

MASTERSKAJA 20
STUDI E RICERCHE SULLA RUSSIA

MASTERSKAJA 20

STUDI E RICERCHE SULLA RUSSIA

COLLANA DIRETTA DA

MARCO SABBATINI (Università di Pisa)

COMITATO SCIENTIFICO

CINZIA CADAMAGNANI (Università di Pisa), ALESSANDRA CARBONE (Università degli Studi di Siena), ANDREJ CHICKINE (Centro Studi V. Ivanov), CLAUDIA CRIVELLER (Università degli Studi di Padova), STEFANO GARZONIO (Università di Pisa), ANDREA LENA CORRITORE (Università degli Studi di Perugia), GIULIA MARCUCCI (Università per Stranieri di Siena), ALESSANDRO NIERO (Alma Mater Studiorum — Università di Bologna), JULIJA NIKOLAEVA ("Sapienza" Università di Roma), CLAUDIA OLIVIERI (Università degli Studi di Catania), MICHAIL PAVLOVEC (Higher School of Economics — Moscow), MARIA PLIOUKHANOVA (Accademia Ambrosiana di Milano), STANISLAV SAVICKIJ (University of Tübingen), ALEKSANDR MEDVEDEV (University of Tjumen'), JULIJA VALIEVA (Saint Petersburg State University).

MASTERSKÀJA 20 è officina, studio, atelier, al contempo è spazio creativo e di confronto scientifico aperto a tematiche originali e innovative intorno alla lingua, alla letteratura e alla cultura russa.

In questo laboratorio dalla vocazione interdisciplinare e multimediale si fondono tre anime: *Čitalka* (*Spazio lettura*), con contributi di divulgazione scientifica, *Igr@ slov* (*Gioco di parole*), che accoglie strumenti teorici e applicativi utili all'apprendimento, e *Zerkalà* (*Specchi*), dove si collocano le traduzioni.

La collana si rivolge ad un pubblico interessato alla disamina critica della Russia odierna, anche in relazione al dialogo con la cultura occidentale e con il contesto europeo centro-orientale.

Per proposte di pubblicazione scrivere a: masterskaja20@writeupbooks.com.

Европейское Средневековье и русский модернизм

The European Middle Ages and Russian Modernism

edited by Giuseppina Giuliano, Iordan Liutskanov, Alexander Medvedev



Il volume è stato finanziato con il contributo
del DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
dell'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO



CC 4.0 International

Attribution-
Non Commercial-
No Derivatives

Printed edition
Copyright WriteUp Books© 2025
via Michele di Lando, 77 — Roma
ISBN 979-12-5544-073-4
www.writeupbooks.com
redazione@writeupbooks.com
1st edition: October 2025

Оглавление Table of Contents

- 9 Введение
Introduction

I. РЕЦЕПЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ КАТЕГОРИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЖАНРОВ RECEPTION OF CULTURAL CATEGORIES AND LITERARY GENRES

- 19 I.1. Элеонора ШЕСТАКОВА
О теоретико-методологических проблемах восточнославянского литературоведения при исследовании европейского Средневековья (1880–1930-е гг.)
Eleonora SHESTAKOVA
On Theoretical-methodological Problems of East Slavic Literary Criticism in the Study of the European Middle Ages (1880s–1930s)
- 61 I.2. Татьяна МЕГРЕЛИШВИЛИ
Реминисценции европейского Средневековья в 'тексте жизни' и художественном творчестве русского символизма
Tatiana MEGRELISHVILI
Reminiscences of the European Middle Ages in the 'Text of Life' and Artistic Creativity of Russian Symbolism
- 95 I.3. Ольга ТАБАЧНИКОВА
Категория любви: преломление средневекового мифа в культуре русского Серебряного века
Olga TABACHNIKOVA
Category of Love: Refraction of the Medieval Myth in the Culture of the Russian Silver Age
- 117 I.4. Татьяна ВИКТОРОВА
Возрождение жанра средневековой европейской мистерии в русской культуре Серебряного века и в эмиграции: Блок, Ремизов и Кузьмина-Караваева (мать Мария Скобцова)
Tatiana VICTOROFF
Revival of the Genre of the Medieval European Mystery-Plays in the

Russian Culture of the Silver Age and in Emigration: Blok, Remizov & Kuzmina-Karavaeva (Mother Maria Skobtsova)

149 I.5. Вера ПОЛИЛОВА

Заметки об истории французской баллады в России

Vera POLILOVA

Notes on the History of the French Ballade in Russia

167 I.6. Анна КУЗНЕЦОВА, Дмитрий КРЕСТОВ

«Осталась только басня»: образ божественного петуха в поэзии и искусстве русского модернизма 1910–1930-х годов

Anna KUZNETSOVA, Dmitrii KRESTOV

"And Only a Fable Has Remained": The Image of Divine Rooster in the Poetry and Art of Russian Modernism of the 1910s–1930s

193 I.7. Александр ЛЮСЫЙ

Встречный генезис: 'Рабы' культуры и идеологии в России и СССР

Aleksandr LIUSYI

Counter Genesis: The 'Slaves' of Culture and of Ideology in Russia and the USSR

207 I.8. Виктория ТКАЧЕНКО

'Перевернутый мир' в народной культуре Средневековья и русской литературе 1900–1930-х годов

Victoria TKACHENKO

The 'World Upside Down' in the Medieval Folk Culture and in the Russian Literature of the 1900s–1930s

**II. ПЕРСОНАЛЬНЫЕ РЕЦЕПЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
PERSONAL RECEPTIONS OF THE EUROPEAN MIDDLE AGES**

231 II.1. Екатерина КУЗНЕЦОВА

Средневековье vs модернизм: женская доля в поэзии Мирры Лохвицкой

Ekaterina KUZNETSOVA

The Middle Ages vs Modernism: Women's Lot in the Poetry of Mirra Lohvitskaya

- 259 II.2. Джузеппина Джулиано
Медиевализм в Северной симфонии Андрея Белого
 Giuseppina GIULIANO
Medievalism in Andrei Bely's North Symphony
- 281 II.3. Николай Павлюченков
Представления о Средневековье в трудах Павла Флоренского
 Nikolai PAVLIUCHENKOV
Ideas about the Middle Ages in the Works of Pavel Florensky
- 295 II.4. Йордан Люцканов
Вес и формы европейского Средневековья в меняющемся творчестве
Николая Гумилева (Тематика)
 Iordan LIUTSKANOV
Weight and Forms of European Middle Ages in the Oeuvre of Nikolai Gumilev (Thematics)
- 321 II.5. Екатерина Пастернак
«Любовь, что движет и солнце и звезды»: об особенностях рифмы в
русских переводах Божественной Комедии (Александр Илюшин и
другие переводчики)
 Ekaterina PASTERNAK
"Lyubov', chto dvizhet i solntse i zvezdy": About the Specificities of the
Rhymes in Russian Translations of La Divina Commedia (Alexander
Ilyushin and Other Translators)

III. ГРАНИЦЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ THE BOUNDARIES OF THE MIDDLE AGES

- 343 III.1. Кристина Ланда
Конфликт между Средневековьем и Ренессансом в трактовке
Михаила Гершензона: издание Петрарки в контексте историко-
литературных исследований на рубеже XIX–XX веков
 Kristina LANDA
The Conflict between the Middle Ages and the Renaissance as Interpreted
by Mikhail Gershenzon: A Petrarch Edition in the Context of the Turn of
the 19th–20th centuries Historical and Literary Research

373 III.2. Александр МЕДВЕДЕВ

Св. Франциск Ассизский в русской рецепции: между Средневековьем и Ренессансом

Alexander MEDVEDEV

St. Francis of Assisi in Russian Reception: Between the Middle Ages and the Renaissance

**IV. О ДАНТЕ: МАЛЕНЬКАЯ МОНОГРАФИЯ
ABOUT DANTE: A SMALL MONOGRAPH**

395 Лада ПАНОВА

Данте Алигьери и Михаил Кузмин

Lada PANOVA

Dante Alighieri and Mikhail Kuzmin

**V. ПУБЛИКАЦИЯ АРХИВНЫХ ИСТОЧНИКОВ
PUBLICATION OF ARCHIVAL SOURCES**

445 Владимир КЕЙДАН

«Я не знаю готической красоты иначе, как на фоне бури и тьмы...»: из поэтического и эпистолярного наследия Эллиса 1908–1912 годов

Vladimir KEIDAN

"I Do Not Know Gothic Beauty Except against the Background of Storm and Darkness...": From the Poetic and Epistolary Heritage of Ellis and His Contemporaries, 1908–1912

483 Об авторах

About the Authors

487 Именной указатель

Index of Names

505 Указатель литературных персонажей и легендарных личностей

Index of Literary Characters and Legendary Figures

Европейское Средневековье и русский модернизм

Введение

В сборник вошли материалы международной конференции *Европейское Средневековье и русская литературная культура 1880-х–1930-х годов* (26–29 октября 2022 г., Университет Салерно), где обсуждались проблемы восприятия европейского Средневековья на разных этапах русского модернизма ('предрассветные сумерки', 'день' и 'закат'). Под 'литературной культурой' мы понимаем способ функционирования литературы в обществе, культуре и политике.

Участникам конференции, в порядке провокации был поставлен вопрос: было и осталось ли европейское Средневековье для русских «страной чужих чудес» (Алексей Хомяков, Федор Достоевский)? Этот вопрос учитывал не только русскую традицию усомнения в полноценной европейскости русской идентичности (с позиций чаадаевских, славянофильских, евразийских, неопатристических), но и европейские метаисторические исследования второй половины XX века, указывающие на идеологическую сконструированность и историчность (ограниченность во времени и пространстве культуры) 'Европы', а тем самым и европейского 'Средневековья'¹: идея Европы как особого культурного мира, настоенная в основном на наследии империи Карла Великого, сложилась лишь к XV веку, и византийский мир не был в нее включен.

