be seen between the image of birch and nostalgia – whether a lightsome melancholy or an unbearable longing for the lost homeland. Dating back to the 19th century (found in the letters of Alexander Pushkin), this motif is firmly rooted in the poetry of Sergey Yesenin ("*I am the last poet of the village*..." (1923), *Anna Snegina* (1924) *et al*.) as well as in the works of emigrant writers. Images of "memorable" birch trees are found in abundance in Vladimir Nabokov's poetry: from idyllic pictures of the estate world ("*A Simple Song*, *Simple Sadness*...", 1919) to the image of a ghostly "green-painted house" standing somewhere "between birches and mountain ash" ("*Who will carry me*...", 1920) – and, finally, of a burned estate in the abandoned country,

> где моя туманилась весна,
> где березы грезили и дятел
> по стволу постукивал
>
> where my spring was misty,
> where birch trees dreamed and a woodpecker
> tapped on the trunk (Набоков, 2002, с. 121)

Having reached its climax, the yearning for the motherland is taking the form of a bitter rhetorical question: "Ask the wind at the ringing night: / do the birches rustle in Russia in the same way?" (*Звонкою ночью у ветра спроси*: / *так же ль березы шумят на Руси*?) (Набоков, 2002, с. 114). According to the American literary critic A. Popoff, Nabokov, having emigrated to the USA, bought a house in Vermont not without reason – after all, in this state the white birch trees grew quite densely, which reminded the poet of Russia (see: Popoff, 2012).

It is important to understand that for an Englishman, the image of a birch also contains a rich range of connotations – no less extensive than "cemetery" yews, primroses or willows by the "full-fed" river, glorified by Kenneth Grahame.

We should start with the fact that birches (lat.: *Betula*) are not at all outlandish trees for the British: they grow in abundance in the mountains of Scotland, in Wales, and are found in the English part of the island. William Gilpin wrote about this tree in his *Remarks on Forest Scenery*... (1791):

> The birch may have several varieties, with which I am not acquainted. The most common species of it in England, are the black and the white. The former is a native of Canada; the latter of Britain. Of the white birch there is a very beautiful variety, sometimes called the lady birch, or the weeping birch (Gilpin, 1791, p. 66).

The first written mention of birch in English literature dates back to the 8th century: it is found in the *Épinal-Erfurt glossary*, one of the oldest monuments of Anglo-Saxon writing. And at the beginning of the 11th century, birch first appears in English poetry – namely, in *The Rune Poem*, an Anglo-Saxon arrangement from the Old Norse language, made by an unknown translator:

Anglo-Saxon	*Modern English*
Beorc byþ bleda leas, bereþ efne swa ðeah	The birch bears no fruit; yet without seed it brings forth suckers,
tanas butan tudder, biþ on telgum wlitig,	for it is generated from its leaves.
heah on helme hrysted fægere,	Splendid are its branches and gloriously adorned
geloden leafum, lyfte getenge	its lofty crown which reaches to the skies.

Table 1. Lines from the "Rune Poem".

A strong significance of the birch may be traced in the pre-English, Celtic culture. For Celts, this tree was a symbol of growth, initiation, of spiritual and mundane knowledge. Beth (meaning "birch") was the first letter of *Ogham* – the Celtic alphabet of trees. With the birch trees abounded Tir-na-Nog, the "Land of Eternal Youth" – the Celtic analogue of the Christian paradise, the country of eternal spring (which seemed especially marvelous in the land of endless cold and rain). The birch was also associated with Sídhe – afterlife, located inside the green hills, a sort of Irish Elysium, distinguished by indescribable beauty. The images of this place are found in *The Voyage of Bran* (8th century), as well as in the *The Book of Invasions* (*Lebor Gabála Érenn*) – a mythical tale about the origin of the Irish people, compiled by an unknown chronicler approximately in the 11th century. In Celtic mythology, birch was associated with Brigid, the healing goddess (cf. the rich range of healing functions of birch in the Russian tradition – from the treatment of scabies and rheumatism to its miraculous help for cancer). The Celts (like the Slavs) believed that in birch trees lived dryads – the spirits of dead girls who came out of the tree and danced to the death of random passers-by. This mythical connection is reflected in the notes of British travelers of the 19th century; compare, for example, in the travelogue by B. Taylor: "<...> delicate, graceful, shivering tree — the scantily-clothed Dryad of the North" (Taylor, 1856, p. 323).

Since the Middle Ages, the birch tree penetrated into the life of the Anglo-Saxon village – mainly as a powerful amulet against the machinations of evil spirits. "In the Middle Ages, English peasants would place green birch above doorways alongside fennel, a reddish-purple wild flower called orpine, white lilies and St. John's wort in order to ward away devilry and

witchcraft" (Jeffreys, 2021, p. 8). From the soft bark of birches, English peasant women wove cradles, believing that by doing so they were protecting the baby from mischievous fairies. The quivering birch "dancing all the day" in the gusts of the autumn wind, is repeatedly mentioned in the works of the "rural poet" John Clare. Being poor, Clare sometimes wrote his poems on birch bark, using instead of ink "a mix of bruised nut galls, green copper, and stone blue soaked in a pint and a half of rain-water" (Bate, 2004, p. 284).

One of the main "admirers" of the "picturesque" birch was, without a doubt, S.T. Coleridge. A poet with "a rare capacity for proverbial phrases" (Stafford, 2020: 1), he gave to his compatriots one of the most famous metaphors for this tree – "The Lady of the Woods" – which today is quoted without reference to a specific source in the dictionary articles and encyclopedic entries (see: Dietz, 2022, p. 44).

This famous image appears in Coleridge's poem *The Picture*; *or*, *The Lovers Resolution* (1802) – a psychological landscape sketch, a kind of ekphrasis from an unpainted canvas. Making his way to the house of his beloved girl "through weeds and thorn and matted underwood", the narrator, absorbed in his thoughts, enters a picturesque forest with a play of light and shadow and finds himself under the canopy of a birch:

> I find myself
> Beneath a weeping birch most beautiful
> Of forest trees, the Lady of the Woods (Coleridge, 1969, p. 373).

Next to the place where he stands rises a "weedy rock", picturesquely hanging over the waterfall. From there, the young man sees the "picture" itself – "two crescent hills", "a circular vale", "brook and bridge", "grey stone cottages, half hid by rocks and fruit trees" (Coleridge, 1969, p. 373) – which together produce a vivid example of a rural "picturesque".

The image of a birch seems to be haunting Coleridge. A year later, in 1803, the poet left in his notebook the following sketch:

> That sweet delicate birch with its tri-prong Root – and the other twissy little creature near it. O Christ, it maddens me that I am not a painter or that Painters are not I! The chapped Bark of the lower part of the Trunk, the bark like a Rhinoceros rolled in mud and exposed to the tropic Heat/ the second Fall to Sheep forced through water and vaulting over each other throwing off the pearly streams from their heave fleeces (cited in: Byatt, 1997, p. 247).

Subsequently, Coleridge refers to the image of the birch again, in the poem *The Knight's Tomb* (1817), but already out of touch with the estate and the picturesque. The poet describes the grave of the knight Arthur O'Kellin, buried on the hill of Helvellin, "under the twigs of a young birch tree" (Coleridge, 1969, p. 432). Oak – a tree that embodied Arthur, a symbol of life – turns out to be broken, "and the birch in its stead is grown" (Coleridge, 1969, p. 432). The birch here acts as a complex symbol of death, rebirth and new life (compare in Annensky's poem in the text above). We should not also forget, that oak and birch were constantly opposed by the theorists of the "picturesque" – for example, by Uvedale Price (see: Clarke, Penny, 1982, p. 85).

As we can see, the image of the birch was already rooted in English literature and had

quite clear connotations. However, it is important not to forget that neither Coleridge nor his compatriots have ever been to Russia: they all celebrated the English or Scottish varieties of this tree. All the more striking is the impression that birch trees made on the British who visited Russia – the travelers looking for "picturesque" and the landscape designers.

According to Peter Hayden, the first birch groves could be seen in Russian estate parks at the beginning of the 17th century (see: Hayden, 2005, p. 130); and starting from the end of the 18th century, the era of the English park "boom" in Russia, the birch tree fully comes into its own. With this tree are associated many types of "Russian" landscape parks: the Birch Gate and the Birch House in Gatchina, the ensemble of Petergof (the English Park and the Lower Garden), the "birch-saddle" in Pushkin's Trigorskoe, *etc*.

English architects, designers of the estate parks in Russia, being surprised by the beauty of Russian birches, were eager to use this tree in their landscape projects. One of the earliest examples of this fashion is the English park near Petergof, laid out by the Scottish master James Meders (works began in May 1779): by the order of the gardener, in one part of the park were planted birch groves, which hid a pavilion built in the form of a Greek pantheon. Another landscape park of this kind is the White Birch (*Белая Береза*) in Tsarskoye Selo (1792); garden master A. Gonzago (although not an Englishman, but an Italian, who worked in the style of "gardenesque") created a composition, in which clumps of trees alternate with spacious meadows, called the "Russian landscape park". We should not also forget the "fragile" birch, supporting the "falling" stone on the edge of the cliff in Mon Repos – this embodiment of a combination of feminine fragility and stability.

Great popularity at the end of the 18th century received the so-called "birch houses". These structures – a "pastoral caprice", one of the varieties of *trompe-l'oeil* – first appeared in the 1780s, occurring both in regular (famous "Cabin" in the park of Rambouillet) and in landscape gardens. They took a form of a wooden house, which from afar had the "look of stacked firewood", but in reality turned out to be "a well-cleaned hall with sofas, mirrors, oil-paintings, *etc*." (Георги, 1996, с. 508). Such, for example, is the birch house by Giacomo Quarenghi *a la* "peasant's hut" (built in 1780) or the birch house in Gatchina (architect Henry Viollier, mid-1780s) and named after him named Birch Gate. However, not all visitors liked this architectural solution; The Gatchina birch house turned out to be so unsightly (from a distance it looked like a woodpile) that in the 1790s it was hidden behind a "screen" – a stone portal erected under the direction of Vincenzo Brenna.

Colorful memories of the Russian birches were remained with the English travelers of the 19th century. These trees, with their bright green foliage and white trunks, formed for them the colors of the picturesque landscape stretching along the edges of Russian roads. In the *Travels in Greece and Russia* (1856) Bayard Taylor gives a picture of the typical Russian countryside: "<...>from every village rose a picturesque church, white as snow, and crowned with as many bright green domes and spires as its proportions would allow" (Taylor, 1856, p. 320). Taylor describes these churches "gay, graceful structures, towering at intervals above the birchen groves, and sparkling in the sunshine, gave a peculiar charm to the otherwise monotonous landscape" (Taylor, 1856, p. 320). Another traveler, Sir Donald MacKenzie Wallace, who had an undisguised dislike for Russia, also mentions "the big church, with its five pear-shaped cupolas rising out of the bright green roof and its ugly belfry in the

Renaissance style". This belfry, from the traveler's point of view, is "not by any means beautiful", but "when seen from a little distance, especially in the soft evening twilight, the whole might have been made the subject of a very pleasing picture" (MacKenzie Wallace, 1880, p. 36).

A completely different impression was made on the travelers by the birch trees "growing in the wild". B. Taylor enthusiastically writes: "The country may be described in a few words – woods of pine and birch, fields of rye, rape seed and turnips, broad, swampy pastures, and scattering one-story villages, with thatched roofs and white-washed walls" (Taylor, 1856, p. 323). He also mentions the landscape stretching along the edges of the "superb" Russian road: "<...> the silvery birchen forests, and the long swells and slopes of grain" (Taylor, 1856, p. 323).

Birch trees in the landscape parks, relatively unfamiliar to the English (see earlier in the text of the chapter), also tended to be admired. Describing his impressions of Petrovsky Park, B. Taylor recalls "the shade from birch and linden groves", creating a "spectacle exceedingly animated and cheerful" (Taylor, 1856, p. 366). He experiences no less delight at the sight of a birch grove in Tsarskoe Selo: "Entering the park from the western side, we found ourselves in the midst of gently undulating fields, dotted with groves of fir, ash, and birch – an English landscape, were the green a little more dark and juicy" (Taylor, 1856, p. 397). A little further, he writes about Pavlovsk Park:

> Its deep, winding dells, threaded by natural streams; its opulent woods of ash, birch, and elm; its sequestered walks, branching away into neglected forest solitudes, and its open, sunny lawns, sweet with the breath of the half-raked hay, speak of genial culture rather than art (Taylor, 1856, p. 402).

Not all travelers, however, shared Taylor's enthusiasm; many of them noted the inept (in their view) "use" of birches in arranging a picturesque park. Thus, the British ethnographer Richard Lester Venables in his book *Domestic Scenes in Russia* (1833) describes his impressions of a trip to the Krasnoe Selo:

> The ground slopes down from the house to a large and handsome piece of water, and is laid out in the style of an English garden, with flower beds, trees, shrubs and grass; and at the further extremity is a grove of handsome birch-trees, where the ground is intended to imitate a park. The whole, including the water, is very pretty, but the space is too expensive to be kept in perfect order as dress ground. At the same time, sheep and cattle are never admitted to graze on an English lawn, so that the turf is coarse and bad (Venables, 1856, pp. 22–23).

Reading this description, it is difficult not to remember the image from the *Dead Souls* (1842): Manilov's house "alone on the height" (*на юру*) with its clumsily arranged garden – the slope of the hill, "covered with short turf", a spacious lawn on which "with five or six birch-trees rearing their fine-leaved, slender crests", and a "pond, covered with green scum". This scenery, as Gogol has it, is of "no novelty in the English gardens belonging to the Russian landed gentry" (Gogol, 1915, p. 23). (It should be mentioned, however, that this technique – placing a small bunch of birches to decorate a large space – was skillfully used by eminent park masters; compare, for example, the famous "Circle of White Birches", planted

in Pavlovsk according to the project of P. Gonzago.)

The birch also appears in the descriptions of the picturesque suburbs of the Russian capitals. John Reynell Morell mentions at the entrances to St. Petersburg "long valleys shaded by birch and umbrageous willow-trees, with scattered dwellings" (Morell, 1854, p. 145). Mary Ann Pellew-Smith, author of the *Six Years Travels in Russia* (1859), describes the Yemelyanovsky road, which runs in the area of Ekateringof (which she calls the "Russian Vauxhall" – after the "amusing" gardens arranged in London in reign of Charles II):

> The road hither from the city runs through a picturesque locale fringed with the drooping foliage of the elegant lady-birch, mingled with those of young firs, elms, lindens, *etc*., and is altogether one of the prettiest places in the immediate neighbourhood of St. Petersburg (Pellew-Smith, 1859, p. 282).

Finally, many travelers wrote about "domesticated" Russian birch trees planted on the territory of cities – especially in St. Petersburg, which seemed to them, in other respects, "extremely unpicturesque". In the travel-book *Russia and Russians in 1842*, Johann Georg Kohl writes about St. Petersburg, contrasting it with picturesque, ivy-covered and vine-covered Italy:

> The buildings are all smooth and clean, and not a blade of grass grows on any roof in the city. The only exception to be found is a small birch bush which rises on one of the turrets of the Semeonoff Bridge, and which, when green in summer, forms a very picturesque ornament to the cupola (Kohl, 1843, p. 177).

The traveler is so delighted with this birch that he invites Petersburgers to choose it as a "as a suitable symbol of the city" (Kohl, 1843, p. 177).

Discovered by Russian Itinerant artists (Isaak Levitan, Ivan Shishkin, Arkhip Kuindzhi), starting from the 1880s, the "picturesque" birch was strongly associated not only in Russian, but also in English consciousness with their canvases. Their pictures (such as *Birch Grove* (1889) by I. Levitan, *Under Birch-Trees* (1904) by I. Grabar' e*t al*.) inevitably came to the mind when someone tried to imagine the image of the Russian province. Thus, the English writer Ian Fraser (born 1951) in his essay *Komar and Melamid* (dedicated to the activities of Soviet artists, the founders of the "Sots Art", or "Soviet Pop Art" direction), discussing the history of Russian landscape painting (in particular, the canvases of I.I. Levitan), recalls "the famous picturesque Russian countryside with churches and birch trees" (Frazer, 2003, p. 179).

Conclusion

As we can see, the image of the Russian birch is firmly rooted in British culture. Arisen in the 19th century, in the travel-books, it was initially characterized mainly by positive connotations (association with Russian churches, with freedom and life, *etc*.). Nowadays, this symbol is still developing, but mostly in the negative key (associating with "Criminal Russia", cemeteries, *etc*.). Precisely thus, it is all the more important not to forget the warmth with which English travelers spoke about the "beauty of Russian forests" – and thanks to

which on English soil, like a green and delicate sprout, germinated the myth of the white Russian birch.

REFERENCES

Ahmatova, A.A. (1976). *Stihotvorenija i pojemy.* Leningrad: Sovetskij pisatel'.

Andrew, J., Offord, D., Reid, R. (eds.) (2008). *Turgenev and the Russian Culture*: *Essays to Honour Richard Piece*. New York: Rodopi.

Bate, J. (2004). *John Clare*: *A Biography*. London: Pan Macmillan.

Beketova, M.M. (2013). Shahmatovo. Semejnaja hronika. Moskva: Direkt-media.

Byatt, A.S. (1997). *Unruly Times*: *Wordsworth and Coleridge in their Time*. London: Vintage Books.

Clarke, M., Penny, N. (eds.) (1982). *The Arrogant Connoisseur*: *Richard Payne Knight*, *1751–1824*: *Essays*. Oxford: Manchester University Press.

Coleridge, S.T. (1969). Poetical Works. London, New York: Oxford University Press.

Dietz, T.S. (2022). *The Complete Language of Herbs*: *A Definitive and Illustrated History*. New York: Wellfleet Press.

Esenin, S.A. (1993). Polnoe sobranie sochinenij. Moskva: Nasledie. T. 1.

Esenin, S.A. (1998). Polnoe sobranie sochinenij. Moskva: Nasledie. T. 3.

Frazer, I. (1987). *Nobody Better*, *Better than Nobody*. New York: Farrar Straus Giroux.

Georgi, I.G. (1996). Opisanie rossijsko-imperatorskogo stolichnogo goroda Sankt-Peterburga i dostopamjatnostej v okrestnostjah onogo. Sankt-Peterburg: Liga.

Gilpin, W. (1791). *Remarks on Forest Scenery*, *and Other Woodland Views*. London: Printed for R. Blamire. Vol. 1.

Gogol, N. (1915). *Dead Souls.* London: T. Fisher Unwin.

Harding, L. (2012). *Expelled*: *A Journalist's Descent into the Russian Mafia State*. London, New York: Palgrave Macmillan.

Hayden, P. (2005). *Russian Parks and Gardens*. London: Frances Lincoln.

Jeffreys, T. (2021). *The White Birch*: *A Russian Reflection*. London: Hachette.

Jengel'gardt, A.N. (1959). Izbrannye sochinenija. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo sel'skohozjajstvennoj literatury.

Jengel'gardt, A.N. (1999). Pis'ma iz derevni. 12 pisem (1872–1887). Sankt-Peterburg: Nauka.

Khlebnikov, V. (1976). *Snake Train*: *Poetry and Prose*. Ann Arbor: Ardis.

Kohl, J.D. (1843). *Russia and the Russians in 1842*. Philadelphia: Carey & Hart. Vol. 2.

Koshechkin, S.P. (1977). *Razdum'ja o Esenine.* Tbilisi: Merani.

Kuchumov, I.V. (2021). *Podlinnye i vymyshlennye prikljuchenija dzhentl'menov v rossijskoj glubinke. Anglichane edut po Rossii. Putevye zapiski britanskih puteshestvennikov XIX veka.* Sankt-Peterburg, Aletejja.

Machenzie Wallace, D. (1880). *Russia*. New York: Henry Holt & C°.

Maerz, U (2012). Sie ist auf Alarm. Sie sucht eine Schulter zum Anlehnen. Sie schläft nicht. Sie haut ab: Roman von Olga Grjasnowa. *Zeit*, *15*, (n. p.).

Morell, J.R. (1854). *The Neighbours of Russia and History of the Present War to the Siege of Sebastopol*. London, Edinburgh: T. Nelson & Sons.

Nabokov, V. (2002). *Stihotvorenija.* Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt.

Pal'man, V.I. (1981). *Usad'ba: ocherki.* Moskva: Sovetskij pisatel'.
Pellew-Smith, M.E. (1859). *Six Years Travels in Russia*. London: Hurst & Blackett.
Percov, P. (1925). *Usadebnye jekskursii: poezdki po zheleznym dorogam.* Moskva, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo.
Popoff, A. (2012). *The Wives*: *The Women behind Russian's Literary Giants*. New York, London: Pegasus Books.
Shargunov, A. (sost.). (2001). *Chudesa carstvennyh muchenikov.* Moskva: Hronos-press.
Skorohodov, M.V. (2020). «Nizkij dom» i «dom s mezoninom» — dve modeli «russkogo mira» v tvorchestve Sergeja Esenina. *Studia Litterarum*, *5*(1), 194–211.
Stafford, F. (2020). Coleridge's Only Tree: Picturing the Birch. *Coleridge's Bulletin*. *New Series*. *Summer*, *55*, 1–12.
Taylor, B. (1859). *Greece and Russia*. New York: G.P. Putnam.
Uhanova, E.V., Eremina, O.I. (2020) *Obraz usad'by v fotografijah i vospominanijah grafov Sheremetevyh*. Moskva: Kuchkovo pole.
Venables, R.L. (1856). *Domestic Scenes in Russia*. London: John Murray.
Vrangel', N.N. (1910). *Starye usad'by: ocherki russkogo iskusstva i byta.* Moskva: Tipografija «Sirius».
Zhemchuzhnikov, A.M. (1963). *Izbrannye proizvedenija.* Moskva, Leningrad: Sovetskij pisatel'.

Ахматова, А.А. (1976). *Стихотворения и поэмы.* Ленинград: Советский писатель.
Бекетова, М.М. (2013). *Шахматово*. *Семейная хроника*. Москва: Директ-медиа.
Врангель, Н.Н. (1910). *Старые усадьбы*: *очерки русского искусства и быта*. Москва: Типография «Сириус».
Георги, И.Г. (1996). *Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного*. Санкт-Петербург: Лига.
Есенин, С.А. (1993). *Полное собрание сочинений.* Т. 1. Москва: Наследие.
Есенин, С.А. (1998). *Полное собрание сочинений.* Т. 3. Москва: Наследие.
Жемчужников, А.М. (1963). *Избранные произведения*. Москва, Ленинград: Советский писатель.
Кошечкин, С.П. (1977). *Раздумья о Есенине*. Тбилиси: Мерани.
Кучумов, И.В. (2021). *Подлинные и вымышленные приключения джентльменов в российской глубинке. Англичане едут по России*. *Путевые записки британских путешественников XIX века*. Санкт-Петербург, Алетейя.
Набоков, В. (2002). *Стихотворения.* Санкт-Петербург: Академический проект.
Пальман, В.И. (1981). *Усадьба*: *очерки*. Москва: Советский писатель.
Перцов, П. (1925). *Усадебные экскурсии*: *поездки по железным дорогам*. Москва, Ленинград: Государственное издательство.
Скороходов, М.В. (2020). «Низкий дом» и «дом с мезонином» — две модели «русского мира» в творчестве Сергея Есенина. *Studia Litterarum*, *5*(1), 194–211.
Уханова, Е.В., Еремина, О.И. (2020) *Образ усадьбы в фотографиях и воспоминаниях графов Шереметевых*. Москва: Кучково поле.
Шаргунов, А. (сост.). (2001). *Чудеса царственных мучеников.* Москва: Хронос-пресс.
Энгельгардт, А.Н. (1959). *Избранные сочинения*. Москва: Государственное издательство

сельскохозяйственной литературы.
Энгельгардт, А.Н. (1999). *Письма из деревни. 12 писем* (*1872–1887*). Санкт-Петербург: Наука.

Городская усадьба Пьера Лоти в Рошфоре: экзотизм в литературе и повседневности[31]

Pierre Loti's Urban Estate in Rochefort: Exoticism in Literature and Everyday Life

Ekaterina E. Dmitrieva, *A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences*
katiadmitrieva@mail.ru

Received: August 22, 2022.
Accepted: October 21, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.26011

АННОТАЦИЯ
Статья посвящена истории городской усадьбы Пьера Лоти в Рошфоре, – писателя, чье имя неразрывно связано с историей экзотизма во французской литературе. Ее создание есть пример слияния воедино замысла архитектурного и литературного, подобно Строберри Хилл Горация Уолпола, Эбботсфорда Вальтера Скотта и «Замка Монте-Кристо» Александра Дюма. В отличие от данных авторов, для Лоти усадьба стала сублимацией того, что ему не удалось, как ему самому казалось, выразить в творчестве. Экзотическое убранство виллы способствовало страсти Лоти к жизнетворчеству, превращению собственной жизни в театральные подмости. Но и страх смерти, преследовавший Лоти уже с юности, писатель пытался преодолеть, параллельно со словом, – декором, внутренним убранством своей виллы, позволявшим ему сопрягать времена. В статье подробно описывается одно из празднеств, устроенных Лоти в собственном доме, – Ужин Людовика XI, во время которого все приглашенные были одеты в костюмы эпохи и говорили на старофранцузском языке. Эксперимент Лоти можно сравнить с праздниками, которые потомки маркиза де Сада устраивали на своей средиземноморской вилле Иер. В определенном смысле, предвещали они и эстетическую практику сюрреалистов и то, что позже получило название *events*. Растворив свою жизнь в зеркальном отражении многочисленных экзотических романов, в свое истинное *произведение* Лоти превратил виллу, сделав ее воплощением собственной мифологии, в которой экзотика дальних стран превратилась в экзотику дальних веков.
Ключевые слова: Пьер Лоти, экзотизм, городская усадьба, ужин Людовика XI.

ABSTRACT
This article deals with the history of the urban estate of Pierre Loti in Rochefort, a writer whose name is inseparably linked to the history of exoticism in French literature. Its creation is an example of the fusion of architectural and literary intentions, like Horace Walpole's Strawberry Hill, Walter Scott's Abbotsford and Alexandre Dumas' Le Château de Monte-Cristo. Unlike these authors, for Loti, the estate was a sublimation of what he felt he was unable to express in his work. The exotic decoration of the villa contributed to Loti's passion for life-making, turning his own life into a theatrical scaffolding. But also the fear of death, which had haunted Loti since his youth, the writer tried to overcome with the decoration of his villa, which allowed him to juxtapose the times. The article describes in detail one of the festivities Loti hosted in his own home, the Louis XI Dinner during which all the guests were dressed in costumes of the era and spoke Old French. Loti's experiment can be compared to the parties that the descendants of the Marquis de Sade arranged at their Mediterranean villa. In a certain sense, they foreshadowed the aesthetic practice of the Surrealists and what later became known as *events*. Having dissolved his life in the mirror image of numerous exotic novels, Loti turned the villa into his true *work*, making it the embodiment of his own mythology, in which the exoticism of distant countries turned into the exoticism of distant centuries.
Keywords: Pierre Loti, exoticism, urban estate, the Louis XI Dinner.

Среди историй слияния воедино замысла архитектурного и литературного, когда

[31] Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00051, https://rscf.ru/project/22-18-00051/

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

усадьба (вариант – вилла, замок) становятся для писателя неким итогом, сублимацией того, что ему удалось (вариант: не удалось) выразить в творчестве[32], городская вилла Пьера Лоти занимает особое место. Здесь многое соединилось воедино: страсть к экзотизму, определившая жизненный путь Лоти и ставшая основной темой его многочисленных романов и новелл, сопряженная с не менее ярко выраженной страстью к жизнетворчеству, превращению собственной жизни в театральные подмости и потребности смены масок. Одновременно неудовлетворенность – кажущаяся странной, если учитывать творческую плодовитость писателя – собственным письмом и поиск ответа на вопрос «Как выразить ничто словом?», как это сформулировал в 1972 г. Ролан Барт (Barthes, 1972, с. 187), переиздав годом ранее роман Лоти «Азиядэ», в котором увидел проблематику, близкую его собственным раздумьям. Наконец, страх смерти, преследовавший Лоти уже с юности и который он пытался преодолеть, параллельно со *словом* (не случайно так внимателен был к творчеству Лоти Марсель Пруст), *декором* – внутренним убранством своей виллы, позволявшим ему сопрягать времена. «Нет ничего более важного, чем декор», – скажет он в романе-новелле «Призрак Востока» («Fantome d`Orient»), написанном в 1892 г. как продолжение «Азиядэ».

О Пьере Лоти, тогда еще современнике, в статье, предназначенном для Энциклопедического словаря Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона, писала Зинаида Венгерова:

> «Пьер Лоти (Pierre Loti) – псевдоним известного французского романиста Луи-Мари-Жюльена Вио (Viaud). Род. в 1850 г. в Рошфоре; рано поступил на морскую службу, сделал несколько кругосветных плаваний, жил подолгу в Японии. Начал литературную деятельность с обличительных статей (в “Фигаро”) о поведении французских войск в Тонкине, а потом перешел к чисто художественному творчеству. Основная нота всех его произведений – нервность извращенного и утомленного избытком культуры парижанина, который ищет освежения в жизни первобытных племен, но находит повсюду лишь пищу для своего скептицизма. В первой своей повести, “Aziyadé” (1879), Л. воспроизвел полусказочную жизнь далекого океанийского острова, где женщины живут только для любви, не знают ни труда, ни забот, но обладают чуткой, любящей и тоскующей душой. Следующие романы Л., также разыгрывающиеся в экзотических рамках и рисующие экзотические нравы: “Rarahu, idylle polynésienne» или “Mariage de Loti” (1880), “Le Roman d’un Spahi” (1881), “Fleurs d’ennui, Suleima, Pasquala Ivnovitch” (1882), “Madame Chrysanthème” (1887), “Japoneries d’automne”, “Fantômes d’Orient” и др. Все они крайне субъективны по настроению, проникнуты скептицизмом Ренановского характера; автор искусно воссоздает чудный мир тропических стран со всей их особенной, опьяняющей атмосферой поэзии, красоты и спокойной, созерцательной жизни. Наряду с этими повестями, Л. написал несколько книг, в которых сказалась другая, не менее яркая сторона его таланта. Это – “Mon Frère Yves”, “Pêcheur d’Islande”, “Matelot”, где с большой теплотой и поэзией описывается жизнь рыбаков Бретани. Постоянная борьба с опасностями, с грозной стихией – и на этом фоне интимные сердечные драмы наивных, чистых детей природы: таково общее содержание бретонских повестей Л., в которых прекраснее всего картины океана. Основное стремление Л. – символизировать контрасты жизни и смерти, составляющие трагедию человеческого существования. Глубокие, но краткие драмы любви, начинающиеся с прибытием корабля и заканчивающиеся, когда срок стоянки его окончен, символизируют для Л. всю нашу жизнь. Чувство любви с первого момента оттенено мыслью о разлуке и проникнуто какой-то

[32] К примерам такого рода относятся созданная Горацием (Хорасом) Уолполом усадьба Строберри Хилл, недовольство которой, согласно легенде, породило первый готический роман в английской литературе «Замок Отранто» (1764); шотландский Эбботсфорд Вальтера Скотта, ставший для знаменитого романиста своего рода компенсацией отсутствия родовых замков, которые он так любил описывать в своих романах; наконец «Замок Монте-Кристо» (1846), построенный Александром Дюма в предместье Парижа, на который писатель израсходовал практически все состояние, но так и не успел в нем пожить.

> успокоенной, примиренной грусти. Избранный членом Французской академии, Л. произвел сенсацию своей вступительной речью, в которой слишком восхвалял самого себя, заявляя, что он никого из современных романистов не читал и не желает читать. Ответ Мезьера указал новому академику на бестактность его речи. Одно из последних сочинений Л., "Jérusalem" – описание его путешествия к святым местам. В настоящее время он издает полное собрание своих произведений. Многие соч. Л. переведены на русский язык» (Венгерова, 1896, сс. 19-20).

В краткой биографической заметке многое было схвачено точно: известность Лоти в России, поскольку большинство его произведений активно переводилось в период с 1883 по 1926 г. на русский язык (полную библиографию переводов Лоти на русский язык см.: Савелли, 1999, сс. 284-277); соединение в поэтической (художественной) продукции Лоти политики, социологии и, казалось бы, абсолютно тому противоречащего декадентского экзотизма. Его романы «Мой брат Ив», «Исландский рыбак», «Матрос», в которых автор позиционировал себя как друг бретонского моряка, критика приветствовала как повествующие о жизни простых людей. Особенно радужно они были восприняты русской критикой, которая увидела тогда в авторе – «не слишком французском и не слишком парижском» – близость русским народникам. Одновременно явление Лоти на литературном горизонте стало возможностью для ряда русских критиков высказать претензии, которые у них накопились к французской литературе, больной «крайним галицизом или парижанизмом» (см.: Савелли, 1999, сс. 251-262).

При этом Венгерова почему-то умолчала о том, что шокировавшее многих современников избрание Лоти в члены Французской академии в 1891 г., когда ему исполнился 41 год (явление, почти небывалое в клане бессмертных), объяснялось не только «странной» инаугурационной речью, им произнесенной (Лоти открыто заявил, что он вряд ли в состоянии отличить одного бессмертного от другого – см. подробнее: Моисеева, Абидулин, 2016, сс. 63-70), но еще и тем, что предпочтен он был значительно более мощному и даже старшему по возрасту конкуренту, мэтру натурализма Эмилю Золя, также присутствовавшему в этот момент в зале.

Не было сказано Венгеровой (возможно, она этого и не знала) о происхождении псевдонима, который взял себе морской офицер Луи-Мари-Жюльен Вио: имя Лоти подсказала ему в 1872 г. королева Таити Помаре IV, выведенная им в качестве персонажа в романе «Свадьба Лоти, Рараху» («Le Mariage de Loti (Rarahu), 1882), и происходило оно от названия одного тропического цветка. Поначалу Вио называл этим именем своих персонажей – английского капитана, история любви которого к полинезийской княжне легла в основу рассказа «Рарао» (1883; см.: Лоти, 1993, сс. 143-286), а также заглавного персонажа упомянутого выше романа «Свадьба Лоти», сюжет которого лег впоследствии в основу знаменитой оперы Рейнальдо Ан «Остров мечты» («L'Île du rêve»), поставленной в 1898 г. в парижской Opéra-Comique.

Собственно именно с этого удвоения Лоти как автор становится антиподом самому себе: квази реалистический бытописатель мало чем примечательной действительности обращается к жизни экзотических стран, повествуя о Таити, Турции, Японии и проч.[33] и

[33] Впрочем, политическая составляющая из его прозы никогда не исчезала окончательно. Так, в книге «Осенняя японская экзотика» («Japonerie d`automne», 1904-1905), предисловие к русскому переводу которого написал кн. Урусов, Лоти выступил как свидетель исчезновения традиционной Японии, историческим свидетельством которого стало также его описание бала в Эдо (Иедо), навеянное встречей с японской императрицей (см.: Лоти, 1888; Лоти, 1894). А в 1913, вернувшись из Константинополя, он еще выступит против распада оттоманской империи, которого так страстно желала политика западных держав (книга «Агонизиру-

входит во французскую литературу как виднейший представитель экзотизма, о природе которого критики не уставали спорить. Тем более, что при всем экзотизме материала, ложившегося в основу его описаний, об исторической, политической и этнографической точности описываемой реальности Лоти мало заботился. Таким был его выше упомянутый роман «Азиядэ» (З. Венгерова называла его повестью), в основу которого легла действительно пережитая им, во время захода судна в Турцию в 1877 г., история любви в прекрасной одалиске «с зелеными глазами» по имени Хатиджи. Проблема однако заключалась в том, что и последующие его романы имели своим сюжетом историю кратковременной любви к представительницам той или иной экзотической страны, и конец этой любви был уже заранее предрешен, а роман превращался в некое импрессионистическое описание экзотики и эротики чужой страны, как это произошло в одном их самых известных романов Лоти «Госпожа хризантема» (в его названии японское имя Кику-сан переделано на французский манер – мадам Хризантема[34]). Роман этот, заявленный как форма литературной безделки с несуществующей интригой[35], изысканно оформленный, что, по-видимому, должно было обеспечивать «удовольствие от текста», эксцентрические высказывания и выходки самого Лоти, из него вычитываемые, также стали предметом обсуждения критиков (см., например, France, 1921, сс. 356-363)[36]. Экзотизм, считали одни, становится для Лоти рецептом соблазнения пресыщенного парижанина. Другие критики разоблачали очаровательную иностранку, соблазненную и брошенную alter ego автора (что, вообще говоря, было ходовой темой литературы того времени), и видели в ней всего лишь поддельный портрет той, кто была *истинным адресатом* и одновременно *действующим лицом* его сочинений, переодетым в невероятные одежды. «Для парижских дам, а не для дикарей предназначались романы Лоти, для тех самых парижских Гретхен, что обеспечили ему успех в салонах Парижа и выбор в Академию». Для герцогини Ришелье (будущей княгини Алисе де Монако, которой посвящен роман «Госпожа Хризантема»), для

ющая Турция» («La Turquie agonisante»)). См. также: (Quella-Villéger, 1994).

[34] 9 июля 1885 г., по прибытии в Нагасаки, 35-летний Лоти женился по контракту сроком на один месяц на 18-летней японке Окане-Сан по прозвищу Кику-Сан, что в переводе означало Мадам Хризантема. 12 августа он покинул Нагасаки. Такого рода браки, на которые свое согласие давали родители девушек, регистрировались местной полицией, и действительны они, как правило, были только на время пребывания европейского мужчины в стране, позволяя впоследствии девушке уже «по-настоящему» выйти замуж за японца. Практика эта была распространена в Японии, являя собой незабываемый опыт для посетителей страны. Лоти в романе «Госпожа Хризантема» (как он это делал и в последующих) описал свою жену как объект преимущественно экзотический, «декоративную» «куклу с полки и ничего более». Впоследствии Феликс Регамэ попытался защитить героиню романа Лоти от автора, обнародовав дневник не понятой Лоти молодой японки, сочиненный, на самом деле, им самим (Regamey, 1894).

[35] То, что отсутствие интриги входило в замысел писателя, доказывают следующие строки романа: «Здесь я вынужден признать, что читателю моя история должна казаться неимоверно затянутой... Раз уж нет интриги и трагических происшествий, мне бы хотелось, по крайней мере, суметь хоть отчасти выразить, как благоухают окружающие меня сады, как ласково греет солнце, как приятна тень этих красивых деревьев. Раз уж нет любви, – хоть как-то передать умиротворяющее спокойствие отдаленного предместья» (Лоти, 1901, сс. 4-5).

[36] В уже цитировавшейся выше статье Дани Савели высказывается предположение, что экзотизм Лоти вполне возможно оказал влияние на Андрея Белого: так, в восточном интерьере Аблеухова и в последовательном переодевании героини то в японскую куклу, то в мадам де Помпадур в романе «Петербург» угадывается след Лоти – французское видение проблемы Запада и Востока (см.: Белый, 1918, с. 166). О том, что одна из героинь романа «Петербург», теософ Анни Безант вызывала пристальный интерес Лоти (с ней он встречался в Мадрасе, о чем рассказал в книге «Индия без англичан, гл. 6; см. там же: Савелли, 1999, с. 263)..

мадам Ли Шильд, Карме Сильвы, Жюли Готье (дочери Т. Готье, автора пьесы «Дочка неба», написанной в 1903-1905 гг. в Стамбуле, в которой она изобразила Лоти), для дам из привилегированных слоев общества, кому он посвящал свои произведения, «Лоти удалось наиболее живо изобразить парижанку тогда, когда он перенес ее на край света и представил в виде японки» (Савелли, 1999, с. 263).

На самом деле, если и считать тему экзотизма как центральную и определяющую у Лоти, то нельзя не заметить, что экзотика его нередко окрашена в грустные, меланхолические и ностальгические тона: мечущегося по миру автора не покидают мысли о смерти (что в общем-то вполне вписывается в менталитет эпохи декадентства), но также... и это как раз неожиданно: мысли о доме.

Вот он описывает рейд своего корабля в Нагасаки: «...в нашу честь подняты флаги и устроен артиллерийский салют». И тут же оказывается, что вовсе не экзотическая страна есть предмет его внимания и волнения, а то, «как спокойно провел» он «14 июля прошлого года» «в тиши старенького отчего дома, заперевшись от непрошеных гостей, в то время как на улице ревела веселящаяся толпа»: «…до самого вечера я сидел под сенью жимолости и винограда на скамейке, где когда-то давно, летними днями моего детства, я устраивался со своими тетрадками, притворяясь, что делаю уроки. О! Чем только не была занята моя голова в те времена, когда я делал уроки, - путешествиями, дальними странами, тропическими лесами, угаданными во сне...» (Лоти, 1901, с. 24).

Детские мечты о путешествиях словно по принципу *mise en abyme* (зеркального удвоения) отражаются, когда путешествие уже стало явью, в воспоминаниях о тех самых мечтах, что были угаданы во сне в собственном доме. И в этой теме «дома» немалое место занимает тема заколдованного «замка». Известно, что в период между 1862 и 1864 г. часть каникул Лоти проводит у своего кузена, где попадает в хранящий следы неведомого прошлого замок Кастелно-Бретену (Castelnau-Bretenoux). Именно там в его голове созревает решение стать морским офицером, что причудливым образом связывает тему мореплавания с темой замка-усадьбы. Свои воспоминания об этом периоде он опишет в «Roman d'un enfant», «Prime jeunesse» и дневнике (Journal intime).

Чуть позже, все еще в юности, он поселяется на время у своей сестры Мари Бон в Приморской Шаранте (административном регионе Новой Аквитании). Совсем недалеко оттуда находится заброшенный замок Шато-де-ла-Рош-Курбон (château de la Roche-Courbon), построенный еще около 1475 г. Жаном де Латуром, ставший затем, в XVII в., усилиями маркиза Жана-Луи де Курбона элегантной резиденцией, а затем заброшенный как слишком дорогостоящий. Замок этот, окруженный лесом с древними пещерами, который Лоти открывает для себя во время одной из прогулок, и где ему самому впервые откроется таинство физической любви в объятиях молодой цыганки, он назовет своим «Замком спящей красавицы» («Le château de La Belle-au-bois-dormant»). Много лет спустя, в 1905 г., узнав, что старый хозяин замка, никогда в нем не живший, умер, а его наследники собираются замок продать на вырубку леса (ситуация, уж очень напоминающая сюжет известной чеховской пьесы), он напишет свою знаменитую статью для газеты «Фигаро» «Замок спящей красавицы» («Le château de La Belle-au-bois-dormant»), где, обращаясь к генеральному секретарю Академии художеств, призывает спасти поместье и окружающий его лес, с которым было связано столько его юношеских фантазмов[37].

[37] Призыв его будет услышан лишь в 1920 г., за три года до смерти Лоти: предприниматель из Рошфора

И все же главным *домом* и одновременно главным реализованным фантазмом его жизни становится дом его родителей в Рошфоре[38], построенный на рубеже XVII и XVIII вв., где 14 января 1850 г. он появился на свет. В 1871 г. он выкупает этот дом у своей матери, а в 1895 г. приобретает в свое владение еще и соседний смежный с ним дом и большую часть жизни (в периоды, не занятые путешествиями) посвятит преображению старо-нового жилища в театральное пространство, ставшее местом проведения знаменитых праздников, на которые стекалось множество знаменитостей той эпохи (среди постоянных посетителей дома была и знаменитая Сара Бернар). Историки считают, что большую роль в обустройстве этого дома, как и в приглашении сюда аристократической и художественной элиты, сыграло стремление Лоти взять социальный реванш после того, как в 1866 г. против его отца было заведено дело о растрате значительной суммы денег.

Для нас же важнее и интереснее понять, каким образом страсть Лоти к *другому* (чужому) пространству, по-видимому, так до конца и не реализованная в его художественных текстах (во всяком случае, так считал он сам), смогла воплотиться в убранстве (декоре) дома, ставшего одной из самых своеобразных и престижных городских вилл не только Рошфора, но и Франции в целом.