Типологическое сходство европейского Средневековья и русского романтизма, а затем европейского и русского модернизма было предпосылкой интеллектуальной (коммуникативной, герменевтической) среды, в рамках которой и резче ощущалась и тем самым достраивалась разница русского культурно-исторического и эстетического опыта. В такой среде писателей больше привлекали жанровые формы, без усилия отделяемые от 'скомпроментированного' образа западной/европейской 'мещанскости'. Жанровые формы европейской 'домещанской старины' делали возможным ощутить русско-европейскую культурную общность, или обосновать интуицию таковой, минуя душевный дискомфорт приобщенности к 'мещанству'.

Предлагалось обсудить следующие вопросы:

1. Какие аспекты средневекового сознания и картины мира,

¹ Имеем в виду прежде всего работы Дэнис Хэй [Hay 1968] (1-е изд. 1957) и Джерарда Дэланти [Delanty 1995].

формы средневековой культуры (в том числе словесной) и события европейского Средневековья оказались востребованы русской литературой и русским литератором? В какой мере они были усвоены и в каких формах – в движении от реализма к декадентству, от модернизма к советской литературе; в ее разделении на эмигрантскую и метрополийную, на советскую и ‘подсоветскую’ (‘подпольную’, ‘катакомбную’, в том числе на внутренних эмигрантов и заключенных); в осознании сверхлитературной значимости (русской) литературы; в условиях предугадываемой совершившейся социальной революции и революции сознания?

2. Каким образом рецепция ценностей и форм европейского Средневековья – либо фантазии о них – способствовали (или нет) преодолению идентификационной тревожности русской интеллектуальной культуры об исторической неукорененности и провинциальности русской культуры, остро выразившейся в первом философическом письме Петра Чаадаева:

Я вас спрашиваю: не нелепость ли господствующее у нас предположение, будто этот прогресс народов Европы, столь медленно совершившийся и притом под прямым и явным воздействием одной нравственной силы, мы можем себе сразу усвоить, даже не потрудившись узнать, как он совершился?²

3. Каким образом рецепция ценностей и форм европейского Средневековья – либо фантазии о них – способствовали (или нет) изменениям в ‘цеховом’ самосознании разного рода литераторов (например, писателей, историков, и т.д.)?

4. Каким образом рецепция ценностей и форм европейского Средневековья – либо фантазии о них – способствовали (или нет) конвергенциям и дивергенциям между литературой и соседними ‘рядами’ (как художественными, так и дискурсивными)?

5. Какое место занимала русская рецепция Средневековья (европейского и русского) в контексте европейской ‘реабилитации Средневековья’ последней четверти XIX–первой половины XX веков (находящейся, условно, между прерафаэлитизмом, движением «Искусство и ремёсла» (Arts and Crafts Movement) и Мимесисом Эриха Ауэрбаха)?

2 Цитируется перевод Дмитрия Шаховского [Чаадаев 1991, 1: 332]. Тот же отрывок в переводе Михаила Гершензона см.: [Там же: 663; Чаадаев 1913–1914, 2: 14]. В оригинале (на французском): [Чаадаев 1913–1914, 1: 86].

Усилиями авторов настоящего сборника мы, в той или иной степени, продвинулись в изучении этих вопросов. Но вместе с теми они задали иную перспективу на 'материал', отличную от предпосланной нами. Эта перспектива позволила выделить четыре аспекта указанной темы и, соответственно, разделить сборник на следующие части: *Рецепция культурных категорий и художественных жанров; Персональные рецепции европейского Средневековья; О Данте: маленькая монография; Публикация архивных источников.*

Работа **Элеоноры Шестаковой**, обращаясь к трудам прежде всего Александра Веселовского, Льва Пумпянского, Дмитрия Чижевского, Александра Михайлова, исследует интеллектуальные условия самой возможности постановки вопроса «было и осталось ли европейское Средневековье для русских "страной чужих чудес"?».

Обзорная статья **Татьяны Мегрелишвили** очерчивает основные параметры типологического сходства между культурами (европейского) Средневековья и (русского) модернизма (в частности, в житнетворчестве символизма). На материале средневековой, но и модернистской картины мира ('перевернутый мир') и сегмента эстетической культуры ('смеховая культура') **Виктория Ткаченко** достраивает картину типологического сходства за пределы символистской формации модернизма; выявляются две совершенно разные генеалогии образа изнаночного мира в литературной культуре русского модернизма: с одной стороны – это связанный с романтизмом страшный, inferнальный мир Александра Блока, Леонида Андреева, Андрея Белого, Валерия Брюсова, Константина Бальмонта; с другой стороны – ориентированные на фольклор и непосредственно на Средневековье радостный, игровой, смеховой мир Корнея Чуковского и Самуила Маршака, а также серьезно-смеховой мир футуристов и обериутов.

Ставит под сомнение и уточняет представление о типологическом сходстве культур Средневековья и (русского) модернизма работа **Ольги Табачниковой**, посвященная категории любви (рыцарство и куртуазная любовь): обнаруживается модернистская установка на демонстрацию такового сходства и связанная с этой установкой большая (авто)рефлексивность модернистской

культуры. Уплотняет представление об изменчивости типологического (не)сходства между Средневековьем и модернизмом диптих **Александра Люсого**, посвященный двум эпизодам разворачивания новоевропейского мифа о рабе и господине (в раннем символизме и в сталинизме).

В центре соотнесения двух культурных формаций в аспекте художественного жанра оправданно оказывается мистерия. Воплощая в мире Средневековья предел встречного движения двух культурных слоев (клерикального и фольклорного) к тотальности, в мире модернизма мистерия синтезирует авангардистскую установку на перерастание/растворение произведения искусства в ритуал и консервативную на реконструкцию (и оживотворение) форм дальнего прошлого. Возрождению средневековой мистерии (и ее жанровой разновидности, миракля) в русской культуре 1910–1930-х годов (Серебряный век и русская эмиграция) посвящена статья **Татьяны Викторовой**. Средневековый жанр оказался созвучным как формальным поискам в области обновления современного театра (Алексей Ремизов, 'неомистерия' *Бесовское Действо*) так и духовным вопрошаниям современного человека, который по прежнему находится в роли Фауста, экзистенциального выбора между добром и злом в их новых, почти неразличимых смещениях (Блок, перевод *Действа о Теофиле*; мать Мария (Скобцова), мистерия *Анна*).

Бессознательная установка на соотнесение эпох (Средневековье – модернизм) меняется на установку соотнесения эпохи с 'рубежом'/'стыком' или даже двух пограничий: у **Николая Павлюченкова** (взгляды Павла Флоренского на Средневековье как тип культуры, концепция 'Нового средневековья'), у **Йордана Люцканова** (тематическое присутствие европейского Средневековья в поэзии Николая Гумилева) и особенно у **Александра Медведева**. Обзор и анализы последнего показывают, что для русских модернистов (Дмитрий Мережковский, Василий Розанов и др.), критикующих 'темное средневековье' (догматизм, аскетизм, дуализм), стык Средневековья и Ренессанса (персонализм, реабилитация природы, целостность бытия) оказывается более привлекательным – и как модель для подражания, и как исторический прототип при самоописании модернистской формации; в том числе для тех из них (Михаил Пришвин), чья

жизнь заходит вглубь последующей культурной формации (сталинизм) и которые уже неизбежно сами живут на историческом и культурном разломе.

Соотнесению многомерных 'стыков' посвящена работа **Анны Кузнецовой** и **Дмитрия Крестова**: 'божественный петух' как ключевой средневековый образ скользит на грани литературы (Константин Бальмонт, Осип Мандельштам, Борис Пастернак), фольклора (академического!) и других видов искусств (живопись, кино), Культуры Один и Культуры Два, модернизма и постмодернизма – отражая свой же первообраз, бывший на 'ничьей земле' между языческой Древностью и христианским Средневековьем.

Два других (кроме мистерии) средневековых жанра, ставших объектом внимания наших авторов в зеркале русской литературной культуры модернизма, – баллада (твердая форма романского Средневековья) и рыцарский роман. Русская модернистская баллада – объект внимания **Веры Полиловой** в историческом обзоре творческой рецепции этого жанра в России XVIII–XX веков (от Александра Сумарокова и Гаврилы Державина в XVIII веке до Вячеслава Иванова и Николая Гумилева в XX веке). **Джузеппина Джулиано** очерчивает контур присутствия тем, образов, сюжета рыцарского романа в *Северной симфонии* Андрея Белого, находя предел воспроизводимости данной средневековой готической формы в рамках русского и европейского модернизма (Эдвард Григ, Джон Рескин, Данте Габриэль Россетти).

Анализ средневековых по тематике стихотворений Мирры Лохвицкой, осуществленный **Екатериной Кузнецовой**, мог бы послужить подспорьем к опыту отыскать следы и фрагменты только-что названных (и других) поэтических жанров в рамках ее творчества (и за этими рамками). В какой степени, в каких случаях голоса женщин 'условного средневековья' (жена рыцаря, монахиня, ведьма), (вос)создаваемого в стихотворениях Лохвицкой, воспроизводят отрывочные голоса 'реальных' средневековых женщин, запечатлевшихся на страницах средневековых произведений (авторов-мужчин, авторов-женщин и анонимов), изданных к началу XX века?

Внимание к конкретному произведению (и его автору), единственному образцу своего жанра, *Божественной комедии*

Данте Алигьери, равновесомо в рамках сборника вниманию к мистерии. Но это уже внимание к (переводной) рецепции, не к опытам воскрешения жанра. Стиховедческому анализу перевода *Божественной комедии* в конце XX века Александром Илюшиным на фоне более ранних русских переводов посвящена статья **Екатерины Пастернак**.

Данте и *Божественная комедия* – единственная эмблема Средневековья, присутствующая в фокусе внимания наших авторов и в своей текстуальной, и в своей антропоморфной ‘ипостаси’. Маленькая монография **Лады Пановой** *Данте и Кузмин* посвящена выявлению широкого дантовского слоя в поэзии Михаила Кузмина, который в отличие от символистов актуализирует в Данте не мистику, а важнейшие для акмеистов любовь и искусство, в чем Кузмин предвосхищает мандельштамовскую рецепцию Данте. Кузмин оказывается скорее полифокусным читателем, чем просто имитатором Данте.

Другая работа, не соответствующая жанру статьи, – сопровождаемая комментарием публикация **Владимира Кейдана** писем Льва Кобылинского (Эллиса) – дает как раз противоположную перспективу на ‘дантеанство’ мира русского модернизма, равно как и совершенно другой масштаб рассмотрения того ‘дантеанства’. Смиранный подражатель Данте пишет письма не то своей Беатриче, не то своей Лауре.

Средневековые эмблематизируются скорее персонами, нежели текстами. Антропоморфными эмблемами Средневековья отложились в коллективном тексте настоящего сборника две фигуры – Петрарка и св. Франциск. И тот и другой даны сквозь призму своих русских реципиентов эпохи модернизма как фигуры промежуточные (пограничные?), на стыке Средневековья и Ренессанса. **Кристина Ланда** центрирует свой анализ на образе Петрарки в научном творчестве Михаила Гершензона (**Александр Медведев** – на образе св. Франциска в Серебряном веке и в *Дневнике* Михаила Пришвина советского периода). И тот и другой – из ряда авторов; случайно ли то, что в культурной памяти русского модернизма и его исследователей не отложился, по-видимому, образ средневекового персонажа?

Главным рубежом в осмыслении русским модернизмом европейского Средневековья видится скорее рубеж между

символизмом и пост-символизмом (особенно показательны наблюдения в статье **Виктории Ткаченко**), чем, например, между империей и советской властью или же между подсоветскостью и эмиграцией.

Результаты исследований авторов о влиянии европейского Средневековья на русский модернизм являются, на наш взгляд, этапом для будущих исследований, которые могут отправиться в разные направления – как в сторону продолжения изучения влияния в других периодах русской культурной истории (советской и постсоветской, например), так и в переходе к таким европейским культурным явлениям, как Ренессанс или Барокко.

Джузеппина Джулиано, Йордан Люцканов, Александр Медведев

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Чаадаев 1913–1914] – *Чаадаев П.* Сочинения и письма: В 2 т. / Под ред. М. Гершензона. М.: Тов-во типографии А.И. Мамонтова, 1913–1914.
(*Chaadaev P. Sochineniya i pis'ma: In 2 vols. / Ed. by M. Gershenzon. Moscow, 1913–1914.*)
- [Чаадаев 1991] – *Чаадаев П.* Полное собрание сочинений и избранные письма: В 2 т. / Сост. и коммент. С.Г. Блинова, Л.З. Каменской, З.А. Каменского, М.П. Лепехина, В.В. Сапова, М.И. Чемерисской. М.: Наука, 1991.
(*Chaadaev P. Polnoe sobranie sochineniy i izbrannye pis'ma: In 2 vols. / Ed. by S.G. Blinov, L.Z. Kamenskaya, Z.A. Kamenskiy, M.P. Lepekhin, V.V. Sapov, M.I. Chemerisskaya. Moscow, 1991.*)
- [Delanty 1995] – *Delanty G.* *Inventing Europe: Idea, Identity, Reality.* New York: St Martin's Press, 1995.
- [Hay 1968] – *Hay D.* *Europe: The Emergence of an Idea.* 2nd, revised ed. Edinburgh: University Press, 1968.

**I. Рецепция культурных категорий
и художественных жанров**

**Reception of Cultural Categories
and Literary Genres**

**О теоретико-методологических проблемах
восточнославянского литературоведения при
исследовании европейского Средневековья
(1880–1930-е гг.)**

**On Theoretical-methodological Problems of East Slavic
Literary Criticism in the Study
of the European Middle Ages (1880s–1930s)**

Элеонора Шестакова / Eleonora Shestakova

Элеонора Шестакова (доктор филологических наук, независимый исследователь, Донецк, Украина)

E-mail: shestakova_eleonora@mail.ru; shestakovanora2016@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2000-9208>

Eleonora Shestakova (DSc in Philology, Independent Researcher, Donetsk, Ukraine)

E-mail: shestakova_eleonora@mail.ru; shestakovanora2016@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2000-9208>

KEYWORDS: European Middle Ages, stable motive-plot complexes, eternal images, national cultural processes, creative, genetic memory of literature

ABSTRACT: The present article demonstrates the constant relevance of methodological concerns to humanities, addressing the issue of how, from what viewpoint, East Slavic literary criticism should study the European Middle Ages. More precisely, the problem can be formulated thus: How a literary criticism that studies the poetics of a particular literary genre, style, motif-plot complex, type of hero of the Russian literary process can see, comprehend, analyse and interpret the culture of the European Middle Ages, which manifested itself in a life-space alien to that criticism? With the help of what methods, when studying the Russian literary process, to take into account the difference between the natural or immediate influence of the European Middle Ages on it and the secondary, indirect one (mediated through the images, ideas, metatext of the European Middle Ages modelled in the process of their assimilation by world culture)? These are the questions on which the present article will focus.

Введение

Эта статья – один из путей поисков ответа на вопрос о том, как зарождаются, развиваются, трансформируются устойчивые национальные литературные мотивно-сюжетные комплексы, формирующие и формируемые внутренними традициями, памятью, закономерностями словесно-культурного процесса, которому присуща самостоятельная, по отношению к социальной, историко-культурной, жизнь. Исследование константного мотивно-сюжетного комплекса *русский человек на rendez-vous* привело автора этой статьи к ряду выводов [Шестакова 2021a] и к новой системе вопросов, обусловленных необходимостью прояснения, уточнения методов, подходов, используемых при анализе, интерпретации устойчивых феноменов национального словесно-культурного процесса [Шестакова 2021б].

Когда работаешь с сутобо русскими общественно-литературными феноменами, типами *лишних, слабых, сильных, новых, маленьких людей*, с XIX века обратившими на себя внимание критиков, литературоведов различных идейно-художественных, эстетических, социально-политических лагерей и эпох, то естественно рассматривать их в их же национально-культурной системе ценностно-смысловых координат. В ней давно наблюдаются, хорошо разработаны, истолкованы гуманитариями основы, причины зарождения, смены, модели *литературных типов* (Виссарион Белинский), *общественно-психологических типов героев* (Дмитрий Овсянко-Куликовский) и связанных с ними типов сюжетных ситуаций, конфликтов. Смещение внимания на чужеземные явления, которыми насыщен русский литературный процесс и которые изначально привычны, известны по европейскому словесно-культурному процессу (например, рыцарство, прекрасная дама и вечные образы Тристана и Изольды, Ланселота и Джиневры, Лорелеи, Дон Жуана, Крысолова, Летучего Голландца), активизирует вопросы о переосмыслении и материала, и методов исследования.

Проблема подходов, методов, методологии в гуманитарных науках всегда была и будет актуальной. Она сопряжена одновременно и с объектом, предметом, материалом исследования, и с историко-культурной, морально-этической, идеологической позициями исследователя, и с «эпистемологическими основаниями исследования» [Гуревич 2005: 552]. Аарон Гуревич в статье 1996 года *Историк конца XX в. в поисках метода*, анализируя ситуацию в исторической науке после падения ленинизма и прихода моды на постмодернизм, настаивал:

<...>наши коллеги в большинстве своем довольно беззаботны в отношении

к методу и теории познания <...> В изменяющихся нравственных и идейно-политических условиях с особой остротой встает вопрос об ответственности науки и ученых [Там же].

Теоретико-методологические вопросы непосредственно соотносятся с «интеллектуальной ответственностью» и ее обратной стороной: «интеллектуальной безответственностью» гуманитариев [Там же] по отношению к изучаемым национальным, мировым феноменам, словесно-культурным процессам. Для того чтобы «интеллектуально ответственно», в том числе при разговоре об исторической памяти, проводить исследования, «надобны огромные усилия как в плане бережного и всестороннего накопления и анализа конкретного материала истории, так и прежде всего в плане теоретическом и гносеологическом» [Там же: 553].

С этими идеями Гуревича невозможно не согласиться. Особенно с тем утверждением, что «неимоверно убыстрившийся и сопровождающийся катаклизмами ход исторического развития грозит утратой исторической памяти и вместе с ней чувства преемственности с прошлым» [Там же: 552]. Стоит добавить, что для филолога, особенно литературоведа, требования бережного и ответственного отношения к методологии, материалу анализа и творческой, литературно-художественной памяти предполагают дополнительные и специфические трудности. Это становится очевидным при исследовании либо эпох, далеко отстоящих во времени, утративших живую, ощущаемую связь с современностью, либо эпох, чье мироощущение, мировоззрение, политические, экономические, социальные, художественные, эстетические представления, идеалы и повседневность прямо не соотносились с общественно-культурной системой жизнедеятельности исследователя и того национального словесно-культурного процесса, с которым он работает.