Переоборудование дома, внешне ничем не отличавшегося от соседних буржуазных домов, началось с 1880 г., когда литературный успех принес Лоти определенную финансовую независимость. Работа над феерическим интерьером и декором, в которых отразились многообразные путешествия Лоти в страны ближнего и дальнего Востока и создателем (архитектором и художником) которого был он сам, велась таким образом на протяжении более двадцати лет.

Результатом этой работы стали разнообразные по своей стилистике и предназначению комнаты, каждая из которых отвечала определенному художественному замыслу создателя. *Красный* и *Голубой салоны* (*Salon rouge, Salon bleu)*, расположенные на первом этаже – первые комнаты, открывавшиеся посетителю, – сохраняли еще старую семейную стилистику: в них остались картины и предметы, принадлежавшие когда-то семье Вьо. Лишь в 1896-1897 гг. Голубой салон превращается в комнату супруги Лоти Бланш и наполняется соответственно мебелью эпохи Людовика XVI.

Все другие комнаты дома подверглись гораздо более серьезной переделке. Кабинет брата Гюстава был преображен в Океаническую комнату, самую первую из инсталляций Лоти. В нее была «инкрустирована» кабина с корабля «Flore», на котором Лоти плавал по Тихому океану в 1872 г.

Залы второго этажа демонстрировали калейдоскоп стилей и эпох. Здесь была *зала Ренессанса*, стены которой были украшены шпалерами и гобеленами, а огромный камин и хоры для музыкантов делали ее наиболее часто используемой для проведения праздников.

Бывшая мастерская сестры Лоти была переделана в *Готическую залу* с подлинными готическими окнами, которые когда-то украшали заброшенную часовню в Маренн. Именно в этой зале в 1888 г. состоялся знаменитый «ужин Людовика XI», во время которого все приглашенные были одеты в костюмы эпохи и говорили на старофранцузском языке. Примыкавшая к ренессансной зале *мечеть*, которая и по сей день почитается архитектурным шедевром Лоти, словно парящая над этой

Поль Шенеро (1869-1967) выкупит поместье, восстановит замок и парк, который ныне стал одной из главных туристических достопримечательностей области.

[38] Дом находился на улице Сен-Пьер, ныне носящей имя Пьера Лоти.

залой, была создана из материалов и наполнена предметами XVI в., доставленными по заказу Лоти из сирийской мечети, принадлежавшей династии Омейдов. При этом мраморный бассейн и мраморные пилястры мечети были выполнены местным художником – в соответствии с представлением Лоти о том, как должна выглядеть мечеть (этнографическая точность, как уже говорилось, его не всегда волновала).

Далее следовал *Турецкий салон* – бывшая комната тетушки Берты – с оригинальным турецким диваном, подушками, портьерами и лепниной на потолке (о турецкой теме у Лоти см.: Горнфельд, 1906: 2; Горнфельд, 1908). В 1886 г. к перечисленным комнатам добавилась еще *Пчелиная зала* (*Chambre aux abeilles*) и *Японская пагода*, обустроенная в бывшей столовой и наполненная предметами, приобретенными Лоти в Нагасаки. А в 1896 г. в длинном коридоре, выполнявшим функцию библиотеки, была еще дополнительно оборудована *Комната мумий* (*Chambre des momies*), наполненная настоящими мумиями, привезенными им из Египта. Дорогие эмали и кружевные оконные решетки из дерева (мушарабие) украшали *Арабскую комнату*.

Была еще и *Китайская зала*, плод совершенного Лоти путешествия в Китай и его пребывания в Пекине в 1900 г., вход в которую гостям был запрещен (вариант тайной комнаты Синей Бороды), и которая до настоящего времени не сохранилась.

Последней комнатой, которую мог посетить гость, была удивительная *Монашеская комната* (*Chambre monacale*), простота и сдержанность которой контрастировала со всем, что можно было увидеть ранее.

Здесь самое время задаться вопросом: какой *message* заключало данное сочетание стилей и эпох в ставшем виллой родительском доме Лоти? Комбинация стилей, конечно же, не было явлением новым, если мы вспомним, что генетически любая усадьба и, в особенности, примыкающий к ней усадебный парк нацелен на то, чтобы заменить собою целостный мир, выступая как своего рода «рай памяти» и «театр мира» (Fagiolo, 1995, с. 55), наполненный строениями различных стилей и эпох, функция которых – быть цитатами, географическими, историческими, литературными, мифологическими (вспомним хотя бы резиденцию русских царей Царское село, где мы найдем арабскую мечеть, рокайльный грот, китайскую пагоду и проч.). Уникальность, однако, эксперимента Лоти, который в настоящее время рассматривается как ранний вариант *happening*`а (Lucas, 2002), заключается в том, что пространством данных стилевых игр оказывается не дворец, не парк, но в сущности (по старинным меркам) два небольших дома, в которых феерия сменяющих друг друга стилей и эпох кажется поистине головокружительной.

Биографами Лоти не раз отмечалось, что страсть его к коллекционированию различных вещей, в частности, экзотических, украшений, наметилась еще в юности. И что причиной тому был испытанный им, также уже в юности, страх смерти. Именно это желание остановить время (о чем мы уже упоминали выше), объясняло его пристрастие к экзотическим декорам и инсталляции тех пространств, в которых оживает прошлое и пережитое. Именно поэтому для него не столь важна была объективная ценность предметов: безделушки и произведения высокого искусства он собирал с одинаковой страстью, поскольку волновала его не объективная ценность вещей, но их суггестивная сила — тот эмоциональный заряд, который они способны были вызывать, останавливая время и перенося в волшебные и экзотические миры Средневековья и Востока, заново пережитые благодаря воображению писателя-путешественника.

И, парадоксальным образом, этот же страх смерти объяснял и сам игровой менталитет Лоти – страсть к переодеваниям, театральной игре, фарсу. Возможно, именно потому дом своих родителей он и превратил по сути в игровую площадку,

позволившую ему заново прожить не только собственное прошедшее, но и прошлое Истории.

Одной из модальностей подобного переживания (оно же – остановка во времени), стал уже упомянутый *ужин Людовика XI*, который Лоти устроил в своем доме в Рошфоре 12 апреля 1888 г. (создателю этого празднества было в то время 38 лет), перенеся гостей в год 1470-й – время царствования Людовика XI и время действия романа «Собор Парижской богоматери»[39].

«Я начинаю жить в подготовке к празднику Людовика XI, – писал Лоти 18 марта 1888 г., хотя его племянница утверждала, что готовил он его более шести месяцев, размещая заказы на мебель, музыкальные инструменты и посуду. Некоторые изделия были привезены из Парижа или даже изготовлены специально для «ужина». Условием участия в празднике было разговаривать исключительно на старофранцузском языке, во всяком случае, на том, на котором писал Рабле и который стилизовал в своих «Озорных сказках» (подражании Декамерону) Бальзак. Гости учили наизусть стихи Клемана Маро и других поэтов Плеяды, готические буквы фигурировали на изящных пригласительных билетах, разосланных приглашенным[40].

Говорили, что, желая довести местный колорит до предела, Лоти замышлял даже послать за своими гостями на вокзал повозку, запряженную четырьмя волами с позолоченными рогами, как это было принято во времена меровингов (по неизвестным причинам замысел этот не был приведен в исполнение). Очевидцы сообщали, что начиная с семи часов вечера улица перед домом Лоти кишела любопытными. Гости (а их было около тридцати), одетые в костюмы эпохи Людовика XI и присвоившие себе соответствующие исторические имена, прибывали в каретах, приветствуемые аплодисментами[41]. В большой зале гостей, блистающих драгоценными тканями и редкими украшениями, приветствовали супруги Лоти: в пурпурном сюртуке с горностаевым воротом, изображая феодала стародавних времен, сидел под балдахином Пьер Лоти, в то время, как его жена Бланш, одетая как Шарлотта Савойская, играла роль королевы Франции (второй жены Людовика XI).

Под звуки двух волынок, исполнявших причудливый марш, процессия во главе с Пьером Лоти, «протянувшим левую руку прекрасной и царственной леди Диане де Гиф», медленно отправилась в сторону Готической залы.

Ход ужина также показывал, что особое внимание уделялось воссозданию средневековых традиций. По обычаю того времени, гости были посажены по одну сторону стола. Жидкая пища подавалась в глиняной или металлической посуде (ее ели ложами), другую пищу сервировали на толстых ломтях хлеба, что предполагало необходимость мыть руки между блюдами. Для этого слугам было вменено в обязанность подавать тазы для умывания и богатые кубки, наполненные ароматизированной водой. «Это был, действительно, уголок старой Франции, который воскресал в таинственном испарении факелов», – писал корреспондент «Фигаро» Эмиль Блавэ (Parisis (Émile Blavet) в 1888 г.

[39] В этой связи нельзя не вспомнить пьесу Николая Евреинова «Красивый деспот» (1906), действие которой происходит в усадьбе 1904 г., но где хозяин строит каждый свой день по дневнику прадеда, чью роль он хочет сыграть в этом усадебном сценарии (см.: Купцова, 2003, сс. 298–310).

[40] В описании данного праздника мы используем преимущественно материалы, представленные в статье Алена Келла-Виллеже «Средневековый праздник у Пьера Лоти в Рошфоре, 12 апреля 1888 (см.: Quella-Villéger, 2010, сс. 263-275).

[41] На самом деле Лоти, как сообщали газеты, любезно открыл свой дом не только для приглашенных гостей, но и для жителей Рошфора, при условии, что одеты они будут также в костюмы XV в.

Меню, распечатанное на дорогом пергаменте и иллюстрированное художником в манере Гюстава Доре, также являло собой изысканнейший сценарий (Marie, 1888, pp. 251-254). Повар-кудесник приехал из Парижа, чтобы приготовить блюда по старинным рецептам. Их было всего тринадцать, и их приносили поочередно: жареный олень, павлин, белка, еж, куропатка, паштеты из павлина и цапли. Все это запивалось родом медовухи (hydromel), греческим вином и заедалось очищенными орехами, хотя, как заметил один из репортеров, ссылаясь на ученого-эрудита, «во времена Людовика XI меню были далеко не такими обильными, максимум они состояли из пяти или шести блюд» (Gourdon, 1888).

Особое восхищение вызвало восьмое блюдо, став кульминацией вечера: павлин, в полном оперении, обложенный четырьмя цаплями, был торжественно вынесен на огромном подносе под звуки волынки и олифанта. (В Средние века, вместо того, чтобы ощипывать птицу, с нее аккуратно снимали кожу вместе с перьями, а после приготовления подавали ее «переодетой», т. е. в оперении на стол). Девятым блюдом был гигантский паштет, из которого неожиданно для гостей в златотканной рубахе выскочил акробат (возможно, то была аллюзия на знаменитый прием, состоявшийся в Лилле в 1454 г., на котором был подан гигантский пирог из фазана, вместивший в себя 28 музыкантов). Из другого паштета вылетела стая воробьев. После чего Лоти стукнул каблуком, и из люка появились танцоры, исполнившие сарабанду.

Затем, по исторической традиции, следовала череда развлечений. К ногам Лоти привели прекрасного сарацинского пленника в цепях; оруженосец его договорился с хозяином о выкупе, сарацину развязали руки, и он тут же занял место за общим столом (сходный сюжет мы находим в одном из рассказов маркиза де Сада «Обольщение двух женщин» – см.: Делон, 2013, сс. 791-832). Не была забыта и традиция благотворительности и гостеприимства, заложенная в древние времена: в одной из интермедий с нищими были представлены «некоторые беглецы из Двора Чудес, которым сидящие за столом подавали милостыню» (Parisis (Émile Blavet), 1888).

Диана де Гиф произнесла на старофранцузском прекрасную речь, в которой восхваляла «нашего доброго короля Людовика Одиннадцатого и мессира Пьера Лоти, чудесного рассказчика и чудесного чародея» («nostre bon roy Loys le Onziesme et de messire Pierre Loti, le mirificque conteur et l'enchanteur prodigieux» (см.: Sémézies,1888, сс. 214-218).

Появлялась также «в темном платье» страшная, с седыми волосами и летучей мышью на лифе ведьма Ла Меффре, произнося заклинания и предсказывая будущее хозяину замка, которому давала выпить свое зелье. Этот эпизод отвечал местному колориту, поскольку, как писал очевидец, предки того времени были очень суеверны (Gourdon, 1888).

Изюминкой, завершившей «шоу», стал «танец факелов». Он назывался так потому, что дамы и кавалеры, танцевавшие павану и менуэт, держали в правой руке смоляные факелы: кавалеры поворачивались вокруг дам, отдавая им тысячу галантных поклонов, пламя от факелов в их руках создавало впечатление вращающихся огненных кругов. В конце же мужчины, преклонив колено, вручали дамам свои факелы, которые те тушили своими хеннинами (головными уборами в виде конуса, которые носили женщины позднего Средневековья). Все это походило на некую религиозную мистерию.

Вечеринка заканчивалась светскими «невинными» играми, Сен-Куазме или капенду, костями, шашками, шахматами. «Перед восходом солнца, встающего на бледном апрельском небе, «всем показалось, что они пробуждаются ото сна. – И какого сна!» (Gourdon, 1888).

Праздник этот широко был отражен в прессе: писали о нем не только в местных газетах, но и в парижских: *Figaro, Le Monde illustré, L'Illustration, Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg* и др. (Parisis (Émile Blavet), 1888; Bellenger, 1888: 280; Marie, 1888; Deux (Maurice d'Ocagne), 1888). Фотографии, помещенные в *L'Illustration* наглядно демонстрировали, насколько исторически точно стилизованными были костюмы на всех участниках действа.

Ужин Людовика XI стал первым грандиозным праздником-феерией, устроенным Лоти. За ним последовали и другие, проходившие в других залах рошфорского дома и относившиеся к другим эпохам. Очевидно, что для Лоти важным было не только продемонстрировать свой социальный престиж и достигнутую финансовую состоятельность (хотя это тоже играло свою роль). Главным для него в этом хэпеннинге было размыть реальность и сновидение, сделать так, чтобы мертвое прошлое, столь дорогое Лоти, внезапно пробудилось в бледном свете свечей, словно пробудилось от четырехсотлетнего сна. Квазирелигиозное чувство – с оттенком смутной печали – витало над головами (Sémézies, 1888; см. также: Goncourt, 1896).

Важным было также отношение писателя к Средневековью не только как к способу внесения поэзии в современность, но в первую очередь – как переосмысление и «переоснащение» повседневной жизни. Инструментом этого становится, как можно понять из его собственных и его современников описаний, обживание декора. Немецкие романтики называли подобное выведением вещи из состояния спячки, возвращения ее в полнокровную жизнь, ее и породившую[42]. Собственно, именно этим и объясняется известный афоризм Лоти: «Нет ничего более важного, чем декор» (Loti, 1921, с. 90).

И в этом смысле функции дома-виллы П. Лоти, этого созданного им шедевра, превосходили возможности литературы: если последняя, как он считал, лишь довольствуется «заморажванием» прошлого словами на бумаге, то праздник, устроенный в доме, равно как и рассыпанные в нем вещи, это прошлое воскресают. Праздник на вилле для Лоти – не воспоминание. Он – созидание. Живое искусство, которое и есть сама жизнь.

Праздники, которые Лоти устраивал на своей вилле, и сам способ обживания дома был для рубежа веков безусловно знамением современности. И в этом смысле, при всей своеобычности, усадебный эксперимент Лоти можно было бы соотнести с теми праздниками, которые, например, потомки маркиза де Сада устраивали как на своей средиземноморской вилле Иер, так и в своем дворце Новый Трианон, построенном ими в стиле Людовика XIV в шестнадцатом аррондисмане Парижа (ныне музей Баккара – см.: Дмитриева, 2020, сс. 546-569). В определенном смысле, предвещали они и эстетическую практику сюрреалистов и то, что позже получило название *events* (Lucas, 2002). Но главное, что в них для Лоти соединилось несоединяемое: удовольствие и мысль о смерти, остановка времени и острое ощущение его бега, пространство, перетекающее во время, и время, созидающее свой причудливый хронотоп. Растворив или, точнее, рассыпав свою жизнь в зеркальном отражении многочисленных экзотических романов, в истинное свое *произведение* (в единственном числе) Лоти превратил именно виллу, сделав ее воплощением сотворенной им собственной мифологии, где экзотика дальних стран оказалась претворенной в экзотику дальних веков[43].

[42] Именно это отношение легло в основу магического идеализма Новалиса, «превращающего» мысли в вещи, а вещи в мысли.

[43] И здесь мы снова не можем не вспомнить немецких романтиков, утверждавших, что «каждый прогрессивный человек a priori содержит в себе необходимый роман, который есть не что иное, как

В свое время приятельница уже упомянутого нами в начале статьи Г. Уолпола, хозяйка знаменитого парижского салона маркиза дю Деффан, написала ему: «Мне кажется, что Ваша душа и Ваш замок походят друг на друга, как две капли воды, своей особостью, богатством, и — я едва осмеливаюсь это произнести — своими странностями» (письмо от 27 февраля 1771 г.; см.: Le Brun, 1986, сс. 147). Кажется, то же самое можно было бы сказать о Пьере Лоти и его вилле в Рошфоре.

Писатель не хотел, чтобы после его смерти дом его оказался открыт публике. Своему сыну Самюэлю он завещал все продать, а семейные ценности оставить у себя или уничтожить (сжечь). В 1969 г. наследники Лоти передали его дом в ведение коммуны города Рошфора, которая превратила его в муниципальный музей, открытый для публики в 1973 г. и ставший одной из главных достопримечательностей города (Скаон, 2001, сс. 49-55).

REFERENCES

Andrej Belyj (1918). Vostok ili Zapad? *Jepoha*, *1*.

Barthes, R. (1972). *Le degré zero de l`écriture.* Paris: Seuil.

Bellenger, C. (1888). Une fête moyen âge chez Pierre Loti. *L'Illustration*, 21 avril 1888.

Delon, M. (2013). Iskusstvo zhit' libertena. Francuzskaja libertinskaja proza XVIII veka (Krebijon-syn, Zhan-Fransua Bastid, Vivan Denon, Onore Mirabo, princ de Lin' i dr.). E. Dmitrieva (Red.). M.: Novoe literaturnoe obozrenie.

Deux, P. (Maurice d'Ocagne) (1888). Le dîner 15e siècle de Pierre Loti. *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg*, 15 mai 1888.

Dmitrieva, E.E. (2020). Zamki velikogo markiza i ih novaja zhizn' v zamke Ier gercogini de Noaj. Literaturnye zamki Evropy i russkij «usadebnyj tekst» na izlome vekov: (1880–1930-e gody). Moskva: IMLI RAN.

Fagiolo, M. (1995). Le paradis de la memoire: des jardins ciradelles de Danye et Ligorio a la cite du Soleil de Versailles. *Le jardin, art et lieu de memoire* . Sous la direction de Monique Mosser et Philippe Nys. Paris: Les editions de l`imprimeur.

France, A. (1921). L'amour exotique. Madame Chrysantème. *La vie littéraire*. *Premiere série* (pp. 356-363). Paris, Calmann-Lévy.

Goncourt, E. de. (1896). Journal (10 octobre 1894). *L'Écho de Paris.* 28 mai.

Gornfel'd, A. (1906). Tureckij garem i francuzskij akademik. *Tovarishh, 103*, 2.

Gornfel'd, A. G. (1908). *Knigi i ljudi.* SPb., Rossija.

Gourdon, G. (1888). Un dîner chez Pierre Loti. *Le Semeur*, 25 avril 1888.

Kuzmin, M. (2000). Nekrologi. P'er Loti (1850—1923). E. G. Domogackoj, E. A. Pevak (Red.), *Proza i jesseistika. V 3 tomah* (ss. 332—334). Moskva: Agraf.

Kupcova, O.N. (2003). «Krasivyj despot» N. Evreinova i passeizm Serebrjanogo veka. Dmitrieva E.E., Kupcova O.N. (Red.), Zhizn' usadebnogo mifa: utrachennyj i obretennyj raj (ss. 298–310). Moskva: OGI.

Le Brun, A. (1986). *Les Châteaux de la subversion.* Paris: Gallimard.

Loti, P. (1888). Na japonskom balu / Per. A. Ves-oj. Russkie vedomosti. 1888. 22 fev., *52*, 2-3.

Loti, P. (1894). Bal v Iedo. *Niva*, *40*, 952-955, 958-959.

Loti, P. (1901). Mme Hrizantem (per. A. Shvyrova). *Sobranie sochinenij: V 5 t. T. 1.* (ss.

полнейшее выражение всего его существа» (см.: Novalis, 1960-1975, t.2, с. 544).

3-103). SPb.: Izd. Panteleeva.
Loti, P. (1993). Rarao / per. E. Somovoj. Rarao. Moskva: Triada-fajn.
Loti, P. (1921) *Suprêmes visions d'Orient, fragments de journal intime.* Paris: Calman-Lévy, 1921.
Lucas, H. (2002) *L'Art de la fête chez Pierre Loti*, mémoire de DEA d'Histoire de l'art. Poitiers: Université de Poitiers.
Marie, A. (1888). Dessins exclusifs et reproduction de l'invitation et du menu illustrés par Édouard Zier. *Le Monde illustré,* 21 avril 1888, 251-254.
Moiseeva, E.N., Abidulin A.M. (2016) Intelligent, ne schitavshij sebja takovym: francuzskij romanist P'er Loti i Vostok. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*, *3*, 63—70.
Novalis, (1960-1975). *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hg. von P. Kluckhohn, R. Samuel. 4 Bde. Stuttgart, 1960-1975. Bd. II.
Parisis (Émile Blavet) (1888). Un dîner chez Pierre Loti. *Le Figaro,* 12 avril 1888.
Quella-Villéger, A. (1994). *Pierre Loti et l'Europe balkanique. Loti en son temps*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
Quella-Villéger, A. (2010). Une fête médiévale chez Pierre Loti, à Rochefort, le 12 avril 1888 (pp. 263-275). Presses Universitaires de Bordeaux.
Regamey F. (1894). *Le cahier rose de Madame Chrysanthéme*. Paris: Bibliothéque artistique et littéraire.
Savelli, D. (1999). Kak vyrazit' «nichto» slovom, ili P'er Loti, russkaja kritika i vopros jekzotizma v Rossii. V E. Dmitrieva, V. Zemskov, M. Jespan´ (Red.), *Literaturnyj panteon: nacional'nyj i zarubezhnyj* (ss. 237-250). Moskva, Rossija.: Nasledie.
Sémézies, M. (1888). Chronique de Rochefort – Fête Louis XI. *La Nouvelle Revue*. 1er mai 1888 (pp. 214-218). Terms of use: http://www.openedition.org/6540
Skaon, G. (2001). Dom P'era Loti: kak sovmestit' pokaz i hranenie. *Museum*, *210*, 49—55.
Vengerova, Z. (1896). P'er Loti. V F. A. Brokgauz i I. A. Efron (Red.), *Jenciklopedicheskij slovar', T. XVIII* (ss. 29-30). S.-Peterburg.