Основные цели, задачи статьи

Такого рода теоретико-методологическая коллизия как раз и возникает при разговоре о том, как, под каким углом зрения восточнославянскому литературоведению исследовать европейское Средневековье. Однако вначале необходимо оговорить один ключевой момент. Его можно сформулировать так: что, исходя из культуры научного письма, ожидается, но чего не будет в этой статье. Ответ таков. Невозможно и ненужно, в смысле излишне, бесполезно, ненаучно в границах одного небольшого по объему исследования охватить, охарактеризовать литературоведческие работы, посвященные проблемам европейского

Средневековья. Начиная с XIX века, филологи, представляющие восточнославянскую научную традицию, изучали и художественные, исторические, философские, религиозные памятники европейского Средневековья, и всевозможные 'следы', отзвуки его образов, мотивов, сюжетов, кодов, жанров, культурной памяти в словесности XIX – первой трети XX веков. Литературоведы не так часто, по сравнению с Античностью, Ренессансом, XVIII веком, не говоря уже о европейском классицизме, романтизме, реализме, модернизме, затрагивали вопросы, сопряженные со Средневековьем. Но оно не было упущено из поля зрения, осознаваясь, преимущественно, в качестве далекой культуры: «о прошлом, о чужом» [Пумпянский 2000: 492]. Интересы исследователей касались и собственно европейского Средневековья, отраженного в западноевропейском общественно-литературном пространстве, его национальных составляющих, границ между европейским и восточнославянским культурными мирами. Внимание было обращено и на взаимодействия, 'следы' европейского Средневековья, специфику их проявления, существования в восточнославянских литературных процессах.

Изначально понятно, что систематизация работ нескольких поколений ученых с позиции прояснения их методологий, принципов, факторов, влияющих на трансформацию подходов, позиций, методов, – глобальная задача. Особенно если учесть, что ее невозможно решить без привлечения научных изысканий смежных с литературоведением сфер: лингвистика, история, философия, история религии, социология, культурная антропология.

Как и понятно то, что необходимо обозначить имена и работы тех исследователей, которые, если и не создали целостную систему координат, то предопределили ключевые тенденции, разработали основные методы, подходы, ценностные взгляды на европейское Средневековье, которые длительное время прямо и/или опосредованно, но определяли направления, приемы, «инструменты» работы для последующих поколений литературоведов. Это позволит, тоже в общих чертах, но понять, что и почему роднит, сближает, а что заставляет современных исследователей переосмыслить взгляды и подходы к европейскому Средневековью, разработанные на исходе XIX века и в первую треть прошлого столетия. Однако без исследования того, какова в этом роль собственно научных и историко-политических, идеологических, социальных факторов, что вывело бы к новой группе целей и задач.

Необходимо обозначить, показать, но пунктирно, с акцентом на ключевых моментах, не только существующую преемственность, связь между эпохами, разными поколениями, школами ученых, но своеобразные, возникшие по объективным, порой субъективным

причинам, разрыв и «неуслышанность» некоторых концептуальных идей, положений, прозвучавших в работах 1880-х–1930-х гг., а затем как бы «переоткрытых» или же до сих пор «не прочитанных» литературоведением. В связи с этим планируется в разной мере, но привлекать работы современных ученых. Как бы ни стереотипно звучало, но именно особенности связей, взаимоотношений внутри научного сообщества, живая, поддерживаемая или же ослабленная память идей, тем, проблемного поля образуют ключевые национальные традиции, проявляют ценности, достижения и упущения, «исследовательскую слепоту», устоявшиеся направления, неизбежную ограниченность национальных научных традиций. На обосновании объективных и субъективных факторов, повлиявших на связи научных поколений, останавливаться не планируется: это задача для специальной, более масштабной и многоаспектной работы.

«У нас было иначе...»: методологические основы статьи

Различного рода культурные, литературные ‘следы’, проблема индивида европейского Средневековья и образ европейского Средневековья снова, после эпохи Средних веков, романтизма, уже на рубеже XIX–XX веков, а затем и наших столетий оказались в центре внимания восточнославянских художников и филологов. Речь идет о русском, отчасти украинском словесно-культурных процессах, литературоведении, а также о том, что подразумевает, какие перспективы, возможности открывает, какие границы, ловушки и вследствие чего обнаруживает интерес к европейскому Средневековью. Оно рассматривается на перекрестке этих двух – ‘следы’ и образ – основных, взаимосвязанных взглядов, что требует прояснений, уточнений.

С одной стороны, это как бы естественные литературоведческие анализ, интерпретация, базирующиеся на достаточно хорошо разработанных, эффективных и эволюционирующих методах. Они предполагают нацеленность и работу непосредственно с текстами, образами, мотивами, сюжетами, темами, проблемами, поэтическим, риторическим, отчасти политическим языками европейского Средневековья, их влиянием на последующие культурные эпохи, их литературную культуру. Так поступают братья Веселовские. В творческом наследии Александра Веселовского, пишет Виктор Жирмунский, «цикл работ» «средневековая литература и фольклор (“миграция” сюжетов)» – один из четырех ключевых: к нему ученый «неоднократно возвращался в течение всей своей жизни» [Веселовский

1939: IX]. Европейское Средневековье для Веселовского представлялось и изучалось в качестве самостоятельной, самоценной чужой культуры, не всегда находящей отзвуки, параллели в родной для него славянской, особенно восточнославянской, культуре. Ученый-энциклопедист неоднократно подчеркивал важность следующего теоретического тезиса, доказывая его правоту конкретными изысканиями: для исследуемого явления «точкой отправления должна быть древнейшая из известных нам литературных форм» [Там же: 126]. Зачастую такой точкой была не только Античность, но и раннее европейское Средневековье. Для Веселовского литературная история любого жанра, образа, типа героя, мотива, сюжета имеет две истории: внешнюю, укорененную в общей истории, сродненную «со вкусом времени», но всегда

параллельно с нею шла и внутренняя, история изменений, которым подвергались ее типы в среде, их усвоившей и сделавшей их выразителями своих настроений. Проследить это внутреннее развитие – одна из заманчивых задач историко-литературного и психологического анализа [Там же].

Веселовский, его единомышленники, последователи анализируют литературу европейского Средневековья в ее взаимосвязи с общественными отношениями, сменой исторических, политических реалий. Внешняя, внутренняя истории литературы и общества находятся в сложных, неоднозначных отношениях, когда, по утверждению украинского ученого Дмитрия Чижевского, «литературная действительность совсем не всегда отвечает объективному положению вещей»¹ [Чижевский 1994: 135]². Европейское Средневековье рассматривается как некая, вследствие объективных причин, утраченная для национальной литературы (Чижевский) или чужая культурная целостность («у нас было иначе»³ [Веселовский 1939: 138]), которой изначально присуще общее европейское сознание. Она выросла из «эпического мирозерцания», в результате которого «мысль отлилась в такие определенные слова, так закреплена рифмою, что ей трудно из нее вырваться, как будто выхода не оставлено для ее развития», «как будто оттиски одного и того же клише», когда подвиги рыцарей «отличаются тою же роковою однохарактерностью», пороки духовенства – «томящим однообразием», «одни и те же правила обыденной морали,

1 Чижевський: «Літературна дійсність зовсім не завжди відповідає об'єктивному стану речей». Здесь и в дальнейшем перевод работ украинских исследователей с украинского языка на русский мой.

2 Історія української літератури (від початків до доби реалізму), 1956.

3 Из поэтики розы, 1898.

вечно выдаваемые за новые», что «эпически монотонно передается» и обусловлено единой «почвой романской цивилизации» [Там же: 71, 71–72, 73].

Тезис Веселовского об определенном единстве европейского мировоззрения, мировосприятия впоследствии, в 1920-х годах, отзовется в идеях Льва Пумпянского, которые, к сожалению, доступными для широкого круга гуманитариев станут лишь через 60–70 лет: после повторной публикации цикла его статей, текстов лекций, докладов. В статье о влиянии Гюстава Флобера на Ивана Тургенева Пумпянский не только активно оперирует, казалось бы, привычным понятием «большая мировая дорога» литератур, ведя речь о европейской словесности. Он указывает на важные смысловые, гносеологические и функциональные аспекты этого понятия, характеризуя «большую мировую дорогу» литератур в ее отношении и к внешней, и к внутренней истории литературных форм и процессов. В Европе второй половины XIX века, после ряда исторических событий, отзывавшихся и в литературном процессе,

пришлось немецкой литературной интеллигенции снова смотреть в сторону Парижа, где в 70-е годы, несмотря на поражение, литература непрерывно обновлялась и каждый год приносил произведения европейского значения [Пумпянский 2000: 491].

На общей, берущей истоки в Античности, укрепленной, развитой в европейском Средневековье, неизменно сильной в XIX–XX веках, «большой дороге» литературного процесса национальные литературные традиции, как немецкая в 70-х годах, могут быть «провинциальными», а в то же самое время «Дж. Элиот и Флобер писали для всей Европы» [Там же]. Сформулирована суть этой идеи и в четком вопросе: «Что сделал Флобер в истории европейской литературы?» [Там же: 492], с не менее четким указанием, что поиски ответа должны следовать не за «методологически беззащитными представлениями» из «французских компендиумов» [Там же], а в ином направлении. Оно обращено к сложному по природе единству европейской культуры, литературы и учитывает общность памяти, закрепленной, отраженной во всех художественных явлениях. Один из методологически корректных, по Пумпянскому, путей к пониманию творчества Флобера – внимание к памяти европейского Средневековья, растворенной, преображенной в прозе писателя. Эта память, питающая «большую дорогу» европейской литературы, оказала – через «немецкую», «французскую» школы – влияние и на Тургенева, заставив его в русском литературном процессе быть «особняком» и продолжать

«старую русскую новеллистику» [Там же: 489]. Аналогичные методы применены Пумпянским в статье *Достоевский и античность* при анализе *Братьев Карамазовых* в русском и европейском контекстах, что и позволило сделать вывод о трансформации образа Смердякова в контексте рыцарства и его 'следов' в русском словесно-культурном процессе: «Вот чем кончились тысячелетние отношения оруженосца (или пажа) и рыцаря! Как верно сознает свое духовное происхождение сам Смердяков, называя себя “личардой верным”!» [Там же: 522].

Детальное выяснение, прояснение путей проникновения в тексты национальных художественно-литературных произведений, эпох далеких и инородных европейскому Средневековью, культуре Латыни сюжетов, героев сказок, легенд, заговоров, средневековых эпоса, шванок, новелл до сих пор актуально и эффективно. Украинский ученый Дмитрий Наливайко, учитывая и ориентируясь не только на схожесть, но и на различие русского и украинского словесно-культурных процессов, их творческой памяти, указал на естественную, живую внутреннюю связь прозы Нового времени и средневековых литературных традиций. Он наметил моменты генезиса европейской средневековой городской литературы в отечественной словесности: выросшая из комического, «животного эпоса», она через многочисленные переводы, варианты, переработки Романа о лисе распространилась «в разных европейских странах, вплоть до “Рейнеке-Лиса” Гете и “Лиса Микити” Франко» [Наливайко 2006: 51]⁴.

Развитие общих основ, моделей, особенностей в многоголосом европейском Средневековье, а также в последующих за ним эпохах, параллели в смежных с ним культурах, литературах предопределили методологию восточнославянского литературоведения. Здесь изначально переплетаются традиционные (биографический, историко-литературный, историко-генетический, литературно-системный) методы, подходы мотивологии, литературной герменевтики, семиотики. Они хотя и в разной степени, но неизбежно усложняются идеями, подходами из сферы языкознания, истории, социологии, культурной антропологии, религиоведения, психологии. Это ключевое направление литературоведения, берущее истоки в идеях Александра Потебни [Потебня 1990; Сухих 2001], братьев Веселовских, Пумпянского, Ольги Фрейденберг [Фрейденберг 1973; 1987; 1995], Чижевского и подразумевает работу с самим европейским Средневековьем как многообразной, развиваю-

4 Наливайко: «<...> у середньовічній міській літературі набув поширення <...> тваринний роман, епос»; «“Роман про ліса” поширювався в перекладах, варіантах і переробках <...> аж до “Рейнеке-Лиса” Гете й “Лиса Микити” Франка».

щейся целостностью, погруженность в её проблемы, особенности, в том числе в эпохах, стилях и формах, далеко и по времени, и по задачам отстоящим от него.

С другой стороны, это тоже как бы знакомый и для художников, в том числе и восточнославянских, отклик на интернациональные, уходящие корнями в европейское Средневековье темы, проблемы, мотивно-сюжетные комплексы, образы, равно как и привычное для литературоведения выявление, исследование, толкование образа, различного рода 'следов' европейского Средневековья в иноприродном для него словесно-культурном процессе. Чижевский, анализируя скандинавские элементы в славянской литературе, отмечает и влияния, и параллелизм мотивов, сюжетов, поэтических образов, языков, и то, что отношение к этим элементам должно быть осторожным, учитывающим либо индоевропейскую общность, либо неточность источника, пути проникновения, важность перевода [Чижевский 1994: 38–45]. Это предполагает нацеленность не столько на европейское Средневековье, сколько на его отражение, т.е. различную вторичность, многослойность, лабиринтообразную замутненность его восприятия и образа в иных культурных пространствах вплоть до выстраивания сложного метатекста 'европейское Средневековье' в восточнославянской литературной культуре. Это во многом обусловлено процессами социально-политических изменений, «стагнации» в русской и украинской культурах, литературах, как это определяет Чижевский, и тем, что

С 14 века начинается самостоятельный культурный путь Украины, оторванный от общеевропейского. Не развилась ни рыцарская, ни придворная литература, хотя кое-какие начала обоих направлений заметны еще в 12 в. Литература оставила на протяжении почти трех столетий для себя преимущественно религиозную сферу <...> Так литературная жизнь пришла к определенной стагнации <...> [Там же: 205]⁵.

В этом плане тоже, начиная с многочисленных работ по основам, принципам сравнительно-типологического метода, генетическим связям, влияниям, снова важны имена Потебни, Веселовских, Фрейденберг, Пумпянского, Чижевского, подходы представляются

5 Чижевський: «З 14 віку починається самостійний культурний шлях України, відірваний від загальноєвропейського. Не розвинулася ані лицарська, ані двірська література, хоч деякі початки обох напрямів помітні ще в 12 в. Література залишила майже протягом трьох століть для себе переважно релігійну сферу <...> Так літературне життя прийшло до певної стагнації <...>».

понятными, по крайней мере, в ключевых моментах, направлениях. Особенно с учетом развития в XX–XXI веках теорий истории литературы [Виппер 1990], компаративистики и становящихся методологий культурного трансфера [Европейский контекст 2009], культурно-творческой памяти с акцентом на механизмах, принципах национального, мирового развития сознания художественной литературы как хранителя генетической, творческой памяти и единства художественно-литературного процесса (Сергей Бочаров [2012]).

Такого рода дифференциация теоретико-методологических проблем, подходов восточнославянского литературоведения к европейскому Средневековью довольно-таки условная. Постепенно наблюдается сближение этих тенденций, обусловленное рядом причин.

Во-первых, научная рецепция словесности смещалась от методологии, направленной на выяснение истоков, обоснования путей миграции, генезиса тем, сюжетов, мотивов, героев в сторону прояснения причин, механизмов, особенностей работы творческой памяти и роли в этом 'следов' европейского Средневековья. Акцент переместился со сложно организованного единства, баланса внутренней и внешней литературной истории на внутреннюю историю и жизнь, с последующей фокусировкой на вопросах художественных, эстетических влияний.

Во-вторых, вследствие длительного специфического противопоставления восточнославянской и западноевропейской литературных традиций трансформировалась базисная методология, включающая историко-критический, сравнительный методы, метод подбора фактов, анализа истоков мифологических, фольклорных, сакральных образов, героев, путей их миграции, переноса. Упор делается не столько на средневековом источнике, традиции, сколько на литературе, принявшей их как бы по умолчанию, и понятно, на общий и «готовый» западноевропейский образ, мотив, сюжет, символ. Это методология, которой пользуется и традиционное литературоведение, базирующееся на первоисточниках, текстах, созданных, бытующих в своеобразно интернациональном мире европейского Средневековья, Ренессанса. Хотя Веселовский, рассуждая об особенностях истоков образности и языка, стиля саг, легенд, рыцарских, любовных сюжетов, настаивал и на общей природе европейского Средневековья, и акцентировал внимание на самобытности отдельных традиций, обслуживающих их национальных и поэтических языков, например, провансальской литературы, «в XI веке туземно-французского эпоса» [Веселовский 1939: 124]. Эти особенности необходимо учитывать, исследуя обе литературные истории (внешнюю и внутреннюю). Только так возможно увидеть, понять, корректно истолковать отсутствие/наличие изменений в типах героев, чувств, в «узле, зерне сюжета» [Там

же: 130]; отличить живое развитие литературы от «мертвой буквы, повторяющейся грамотеями из рода в род, не с верой и пониманием, а как старина и деянье» [Там же: 116]. Сходные взгляды присущи Пумпянскому, Чижевскому, но иногда относятся на периферии их последователями, что отражается на том проблемном поле, материале, понятийно-категориальном аппарате, направлениях исследовательской работы, которые преобладали во второй половине XX века и активизировались, сформировались уже в нашем столетии.

Это эффективные подходы, разработанные, апробированные на многообразном западноевропейском, восточнославянском материале и филологами-энциклопедистами конца XIX–первой трети XX веков, и современными литературоведами.

«Пафос чужого» и круг обусловленных этим ключевых методологических вопросов

Однако такого рода методы, традиционные для восточнославянского литературоведения, доказавшие свою результативность и перспективность, все же вызывают вопросы, обусловленные тем, что тоже представляется простым, доступным анализу в границах этой теоретико-методологической базы. Это вопросы о том, как возможно 'эхо', проявление, работа не образа европейского Средневековья в русском литературном сознании, художественной словесности 1880-х–1930-х годов, а его 'следов'? Вследствие чего в произведениях русских писателей обнаруживается феномен «неподконтрольного фабулирования» (Александр Михайлов), проявляя, едва ли не по принципу вдруг, связь со смысловыми толщами как бы очевидно иноприродного для себя культурного пространства?

Вопрос о «неподконтрольном фабулировании» обоснован Михайловым анализом произведений Иоганна Беера и Ивана Гончарова [Михайлов 1996]. Он соотносится с тем, о чем размышлял Пумпянский, исследуя творческий метод Флобера. Пумпянский подчеркивал в нем «объективную добросовестность» и неизбежную стилизацию в случае обращения к чужому, будь то культура, эпоха, среда [Пумпянский 2000: 492], что и предопределяет «пафос чужого» [Там же: 493]. «Пафос чужого» предполагает наличие дистанции и «в той или иной мере стилизацию», что отчасти «уравновешивает отношения повествователя» в художественном произведении «к реальности» [Там же: 492, 493], а в научном тексте, добавим, исследователя – к реальности произведения и культуре, стоящей за ним. «Пафос чужого» и сопряженный с ним «литературный метод стилизации» неизбежно подводит к проблеме, точ-

но уловленной и сформулированной Пумпянским:

разве можно воспроизвести полностью письмо иной культурной эпохи? <...> Требуется меньше, вернее, не меньше, а иное: не реальная имитация (хотя бы и не доведенная до конца), а фиктивная на нее ориентация, не воспроизведение *realiter* (невозможное и ненужное), а систематически заявленное гипотетическое на него направление [Там же: 493].