Андрей Белый (1918). Восток или Запад? *Эпоха*, *1*.
Венгерова, З. (1896). Пьер Лоти. В Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон (Ред.), *Энциклопедический словарь,* Т. XVIII (сс. 29-30). С.-Петербург.
Горнфельд, А. (1906). Турецкий гарем и французский академик. *Товарищ, 103*, 2.
Горнфельд, А. Г. (1908). *Книги и люди*. СПб., Россия.
Делон, М. (2013). *Искусство жить либертена. Французская либертинская проза XVIII века(Кребийон-сын, Жан-Франсуа Бастид, Виван Денон, Оноре Мирабо, принц де Линь и др.).* Е. Дмитриева (Ред.). М.: Новое литературное обозрение.
Дмитриева, Е.Е. (2020). Замки великого маркиза и их новая жизнь в замке Иер герцогини де Ноай. *Литературные замки Европы и русский «усадебный текст» на изломе веков: (1880–1930-е годы)*. Москва: ИМЛИ РАН.
Кузмин, М. (2000). Некрологи. Пьер Лоти (1850—1923). В Е. Г. Домогацкая, Е.А. Певак (Ред.), *Проза и эссеистика*. *Т. 3* (сс. 332—334). Москва: Аграф.
Купцова, О.Н. (2003). «Красивый деспот» Н. Евреинова и пассеизм Серебряного века. Е.Е. Дмитриева, О.Н Купцова (Ред.), *Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай* (сс. 298–310). Москва, Россия: ОГИ.

Лоти, П. (1888). На японском балу / Пер. А. Вес-ой. *Русские ведомости*. 1888. 22 фев. № 52. С. 2-3.

Лоти, П. (1894). Бал в Иедо. *Нива*, *40*, 952-955, 958-959.

Лоти, П. (1901). Mme Хризантем. Пер. А. Швырова. *Собрание сочинений*: В 5 т. Т. 1. СПб.: Изд. Пантелеева. С. 3-103.

Лоти, П. (1993). *Рарао* (пер. Е. Сомовой). Москва: Триада-файн.

Моисеева, Е.Н., Абидулин А.М. (2016) Интеллигент, не считавший себя таковым: французский романист Пьер Лоти и Восток. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*, *3*, 63-70.

Савелли, Д. (1999). Как выразить «ничто» словом, или Пьер Лоти, русская критика и вопрос экзотизма в России. В Е. Дмитриева, В. Земсков, М. Эспань (Ред.), *Литературный пантеон: национальный и зарубежный* (сс. 237-250). Москва: Наследие.

Скаон, Г. (2001). Дом Пьера Лоти: как совместить показ и хранение. *Museum, 210*, 49-55.

Semiotics of English Stately House in the Early Twentieth Century: Darlington Hall in Novel by Kazuo Ishiguro «The Remains of the Day» and in Film by James Ivory

Anna Sholokhova, *A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences*
anna_sholokhova@mail.ru

Received: Aug 14, 2022.
Accepted: Dec 8, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.25983

ABSTRACT
The Stately-house novel takes a special place in the English classical literature. The estate here is of key importance in the image-structure of the work. The world of an English estate is reflected as a multifaceted text, extremely enriched with cultural signs. Novel by Kazuo Ishiguro «The Remains of the Day» can be regarded as one of the examples of typical British aristocratic prose. The narrator and protagonist of the novel is a butler, who serves in the large English Stately home Darlington Hall. The family estate is considered by the hero as a symbol of order and harmony, and at the same time it personifies the ideal world of the past that is gradually fading away after the Second World War. In 1993 the director James Ivory made a film based on the Ishiguro's novel. He created different visual images of an English estate on the screen with particular accuracy. Fictional Darlington Hall is a combination of several Stately homes located in the south-west of England. The novel by Kazuo Ishiguro and the film by J. Ivory are memories of a bygone era of British Empire.

Keywords: K. Ishiguro, J. Ivory, «The remains of the day», English estate, the Stately-house novel, psychological novel, semiotics.

In English classical literature special attention has been given to the novel about the family estate (Stately-house novel), in which the main role is assigned to the patrimony, and the main action is determined by the mansion chronotope. The world of the English stately-house is considered here as a multifaceted text, extremely saturated with cultural signs. Here the mansion is not just a place of action, but a key image in the structure of the work, a scale model of England itself with its established moral principles and concepts.

At the beginning of the 20th century, when rural life was gradually becoming a thing of the past, the image of the family estate was mythologized and has been impersonated the forever lost world of the former. The coherence of the country-house world has largely vanished after the Second World War, many houses were destroyed and aristocracy didn't stand up well to misfortune. As English historian David Cannadine rightly remarked in his monograph «The Pleasures of the Past», devoted to the history and culture of Britain, «for some mystical reason the world of rural estates, with which most of British were not familiar, suddenly became a world that they have lost and at the same time the world they desperately want to find again» (Cannadine, 1997, p. 100). Cannadine believes that this nostalgic view into an English past creates an illusion of order and harmony in contemporary unstable society.

The novel by Kazuo Ishiguro «The Remains of the Day» (1989) can be considered one

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

of the examples of typically British aristocratic prose.

Ishiguro was born in Nagasaki in 1954. When he was 5 years old, the family moved to Britain. Ishiguro, who has been described as a British Asian author, explained in an interview how growing up in a Japanese family in the UK was crucial to his writing, enabling him to see things from a different perspective from that of many of his English colleagues (Gompertz, interview). Kazuo graduated from the University of Kent with a Bachelor of Arts in English and Philosophy, and later from the University of East Anglia, Norwich, where he received a Master of Arts degree. After the publication of his first novel «A Pale View of Hills» Ishiguro was nominated for a Winifred Holtby Memorial Prize (1982) by the Royal Society of Literature. His second novel «An Artist of the Floating World» was shortlisted for the Booker Prize and won the Whitbread Book of the Year award for 1986.

Ishiguro's third novel «The Remains of the Day» won the Booker Prize. For the first time the author focuses on England at the beginning of the 20th century. The narrator and central character of the work is the butler Stevens, who serves in the large English mansion Darlington Hall. After the death of his master, Lord Darlington, Stevens remains in the house, which is bought by the wealthy American Mr. Farraday. One day the new owner invites Stevens to go on a short car trip, which marks a turning point in the plot of the novel and creates a context for memories of the past – about the time of serving as a butler, the former owner and the golden age of Darlington Hall.

Two different time dimentions can be distinguished in the narrative: context of the present – the chronotope of the journey (landscape sketches and descriptions of sights), and context of the past – the chronotope of Darlington Hall family estate (description of events taken place from 1922 to 1936–1937).

Three images of the main characters gradually appear before the reader at the borderland of these two chronotopes: Stevens himself, Lord Darlington and Miss Kenton – the former housekeeper of the hall, to whom the butler goes in the hope of returning her to the service, but currently to the new owner.

The novel is narrated in the first person, from the point of view of the butler himself. This is his subjective truth, told through his memories. According to the philosopher Gordon Graham, to a large extent Stevens travels down memory line in order to create *an apology*, a justification for his past actions and views (Graham, 2004, p. 168; italics G. Graham). At the same time other characters' points of view are conveyed in dialogues that Stevens recalls and reenacts. Therefore we can talk about a multi-layered representation, where the narration is built in such a manner that the reader can see the events from several lines of sight.

The novel clearly traces two storylines that are closely related to each other. The first one is internal – the story of Stevens's love for Miss Kenton, to whom he could not confess his feelings, and the second is professional, combined with a sense of duty. The fundamental question the hero constantly returns: «What is a "great" butler?». Stevens devotes himself entirely to work and sees the meaning of life in complete self-denial in favor of serving his master: in keeping order in the house, arranging duties among the servants, and most importantly, in the ability of the butler to maintain his professional appearance in any situation. Stevens' restraint and self-control meet, in his opinion, the highest requirements of the profession:

> «The great butlers are great by virtue of their ability to inhabit their professional role and inhabit it to the utmost; they will not be shaken out by external events, however surprising, alarming or vexing. They wear their professionalism as a gentleman will wear his suit <…> It is, I say, a matter of 'dignity'» (Ishiguro, 1989, pp. 42–43).

The period that Stevens describes in his memories is a period of great history – a turning point, a time of foreboding war. Lord Darlington is eager to participate in the main political events of the country, he is a supporter of the appeasement policy of Chamberlain cabinet and sympathetic to Nazi Germany, which was strongly facilitated by the British upper class, including royalty, big business and media. Darlington Hall is visited by leaders of many countries, leading ministers and diplomats. The task of chosen political context in the novel is maximum revelation through the main characters their personal tragedy and historical turning point. One of the most dramatic examples of this kind is Stevens' recollection of the night when his father died. Important events are taking place in the life of Darlington Hall during this night (International conference 1923). Even the personal tragedy of the butler is not able to change his course of work – he cannot go to the bedside of his dying father, because he serves an important dinner and makes all necessary arrangements for the servants. For Stevens principles and duty are more significant than any personal preferences. It is also worthy of note that this is a conscious choice of the hero, his responsible renunciation of personal affairs in favor of professional ones:

> «Of course, it is not for me to suggest that I am worthy of ever being placed alongside the likes of 'great' butlers of our generation <…> Let me make clear that when I say the conference of 1923, and that night in particular, constituted a turning point in my professional development, I am speaking very much in terms of my own more humble standards. <…> For all its sad associations, whenever I recall that evening today, I find I do so with a large sense of triumph» (Ishiguro, 1989, p. 110).

The phenomenon of English Stately house as a real fact of life and culture produced a special text in the space of English literature, which we encounter in novels by Charlotte Bronte, Walter Scott, Jane Austen. The authors give us an example of particular world of vast estates with picture-galleries, green meadows, parks, pastures, and even hunting grounds. Darlington Hall form Ishiguro's novel is one of such estates, which served as cultural space and had capacity for literary, philosophical and visual associations.

In tradition of Stately-house novel mansion plays an integral role in the development of the plot and builds the imagery system around itself. It is a kind of sacred place where the action is concentrated. The researcher of British post-colonial novel O.G. Sidorova believes that «one of the important components of this image is, without a doubt, the myth of an English country house, a mansion as a concentration of the best features of the nation, a sacred space where national, material and spiritual culture flourishes ...» (Sidorova, 2005, p. 212). Accordingly, in Ishiguro's novel the central place is given to the Darlington Hall estate, in which the manor house is conceived as a symbol of harmony and order, the guardian of national culture and social ranking. Ishiguro uses in the work the entire traditional set of characteristic and attributes of the topos: an estate with a beautiful house, living room, portraits of ancestors, pantry with silverware and luxury porcelain, fireplaces, library, rooms for servants on the top floor, a garden with alcoves and flower beds and much more. The

characters are drawn along the same line: the owner of the estate – an exemplary gentleman Lord Darlington, his nephew, his guests, his butler, his housekeeper Miss Kenton, a huge staff of servants. Details of their life are described with scrupulous accuracy – who to serve at the table, which of the two Chinese figurines should stand in the living room, how to clean silverware.

In the first decades of the twentieth century English society becomes multicultural and, accordingly, the concept of aristocracy becomes more and more complex and confusing. The most important historical events of this period (the First World War, the ruin of the British Empire, the beginning of the Second World War) had a direct impact on the idea of the British about themselves. The significance of the Second World War was especially intense. During this period national values were tottering to their fall. The feeling of safety associated with geographical position of the country, as well as with the estates – homes of ancestors, their traditions and history of the family, were lost. In the time of war many estates with their centuries-old heritage were either destroyed or used as hospitals, and later passed into the hands of new owners. If the estate has had a chance to be kept safe, then this happened primarily as the preservation of its external architectural character and material setting, but not traditions and way of life. Some owner gave up and emigrated, some were forced to turn to the stately-house business, the majority were obliged to auction their once-great houses.

For the new owner of Darlington Hall, Mr. Farraday, this house becomes nothing more than a property to be bought and sold:

> «I mean to say, Stevens, this *is* a genuine grand old English house, isn't it? That's what I paid for. And you are a genuine old-fashioned English butler, not just some waiter pretending to be one. You're the real thing aren't you? That's what I wanted, isn't that what I have?» (Ishiguro, 1989, p. 124; italics K. Ishiguro).

Mr. Farraday's house seems to be nothing else but expensive purchase for his guest, Mrs Wakefield, who considers many details of the mansion's furnishings «a kind of mock period peace done only a few years ago» (Ishiguro, 1989, p. 123): «Oh, Stevens, perhaps you're the one to tell me. This arch here *looks* seventeenth century, but isn't it the case that it was built quite recently? Perhaps during Lord Darlington's time?» (Ishiguro, 1989; italics K. Ishiguro).

As a result, Mr. Farraday remarks with regret:

> «You know, Stevens, Mrs Wakefield wasn't as impressed with this house as I believe she ought to have been. <…> In fact, she seemed to think I was exaggerating the pedigree of this place. That I was making it up about all these features going back centuries. <…> She kept asserting everything was "mock" this and "mock" that. She even thought you were "mock", Stevens» (Ishiguro, 1989, pp. 123-124).

A key role in creating the novel's atmosphere is played by the contrast that the author builds between two owners of Darlington Hall – Lord Darlington and Mr. Farraday, a British aristocrat and an American businessman. Many details that at first glance may be of no consequence make significance in the eyes of protagonist, Stevens, and provide for the readers insight into two different pictures of the world: «The study doors are those that face one as one comes down the great staircase. There is outside the study today a glass cabinet displaying various of Mr. Farraday's ornaments, but throughout lord Darlington's days,

there stood at that spot a bookshelf containing many volumes of encyclopedia, including a complete set of the *Britannica*» (Ishiguro, 1989, p. 82; italics K. Ishiguro).

The decline of the estate in England was accompanied by a great human tragedy. Stevens subconsciously feels that his whole life has changed, and Darlington Hall becomes for him a symbol of the past, a memory of the former greatness of Britain, a place where human history was made:

> «…the great decisions of the world are not, in fact, arrived at simply at the public chambers, or else during a handful of days given over to an international conference under the full gaze of the public and press. Rather, debates are conducted, and crucial decisions arrived at, in the privacy and calm of the great houses of the country. <…> To us, then, the world was a wheel, revolving with these great houses at the hub, their mighty decisions emanating out to all else, rich and poor, who revolved around them» (Ishiguro, 1989, p. 115).

It is noteworthy that at the end of the twentieth century a similar picture occurred in Russia. The death of the estate was perceived as the death of Russian culture, which had been being replaced by chaos and urbanism. After the abolition of serfage, land became a commodity for persons of all classes – estates or manor houses could be sold, leased or pledged. This process intensified even more in future and was associated with the further ruin of the nobility.

In 1993 director James Ivory made a film based on Ishiguro's novel. The film, which brought together a star cast (Anthony Hopkins, Emma Thompson, James Fox, Hugh Grant, Christopher Reeve), was a great success. The director of the film quite accurately followed the text of the novel, trying to keep the atmosphere created by the author as much as possible. Although the plot has been somewhat transformed – the romantic relationship between Stevens and Miss Kenton comes to the fore in the film.

The film is visually beautiful. James Ivory skillfully creates effects and imagery of the English mansion on the screen, using all the necessary attributes for it: the picturesque scenery of England – beautiful, restrained and, at the same time, majestic landscape; gardens and parks of old Country-houses; luxurious interiors; clever detailed costumes of the characters themselves.

The plot of the novel is centered around the butler Stevens and his relationship with the housekeeper Miss Kenton. At another point the film is built around the consummate work of Anthony Hopkins and his interactions with his partner Emma Thompson. Mr. Stevens is actually a very sensitive, kind and sensible person. He knows what emotions and deep feelings are, but in his reality expression of sentiments is possible only on paper. That is why the film is framed as Miss Kenton and Mr. Stevens are reading letters of each other.

The film was shot in the South West of England. The fictional Darlington Hall is a combination of several great English Country-houses, which were used as locations for the film. Among them was Dyrham Park for the exterior of the house with its vast surroundings and the driveway. Here is how Miss Kenton describes the view from the window on the park:

> «I was so fond of that view from the second-floor bedrooms overlooking the lawn with the dawns visible in the distance <…> On summer evenings there was a sort of magical quality to that view and I will confess to you now I used to waste many precious minutes standing at one of those windows just enchanted by it» (Ishiguro, 1989, p. 49).

The interior of the house contains works of art and furniture from all over the world, in particular a huge collection of paintings by Dutch Masters. The current house was built for William Blathway in stages during the 17th and early 18th centuries. The Blathwayt family owned the house until 1956, when the government acquired it, but during the Second World War it was used for child evacuees. Currently, the estate belongs to the National Trust of Great Britain.

This trust was created to protect mansions and stately house throughout England. A significant part of the objects passed to the foundation not through purchase, but according to the owners will. This was due to the fact that throughout the 20th century, many aristocratic families lost traditional sources of income and, being unable to maintain their country estates in good condition, decided to transfer their family heritage to the National Trust. The creation of such funds allows us to talk about the continuation of Stately house life in the following years. This is an attempt to reconstruct and preserve everything that is connected with the past, and at the same time – acquiring new forms of survival and transformation.

Most of the interiors of Darlington Hall were filmed at Badminton House, also located in Gloucestershire. First of all, this is an octagonal Inner hall looking out the magnificent Great Hall with a fireplace; so-called «Chinese bedroom»; the Conservatory; Mr. Stevens' parlour; Miss Kenton's quarters; service corridor, kitchen (with its pass-through into the Old servants' Hall), servants' rooms (with the back/servants' stairs), including the father's attic room, which Stevens describes in the novel as follows:

> «I had rarely had reason to enter my father's room prior to this occasion and I was newly struck by the smallness and starkness of it. Indeed, I recall my impression at the time was of having stepped into a prison cell…» (Ishiguro, 1989, p. 64).

This darksome memory is a reminder of the past and gives reference to the image of a manor as a phantom, a manor as a prison, a manor is a ruin, at the same time with a touch of nostalgia, and a firm understanding that the old must die.

The novel by Kazuo Ishiguro and the film by J. Ivory are memories of a bygone era of British Empire that ended with the Second World War. The fate of Lord Darlington's estate is typical for many English Country Houses. Most of them were sold, completely demolished, rented out or partially reduced in size, and many aristocratic artefacts went under the hummer. But most significantly – the noblemen way of life as British have known it, will never be reviewed.

After the Second World War, life in a classic English manor house would never be the same. The ups and downs broke the usual way of life, ruined the former landowners, and led to the decline of many famous houses. At the same time in classical English literature in the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries, the Stately house novel remains a popular genre. Old stories are being rethought, the main question becomes the question of self-identification – finding not a home as oneself, the estate becomes the embodiment of a dark past, unrealized hopes and dreams.

Stevens becomes a tragic character, for until the very last pages he forces himself to believe in the greatness of Britain, in the greatness of Lord Darlington, in the dignity of his mission. However, everything has been passing and changing and nothing is secured from extinction. The authors of the film have transformed the ending of the novel in their own way.

At the end of the film, together with Mr. Farraday, Stevens opens the windows of a huge hall and releases a dove that has flown into the room and symbolized a new life stage.

REFERENCES

Cannadine, D. (1990). *The decline and fall of the British aristocracy.* New Haven, London: Yale University Press.

Cannadine, D. (1997). *The Pleasures of the Past.* London: Penguin.

Gill, R. (1972). *Happy Rural Seat: the English Country House and the Literary Imagination.* New Heaven; London: Yale University Press.

Gompertz, W. Kazuo Ishiguro keeps calm amid Nobel Prize frenzy [Electronic source] https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-41517882 (last access 15.08.2022)

Graham, G. (2004). *Filosofiya iskusstva.* M.: Slovo.

Ishiguro, K. (1989). *The remains of the day: A novel.* Boston: Faber & Faber, London.

Richards L. January interview with Kazuo Ishiguro. https://www.januarymagazine.com/profiles/ishiguro.html (last access 15.08.2022)

Selitrina, T. L. (2018). Pamyat i narrativ v romane K. Ishiguro «Ostatok dnya». *Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaya i zarubezhnaya filologiya*, *10*(4), 125–134.

Sidorova, O. G. (2005). *Britanskij postkolonialnyj roman poslednej treti XX veka v kontekste literatury Velikobritanii*. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta.

Грахам, Г. (2004). *Философия искусства*. М.: Слово.

Селитрина, Т. Л. (2018). Память и нарратив в романе К. Ишигуро «Остаток дня». *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*, *10*(4), 125–134.

Сидорова, О. Г. (2005). *Британский постколониалный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании.* Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та.

Рецензии

О новой научной книжной серии «Русская усадьба в мировом контексте» (2019-2022). М.: ИМЛИ РАН.[44]

Olga A. Bogdanova, *A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences*
olgabogda@yandex.ru

Received: June 16, 2023.
Accepted: September 9, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.28426

Ключевые слова: книжная серия, выпуски, «Русская усадьба в мировом контексте», коллективная монография, индивидуальная монография.

С 2019 г. в Москве, в Институте мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН), издается новая научная книжная серия «Русская усадьба в мировом контексте».

Редакционная коллегия серии состоит из сотрудников ИМЛИ РАН, известных и молодых ученых: О.А. Богдановой (председателя), Е.Е. Дмитриевой, М.В. Скороходова, В.Г. Андреевой, М.С. Федосеевой (Акимовой) (секретаря), Г.А. Велигорского, большинство из которых имеют серьезный опыт подготовки научных изданий.

Задача серии – аккумулировать основные научные результаты работы по проектам Росийского научного фонда «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд» (руководитель О.А. Богданова), «Усадьба и дача в русской литературе XX-XXI вв.: судьбы национального идеала» (руководитель О.А. Богданова), намечать и открывать перспективы новых исследований в области изучения феноменов усадьбы и дачи в русской и мировой литературе XIX-XXI вв., доносить до научной общественности достижения современного литературоведческого «усадьбоведения».

В 2019-2022 гг. в рамках серии вышли семь выпусков: четыре индивидуальные монографии и три коллективные.

Индивидуальные монографии подготовлены руководителем проекта «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд» О.А. Богдановой и его основными исполнителями Е.Е. Дмитриевой и М.В. Скороходовым, а также основным исполнителем проекта «Усадьба и дача в русской литературе XX-XXI вв.: судьбы национального идеала» Г.А. Велигорским. В них представлены результаты работы по проекту по трем его главным научным направлениям: теоретико-методологическому, компаративному и междисциплинарному.

Коллективные монографии подготовлены по итогам двух международных научных конференций: «“Усадебный топос” в русской литературе конца XIX – первой трети XX в.: отечественный и мировой контекст», проходившей в ИМЛИ РАН 19-23 июня

[44] Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00051, https://rscf.ru/project/22-18-00051/

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

2019 г., и «Усадьба реальная – усадьба литературная», проведенной совместными усилиями ИМЛИ РАН и Государственного литературно-мемориального музея-заповедника А.П. Чехова «Мелихово» 25-26 сентября 2020 г. В них представлены статьи как российских (из Москвы, Санкт-Петербурга, Пскова, Череповца, Оренбурга, Екатеринбурга, Тюмени, Барнаула, Твери, Костромы, Орла, Перми, Самары и других городов), так и зарубежных (из США, Германии, Италии, Испании, Польши, Латвии, Беларуси, Японии и других стран) ученых.

В 2024 году серия будет продолжена восьмым выпуском – коллективной монографией по следам прошедшей в июне 2023 года в ИМЛИ РАН и в Государственном музее истории русской литературы имени В.И. Даля (в отделе «Дом-музей Б.Л. Пастернака») Международной научной конференции «Усадьба и дача в литературе советской эпохи: потери и обретения». Подробную информацию о ней можно найти по ссылке: http://litusadba.imli.ru/event/mezhdunarodnaya-nauchnaya-konferenciya-usadba-i-dacha-v-literature-sovetskoy-epohi-poteri-i

Ниже даются названия и аннотации семи уже изданных выпусков серии и седьмого – находящегося в процессе подготовки к изданию.

В ходе реализации проекта «Усадьба и дача в русской литературе XX-XXI вв.: судьбы национального идеала» в издательстве ИМЛИ РАН планируются дальнейшие выпуски серии.

Более подробную информацию обо всех выпусках серии «Русская усадьба в мировом контексте и их полнотекстовые версии можно найти на Интернет-сайте http://litusadba.imli.ru/

О.А. Богданова (2019). Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: Монография. Е.Е. Дмитриева (Ред.), ***Серия «Русская усадьба в мировом контексте»*****,** ***1*****. М.: ИМЛИ РАН. https://www.doi.org/10.22455/978-5-9208-0604-8**

В предлагаемой читателю книге впервые представлена панорамная картина российского литературного «усадьбоведения» в теоретическом и конкретно-текстуальном осмыслении. В основу исследования положена ключевая для литературоведческого освоения феномена русской помещичьей усадьбы категория «усадебного топоса». Обобщающий характер монографии обусловил хронологическое рассмотрение обращений к усадьбе и даче в русской литературе XIX–XXI вв. В разделе, посвященном русской классике, в первую очередь анализируются усадебные тексты Ф.М. Достоевского как писателя, оказавшего бесспорно определяющее влияние на проблематику и поэтику литературы Серебряного века и в то же время почти неизученного в аспекте усадебно-дачной тематики. Основное внимание в книге уделено первой трети XX в. как времени создания «усадебного мифа» и начала осознания выдающейся роли «усадебной культуры» в России, прерванного на долгие советские десятилетия. Возрождению и модификациям усадебно-дачной темы в постсоветскую эпоху посвящен последний раздел монографии.

Издание обращено как к профессионально ориентированному читателю: ученому, преподавателю, аспиранту, студенту, — так и к широкому кругу любителей русской усадьбы в литературе и культуре.

Русская усадьба и Европа: диахрония, ностальгия, универсализм: Коллективная монография (2020). О.А. Богданова (Ред.), Серия «Русская усадьба в мировом контексте», 2. М.: ИМЛИ РАН. https://www.doi.org/10.22455/978-5-9208-0623-9

Книга объединяет статьи 24 авторов, распределенные по трем проблемно-тематическим разделам: диахронический взгляд на русскую усадьбу, усадьбы русской эмиграции, усадьбы европейских стран. Ряд константных черт русской литературной усадьбы и дачи (кладовая культуры, нравственное пространство, стержень национальной идентичности, концепт «не-города» в массовом обществе и др.) высвечиваются при сопоставительно-диахроническом анализе. Структурообразующий потенциал и референции «усадебно-дачного топоса» в инокультурном окружении русских эмигрантов XX в. раскрываются в произведениях И.А. Бунина, В.В. Набокова, Б.К. Зайцева, Л.Ф. Зурова, И.С. Шмелева, В.А. Никифорова-Волгина 1920–1960х гг. и в русскоязычной периодике Франции, Германии, Латвии, Эстонии 1920–1930-х гг. Важнейшая тема книги — поиск истоков феномена русской усадьбы в мировой культуре наряду с ее вовлеченностью в спектр аналогичных явлений в других национальных литературах (греческой, польской, английской, бельгийской). Изоморфизм усадебного пространства в России и других странах Европы позволяет говорить об «усадебном топосе» как универсалии.

Издание адресовано профессионалам-гуманитариям, прежде всего филологам, и вместе с тем — широкому кругу учащейся молодежи и заинтересованных читателей.

Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+: Коллективная монография (2020). О.А. Богданова (Ред.), *Серия «Русская усадьба в мировом контексте»*, *3*. М.: ИМЛИ РАН. DOI: 10.22455/978-5-9208-0627-7

В книге предложено панорамное и в то же время системное освещение русской литературной усадьбы и дачи с конца XIX по начало XXI в. Издание объединяет статьи 24 авторов, распределенные по трем разделам. Первые два посвящены усадебно-дачной тематике в русской литературе рубежа XIX–XX вв. и разделены на прозу, поэзию и драматургию. Третий — аспектам изображения усадьбы в литературе советских десятилетий и в современную эпоху. Внутри разделов материал размещен по хронологическому принципу, статьи о даче даются в конце.

Новизна издания также определяется мотивно-жанровой парадигмой научного анализа «усадебных» произведений А.А. Блока, Д.С. Мережковского, Л.Н. Андреева и др.; обращением не только к известным «усадебным» авторам — А.П. Чехову, И.А. Бунину, А.Н. Толстому, но и к полузабытым писателям — О. Ольнем, Н.Н. Русову, С.Н. Дурылину; выяснением специфики «усадебного топоса» в литературных направлениях XX — начала XXI в.: символизме, неореализме, экспрессионизме, соцреализме, метамодернизме и др.; исследованием писательской рецепции таких разновидностей усадьбы рубежа XIX–XX вв., как купеческая, городская, сибирская.

Книга адресована не только ученым-гуманитариям — филологам, культурологам, историкам, но и широкому кругу заинтересованных читателей — учителям, учащимся,

любителям.

М.В. Скороходов (2020). Помещичья усадьба в русской литературе конца XIX — первой трети XX в.: междисциплинарный подход. Е.В. Глухова (Ред.), ***Серия «Русская усадьба в мировом контексте»*****, *4*. М.: ИМЛИ РАН. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0636-9**

В монографии рассмотрены проблемы тезауруса российского литературного «усадьбоведения» в междисциплинарном ключе: показано, как теоретический инструментарий гуманитарной географии и искусствознания обогащает литературоведческий анализ текстов русской словесности, отражающих специфику «усадебной» и «дачной» моделей сельской жизни. Особенности «усадебно-дачного топоса» раскрываются при обращении к лирике Н.А. Клюева, стихотворениям и поэмам С.А. Есенина, прозе И.С. Шмелева и Б.К. Зайцева. В приложение включены материалы, обобщающие опыт автора по разработке документов стратегического планирования для ряда литературных музеев-заповедников и музеев-усадеб.

Книга адресована ученым-гуманитариям — филологам, культурологам, гуманитарным географам, а также деятелям культуры и широкому кругу любителей русской словесности.

Е.Е. Дмитриева (2020). Литературные замки Европы и русский «усадебный текст» на изломе веков: (1880–1930-е годы). Г.А. Велигорский (Ред.), ***Серия «Русская усадьба в мировом контексте»*****, *5*. М.: ИМЛИ РАН. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0637-6**

В предлагаемой читателю книге в сравнительно-историческом аспекте представлен феномен русской усадьбы и западноевропейского замка как реальных артефактов быта и культуры, породивших особый тип литературы, который в русской традиции принято называть усадебной, а в европейской — литературными замками (châteaux littéraires). Хронологические рамки исследования — конец XIX — первая половина XX века, что не исключает отдельных экскурсов как в более ранние, так и в более поздние времена.

Книга состоит из пяти частей. В первой части внимание концентрируется преимущественно на тотальном истреблении русских усадеб и почти массовой эмиграции тех, кто эти усадьбы населял, после революции 1917 г. Отдельно рассматриваются примечательные попытки воскрешения русской усадебной жизни в эмиграции (швейцарская вилла С.В. Рахманинова и французские виллы И.А. Бунина). Вторая часть книги посвящена художественным колониям, коммунам и дачам: знаменитому Редхаусу — месту осуществления утопии прерафаэлитов (Англия), артистической коммуне Ворпсведе (Германия) и др. В третьей части усадьба (замок) рассматривается как пространство инициации. Тема эта прослеживается одновременно на материале и примере усадеб исторических и литературных (Версаль, Вёрлиц, усадьба Лашенэ, Кинта де Регалейра, Дорнах, а также текстов Бастида, Бекфорда, Байрона, герцогини Дюра, Стендаля, Ж. Грака и др.). Четвертая часть посвящена истории усадебных стилизаций, архитектурных, живописных и литературных (среди них — Строберри Хилл Г. Уолпола, вилла Керилос Т. Рейнаха, версальские акварели А. Бенуа, романы Р. де Буалева и М. Кундеры). Последняя часть книги обращена к феномену

западноевропейского замка и его использованию как пространства жизнетворчества (замки маркиза де Сада, госпожи де Сталь, М. Пруста, Ф. Мориака и А. Вяземски).

Издание обращено как к профессионально ориентированному читателю: ученому, преподавателю, аспиранту, студенту, — так и к широкому кругу любителей русской усадьбы и ее отражения в литературе и искусстве.

Усадьба реальная — усадьба литературная: векторы творческого преображения: Коллективная монография (2021). О.А. Богданова (Ред.), ***Серия «Русская усадьба в мировом контексте»*****, *6*. М.: ИМЛИ РАН. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5**

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.

Г.А. Велигорский (2022). «Усадебный текст» и национальный культурный код: русско-британские литературные связи XIX — начала XXI в. В .Г. Андреева (Ред.), ***Серия «Русская усадьба в мировом контексте»*****, *7*. М.: ИМЛИ РАН.**

Издание нацелено на компаративное исследование «усадебного топоса» как одного из ключевых элементов национального культурного кода России в контексте глобальных вызовов XXI в. В основу монографического исследования положен анализ категории «живописное» (picturesque), которая еще в XVIII в. вместе с «прекрасным» (beautiful) и «возвышенным» (sublime) сформировала триаду, ставшую фундаментом британской эстетики. Категория «живописное» прочно входит в английский культурный код и является одним из формирующих звеньев понятия «английскости», будучи тесно связанной как с архитектурой и ландшафтным дизайном (знаменитый английский

усадебный парк — ярчайшее воплощение «живописного»), так и с литературой. В конце XVIII в. понятие о «живописном» проникло в Россию (что отмечено Д.С. Лихачевым в известной монографии «Поэзия садов»), став важным эстетическим субстратом «усадебного текста» русской литературы.

В монографии прослежено развитие «живописных» мотивов в английском и русском «усадебном тексте» на протяжении двух веков, выявлены особенности русской «живописной» усадьбы в соотнесенности с усадьбой английской и создана обширная галерея «живописных» усадеб в русской литературе XIX – начала XXI в. На основе проведенных исследований сделан вывод о вкладе «усадебного текста» обеих литератур в английский и русский национальные культурные коды. Будут использованы: метод культурного трансфера, сравнительно-сопоставительный, сравнительно-исторический, историко-функциональный, описательный и биографический подходы, а также элементы мотивного и структурно-семиотического анализа.

Предлагаемая книга ориентирована как на читателей-филологов и представителей междисциплинарного усадьбоведения, так и на широкий круг интересующихся судьбами отечественного и зарубежного литературного наследия.

Sobre la nueva colección de libros académicos «Fincas rusas en un contexto mundial» (2019-2022). Moscú: IMLI.

Olga A. Bogdanova, *A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences*
olgabogda@yandex.ru

Traducción del ruso al español:
Sofia Kolesnik, *University of Granada*
sofakolesnik93@gmail.com
Mario Pueblas Madueño, *University of Granada*
marioopueblaas@hotmail.com

Received: December 9, 2023.
Accepted: December 10, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.29677

Palabras clave: serie de libros, ediciones, la finca rusa en el contexto mundial, monografía colectiva, monografía individual.

La serie de libros académicos titulada "Fincas rusas en un contexto mundial" se publica en el Instituto *Gorki* de Literatura Mundial (IMLI) de la Academia de Ciencias de Rusia en Moscú a partir del año 2019.

El comité editorial de la serie está compuesto por académicos reconocidos y jóvenes, la mayoría de los cuales tiene experiencia preparando ediciones científicas: O. A. Bogdánova (presidenta), E. E. Dmítrieva, M. V. Skorojódov, V.G. Andreeva, M. S. Fedoseyeva (secretaria) y G. A. Veligorsky.

El objetivo de esta colección es compilar los principales resultados científicos de los proyectos de la Academia de Ciencias de Rusia «La finca rusa en la cultura y la literatura: puntos de vista nacionales y extranjeros» (proyecto liderado por O. A. Bogdánova), «Fincas y casas de campo en la literatura rusa de los siglos XX y XXI: El destino del ideal nacional» (supervisado por O. A. Bogdánova) para destacar y revelar perspectivas de interés para nuevas investigaciones sobre el fenómeno de las fincas y casas de campo rusas en la literatura de los siglos XIX, XX y XXI. También pretende informar sobre el avance científico en el ámbito de la literatura, y mostrar ante la comunidad científica los logros obtenidos por la "ciencia de fincas" de literatura moderna.

Entre 2019 y 2021, la colección consta de seis tomos: tres monografías individuales y tres colectivas.

Las monografías individuales fueron preparadas por O. A. Bogdánova, directora del proyecto «La finca rusa en la cultura y la literatura: puntos de vista nacionales y extranjeros», y sus principales colaboradores, E. E. Dmítrievna y M. V. Skorojódov. Presentan los resultados del proyecto en sus tres principales áreas de investigación: teórica-metodológica, comparativa e interdisciplinaria.

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

Las monografías colectivas están basadas en los resultados de dos conferencias científicas internacionales: «El "topos de la finca" en la literatura rusa de finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX: Contexto doméstico y mundial», celebrada entre el 19 y el 23 de junio del 2019 en el IMLI, y «Finca real – finca literaria», celebrada en colaboración con la Real Museo-Reserva Estatal Literaria de Mélijovo en Memoria de Antón Chéjov los días 25 y 26 de septiembre de 2020. Incluyen artículos de académicos tanto rusos (de Moscú, San Petersburgo, Pskov, Cherepovets, Orenburgo, Yekaterimburgo, Tiumen, Barnaul, Tver, Kostroma, Oriel, Perm, Samara y otras ciudades) como extranjeros (de Estados Unidos, Alemania, Italia, España, Polonia, Letonia, Bielorrusia, Japón y otros países).

En 2022, la colección continuará con una monografía individual de G. A. Veligorsky, relacionada con los estudios comparativos del joven académico en el marco del proyecto «Fincas y casas de campo en la literatura rusa de los siglos XX y XXI: el destino del ideal nacional».

Debajo encontrarán los títulos y las síntesis de los seis números de la colección que ya han sido publicados, y del séptimo, que está en proceso de publicación.

A lo largo del transcurso del proyecto «Fincas y casas de campo en la literatura rusa de los siglos XX y XXI: El destino del ideal nacional» se ha preparado el lanzamiento de más ediciones en el IMLI.

Más información sobre todos los números de la colección «Fincas rusas en un contexto mundial» y sus versiones completas en esta página web: http://litusadba.imli.ru/

Bogdánova, O. A. (2019). Fincas y casas de campo en literatura rusa en los siglos XIX y XX: temas, dinámicas, mitología: Monografía. En E. E. Dmítrieva (Ed.), ***La serie "Fincas rusas en un contexto mundial", 1*****. Moscú: IMLI. https://www.doi.org/10.22455/978-5-9208-0604-8**

El libro presenta por primera vez una vista panorámica de la «ciencia de fincas» en la literatura rusa con una comprensión teórica y concreto-textual. El estudio está basado en la clave para el estudio literario del fenómeno de las fincas rusas en la categoría de «topos de la finca». La naturaleza general de la monografía predeterminó su consideración cronológica de referencias a las fincas y las casas de campo en la literatura rusa entre los siglos XIX y XXI. La sección dedicada a los clásicos rusos primero se centra en los textos inmobiliarios de Fyodor Dostoievsky, un escritor que indudablemente influyó en los temas y la poesía de la literatura de la Edad de Plata de la literatura rusa, pero que al mismo tiempo no ahondó mucho en el tema de las fincas y las villas. El libro se centra en el primer tercio del siglo XX como la época de la creación del «mito de las fincas» y del comienzo de la conciencia sobre la importancia de la «cultura de las fincas» en Rusia, que fue interrumpida durante un largo tiempo debido al surgimiento de la Unión Soviética. La última sección de este libro está dedicada al renacimiento y las modificaciones en el ámbito de las fincas y villas del período posterior a la caída de la URSS.

La publicación está dirigida a un lector profesional: académicos, profesores, estudiantes recién graduados y estudiantes, además de a una amplia variedad de amantes de la finca rusa en la literatura y la cultura.

La finca rusa y Europa: diacronía, nostalgia, universalismo: Monografía colectiva (2020). O. A. Bogdánova (Ed.), ***Colección «Fincas rusas en un contexto mundial»*****, *2*. Moscú: IMLI. https://www.doi.org/10.22455/978-5-9208-0623-9**

Este libro reúne artículos de 24 autores, divididos en tres secciones temáticas: una visión diacrónica de la finca rusa, la finca en la emigración rusa y la finca en países europeos. Un número de características recurrentes sobre las fincas y las casas de campo en la literatura rusa (almacén de la cultura, espacio moral, núcleo de la identidad nacional, concepto de «no ciudad» en la sociedad de masas, etc.) son el destaque del análisis comparativo y diacrónico. El potencial de formación de estructuras y las referencias al «topos de la finca» en el ambiente cultural extranjero de los emigrantes rusos del siglo XX se revelan en las obras de I. A. Bunin, V. V. Nabokov, B. K. Zaitsev, L. F. Zurov, I. S. Shmelev y V. A. Nikiforov-Volguin entre los años 1920 y 1960, además de en los periódicos escritos en lengua rusa publicados en Francia, Alemania, Letonia y Estonia entre los años 1920 y 1930. La temática principal del libro es la búsqueda de los orígenes del fenómeno de la finca rusa en la cultura mundial, junto con su papel en el espectro de fenómenos similares en otras literaturas nacionales (griega, polaca, inglesa, belga). El isomorfismo de las fincas en Rusia y otros países europeos nos permite hablar del «topos de la finca» como algo universal.

La publicación está pensada para profesionales de las humanidades, especialmente filólogos, pero también está dirigida a una amplia variedad de estudiantes y lectores interesados.

El fenómeno de la finca de la literatura rusa: desde Chéjov hasta Sorokin: Monografía colectiva (2020). O. A. Bogdánova (Ed.), ***Colección «Fincas rusas en un contexto mundial», 3*****. Moscú: IMLI. https://www.doi.org/10.22455/978-5-9208-0627-7**

Este libro ofrece una visión panorámica y al mismo tiempo una cobertura sistemática de las fincas y las casas de campo en la literatura rusa desde el siglo XIX hasta principios del siglo XXI. La publicación reúne artículos de 24 autores, distribuidos en tres secciones. Las dos primeras están dedicadas a la temática de la casa de campo y la finca en la literatura rusa de finales del siglo XIX y principios del XX, divididos en prosa, lírica y dramaturgia. La tercera está dedicada a aspectos de la representación de las fincas en la literatura de la época soviética y en la era moderna. Dentro de cada sección el material se dispone de forma cronológica, con los artículos sobre las casas de campo ubicados al final.

La novedad de la publicación está determinada también por el paradigma de tema-género del análisis científico de las obras de "finca" de A.A. Blok, D.S. Merezhkovsky, L.N. Andreiev y otros; la alusión no sólo a los conocidos autores de "finca" – A. Chejov, I. Bunin, A. Tolstoi, sino también a los escritores medio olvidados – O. Olnem, S.N. Rusov, S.N. Durylin; la explicación de la especificidad del tema de "finca" en las tendencias literarias del siglo XX y principios del XXI: el simbolismo, neorrealismo, expresionismo, realismo social, metamodernismo, etc.; estudio de la recepción de escritores de variedades de fincas de finales de los siglos XIX–XX., como comerciante, urbana, siberiana.

El libro está dirigido no solo a científicos humanitarios: filólogos, culturólogos, historiadores, sino también a un gran número de lectores interesados en el tema: maestros, estudiantes, aficionados.