Для русского художника, как и литературоведа, европейское Средневековье – чужое, даже не давным-давно утраченное, как для представителей украинской культуры, о чем писал Чижевский, а изначально чужое. Вследствие же каких причин возникает потребность в активизации феномена «неподконтрольного фабулирования»? Его результат – отчасти и образ Смердякова, трактуемый в контексте рыцарства. Как и не случайно то, что Пумпянский, анализируя *Медного всадника*, *Евгения Онегина*, *Скупого рыцаря* в той же системе координат ‘следов’ рыцарства в русском словесно-культурном процессе, неоднократно подчеркивает «инстинкт, заставивший Пушкина» [Там же: 522]. Это усугубляет проблему методов анализа чужой культуры. Ключевой вопрос: как эти феномены возможно увидеть, описать, соблюдая исследовательскую этику, принципы гносеологии, помня об ответственности гуманитария и перед художественным произведением, и перед словесно-культурным процессом?

Еще точнее эту проблему можно сформулировать через следующие вопросы, которые могут на первый взгляд показаться простыми и наивными. Как литературоведению, в центре которого находится русский словесно-культурный процесс XIX–первой трети XX веков, интеллектуально ответственно, без искусственного привязывания, упрощенных, схематически понимаемых историко-линейного развития, рядов предшественников и формально трактуемых литературно-культурного параллелизма, влияния, понять, почему, когда, как и что он взял, трансформировал из европейского Средневековья? Как чужие, внешнюю и внутреннюю, истории европейского литературного процесса, соотносить с аналогичными историями русского словесно-культурного процесса и с соблюдением культуры истоков, схем, узлов сюжета, образа? Как избежать ориентированных на формальное подобие аналогий, параллелей и отсылок к общим античным, индоевропейским истокам? Не случайно, Чижевский настойчиво оговаривал ловушки и важность неясностей, неопределенностей для такого подхода. При каких условиях корректно вести речь об «инстинкте, заставившем», по Пумпянскому, того или иного художника ощутить и воплотить ‘след’ европейского Средневековья?

Обратная сторона этих вопросов такова: что и вследствие чего словесно-культурный процесс не смог, не захотел принять, понять, отнес на периферию, отторгнул из чувства национально-культурного и национально-литературного самосохранения? Какие для этого разработаны и эффективно применяются подходы, методы, что и почему нуждается в переосмыслении, какие теоретико-методологические проблемы возникли и могут возникнуть перед восточнославянским литературоведением в ближайшее время? С помощью каких методов этому литературоведению учесть различие между естественным влиянием европейского Средневековья и вторичным, опосредованным, через смоделированные, трансформированные в процессе усвоения новоевропейской культурой образы, символы, идеи, мифоидеологемы европейского Средневековья? Что поможет литературоведению, стремящемуся исследовать влияния, включая остатки, начала, по Чижевскому, европейского Средневековья на русский словесно-культурный процесс 1880-х–1930-х годов, удержаться от его историко-культурного, социально-политического, религиозно-национального упрощения и неизбежного при этом искривления, выхолащивания его аутентичной природы? Какие традиционные, давно продуктивно освоенные в отношении русского словесно-культурного процесса, методы окажутся эффективными и продуктивными, а какие – тупиковыми и вследствие чего?

Этот комплекс методологических проблем можно сформулировать еще и таким образом, который, вследствие ряда объективных факторов, не стоял перед исследователями из поколения Потебни, Веселовских, Пумпянского, Фрейденберг, Чижевского, но постепенно стал все заметнее и активнее обнаруживать себя перед литературоведами. Отчасти его сущность определил Виктор Шкловский в книге *Лев Толстой* (1963), «замысел которой относится к середине 30-х годов» [Шкловский 1973–1974, II: 719]. Описывая в главе *Толстой посещает места, где жил Руссо и его герои* путешествие молодого человека, ведущего традиционный для своего круга образ жизни, и писателя, работавшего над повестью о музыканте, Шкловский, со ссылкой на переписку и дневниковые записи Толстого, уточняет цель и впечатления от этой поездки. На первый взгляд это может показаться не имеющим отношения к художественному творчеству и тем более к европейскому Средневековью, но на самом деле мысли, записанные человеком, живущим типичной жизнью своего класса, точно определяют одни из важнейших истоков творческой и литературной памяти. Толстому

нравилось во Франции, он говорил, что нет ни одного человека, «на которого не подействовало бы это чувство социальной свободы, которая

составляет главную прелесть здешней жизни и которой, не испытав ее, судить невозможно» [Шкловский 1973–1974, II: 216].

Понятно, что литературные типы, образы и мотивно-сюжетные комплексы во многом определяются и наполняются такого рода ощущениями социального, политического, растворенными в принципах общественно-культурной жизни. Вопрос: сможет ли человек, родившийся, живущий, получивший образование в восточнославянском культурном мире, воспринимать и понимать европейское Средневековье так же, как и человек, имеется в виду и художник, и исследователь, для которого западноевропейский мир – родной и естественный? Не случайно, Шкловский, анализируя, казалось бы, заурядное для русского дворянина европейское путешествие, пишет: «Толстой не знал только, когда он вернется и каким вернется» [Там же]. Толстой через обыденное сумел увидеть и определить сущность отношения к чужому и себе после встречи с чужим, что корреспондирует с вопросами методологии исследования. Проблема не столько в том, что видится художником, исследователем в европейском Средневековье, а в том, как видится и описывается, с важной оборотной стороной – что и почему не может быть увиденным, а потому будет упущенным и/или же модифицированным восточнославянским и творцом, и литературоведом.

Это продуцирует вопросы о том, насколько продуктивно, корректно и при каких условиях можно увидеть, убедительно доказать роль «неподконтрольного фабулирования» в выстраивании не только образа, сюжета, типа героев, конфликта произведения, но и мотивно-сюжетных комплексов? Михайлов, обратившись к культуре барокко, детальнее, чем Пумпянский в случае с рыцарством, показал, как осуществляются культурно-опосредованные, отложившиеся в литературном сознании смыслы в художественных произведениях, далеко отстоящих друг от друга. С европейским Средневековьем такого рода операция сложнее. Это надо учитывать, помня тезисы Веселовского о теории прозы средневековой литературы в ее взаимосвязи со средневековым мирозерцанием и историей общественных отношений.

В статье *Из истории развития личности: женщина и старинные теории любви* (1872), касающейся, в том числе, и рыцарской тематики, сопряженной с женским началом, ученый с первых страниц фокусирует внимание на исходных ключевых моментах для их понимания:

<...> средневековый человек был буквально заброшен самым странным разнообразием культурных элементов, с которыми надо было сосчитаться
<...> Бытовые предания народа, остановившегося на начатках эпоса – и

наследие римской цивилизации; германская королевская власть – и призрак римского императорства; не забытые верования отцов – и христианство; тысячи разнообразных влияний и столкновений – все это искало улеяться и кристаллизироваться; все средние века прошли в попытках кристаллизации <...> [Веселовский 1939: 71].

В статье *История или теория романа?* (1886), посвященной литературе, актуализируемой социально-политическими, историческими фактами, реалиями, Веселовский настаивает:

говоря о средневековой литературе, следует поступиться той идеей цельности, которую мы выносим, например, из изучения литературы греческой. Новым людям пришлось во многом начинать сызнова, но многое привнесено было и со стороны, и влияние классического предания определило формально или ускорило ход естественной эволюции. Тем не менее ход ее ясен и последовательность та же [Там же: 12].

Эти тезисы давно известны, применены в литературоведении. Но при этом недостаточно прояснено то, как процессы кристаллизации средневековой литературы, которые во многом и есть процессами формирования основополагающих литературных тем, проблем, образов, мотивно-сюжетных комплексов, ведущих типов героев западноевропейской словесности в целом и составляющих ее национальных литератур, повлияли, отразились, запечатлелись в русском словесно-культурном процессе XIX–первой трети XX веков.

Ключевой вопрос предполагает принципиальную смену точки зрения и фокусировку не только на путях проникновения, «приключениях миграции» литературных форм и смыслов, но на ином, более трудно уловимом и прослеживаемом. Проблема в том, насколько для восточнославянской культуры актуальны эти, естественно присущие европейскому Средневековью, «начинать сызнова» и «кристаллизироваться», что подводит к уточняющим вопросам.

Соотносится, входит ли вообще, с какого времени, насколько и как восточнославянская литература в эти процессы, если учесть исходную идею Веселовского: «Надо перенестись к половине средних веков, чтобы снова встретиться с зарождением поэтических рассказов, которые на этот раз, действительно, хотя и несколько случайно назовутся романами» [Там же: 11–12]. Понятно, что русский словесно-культурный процесс не может «перенестись» к той же самой «половине средних веков» и ее составляющим, что и европейский. Но непонятно, что это значит с позиции развития и жизни не только жанров литературы, но и мотивно-сюжетных комплексов, вечных образов, типов героев, которые в XIX–первой трети XX веков будут почти в одинаковой мере присущи

«большой дороге мировой» литературы. Речь о Тристане и Изольде, Ланселоте и Джиневре, рыцарях, шире – Артуриане, Робин Гуде, Лоэнгрине, Лорелеи, образе Лебедя, Гамельнском крысолове, Фаусте, дон Жуане, розе, которые с XIX века начали вхождение и активную жизнь в русском словесно-культурном процессе. Если учесть, что Веселовский, посвятивший Тристану и Изольде скрупулезное исследование, рассматривает их в контексте европейской литературы, не сопоставляя с восточнославянскими, не приводя параллелей из восточнославянского культурного мира, то это показательно характеризует проблему вечных образов, берущих истоки в европейском Средневековье.