Skorojodov, M.V. La finca en la literatura rusa de finales del siglo XIX — primer tercio del siglo XX: un enfoque interdisciplinario (2020). E. V. Glúkhova (Ed.), *La serie "Fincas rusas en un contexto mundial"*, *4*. Moscú: IMLI. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0636-9

En la monografía se abordan problemas del tesauro de los "estudios de la finca" en la literatura rusa desde un punto de vista interdisciplinar. En ella se demuestra cómo las herramientas teóricas de la geografía humanitaria y la historia del arte enriquecen el análisis literario de los textos de la literatura rusa que representan las particularidades de los patrones de vida en una "casa de campo" o una "finca". Las singularidades del "tema de la finca y casa de campo" se desarrollan en la lírica de N.A. Klyuev, la poesía de S.A. Esenin, la prosa de I.S. Shmelev y B.K. Zaitsev. El apéndice contiene material que refleja la experiencia del autor en la elaboración de documentos de planificación estratégica para varios museos-reserva y museos-finca literarios.

El libro está destinado a especialistas en humanidades: filólogos, culturólogos, geógrafos humanitarios, así como a los intelectuales y a un gran número de aficionados a la literatura rusa.

Dmítrieva, E.E. Los castillos literarios de Europa y el "texto de la finca" en el cambio de siglo: (1880–1930) (2020). G.A. Veligorski (Ed.), *La serie "Fincas rusas en un contexto mundial"*, *5*. Moscú: IMLI. (La serie "Fincas rusas en un contexto mundial". Número 5). https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0637-6

El libro presenta un análisis histórico comparativo del fenómeno de la finca rusa y del castillo de Europa Occidental como auténticos elementos de la vida cotidiana y cultura, que dieron lugar a una variedad de la literatura especial, denominada "literatura de la finca" en la tradición rusa y castillos literarios en la europea (châteaux littéraires). El marco cronológico de la investigación es el final del siglo XIX — la primera mitad del siglo XX, con digresiones particulares en tanto a épocas anteriores, como posteriores.

El libro consta de 5 partes. La primera parte se centra principalmente en la destrucción total de las fincas rusas y en la prácticamente masiva emigración de los que vivían allí después de la revolución de 1917. Además, se analizan los intentos de resucitar la vida en las fincas rusas en el exilio (la villa suiza de S.V. Rajmáninov y las villas francesas de I.A. Bunin).

La segunda parte del libro está dedicada a las colonias, comunas y casas de campo: el famoso Red House, representación de la utopía prerrafaelista (Inglaterra), la comúna artística Worpswede (Alemania), etc. En la tercera parte la finca (el castillo) se concibe como un espacio de iniciación. Este tema pertenece al mismo tiempo a las fincas históricas y literarias (Versalles, Vörlitz, Lachaune, Quinta de Regaleira, Dornach, así como en textos de Bastide, Beckford, Byron, la duquesa de Dura, Stendhal, J. Gracq y otros).

La cuarta parte trata de la historia de las estilizaciones señoriales, arquitectónicas, artísticas y literarias (entre ellas, Stoberry Hill de G. Walpole, Villa Kerylos de T. Reinach, las acuarelas versallescas de A. Benoit, las novelas de R. de Boileau y M. Kundera). La última parte del libro se centra en el fenómeno del castillo europeo occidental y su función como espacio de creación de vida (los castillos del Marqués de Sade, Madame de Stahl, M. Proust, F. Mauriac y A. Viázemsky).

La publicación se dirige tanto a los lectores profesionales, científicos, profesores,

estudiantes de postgrado, universitarios, como a un amplio círculo a la finca rusa y representación en literatura y arte.

Finca real — finca literaria: vectores de la transformación creativa: Monografía colectiva (2021). O.A. Bogdánova (Ed.), ***La serie "Fincas rusas en un contexto mundial"*****, *6*. Moscú: IMLI, 2021. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0676-5**

La obra compara las variantes de "tema de la finca" en las obras de la literatura rusa y de otros pueblos de finales del siglo XIX — principios del siglo XXI con sus prototipos reales y empíricos, que vivían en la memoria y la imaginación de los creadores de imágenes artísticas. Las obras de L.N. Tolstoi, A.P. Chéjov, I.A. Bunin, G.I. Chulkov, E.N. Chirikov, A. Ajmátova, V. V. Nabokov, M.M. Prishvin, S.N. Durylin, B.L. Pasternak, E.R. Dombrovskaya y otros escritores rusos revelan patrones de transformación de elementos reales del complejo de la finca y hechos biográficos del autor en detalles de representaciones de objetos y simbolismo multinivel del mundo de la obra artística. El aspecto comparativo presentado seriamente permite acentuar en el "tema de la finca" rasgos universales, relevantes tanto para la literatura rusa como para las literaturas de España, Italia, Inglaterra, Francia, Ucrania y otros países a partir de la Antigüedad. También continúa el estudio del fenómeno de la casa de campo rusa en la literatura y la cultura, y empieza el análisis de los elementos del "tema de la casa de campo" y de los discursos que lo completan.

La monografía colectiva consta de artículos de 23 autores, divididos en 6 secciones que tratan de los principales "vectores de la transformación creativa" de los datos empíricos: innovaciones en el ámbito poético de las obras artísticas, análisis de ego-documentos y artefactos, integración interdisciplinar, paralelismos comparativos, etc.

El libro se destina a los especialistas en humanidades, principalmente filólogos, así como a un amplio número de estudiantes y lectores interesados en el tema.

G.A. Veligorski (en prensa). "El texto de la finca" y el código cultural nacional: Las relaciones literarias ruso-británicas en el siglo XIX — principios del XXI. V.G. Andreeva (Ed.), ***La serie "Fincas rusas en un contexto mundial"*****, *7*. Moscú: IMLI.**

El objetivo de la publicación es realizar un estudio comparativo del "tema de la finca" como uno de los elementos fundamentales del código cultural nacional de Rusia en el contexto de los retos globales del siglo XXI. El estudio monográfico se basa en un análisis de la categoría "pintoresco" (picturesque), que, junto con "bello" (beautiful) y "sublime" (sublime) en el siglo XVIII, formó una tríada que se convirtió en el fundamento de la estética británica. La categoría "pintoresco" forma parte del código cultural inglés y es un elemento esencial de la "inglesidad", ya que está estrechamente relacionada tanto con la arquitectura y el paisajismo (el famoso parque señorial inglés es la más brillante encarnación de lo "pintoresco") como con la literatura. A finales del siglo XVIII, la concepción de lo "pintoresco" penetró en Rusia (como señaló D.S. Lijachov en su famosa monografía "La poesía de los jardines"), convirtiéndose en un importante sustrato estético para el "texto señorial" en la literatura rusa.

La monografía tratará de analizar la evolución de los motivos "pintorescos" en el "texto de la finca" inglesa y rusa a lo largo de dos siglos, identificar las características de la finca "pintoresca" rusa en correlación con la finca inglesa y crear una extensa selección de

fincas “pintorescas” en la literatura rusa de los siglos XIX-principios del XXI. En función de las investigaciones realizadas, cabe concluir la contribución del “texto de la finca” de ambas literaturas a los códigos culturales nacionales del inglés y ruso. En función de las investigaciones realizadas, cabe concluir la contribución del “texto de la finca” de ambas literaturas a los códigos culturales nacionales del inglés y del ruso. Se empleará el método de transferencia cultural, los enfoques comparativos, comparativo-histórico, histórico-funcional, descriptivo y biográfico, así como elementos de análisis motivacional y semiótico-estructural.

Este libro se dirige tanto a los filólogos como a los representantes de los estudios interdisciplinarios sobre la arquitectura señorial, así como a un amplio grupo de personas interesadas en el destino del patrimonio literario nacional y extranjero.

Скороходов, М.В. (2020). Помещичья усадьба в русской литературе конца XIX – первой трети XX в.: междисциплинарный подход. Е.В. Глухова (Ред.), *Серия «Русская усадьба в мировом контексте»*, *4.* М.: ИМЛИ РАН.

Liubov Razhina, *Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences*
lubavina@yandex.ru

Received: December 9, 2023.
Accepted: December 9, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.29683

АННОТАЦИЯ
В рецензии освещается обращение автора монографии к проблемам тезауруса современного литературного усадьбоведения в рамках междисциплинарного подхода: изучается взаимовлияние литературоведения, географии, искусствознания в процессе исследования «усадебных» текстов, определяется понятие «литературный ландшафт». В рецензии представлена попытка автора книги охарактеризовать «усадебную» и «дачную» модели сельской жизни. Основное внимание уделяется главам монографии, посвященным анализу составляющих и динамики «усадебного топоса» в творчестве С.А. Есенина, Н.А. Клюева, И.С. Шмелева, Б.К. Зайцева, а также приложению, содержащему материалы практической работы автора книги по подготовке документов стратегического планирования для ряда литературных музеев-усадеб.

Ключевые слова: «усадебно-дачный топос», музей-усадьба, литературный ландшафт, поэты «крестьянской купницы», И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев.

Монография М.В. Скороходова «Помещичья усадьба в русской литературе конца XIX – первой трети XX в.: междисциплинарный подход» является четвертым выпуском серии «Русская усадьба в мировом контексте», начатой в Институте мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук в рамках проекта Российского научного фонда № 18-18-00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд» (рук. О.А. Богданова), и посвящена рассмотрению «усадебного-дачного топоса» в лирике Н.А. Клюева, стихотворениях и поэмах С.А. Есенина, прозе И.С. Шмелева, Б.К. Зайцева, а также проблемам тезауруса литературоведческого анализа и вопросам развития литературных музеев-усадеб.

В первой части монографии – «Междисциплинарные векторы в изучении “усадебно-дачного топоса”» – М.В. Скороходов исследует взаимное влияние гуманитарной географии, литературоведения, искусствознания и других наук в процессе изучения литературных текстов и проясняет понятие «литературного ландшафта» – мемориального пространства, сформированного, как правило, вокруг писательских поместий, которое может быть расширено до «культурного ландшафта», включающего в себя ту среду, которая отражена в произведениях художников, композиторов, деятелей театрального искусства, ученых, вдохновленных усадебной жизнью. Высокое значение для отечественной культуры литературных ландшафтов, превратившихся в

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

культурные ландшафты и ставших объектами исследования специалистов в области истории, философии, археологии, культурологии, экономики и других наук, автор демонстрирует на примере музеефицированных усадеб Л.Н. Толстого, С.А. Есенина, А.А. Блока и др.

Безусловным достоинством монографии является обращение автора к проблемам тезауруса литературоведческого усадьбоведения, начало разработке которого было положено в монографиях В.Г. Щукина (Щукин, 2007), Е.Е. Дмитриевой и О.Н. Купцовой (Дмитриева, Купцова, 2008), и который наиболее систематизированно и полно представлен в книге О.А. Богдановой «Усадьба и дача в русской литературе XIX-XXI вв.: топика, динамика, мифология» (Богданова, 2019).

В этой же части своей монографии М.В. Скороходов анализирует формирование «дачной» модели сельской жизни, активно развивавшейся в России со второй половины XIX в. как перенос модели «усадебной» жизни высшего сословия на другие социальные слои населения страны. Представляет интерес рассмотрение специфических свойств «усадебной» и «дачной» моделей жизни, отличающихся друг от друга по степени замкнутости и обширности владений, необходимости участия помещиков или арендаторов в хозяйственной деятельности и их душевной привязанности к месту, в русской литературе конца XIX – первой трети XX в.

Обращение автора к исследованию «новокрестьяского» варианта «усадебного топоса» позволило выявить его наиболее значимые элементы, такие как дом, сад, калитка, характерные пейзажи, и некоторые из тех источников, в частности произведения русской классики, которые сформировали представления поэтов недворянского происхождения об усадебной и дачной жизни.

Во второй части монографии – «Интермедиальные аспекты в поэтических интерпретациях “усадебного топоса”» – автор исследует усадебные контексты в поэзии Н.А Клюева и С.А. Есенина. В поэзии Н.А. Клюева М.В. Скороходов прослеживает трансформацию в изображении усадебного мира: идиллическое, мифологизированное представление об усадьбе и ее элементах, почерпнутое из произведений А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, после революций 1917 года заменяет отражение социальных противоречий, демонстрирующее размежевание помещичьего и крестьянского миров и даже их противопоставление.

Представляет интерес рассмотрение автором семантики окна и калитки в поэзии С.А. Есенина. В соответствии с интерпретацией образа окна как перехода «из одной сферы реальности в другую: из физической – в психическую, из эмпирической – в мифопоэтическую, из социально-исторической – в частную, домашнюю, интимную, из временной – в вечную» (Богданова, 2018, с. 79) автор анализирует ряд стихотворений поэта, начиная с самых ранних, передающих ощущение от видов из окна родного крестьянского двора в селе Константиново (в частности, стихотворение «Береза», <1913>, ставшее частью национального самосознания для многих поколений благодаря включению в школьную программу) и заканчивая самыми поздними произведениями (стихотворения «Синий май. Заревая теплынь…», 1925, «Клен ты мой опавший, клен заледенелый…», 1925, «Какая ночь! Я не могу…», 1925, и др.), в которых прослеживается взаимодействие в художественном мире поэта видов из окон крестьянского дома, помещичьей усадьбы, городской квартиры, больницы, движущегося поезда. Калитка

– пограничный элемент «усадебного топоса», обозначающий связь внутреннего и внешнего пространства, совмещающий в творчестве С.А. Есенина (например, в поэме «Анна Снегина», 1925) изображение двух моделей «русского мира», помещичьего и крестьянского.

Третья часть монографии посвящена рассмотрению вариаций «усадебного топоса» в прозе И.С. Шмелева и Б.К. Зайцева. На материале произведений И.С. Шмелева 1910-х гг. и послереволюционного эмигрантского периода автор показывает эволюцию в изображении «усадебного топоса»: отражение процесса гибели помещичьего мира, уносящего с собой память о прошлом, сменяет описание усадебного пространства как идиллического места, «земного рая». Анализируя «усадебный топос» в прозе Б.К. Зайцева (рассказах 1900-х гг., романе «Дальний край», 1912, тетралогии «Путешествие Глеба», 1937-1953, включающей романы «Заря», «Тишина», «Юность», «Древо жизни» и др.), автор монографии выявляет ряд характерных мотивов и элементов, таких как изображение гармонии природного и антропогенного миров, усадебного сада, несущего черты сада райского, память о счастливом детстве, чтение русской классической литературы. Автор демонстрирует высокую роль личных воспоминаний в формировании «усадебного топоса» в произведениях писателя, в частности культ И.С. Тургенева, существовавший в семье Зайцевых.

«Поразительно вообще это переживание сопричастности чужой ушедшей жизни, которое возникает именно в усадьбе» (Дмитриева, Купцова, 2008, с. 4). После длительного периода идеологического неприятия помещичьей жизни мы снова обращаемся к образам владельцев усадеб, сохранившимся в литературе, живописи, музыке, архитектуре, погружаемся в их миропонимание, мысленно соглашаемся и спорим с ними. Эмпатия к литературным героям, обитателям дворянских гнезд, помогает нам осмысливать собственные жизни, создавать будущее. Глубокое рассмотрение «усадебного топоса» в творчестве С.А. Есенина, Н.А. Клюева, А.В. Ширяевца, И.С. Шмелева, Б.К. Зайцева конца XIX – первой трети XX века, представленное в монографии М.В. Скороходова, обогащает новыми смыслами феномен русской усадьбы – кладовую национальной культурной памяти.

Погружению в атмосферу представленных в книге литературных усадеб способствуют иллюстрации, большую часть которых составляют фотографии, сделанные автором. Проведя изучение состояния территорий, связанных с творчеством русских писателей, в том числе во время полевых исследований, М.В. Скороходов констатирует «необходимость сохранения культурных ландшафтов, их включения в научный и культурный оборот» (Скороходов, 2020, с. 63). С точки зрения автора монографии, одним из наиболее распространенных и успешных способов сохранения литературных музеефицированных усадеб и дач в настоящее время является создание на их основе так называемых «достопримечательных мест».

В монографии раскрывается значение законодательного закрепления статуса «достопримечательного места» за литературными усадьбами, который позволяет им перейти в разряд историко-культурных заповедников. Исследователь отмечает, что охранные зоны «достопримечательных мест» значительно превышают площади самих музеев-заповедников и музеев-усадеб. Так, статус «достопримечательного места» был присвоен территории «Есенинской Руси» – тем населенным пунктам, которые тесно

связаны с творчеством поэта С.А. Есенина и его жизнью в родном селе Константинове Рыбновского района Рязанской области. По утверждению автора, присвоение статуса «достопримечательного места» обеспечило сохранение данного культурного ландшафта и разработку разнообразных туристических маршрутов на его основе. Составляющие экскурсионного маршрута «Есенинской Руси» подробно представлены в монографии, также обозначены изменения в культурном ландшафте, произошедшие со времени пребывания там самого поэта.

Наибольший практический интерес для деятелей культуры, прежде всего для музееведов и работников музеев, представляют приложения «Миссия литературного музея и музея-усадьбы» и «Историко-культурное пространство и формирование имиджа территории», в которых автор резюмирует успешный опыт продвижения музейных объектов в сфере культурно-познавательного туризма. Приложение отражает опыт многолетнего плодотворного сотрудничества автора с коллективами Государственного музея-заповедника С.А. Есенина, Государственного историко-культурного и природного музея-заповедника А.С. Грибоедова «Хмелита», Музея К.Г. Паустовского и других музеев. М.В. Скороходов отмечает высокую роль музеефицированных литературных усадеб в развитии современной общественной культурной жизни. По мнению исследователя, разработка и реализация миссии, историко-культурного наполнения и имиджа литературного музея-усадьбы позволяют говорить «о возрождении в современных условиях усадьбы как культурного центра» (Скороходов, 2020, с. 215).

С полнотекстовой версией монографии М.В. Скороходова можно ознакомиться на сайте проекта «Усадьба и дача в русской литературе XX-XXI вв.: судьбы национального идеала» http://litusadba.imli.ru/publication/vnimanie-na-nashem-sayte-vylozhena-polnotekstovaya-versiya-chetvertogo-vypuska-serii

REFERENCES

Bogdanova, O.A. (2018). Okno v raj? Kul'turnaja semiotika usad'by i dachi v russkoj literature rubezha XIX-XX vv. *Artikul't*, *31*(3), 79-84.

Bogdanova, O.A. (2019). *Usad'ba i dacha v russkoj literature XIX-XXI vv.: topika, dinamika, mifologija*. Moskva, Rossija: IMLI RAN.

Dmitrieva, E.E., Kupcova O.N. (2008). *Zhizn' usadebnogo mifa: utrachennyj i obretennyj raj, 2-e izd*. Moskva, Rossija: OGI.

Skorohodov, M.V. (2020). *Pomeshhich'ja usad'ba v russkoj literature konca XIX – pervoj treti XX v.: mezhdisciplinarnyj podhod.* Moskva: IMLI RAN.

Shhukin, V.G. (2007). *Rossijskij genij Prosveshhenija. Issledovanija v oblasti mifopojetiki i istorii idej*. Moskva: ROSSPEN.

Богданова, О.А. (2018). Окно в рай? Культурная семиотика усадьбы и дачи в русской литературе рубежа XIX-XX вв. *Артикульт*, *31*(3), 79-84.

Богданова, О.А. (2019). *Усадьба и дача в русской литературе XIX-XXI вв.: топика, динамика, мифология*. Москва: ИМЛИ РАН.

Дмитриева, Е.Е., Купцова О.Н. (2008). *Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай, 2-е изд.* Москва: ОГИ.

Скороходов, М.В. (2020). *Помещичья усадьба в русской литературе конца XIX – первой трети XX в.: междисциплинарный подход.* Москва: ИМЛИ РАН.

Щукин, В.Г. (2007). *Российский гений Просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей*. Москва: РОССПЕН.

Skorokhodov, M. (2020). El señorío en la literatura rusa de finales del XIX – primer tercio del siglo XX: un enfoque interdisciplinario. E. Glukhova (Ed.), *La seria «La finca rusa en un contexto mundial»*, *4.* Moscú: IWL RAS.

Liubov Razhina, *Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences*
lubavina@yandex.ru

Traducción del ruso al español:
Alina Trúbnikova, *University of Granada*
alinatrubn@correo.ugr.es

Received: December 9, 2023.
Accepted: December 9, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.29676

RESUMEN
El presente reseña esclarece la postura del autor respecto a los problemas del tesauro sobre el tema de la finca en de la literatura contemporánea dentro de un enfoque interdisciplinar. Se examina las influencias recíprocas de los estudios literarios, la geografía y la historia del arte en el estudio de los textos de finca y define el concepto de «paisaje literario». Esta reseña representa un intento del autor dar característica al modelo de vida rural de una «dacha» y el de una finca. El autor centra su atención en los capítulos de la monografía dedicados al análisis del «topos de la finca rusa» en las obras de Serguéi Yesenin, Nicolái Kliúyev, Iván Shmelióv, Borís Zaytsev. Además, se incluye el anexo que contiene materiales del trabajo práctico en la elaboración de planificación estratégica realizado por el autor para algunas fincas – museos literarios.

Palabras clave: «topos de finca rusa», fincas-museos, «paisaje literario», nuevos poetas campesinos, Iván Shmelióv, Borís Zaytsev.

La monografía de Maksim Skorokhodov «El señorío en la literatura rusa de los finales del XIX – primer tercio del siglo XX: un enfoque interdisciplinario» es la cuarta edición en la serie «La finca rusa en un contexto mundial» iniciado por el Instituto *Gorki* de Literatura Universal que forma parte de la Academia de Ciencias de Rusia. Esta monografía es parte del proyecto de la Fundación Rusa para la Ciencia № 18-18-00129 «La finca rusa en la literatura y la cultura: panorámica nacional y extranjera» bajo la dirección de Olga Bogdanova, y se dedica al análisis del «topos de la finca rusa» en la lírica de Nicolái Kliúyev, las poemas y poesías de Serguéi Yesenin y la prosa de Iván Shmelióv. Además, se dedica a los problemas del tesauro de la investigación literaria contemporánea y el desarrollo de las fincas-museos.

En la primera parte de la monografía titulada «Las tendencias interdisciplinarias en la investigación del «topos de la finca rusa» M. Skorokhodov explora las influencias recíprocas de la geografía humana, los estudios literarios u otros enfoques al estudio de los textos literarios y define el concepto de «paisaje literario». El «paisaje literario» es un espacio conmemorativo que se forma normalmente en torno a las fincas de escritores y se puede ampliarse a un «paisaje cultural» que, a su vez, incluye el entorno reflejado en las obras de

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

artistas, compositores, oficios del teatro y científicos inspirados en el estilo de vida de las fincas. El autor demuestra la importancia de los paisajes literarios convertidos en paisajes culturales u objetos de estudios de los especialistas en historia, filosofía, arqueología, culturología, economía u otras ciencias, poniendo como ejemplos las fincas-museos de Lev Tolstói, Serguéi Yesenin y Aleksandr Blok, entre otras.

El gran mérito de la monografía la constituye el análisis de los problemas del tesauro sobre el tema de la finca en la investigación literaria, cuyo desarrollo se inició con la monografía de Vasili Shchukin (2007) y con la monografía escrita por Ekaterina Dmitrieva y Olga Kuptsova (2008). Se presenta de forma más estructurada y exhaustiva en el libro de Olga Bogdanova «La finca y la dacha en la literatura rusa de los siglos XIX-XXI: temas, dinámica y mitología» (2019).

Además, en esta parte de monografía M. Skorokhodov analiza la formación del modelo de la vida rural llamado «dacha», que empezó a desarrollarse activamente en la segunda mitad del siglo XIX como transferencia del modelo de vida estilo «finca» de la nobleza a otros estratos sociales del país. Además, resulta interesante el análisis de los rasgos específicos de los modelos de vida estilo «dacha» y estilo «finca» reflejados en la literatura rusa de los finales del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX, que se diferencian entre sí por el grado de aislamiento y la extensión de la propiedad, la necesidad de participación de los propietarios o arrendatarios en la actividad económica y su afición al lugar.

El análisis de la versión «nuevo-campesina» del «topos de la finca rusa» realizado por el autor, permitió identificar elementos claves para este concepto como la casa, el jardín, la cancela, los paisajes típicos, junto con algunas fuentes, en particular, las obras de los clásicos rusos, que determinaron las percepciones de los poetas de origen no aristócrata sobre la vida en la finca y la dacha.

En la segunda parte de la monografía titulada «Los aspectos interdisciplinarios en las interpretaciones poéticas del «topos de la finca rusa» el autor investiga el motivo de la finca en la poesía de Nicolái Kliúyev y Serguéi Yesenin. En la poesía de Nicolái Kliúyev, M. Skorokhodov detecta modificaciones en la imagen de la finca. La idea idílica y mitificada de la finca y sus elementos, derivada de las obras de Aleksandr Pushkin, Iván Turguénev, Lev Tolstói, después de las revoluciones de 1917 se sustituye por un reflejo de las contradicciones sociales, que demuestra el desmarque de los mundos de los terratenientes y los paisanos e incluso su antagonismo.

Además, resulta interesante la reflexión del autor sobre la semántica de la ventana y de la cancela en la poesía de Serguéi Yesenin. De acuerdo con la interpretación de la imagen de la ventana como transición «de una realidad a la otra, de la realidad física a la realidad mental, de la realidad empírica a la realidad mitopoética, de lo histórico-social a lo privado, doméstico, íntimo, de lo temporal a lo eterno» (Bogdanova, 2018, p. 79), el autor analiza varios poemas de este autor. Empieza con las obras más tempranas que transmiten el sentimiento trasladado por las vistas desde la ventana del patio campesino en su aldea natal de Konstantínovo (en particular, el poema «El abedul» de 1913 que se ha convertido en parte de la identidad nacional gracias a su inclusión en el currículo escolar) y acaba con las obras mástardías (los poemas «Синий май. Заревая теплынь…» del 1925, «Клен ты мой опавший, клен заледенелый…» del 1925, «Какая ночь! Я не могу…» del 1925, entre otras) en las cuales se observa la interacción de las vistas desde las ventanas de una casa

campesina, una finca, un piso urbano, un hospital y un tren en marcha en el mundo artístico del poeta. La cancela es un elemento que marca la frontera del «topos de la finca rusa», es un vínculo entre el espacio interior y el exterior, el cual, en las obras de Serguéi Yesenin (por ejemplo, en la poema «Ana Snéguina» del 1925), se combina con la imagen de dos antípodas del «mundo ruso»: el mundo de los los terratenientes y él de los campesinos.

La tercera parte de la monografía se dedica a la variación de la imagen del «topos de la finca rusa» en la narrativa de Iván Shmelióv y Borís Zaytsev. El autor muestra la evaluación en la representación del «topos de la finca rusa» utilizando las obras de Iván Shmelióv de la década de 1910 y de su periodo de la emigración posrevolucionaria. En sus obras la reflexión sobre la caída del mundo de los terratenientes y la memoria del pasado que se lleva consigo, se sustituye por una descripción de la finca como un lugar idílico, un «paraíso terrenal». Analizando el «topos de la finca rusa» en la narrativa de Borís Zaytsev (las historias de los años 1900; la novela «Дальний край» del 1912; la tetralogía «Путешествие Глеба» de los años 1937-1953 que incluye las novelas «Заря», «Тишина», «Юность», «Древо жизни», entre otras), el autor de la monografía identifica una serie de temas y elementos característicos, como la imagen de la armonía del mundo natural y antropogénico, el jardín de la finca con los rasgos de jardín paradisíaco, el recuerdo de una infancia feliz y la lectura de literatura clásica rusa. El autor demuestra la importancia de los recuerdos personales en la formación del «topos de la finca rusa» en las obras del escritor, sobre todo la influencia de la devoción a la figura de Iván Turguénev que hubo en la familia Zaytsev.

«Lo que sorprende es la sensación de pertenencia a una vida de otra persona del pasado que surge justamente en una finca» (Dmitrieva y Kuptsova, 2008, p. 4). Después de un largo periodo de rechazo de la vida de terratenientes, volvemos otra vez a las figuras de los propietarios de fincas conservadas en la literatura, la pintura, la música y la arquitectura, y nos sumergimos en su visión del mundo, concordando y discutiendo mentalmente con ellos. La empatía por los personajes literarios, los habitantes de las casas nobles, nos ayuda a encontrar un sentido en nuestras propias vidas y a imaginar nuestro futuro. El estudio profundo del «topos de la finca rusa» en las obras de Serguéi Yesenin, Nicolái Kliúyev, Aleksandr Shiryáevets, Iván Shmelióv y Borís Zaytsev de los finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, recopilado en la monografía de Skorokhodov, enriquece el fenómeno de la finca rusa, este almacén de la memoria cultural, con los sentidos nuevos.

Las ilustraciones, en su mayoría las fotografías hechas por el autor, contribuyen aun más a la recreación de la atmósfera de las fincas literarias presentadas en el libro. Tras estudiar el estado de los territorios asociados a las obras de los escritores rusos, incluso durante investigaciones de campo, Maksim Skorokhodov señala «la necesidad de preservar los paisajes culturales e incorporarlos a la órbita científica y cultural» (Skorokhodov, 2020: 63). Desde el punto de vista del autor, hoy en día, una de las formas más comunes y exitosas de preservar las fincas-museos y las "dachas" consiste en crear en su base los «lugares de interés turístico».

La monografía descubre la importancia de otorgar a las fincas literarias el estatus de «lugar de interés turístico» que permitiría clasificarlas como reservas histórico-culturales. El investigador destaca que las zonas protegidas de los «lugares de interés turístico» son mucho mayores que los territorios de los propios museos reserva y las fincas-museos. Así pues, el estatus de «lugar de interés turístico» fue otorgado al territorio de «la Rus de Yesenin»

compuesta de lugares estrechamente relacionados con las obras de Serguéi Yesenin y su vida en su aldea natal de Konstantínovo en la provincia de Riazán. Según el autor, la atribución del estatus de «lugar de interés turístico» ha garantizado la preservación de este paisaje cultural y el desarrollo de diversas rutas turísticas sobre su base. En la monografía se presentan todas las rutas turísticas de la zona de «Yesenevscaya Rus», y también se indican los cambios en el paisaje cultural que se ha producido desde la última estancia del poeta en este lugar.

Los anexos llamados «La misión de un museo literario y de una finca-museo» y «El espacio histórico-cultural y la formación de la imagen del territorio» que recogen el resumen de la exitosa experiencia de promoción de objetos museísticos en el ámbito de turismo cultural, son de mayor interés práctico para los profesionales del ámbito cultural y, sobre todo, para los trabajadores de museos. Estos anexos reflejan la experiencia de colaboración muy fructífera del autor con el personal del "Museo reserva estatal de Serguéi Yesenin", del "Museo reserva histórico-cultural y natural de Aleksandr Griboiédov «Khmelita», Museo de Konstantín Paustovski u otros museos. Skorokhodov destaca la importancia de las fincas-museo en el desarrollo de la vida cultural contemporánea. Según el investigador, la misión de desarrollo de la imagen de fincas-museos y el aumento del conocimiento sobre su contexto histórico-cultural permiten hablar sobre «el renacimiento de una finca como centro cultural en condiciones modernas» (Skorokhodov, 2020, p. 215).

Se puede consultarse la versión completa de la monografía de Maksim Skorokhodov en el sitio web del proyecto «La finca y la dacha en la literatura rusa de los siglos XX-XXI: el destino del ideal nacional» http://litusadba.imli.ru/publication/vnimanie-na-nashem-sayte-vylozhena-polnotekstovaya-versiya-chetvertogo-vypuska-serii

REFERENCES

Bogdanova, O.A. (2018). Okno v raj? Kul'turnaja semiotika usad'by i dachi v russkoj literature rubezha XIX-XX vv. *Artikul't*, *31*(3), 79-84.

Bogdanova, O.A. (2019). *Usad'ba i dacha v russkoj literature XIX-XXI vv.: topika, dinamika, mifologija*. Moskva, Rossija: IMLI RAN.

Dmitrieva, E.E., Kupcova O.N. (2008). *Zhizn' usadebnogo mifa: utrachennyj i obretennyj raj, 2-e izd*. Moskva, Rossija: OGI.

Skorohodov, M.V. (2020). *Pomeshhich'ja usad'ba v russkoj literature konca XIX – pervoj treti XX v.: mezhdisciplinarnyj podhod.* Moskva: IMLI RAN.

Shhukin, V.G. (2007). *Rossijskij genij Prosveshhenija. Issledovanija v oblasti mifopojetiki i istorii idej*. Moskva: ROSSPEN.

Богданова, О.А. (2018). Окно в рай? Культурная семиотика усадьбы и дачи в русской литературе рубежа XIX-XX вв. *Артикульт*, *31*(3), 79-84.

Богданова, О.А. (2019). *Усадьба и дача в русской литературе XIX-XXI вв.: топика, динамика, мифология*. Москва: ИМЛИ РАН.

Дмитриева, Е.Е., Купцова О.Н. (2008). *Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай, 2-е изд.* Москва: ОГИ.

Скороходов, М.В. (2020). *Помещичья усадьба в русской литературе конца XIX – первой трети XX в.: междисциплинарный подход.* Москва: ИМЛИ РАН.

Щукин, В.Г. (2007). *Российский гений Просвещения. Исследования в области*

мифопоэтики и истории идей. Москва: РОССПЕН.

Дмитриева, Е.Е. (2020). Литературные замки Европы и русский «усадебный текст» на изломе веков (1880 – 1930-е годы). *Серия «Русская усадьба в мировом контексте*, *5*. Москва: ИМЛИ РАН.

Konstantin Bolenko, *State Museum-Estate "Arhangelskoe"*
bolenko.kg@arhangelskoe.su

Received: December 9, 2023.
Accepted: December 9, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.29682

АННОТАЦИЯ
В рецензии кратко освещается содержание монографии, посвященной различным аспектам русского и европейского усадебного текста, точкам пересечения и расхождения между ними. Композиционно работа представляет собой несколько групп тематически связанных очерков, представляющих российскую усадебную историю в европейском контексте, а европейскую – как не только влияющую на Россию, но зачастую отмеченную российским присутствием. Один из результатов работы – обнаружение многочисленных, в том числе неожиданных точек пересечения европейской и российской реальной и литературной истории, связанной с усадьбами.

Ключевые слова: усадебный текст, замок, усадебный миф, Россия, Европа.

Автор 5-го выпуска серии «Русская усадьба в мировом контексте» Е.Е. Дмитриева – известный историк литературы, доктор филологических наук и член корреспондент РАН (2022) – еще в конце 1990-х обратилась к изучению феномена русской усадьбы и особенно ее литературной истории и культурной мифологии. С первых же строк она раскрывает генезис своего замысла. Так, после выхода монографии «Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай» (Дмитриева, Купцова, с. 2008) немало людей задавали ей вопрос: «…было ли нечто аналогичное в других культурах? И можно ли говорить об усадебном топосе применительно к европейским литературам, французской, немецкой и проч.?» (Дмитриева, 2020, с. 18). Новая книга рассматривается автором как логичное и естественное продолжение предыдущей. Начав с вопроса о степени своеобразия культурных функций русской усадьбы и русского усадебного мифа, автор почти сразу переходит к основному выводу: «…Работа над этой книгой заставила существенно пересмотреть тезис об уникальности русского усадебного текста. Или, точнее сказать, скорректировать его, найдя целый рад отличных от него аналогов (оксюморон!), тех точек схождения, пересечения русского усадебного текста с жизнью западноевропейской усадьбы» (Дмитриева, 2020, с. 19). Этот «дисклеймер» оправдан, поскольку требует пояснения структура монографии. Не отрицая определенной уникальности русской дворянской усадьбы, Е.Е. Дмитриева представляет вниманию читателя созвездие из 26 глав-очерков, непростое по внутренней логической и ассоциативной структуре, должное ввести «историю русской усадьбы в контекст западноевропейской, выделяя в том и другом определенные константы» (там же). Зарубежный контекст равен российскому по количеству глав, что неизбежно придает

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

ему во многом самостоятельный характер. При всех возможных претензиях к нему, такой подход ценен тем, что меняет привычную оптику большинства исследователей российской усадьбы, перефокусируя ее с россиецентризма в общеевропейский масштаб и при этом предоставляя читателю возможность самому осваиваться в новой реальности.

Претензий на строгую функциональную типологизацию и логическую последовательность глав в монографии нет (логика переходов от главы к главе изложена во введении), но сама очерковость структуры в рамках разделов и их иллюстративная, по сути, подборка сбалансирована в понятийном и образном отношениях.

Книга состоит из пяти частей: «Русская усадьба: до и после», «Художественные колонии и дачи», «Пространство инициации», «Усадебные стилизации» и «Замок как культурная мифологема и пространство жизнетворчества». Дать обзор всех глав в короткой рецензии, разумеется, нет никакой возможности.

В первом разделе автор подчеркнуто ориентируется на рассмотрение процессов послереволюционного периода. Уже в первой главе, «Семантика, топос и хронос русской усадьбы» переосмысляется понятие Золотого века русской усадьбы. Акцент сделан на новом подъеме усадьбы, характерном для предреволюционного времени, подъеме именно культурном. И на том, что он и тенденция к упадку и умиранию шли параллельно друг другу.

Этот акцент должен подготовить читателя к тому, что ждет его при чтении последующих глав. В первую очередь, второй, в которой описано, «в каких формах выживала русская усадьба после революции 1917 года». Кроме усилий самих бывших владельцев и представителей усадебного персонала по сохранению усадеб, их интерьеров и коллекций, это были и совместные действия властей предержащих и культурной элиты, позволившей спасти часть художественных собраний, а в некоторых усадьбах создать музеи, дома отдыха и даже художественные коммуны. Продолжение усадебной жизни с конца 1920-х гг. автор видит в «попытке реконструирования усадебной жизни и усадебного прошлого уже вне России» и в «мифотворчестве»: «усадьба обретает статус той виртуальной ценности, которая уже более не нуждается в реальной субстанции» (Дмитриева, 2020, сс. 108, 110). Такой взгляд представляется нам сильным упрощением: усадьба сохраняла способность к выживанию также в силу того, что сама по себе задавала определенные доминанты быта и формировала определенные особенности мировосприятия и формы социальности, провоцировала появление локальных изводов усадебного мифа и круга лиц, интересы которых по отношению к усадьбе выходили за рамки голой утилитарности.

Третья глава, посвященная усадьбе Лог, расположенной в бывшем Гдовском уезде Псковской губернии, должна, по-видимому, служить исключением, подтверждающим правило. Действительно, ситуация была уникальной. Хозяйка дома с первого года советской власти проявила немалую гибкость: работала секретарем ревкома, учительствовала… Однако решающим фактором, предотвратившим перепрофилирование дома под какое-нибудь учреждение, оказалось то, что флигель усадебного дома снимала под дачу, а затем приобрела известная писательница М.В. Ямщикова (1872–1959; псевдоним – Ал. Алтаев), отнюдь не оппозиционная к новой власти, вполне успешная и счастливо избежавшая репрессий. Ее заступничество

сыграло немалую роль в сохранении дома за прежними хозяевами. В 1967 г. в Логу был открыт музей Ал. Алтаева. Уникальность этого случая подчеркнута тем, что М.В. Ямщикова оставила воспоминания и эпистолярий, в которых подробно описана жизнь в Логу до середины XX в.

Четвертая и пятая главы – две истории усадебной жизни вне России, Виллы И.А. Бунина в Грассе (Франция) и Сенар (Швейцария) С.В. Рахманинова. Прослежены попытки сохранить российские формы усадебного быта и влияние новых условий на восприятие русской усадебной жизни у Бунина и стремление реализовать «исконную тягу к земле» у С.В. Рахманинова (Дмитриева, 2020, с. 199).

Вторая часть монографии, «Художественные колонии и дачи», почти целиком построена на западноевропейском материале. Сколько-нибудь значимую связь с усадебной темой в России имеют лишь первая и четвертая. «Редхаус прерафаэлитов» (гл. 1) – попытка У. Морриса, одного из поздних представителей кружка, создать в конце 1850-х гг. загородную колонию художников, «идеального дома для идеального сообщества людей, собравшихся вместе, чтобы решать общие творческие задачи» (Дмитриева, 2020: 208). Несмотря на кратковременность, попытка оказала большое влияние на Россию, отозвавшись в экспериментах, предпринятых владельцами Абрамцева, Талашкина, Бёхова, Поленова. Четвертая глава, «Старосветские помещики с Мельницы Вильнёв: Эльза Триоле и Луи Арагон», интересна неожиданным сюжетом о том, как тема усадьбы не только оказалась актуальной в жизни Э. Триоле (в 1950-е гг.), но и неоднократно преломлялась в ее сочинениях и в произведениях ее мужа. Обращение к усадебной жизни и усадебной теме стало способом проживания и воплощения в творчестве неразрывно связанных тем памяти и забвения.

Вторая и третья главы – «В сторону Ворпсведе», тематически продолжающая тему художественных колоний, в данном случае в Германии 1890–1930-х гг., и «Гингеты и Лягушатня: французский паллиатив дачной жизни belle époque», вводящая в монографию тему связи дачной жизни и индустрии досуга на примере парижского пригорода Шату. Особенного внимания заслуживает последняя, дающая материал для сравнения феноменов российской и французской дачи.

Композиционно центральное место в монографии занимает третья часть, «Пространство инициации», состоящая из шести глав. Автор искусно выстраивает композицию раздела. Упрощая, можно сказать, что она начинает с инициации интеллектуальной (гл. 1 «Версальский лабиринт: программа самопознания и совершенствования личности (между ландшафтной архитектурой и словом)», посвящает следующую главу инициации эротической («Сады эротической инициации: малый каприз Ж.-Ф. Бастида, парковые забавы принца де Линя и прекраснейший на свете Вёрлиц») и затем переходит теме социальной инициации – обретения себя как самостоятельной личности («Бретонский замок аббата Ламенне, два романа и два не поладивших между собой романиста (Стендаль и герцогиня де Дюра)»). Автор нигде не отказывается от возможности соотнести реальное и литературное, но именно в этой главе сплетение обоих пространств достигает максимальной степени.

Следующие три главы «Таинственная Синтра», «Гетеанум Рудольфа Штейнера в Дорнахе: опыт эзотерической утопии», «И снова поиск священного Грааля: роман Жюльена Граса “Замок Арголь”» посвящены разным изводам инициации мистической

и эзотерической. Отметим собранные автором «архитектурные реплики» португальской Синтры в России, а также факты активного присутствия в Гетеануме россиян.

В четвертой части, «Усадебные стилизации», наибольший интерес, на наш взгляд, представляют «российские» главы: «Две версальские серии Александра Бенуа, два эссе о Версале и балет "Павильон Армиды": между стилизацией и инициацией» (гл. 2) и «Стилизации усадебных историй Пушкина в литературе Серебряного века» (гл. 3). Особенно первая, воссоздающая формы воплощения версальской темы в разных видах искусства и в искусствоведческой мысли. Возвращение к версальской теме, впервые заявленной в первой главе второй части монографии – одна из многочисленных тематических, сюжетных, фактологических и иных «рифм», постоянно возникающих в монографии и соединяющих части «сложенных вместе пазлов» в «более ими менее цельную картину» (Дмитриева, 2020, с. 29).

Феномен замка, заявленный как ключевой в названии пятой части монографии («Замок как культурная мифологема и пространство жизнетворчества»), может сбивать с толку, поскольку четвертая глава «Чтение в усадьбе и культурный метатекст повести И.С. Тургенева "Фауст"» не имеет к ней отношения. Ключевой, если не сказать программной в этом разделе выступает первая глава, «Замки божественного маркиза и их новая жизнь в замке Иер герцогини де Ноай», в которой дан подробный разбор мотива замка в творчестве знаменитого маркиза де Сада как места чувственности, эротического опыта и порока, как эмблемы и потребности завоевания и места наказания за совершенные преступления, а также как удобного места литературного действия. При этом автор указывает на использование маркизом в своих сочинениях деталей собственного замка в Лакосте. Экстравагантные празднества, устраивавшиеся де Садом в Лакосте, нашли продолжение в торжественных приемах в поместье Иер в Провансе, проводимых его правнучкой Мари-Лор де Ноай (урожденной де Сад).

Красивым завершением как раздела, так и всей монографии выступает седьмая глава, «Русская усадьба во французской прозе: родовая память versus художественная реконструкция (Анна Вяземски из рода Мориаков)», в которой рассказано о внучке Франсуа Мориака писательнице Анне Вяземски (1947–2017) и соединении ею в романе «Горстка людей», посвященном предреволюционным годам в Лотарево, имении ее двоюродного деда Б.Л. Вяземского, родовых преданий и литературных клише об усадебной жизни в дореволюционной России, а также впечатлений от жизни в поместье Мориака, Малабаре.