Если эти процессы «начинать сызнова» и «кристаллизироваться» необходимо учитывать для понимания специфики становления, длительного и сложного развития жанровой, мотивно-сюжетной, образной системы западноевропейской литературы, на что справедливо указывают Веселовский, Пумпянский и другие исследователи, то как быть с ее влияниями, если не рассматривать только с позиции переводной литературы, на восточнославянскую словесность? Речь не только о расцвете художественной прозы в XIX веке, в том числе и романного жанра, но и о формировании в это же время национальных устойчивых, длинных, долгоиграющих, образующих генетическую память литературы (Бочаров) национальных мотивно-сюжетных комплексов, типов конфликтов, литературных героев. Для русской литературы это лишние, слабые, сильные, маленькие люди, русский человек на *rendez-vous*, которые знают или не знают и каким образом влияние литературы европейского Средневековья, – вопрос? Где и как ответственно, корректно искать, описывать их мифологические, сакральные, литературные, социально-культурные истоки, если не ограничивать национальными пределами, мотивно-сюжетными комплексами, а постараться увидеть их не только новоевропейские, но и средневековые корни? Какова в этом роль «пафоса чужого»?

«На Западе оно понятно...»: проблемы восприятия и формирования текста рыцарства в русской литературной традиции

Понятно, что очерченный круг вопросов предполагает длительное, системное и скрупулезное исследование одновременно на материале нескольких национальных литературных процессов. Эскизно эти проблемы теоретико-методологических подходов проиллюстрирую одним примером, который одновременно наиболее очевидно и

бесспорно, особенно с учетом идей Николая Бердяева [например, Бычков 2005; Кантор 2014; Бойко 2017а; 2017б; 2021; Mielniczuk 2022], соотносится с европейским Средневековьем, но далек от исконно русского словесно-культурного процесса: рыцарство. Шкловский тоже привел показательную в этом плане характеристику и мировидения, и мировосприятия молодого писателя, взятую из его дневников: «Париж поразил Толстого весельем, бешенством балов, музеями, в которых он “поверил в рыцарство”, картинными галереями» [Шкловский 1973–1974, II: 216].

Однако при разговоре о точках зрения, методах видения, восприятия, отображения чужого мира показательны не только такое, рационально-чувственное отношение Толстого к рыцарству как чуждому и по времени, и по культуре, и по политическим, и по социально-повседневным формам феномена, но и еще один аспект, точно и тонко подмеченный Шкловским. Он касается встречи Толстого с женеvскими пейзажами:

Кларан, расположенный на берегу Женевского озера, был для Толстого местом, о котором он читал с детства. Он увидел пейзажи, которые знал наизусть, он посетил места, которые помнил, живя на Кавказе, прося у своей тетки прислать ему в станицу Старогладковскую тома «Новой Элоизы» [Там же: 218].

Несколькими абзацами далее, подробно цитируя по дневникам описание жизни Толстого в Clarens, Шкловский усиливает звучание, обозначая язык и пути проникновения «пафоса чужого» в интимное жизненное пространство и в творческую лабораторию Толстого:

В этом отрывке поражает то, что Женевское озеро названо именем Леман, в котором сохранилось старое латинское название. Пейзаж непривычно для Толстого обременен прекрасными литературными воспоминаниями и прямым использованием слов «красота», «поэтический ужас» [Там же: 219].

Отталкиваясь от такой логики, ориентированной на экранированное и обремененное, т.е. усиленное, осложненное, памятью профессионального читателя и писателя, восприятие реального Женевского озера, невозможно не озадачиться вопросами, сопряженными с более сложной проблемой, – рыцарством.

Когда Василий Жуковский, Александр Пушкин, Александр Бестужев-Марлинский... прибегают к реалиям, сюжетам, образам средневекового мира, изображая замки, рыцарей, дам, турниры, они используют один и тот же язык, что и английские, немецкие, французские, испанские поэты, писатели того же периода, описывающие рыцарство? Речь

идет не о национальных, а культурных, социально-политических, литературных языках. Исходя из образованности людей их круга, возможностей для путешествий, общих философских истоков, поэтики европейского романтизма, ответ должен быть утвердительным: да, это один художественный язык, но в разных национальных и индивидуально-авторских вариантах, вариациях. Особенно в случае поэтических переводов. К этому подталкивают и давно известные теории национальных модификаций общих для европейской культуры классицизма – романтизма – реализма – модернизма. Если исходить из иной системы координат, помнящей, учитывающей процессы «начинать сызнова» и «кристаллизации», хранящей, развивающей их последствия, то ответ будет отрицательным: нет, это различные историко-культурные, политические, социально-повседневные языки. Они, в свою очередь, влияют и на поэтические языки эпохи романтизма, заставив озадачиться тем, что рыцарство для русской литературы – это дань моде или естественная/чужая и по каким критериям культурная память? Прославленный интерес романтизма к народности и старине предполагает для русского словесно-культурного процесса внимание и к своей, и чужой старине, стоящими за ними различными культурными фондами, фонами знаний, представлений, памяти. Это вроде бы понятно. Но что делать, помимо констатации факта, исследователю, столкнувшемуся с рыцарством в русской литературе, особенно если это произведение не на историческую тематику? Как отличить стилизацию в ее узком, более привычном толковании, от «пафоса чужого»?

С одной стороны, понятно, что это реалии чужой и далекой по времени, месту, принципам, моделям зарождения, существования культуры, в которую нужно либо поверить, как Толстой, Николай Гумилев [Оцуп 1995; Николай Гумилев в воспоминаниях 1990; Зобнин 2000], либо воспринимать как явление европейского литературного процесса, его адаптации русскими художниками. В связи с этим в научной литературе, начиная с рубежа наших столетий, убедительны междисциплинарные подходы. Они направлены на решение и как бы старых, давно поставленных задач, и на анализ, интерпретацию текста, а точнее метатекста рыцарства, как бы только увиденного, активно формируемого и изучаемого современным литературоведением.

Например, помогая пушкинистам в давнем споре интерпретаций и толкуя реалии пушкинской пьесы с позиции медиевиста, Андрей Горовенко пишет:

Происхождение фабулы «Скупого рыцаря» во многом остается загадкой. Скупость – страсть вневременная, и не совсем ясно, почему Пушкин поместил своих героев именно в рыцарские времена. Невозможно

представить финал пьесы без вызова на поединок, брошенного старым отцом сыну; между тем происхождение этого важнейшего мотива до сих пор не установлено [Горovenko 2017: 33].

Вывод историка таков:

Большинство пушкинистов не являются специалистами по истории западноевропейского Средневековья, и по умолчанию утвердилось мнение, что антураж пьесы условен, а Пушкин якобы не интересовался историческими реалиями. Между тем более внимательное чтение пьесы и учет исторической литературы в библиотеке Пушкина по спискам Модзалевского позволяют уточнить хронотоп «Скупого рыцаря» и конкретные знания Пушкина о западноевропейском Средневековье [Там же: 51].

Можно, ориентируясь на «большую дорогу», внутреннюю историю литературного процесса, исследуя *Жил на свете рыцарь бедный*, опираясь на анализ средневековых памятников, показать, что Пушкин создает не миракль, но «лирическое стихотворение о миракле», подытожив: «Исследование трансформации образа рыцаря в “Фаэтонщике” Мандельштама и “Чевенгуре” Платонова показывает трансформацию самого жанра, создание нового, советского миракля» [Игнатъева (Оганисьян) 2017: 134].

Можно, хотя такой подход, несмотря на его продуктивность, нехарактерен для современных исследователей, сделать, как Пумпянский, чьи работы лишь недавно возвращены с научных маргиналий. Пумпянский, анализируя, вслед за Вячеславом Ивановым, прозу Достоевского в системе «эпох<и> великого расстройства (дезорганизации) европейской поэзии, которой начало условно можно видеть в “Гамлете”» [Пумпянский 2000: 506], утверждает: «Не просто Европой было захвачено Московское государство, а Европой Ренессанса; это забывают» [Там же: 507]. (Еще о Гамлете под таким углом зрения у художников Серебряного века [Анненский 1988]). Естественно переходя от Ренессанса к Античности, сопоставляя в системе европейской культурной и литературной традиций Пушкина и Достоевского, Пумпянский говорит и о Смердякове в контексте католицизма и рыцарства, однако специфически и показательно обходит европейское Средневековье, акцентируя:

Рыцарство средних веков было возможно только потому, что теоретические предпосылки его были разработаны аристократией пифагорейского союза. От глубокого политического же характера и произошло разделение рыцаря и оруженосца [Там же: 522–523].

Это глубокое, по сути не осмысленное литературоведением наблюдение, приведенное в сжатом до краткой цитаты виде, позволило Пумпянскому сделать научно ответственный вывод о литературной линии и судьбе слуг:

Калёб, Евсеич, Савельич, старые слуги немецких фантастических повестей или английского таинственного романа, – вот ряд почти монашеских образов, причем черты полового аскетизма в конечном счете всегда здесь предполагаются [Там же: 523].