Один из важнейших результатов работы – демонстрация бесконечного многообразия проявлений и одновременной устойчивости усадебного топоса в европейской, включая и российскую, культуре, по крайней мере до середины XX в. И как источника вдохновения, впечатлений и размышлений, переходивших позднее в литературу, искусство, включая архитектуру, и философию, и как места действия вымышленных персонажей. Это смысловое пространство оказывается причудливо и не всегда предсказуемо связанным в различных своих частях, в том числе географических – обращаем внимание на «странные сближения» между российской и европейской усадебными историями, концентрированно, хотя и не исчерпывающе изложенные автором в Заключении (Дмитриева, 2020, сс. 710-712).

Из недостатков монографии – как же без них – можно отметить недостаточную

точность заглавия. Излишне проблематизированное, оно оказывается много шире и литературных замков Европы, и русского усадебного текста, и нижней хронологической границы 1880-х гг. О заглавии забываешь с росписи содержания. Но масштаб и нетривиальность задачи и, главное, научные результаты искупают этот недочет с лихвой.

Можно пошутить, что наша жизнь никогда не будет прежней. Монография раскрывает перед исследователем русской усадьбы и ее европейских аналогов новые горизонты и устойчивое захватывающее ощущение того, что в очередной раз у нас снова больше вопросов, чем ответов.

REFERENCES

Dmitrieva E.E., Kupcova O.N. (2008). *Zhizn› usadebnogo mifa: utrachennyj i obretennyj raj. 2-e izd*. Moskva: OGI.

Dmitrieva E.E. (2020). Literaturnye zamki Evropy i russkij «usadebnyj tekst» na izlome vekov (1880 – 1930-e gody). *Serija «Russkaja usad›ba v mirovom kontekste», 5*. Moskva: IMLI RAN.

Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. (2008). *Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд.* Москва, Россия: ОГИ.

Дмитриева Е.Е. (2020). Литературные замки Европы и русский «усадебный текст» на изломе веков (1880 – 1930-е годы). *Серия «Русская усадьба в мировом контексте», 5*. Москва: ИМЛИ РАН.

Dmitrieva, E.E. (2020). *Los castillos literarios de Europa y el "texto de finca" ruso de los finales del siglo XIX-principios dl siglo XX (1880-1930). Serie «La finca rusa en el contexto mundial», 5*. El Instituto *Gorki* de Literatura Mundial, la Academia de Ciencias de Rusia, Moscú.

Konstantín G. Bolenko, *State Museum "Estate «Arkhangelskoye»"*
bolenko.kg@arhangelskoe.su

Traducción del ruso al español:
Arina Vasilieva, *University of Granada*
vasiljeva.ava@gmail.com
Paola Ruiz-Díaz, *University of Granada*
paolaruizdiaz99@gmail.com

Received: December 9, 2023.
Accepted: December 9, 2023.
DOI: https://doi.org/10.30827/meslav.22.29675

RESUMEN
En la reseña se resume brevemente el contenido de una monografía dedicada a varios aspectos del estudio de las propiedades rurales rusas y europeas, así como los puntos de intersección y divergencia entre ellos. En cuanto a su estructura, el trabajo se compone de varios ensayos temáticamente relacionados que presentan la historia de las propiedades rurales rusas en el contexto europeo y la influencia europea en Rusia, a menudo marcada por la presencia rusa. Uno de los resultados de este trabajo es el descubrimiento de numerosos puntos de intersección, incluyendo aquellos inesperados, entre la historia real y literaria europea y rusa relacionada con las propiedades rurales.

Palabras clave: estudio de las propiedades rurales, castillos, el mito de finca, Rusia, Europa.

ABSTRACT
In the review, the content of the monograph dedicated to various aspects of Russian and European country estate texts, their points of intersection and divergence, is briefly discussed. Structurally, the work consists of several thematically connected essays representing Russian country estate history in a European context, and European history as not only influencing Russia but often marked by Russian presence. One of the outcomes of this work is the discovery of numerous, including unexpected, points of intersection between European and Russian real and literary history associated with country estates.

Keywords: study of rural properties, castles, estate myth, Russia, Europe.

La autora de la quinta edición de la serie «La finca rusa en el contexto mundial», E.E. Dmitrieva es una conocida historiadora de la literatura, doctora en Filología y miembro correspondiente del Instituto Gorki de Literatura Mundial, la Academia de Ciencias de Rusia (2022). E.E. Dmitrieva se dirigió al estudio del fenómeno de la finca rusa y especialmente de su historia literaria y mitología cultural a finales de la década de los noventa. Desde las primeras palabras, la autora explica el génesis de su estudio. Entonces, después de la publicación de la monografía «La vida del mito de finca: un paraíso perdido y encontrado» (Dmitrieva, Kuptsova, 2008), muchas personas le hicieron la pregunta: «¿Había algo parecido en otras culturas? ¿Y si se puede hablar sobre topos de finca en relación con la

© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

literatura europea, o sea, la literatura francesa, alemana, etc.?» (Dmitrieva, 2020, p. 18). El nuevo libro es considerado por la autora como una continuación lógica y adecuada del anterior. Al comenzar el libro con la pregunta sobre el grado de originalidad de las funciones culturales de la finca rusa y el mito de la finca rusa, la autora pasa casi de inmediato a la conclusión principal: «El estudio de este libro me obligó a revisar significativamente la idea de la singularidad del texto de la finca rusa. O, más precisamente, me obligó a corregirla y encontrar una serie de análogos diferentes (¡oxímoron!) y rasgos comunes del texto de la finca rusa con el de la finca europea occidental» (Dmitrieva, 2020, p. 19). Este «disclaimer» está justificado por la estructura de la monografía que requiere una explicación. Sin negar la idea de originalidad de la finca rusa, Dmitrieva presenta al lector un conjunto de 26 capítulos de ensayos, que es difícil en términos de estructura lógica y asociativa interna, y que debe introducir «la historia de la finca rusa en el contexto de Europa occidental, destacando ciertas constantes en uno y otro» (Dmitrieva, 2020, p. 19). El estudio del contexto extranjero es igual al ruso en número de capítulos, lo que inevitablemente le da un carácter independiente en muchos aspectos. Con todos los reclamos posibles, este enfoque es valioso porque cambia el punto de vista habitual de la mayoría de los investigadores de la finca rusa, reenfocándola del contexto ruso a una escala paneuropea y al mismo tiempo dándole al lector la oportunidad de asimilarse a la nueva realidad.

E.E. Dmitrieva, autora de la quinta edición de la serie «La finca rusa en el contexto mundial», es una reconocida historiadora de la literatura, doctora en Filología y miembro correspondiente del Instituto *Gorki* de Literatura Mundial de la Academia de Ciencias de Rusia (2022). E.E. Dmitrieva se adentró en el estudio del fenómeno de la finca rusa, especialmente su historia literaria y mitología cultural, a finales de la década de los noventa. Desde las primeras palabras, la autora explica el origen de su estudio. Tras la publicación de la monografía «Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай» (Дмитриева, Купцова, 2008) («La vida del *mito de la finca:* un paraíso perdido y hallado» (Dmitrieva, Kuptsova, 2008), muchas personas le plantearon la pregunta: «¿Existía algo similar en otras culturas? ¿Se puede hablar de la presencia de topos de fincas en la literatura europea, como la francesa, alemana, etc.?» (Dmitrieva, 2020, p. 18). El nuevo libro es considerado por la autora como una continuación lógica y apropiada del anterior. Al iniciar el libro con la pregunta sobre el grado de originalidad de las funciones culturales de la finca rusa y su dimensión mitológica, la autora pasa casi de inmediato a la conclusión: «El estudio de este libro me llevó a revisar considerablemente la idea de la singularidad de la imagen de la finca rusa. O más precisamente, me obligó a corregirla y encontrar una serie de "análogos diferentes" (¡oxímoron!) y rasgos comunes entre los discursos que abordan el tema de la finca rusa y los de la finca europea occidental» (Dmitrieva, 2020, p. 19). Este «descargo de responsabilidad» está justificado por la estructura de la monografía, que requiere una explicación. Sin negar la idea de la originalidad de la finca rusa, Dmitrieva presenta al lector un conjunto de 26 ensayos que resulta difícil en términos de estructura lógica y asociativa interna, y que pretende introducir «la historia de la finca rusa en el contexto de Europa occidental, resaltando ciertas constantes en ambos» (Dmitrieva, 2020: 19). El estudio del contexto extranjero tiene la misma cantidad de capítulos que el ruso, lo que inevitablemente le otorga un carácter independiente en muchos aspectos. A pesar de las posibles objeciones, este enfoque es valioso porque cambia la perspectiva habitual de la mayoría de los investigadores de la finca rusa, reenfocándola

desde el contexto ruso a una escala paneuropea y, al mismo tiempo, brindándole al lector la oportunidad de asimilarse a esta nueva realidad. Este «descargo de responsabilidad» se justifica debido a la estructura de la monografía, la cual requiere una explicación detallada. Aunque no se niega la idea de la originalidad de la finca rusa, Dmitrieva presenta al lector un conjunto de 26 ensayos divididos en capítulos que plantean desafíos en términos de su estructura lógica y asociativa interna. El objetivo principal es introducir «la historia de la finca rusa en el contexto de Europa occidental, resaltando ciertas similitudes entre ambos» (Dmitrieva, 2020, p. 19). El estudio del contexto extranjero se desarrolla en una cantidad equivalente de capítulos al contexto ruso, lo cual le confiere un carácter independiente en diversos aspectos. A pesar de las posibles críticas, este enfoque resulta sumamente valioso, ya que modifica la perspectiva convencional de la mayoría de los investigadores de la finca rusa, trasladándola del ámbito ruso a una escala paneuropea y otorgándole al lector la oportunidad de asimilar una nueva realidad.

No hay pretensiones sobre la tipología funcional estricta y la estructura lógica de los capítulos en la monografía (la lógica de las transiciones de un capítulo a otro se describe en la introducción), pero la estructura de ensayos dentro de los capítulos y su colección ilustrativa, de hecho, está equilibrada en términos conceptuales e figurativos.

El libro consta de cinco capítulos: «La finca rusa: antes y después», «Colonias artísticas y casas de campo», «El espacio de iniciación», «Estilizaciones de fincas», «El castillo como mitologema cultural y espacio de creación de vida». No es posible abordar todos sus contenidos en una reseña breve.

En la primera parte de su estudio, la autora se enfoca en investigar los procesos del período po

srevolucionario. En el primer capítulo titulado «Semántica, topos y cronos de la finca rusa», se examina el concepto de la Edad de Oro de la finca rusa. Se pone énfasis en el nuevo resurgimiento cultural de la finca, característico de la época prerrevolucionaria. Se destaca que este resurgimiento, la decadencia y la caída del fenómeno de la finca fueron simultáneos entre sí.

La problemática así acentuada prepararal lector para lo que le espera al leer capítulos posteriores. En primer lugar, introduce en el segundo capítulo, en el que se describe «en qué formas sobrevivió la finca rusa después de la revolución de 1917». Los esfuerzos de los propietarios y representantes del personal de la finca para la conservación de sus interiores y colecciones, fueron compartidos, las autoridades y la élite cultural. Sus actividades permitieron salvar parte de las colecciones de arte, y en algunas fincas crear museos, casas de vacaciones e incluso comunas artísticas. La continuación de la vida de fincas desde finales de la década de 1920 la autora ve en el «intento de reconstruir la vida y el pasado de la finca fuera del territorio de Rusia» y en la «creación de mitos»: sobre las propiedades de la élite cultural en el campo «la finca ya adquiere el estatus de ese valor virtual y no necesita representación física» (Dmitrieva, 2020, pp. 108, 110). Esta idea nos parece una fuerte simplificación: la finca tuvo la capacidad de sobrevivir también porque ella estableció ciertos dominantes en la vida cotidiana y formó ciertas peculiaridades de la percepción del mundo y las formas de socialidad, provocó la aparición de mitos locales mitos de finca y un círculo de personas cuyos intereses en relación con la finca iban más allá del puro utilitarismo.

El tercer capítulo, dedicado a la finca Log ubicada en el antiguo *uyezd*[45] de Gdov en la provincia de Pskov, según parece, debe ser una excepción que confirme la regla. Es cierto que esta situación era única. La dueña de la casa desde el primer año del poder soviético demostró una gran flexibilidad: tenía cargo de secretaria del Comité Revolucionario[46], trabajó como profesora… Pero el factor crucial que impidió la reconstrucción de la casa para cualquier institución fue que un ala de la finca se alquiló como casa de campo y luego fue comprada por la famosa escritora M.V. Yamshchikova (1872-1959, seudónimo – Al. Altaev). No fue oposicionista al nuevo gobierno, fue exitosa, y felizmente evitó las represiones. Jugó un papel importante en la preservación de la finca para sus antiguos propietarios. En 1967 en Log se abrió el museo del escritor Al. Altaev. La exclusividad de este caso se destaca por el hecho de que M.V. Yamshchikova dejó recuerdos y epistolarios en los que se describe detalladamente la vida en Log hasta la mitad del XX siglo.

Los capítulos cuarto y quinto son dos historias de la vida de finca fuera de Rusia: la villa de I.A. Bunin en Grasse (Francia) y la villa Senar (Suiza) de S.V. Rajmáninov. Se ven los intentos de preservar las formas de vida de finca rusas y la influencia de nuevas condiciones en la percepción de la vida de finca rusa en la casa de Bunin y la ambición de demostrar «antojos ancestrales de la tierra» en Senar de Rajmáninov (Dmitrieva, 2020, p. 199).

La segunda parte de la monografía «Colonias artísticas y casas de campo» casi completamente está construida sobre material de Europa occidental. Solo los capítulos primero y cuarto tienen una conexión significativa con el tema de la finca en Rusia. «Red House prerrafaelita» (cap. 1) es el intento de W. Morris, uno de los últimos representantes de la Hermandad Prerrafaelita, crear a fines de la década 1850 un grupo de artistas suburbano, «una casa perfecta para una comunidad perfecta de personas reunidas para resolver problemas artísticos comunes» (Dmitrieva, 2020, p. 208). A pesar de su corta duración, el intento tuvo una gran influencia en Rusia, destacada en los experimentos de los propietarios Abramtsev, Talashkin, Bejov, Polenov. El capítulo cuatro, «Los antiguos terratenientes del Molino de Villeneuve: Elsa Triolet y Luis Aragón», es interesante por la historia inesperada de cómo el tema de la finca no solo resultó relevante en la vida de E. Triolet (en los años 1950), sino que también apareció en sus ensayos y en la obras de su marido. La apelación a la vida de la finca y al tema de la finca se convirtió en una forma de vivir y encarnar en el arte los temas inextricablemente relacionados de la memoria y el olvido.

Вторая и третья главы – «В сторону Ворпсведе», тематически продолжающая тему художественных колоний, в данном случае в Германии 1890–1930-х гг., и «Гингеты и Лягушатня: французский паллиатив дачной жизни belle époque», вводящая в монографию тему связи дачной жизни и индустрии досуга на примере парижского пригорода Шату. Особенного внимания заслуживает последняя, дающая материал для сравнения феноменов российской и французской дачи.

Los capítulos segundo y tercero son «Hacia Worpswede», que continúa temáticamente el tema de las colonias artísticas, en este caso en la Alemania de las décadas de 1890 y 1930, y «*Guinguettes* y *Grenouillères*[47]: el paliativo francés de la vida en la casa de campo *belle*

[45] Una entidad subnacional en el Imperio ruso.

[46] Conocido también como *revkom* (ruso: Революционный комитет, ревком).

[47] Del francés: piscina poco profunda.

époque», que introduce el tema de la relación entre la vida en la casa de campo y la industria del ocio en la monografía sobre el ejemplo del suburbio parisino de Chatou. Este último merece especial atención, ya que proporciona material para comparar los fenómenos de las casas de campo rusa y francesa.

En cuanto a la composición, la tercera parte de la monografía ocupa un lugar central. Esta se titula «El espacio de iniciación» y la constituyen seis capítulos. El autor construye hábilmente la composición de la sección. En términos más sencillos, comienza con la iniciación intelectual (capítulo 1, «El laberinto de Versalles: un programa de autodescubrimiento y perfeccionamiento personal (entre el paisaje y la palabra)», dedica el siguiente capítulo a la iniciación erótica («Los jardines de la iniciación erótica: una pequeña moda de J. F. de Bastide, las juergas en el parque del Príncipe de Ligne y la Vörlitz más bella del mundo»), antes de pasar al tema de la iniciación social: encontrarse a sí mismo como individuo independiente («El castillo bretón del abate Lamennais, dos novelas y dos novelistas que no se llevaban bien (Stendhal y la duquesa de Durat)»). El autor nunca renuncia a la posibilidad de yuxtaponer lo real y lo literario, pero es en este capítulo donde el entrelazamiento de estos dos espacios alcanza un grado máximo.

Los tres capítulos siguientes, «La misteriosa Sintra», «El Goetheanum de Rudolf Steiner en Dornach: una experiencia de utopía esotérica», «Y de nuevo la búsqueda del Santo Grial: la novela de Julien Gracq "En el castillo de Argol"», están dedicados a diferentes versiones de la iniciación mística y esotérica. Señalemos las «réplicas arquitectónicas» de la Sintra portuguesa recogidas por el autor en Rusia, así como los hechos de la presencia activa de rusos en el Goetheanum.

En la cuarta parte, «Estilizaciones de fincas», los capítulos más interesantes, en nuestra opinión, tratan temas rusos: «Las dos series versallescas de Alexander Benois, dos ensayos sobre Versalles y el ballet Pabellón de Armida: entre estilización e iniciación» (cap. 2) y «Estilizaciones de los cuentos señoriales de Pushkin en la literatura de la Edad de Plata» (cap. 3). Especialmente la primera, que reconstruye las formas de plasmación del tema de Versalles en distintos tipos de arte y en la crítica de arte. El retorno al tema de Versalles, enunciado por primera vez en el primer capítulo de la segunda parte de la monografía, es una de las numerosas «rimas» temáticas, argumentales, factuales y de otro tipo que surgen constantemente en la monografía y conectan las partes de «rompecabezas ensamblados» en «un cuadro más o menos completo» (Dmitrieva, 2020: 29).

El fenómeno del castillo, enunciado como clave en el título de la quinta parte de la monografía («El castillo como mitologema cultural y espacio de creación de vida»), puede resultar confuso, ya que el cuarto capítulo, «La lectura en la casa solariega y el metatexto cultural del *Fausto* de Turguéniev», no tiene nada que ver con él. El capítulo clave, si no programa, de esta sección es el primero, «Los castillos divinos del marqués y su nueva vida en el castillo de la duquesa de Noailles», que analiza detalladamente el motivo del castillo en el célebre Marqués de Sade como lugar de sensualidad, experiencia erótica y vicio, como emblema y necesidad de conquista y castigo por los crímenes cometidos, y como lugar propicio para la acción literaria. Al hacerlo, el autor señala el uso que el Marqués hace en sus escritos de detalles de su propio castillo de Lacoste. Las extravagantes fiestas celebradas por de Sade en Lacoste tuvieron continuidad en las fiestas celebradas en el Hier de Provenza por su bisnieta Marie-Laure de Noailles (de soltera de Sade).

Un elegante epólogo tanto de la seguda parte, como del libro entero lo constituyae el séptimo capítulo, «El señorío ruso en la prosa francesa: la memoria del clan frente a la reconstrucción artística (Anna Wiazemsky, de la familia Moriak)». Cuenta la historia de la escritora Anna Wiazemsky (1947-2017), nieta de François Moriak, y la combinación de su novela «El libro de los destinos», dedicada a los años prerrevolucionarios en Lotarevo, la finca de su tío abuelo B.L. Wiazemsky, leyendas ancestrales y tópicos literarios sobre la vida señorial en la Rusia prerrevolucionaria, así como impresiones de la vida en la finca de Moriak, Malabar.

Uno de los resultados más importantes de la obra es la demostración de la infinita diversidad de manifestaciones y la simultánea estabilidad del topos de la finca en la cultura europea, incluyendo la rusa, al menos hasta mediados del siglo XX. Este topos se presenta como una fuente de inspiración, impresiones y reflexiones que posteriormente se plasmaron en la literatura, el arte, incluida la arquitectura, y la filosofía. También se destaca como un lugar donde se desarrollan las acciones de personajes de ficción. Este espacio semántico resulta ser intrincado y no siempre predecible en sus diversas partes, incluso geográficamente. Se pueden observar «extrañas convergencias» entre las historias de la propiedad rusa y europea, como se concentra, aunque no de manera exhaustiva, en la conclusión de la autora (Dmitrieva, 2020, p. 710-712).

De los defectos de la monografía –¡cómo no tenerlos!- podemos destacar la falta de exactitud del título. Demasiado problematizado, es mucho más amplio que los castillos literarios de Europa y el texto señorial ruso, y el límite cronológico inferior de la década de 1880. Pero la envergadura y, lo que es más importante, el carácter original de la tarea, los resultados académicos que compensan con creces esta carencia.

Монография раскрывает перед исследователем русской усадьбы и ее европейских аналогов новые горизонты и устойчивое захватывающее ощущение того, что в очередной раз у нас снова больше вопросов, чем ответов.

Resumiendo, podemos decir , que la monografía abre al investigador de la finca rusa y sus homólogas europeas nuevos horizontes y una emocionante sensación de que, una vez más, tenemos más preguntas que respuestas.

REFERENCES

Dmitrieva, E.E., Kupcova, O.N. (2008). *Zhizn' usadebnogo mifa: utrachennyj i obretennyj raj. 2-e izd.* Moskva: OGI.

Dmitrieva E.E. (2020). Literaturnye zamki Evropy i russkij «usadebnyj tekst» na izlome vekov (1880 – 1930-e gody). *Serija «Russkaja usad'ba v mirovom kontekste»*, *5*. Moskva: IMLI RAN.

Дмитриева, Е.Е., Купцова, О.Н. (2008). *Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд.* Москва: ОГИ.

Дмитриева Е.Е. (2020). Литературные замки Европы и русский «усадебный текст» на изломе веков (1880 – 1930-е годы). *Серия «Русская усадьба в мировом контексте»*, *5*. Москва: ИМЛИ РАН.