Понимая глубину, главное, методологическую сложность вопроса о рыцарстве, его 'следах' в художественных произведениях, Пумпянский в статье *О поэзии В. Иванова: мотив гарантий*, разбирая эмблемы XVIII века и их отражение в лирике Иванова, резко и однозначно выражает в вопросительной форме и снова со ссылкой на Античность:

Это крест не Церкви, а розенкрейцства; это орфическое отношение спасителя к спасаемым. На Западе оно понятно, потому что Запад знал рыцарство, но что означает рыцарский религиозный гений в России? [Там же: 540].

Можно пойти путем, предложенным Веселовским в статье *Из поэтики розы* (1898) и более, нежели путь Пумпянского, «увиденным» литературоведением. В ее первых абзацах сформулирован простой, на первый взгляд, вопрос: «Как зарождается и развивается символика цветов, без которой не обошлась ни одна народная или художественная поэзия?» [Веселовский 1939: 132]. Ответ надо искать не только в традиционном направлении – «местной флоре», но и в «исторических влияниях», «емкости образа», различных путях его распространения в общеевропейской литературе: «из монастырских садов и рыцарских замков». Это привело к убедительному утверждению: «у нас было иначе, и понятно, почему легенды и иносказания о розе у нас не свои» [Там же: 138], ср.: [Там же: 132, 133, 137]. У Веселовского, как и Пумпянского, проблема своего и чужого в отношении европейского Средневековья постоянно присутствует. (См. также: [Шарафадина 2004; Мазур 2007; Молнар 2011]).

Следовательно, с другой стороны, тоже понятно: рыцарство – влияние и 'след' принципиально по-иному чужой культуры для русского словесно-культурного процесса. Здесь не только и не столько дистанция времени. Это сложный 'след' современных, XIX века, западноевропейских культуры и литературы, экранировавших и трансформировавших свои историю, культуру, внешнюю и внутреннюю истории литературы в

свою и для своей эпохи и тех культур, которым они близки, необходимы. В том числе из-за интеллектуальной, философско-эстетической моды. Это внутренне объемный, лабиринтообразный «пафос чужого».

Так, роман Флобера *Мадам Бовари* (1857) насыщен 'следами' европейского Средневековья, для которых «пафос чужого» – это дистанция и стилизация по критериям одновременно исторически объективного течения времени и пошло-буржуазной среды. Его герои соприкасаются с рыцарством, встречающимся в их жизни естественно, с обиходной, и продуманно, выверено, с художественно-поэтической, точек зрения. Поэтому-то и такой нюанс как «тюрбанчики» – «единственный уцелевший образец средневековой кулинарии, восходящий, может быть, ко времени крестовых походов» [Флобер 1981: 227] и покупаемый в Руане в лучшей булочной аптекарем из Ионвиля г-ном Оме для своей жены, отсылает к комплексу проблем, хорошо известных и хранимых западноевропейской словесностью. «Тюрбанчики» – отзвук естественной, подспудно развивающейся и непрерывающейся связи любовной истории, личности и положения женщины в обществе, семье, проблем индивидуальности, которые постепенно «кристаллизировались» в процессе «начинать сызнова». 'Следы' рыцарства в *Мадам Бовари*, даже в случае сопряжения их с мещански-вульгарной средой и ее героями, крайне далекими от идеалов, идей средневекового рыцарства, в отличие от русской литературы, – это обращение к памяти, знанию, естественному восприятию рудиментов рыцарства, коллективным эмоциям, чувствам. (О рыцарстве в романе см.: [Tanenbaum 2006; Amann 2006; Fox 2010; Whisman 2012; Bowne 2021]).

Для русского словесно-культурного процесса такого рода 'след' экранируется еще и чужой сферой чувств, которые накапливаются и воспитываются, в том числе, и художественной литературой. На это пронизательно указал Шкловский, рассказав историю восприятия и, главное, описания Толстым пейзажей Женевского озера. Этот изначально разнородный по природе, многократно отягощенный «приключениями миграции», замутненный рядом общественно-идеологических, социально-политических, эстетических влияний 'след' европейского Средневековья отзовется и в критической статье Николая Шелгунова *Русские идеалы, герои и типы* (1868), прозвучав почти, как пародия и на рыцарство, и на длительную историю его рецепции новоевропейским и русским общественно-литературными процессами. Шелгунов в статье, написанной почти одновременно с романом Флобера, анализирует роман Николая Чернышевского *Что делать?* в контексте двух систем: художественно-литературной и злободневно-социальной. Прибегая к развернутому сопоставлению типа новых людей и наследия рыцарства в современном обществе, Шелгунов делает

вывод в стилистике революционной демократии, упоминая перед этим и «теплую постельку», и «печенье со сливками», и «нежное внимание» мужа, и «угождение молодых людей», которые, замечу от себя, Вера Павловна любит не меньше, чем Эмма Бовари:

даже лучшие люди нашего времени не сумели еще освободиться от тех фальшивых отношений к женщине, которые создавались прежде так называемым женским обаянием и женской атмосферой <...> Этот искусственный романтизм есть наследие рыцарских времен и рыцарских нравов. Женщину делали царицей, ставили высоко на пьедестал, курили перед ней фимиам и в то же время делали ее игрушкой своей прихоти и забавой своего сладострастия [Шелгунов 1989: 415].

Далее следуют рассуждения в таком же духе: формально точно установлена внешняя история рыцарства, но выхолощена, 'не видится', точнее, не ощущается его сущность. Проблема здесь не в животрепещущей для той эпохи теме эмансипации, и не в идеологии, политических взглядах критика, опубликовавшего статью в демократическом журнале «Дело». Вопрос и не в его таланте, умении анализировать художественное произведение: в статье множество тонких, точных и справедливых наблюдений над внутренней историей русского словесно-культурного процесса. Проблема в ином: в «пафосе чужого».

Начиная с романтизма, русский словесно-культурный процесс начал активно выстраивать метатекст 'европейское Средневековье', который и продолжает впитывать влияния чужого, развивающегося западноевропейского метатекста 'европейское Средневековье', и выстраивает собственный метатекст 'европейское Средневековье', которые все вместе и влияют на социальноцентричную словесность середины XIX века, на литературную культуру Серебряного века. В связи с этим образы, predetermined, сопряженные с ними мотивно-сюжетные комплексы рыцарства, Дон Жуана, Тристана и Изольды..., в русской литературе – результат двойной, если не тройной, а то и более многомерной, с учетом образованности, круга чтения, поездок, интересов художников XIX века, Серебряного века, систем влияний и напластований. В них сложно, порой почти невозможно, но необходимо выявить и описать то, что пришло из европейского Средневековья, что – от его различных образов и метатекстов, что – от моды, а потому является имитацией средневековых кодов, 'следов'.

В случае с Толстым, видевшим пейзажи Парижа, Женевского озера через французскую литературу, код Новой Элоизы, все относительно понятно в том смысле, что истоки и путь образов природы, их

европейские и русские напластования, «емкость образа» лежат как бы на поверхности, представлены самим писателем. С другими примерами сложнее. Тема рыцарства у Гумилева исследована достаточно полно [Пахарева 2009; Слободнюк 2010; Raskina 2010; Полонский 2011; Матрусова 2011; Шелогурова 2011; Чевтаев 2012; Поэзия Н.С. Гумилева 2010–2017; Раскина, Сорокина 2017а; 2017б; Дмитриева 2018; Зусева-Озкан 2015; 2017; 2018; 2022]. Вопросы же методологического характера почти не ставились. Без их формулировки и прояснения многие аспекты текста рыцарства в русском словесно-культурном процессе, останутся в плоскости влияний, заимствований и/или стилизации, что не совсем верно.

Возникают вопросы. Так, рыцарь в лирике Гумилева, поклявшийся в храме в верности Мадонне, – это отголосок литературы, основанной на рыцарском кодексе чести, феодальных нравах, их развитии в европейской литературной культуре, о чем писал Веселовский? Или стилизация как естественная реакция на «пафос чужого»⁶, о чем размышлял Пумпянский? Или объемное эхо памяти тех времен, когда Гумилев путешествовал по Франции, жил в Париже, посещал лекции в Сорбонне, музеи и «поверил в рыцарство», как и Толстой, но выразил это несколько иначе? В противном случае у него не было бы образа конквистадора, садов Броселианы. Или отклик на моду «одной из самых знаменитых средневековых легенд», герой которой – реальный рыцарь, с родословной, берущей истоки «в хрониках и списках рыцарей ордена Подвязки» [Мифы и легенды Европы 1994: 205]? Или традиционное для этого образа влияние пьесы Тирсо де Молина *Севильский озорник, или Каменный гость* (1630)? Или отклик романтического, уже самого полисемантического, поликультурного западноевропейского образа дон Жуана, другими словами новый образ, оттенок «донжуанизма», о котором писал Алексей Веселовский? [Веселовский 1887; Бароти 1978; Бабанов 1996; Веселовская 2000; Михиенко 2001; Земскова 2011; Багдасарова 2012; Киктева 2018; Пиков 2020]. Или это многоярусный, лабиринтообразный сгусток, игра этих в начале разных, а затем переплетававшихся традиций рыцарской отваги, верности, чести и вероломства, ветрености, склонности к фривольным развлечениям? Это может быть общая тенденция, когда «нередко русские авторы эпохи модерна обращаются к нескольким традициям одновременно» [Зусева-Озкан 2015: 207]? Но такой подход до конца не снимает вопрос о природе средневековых культуры и литературы, влияющих на эпоху русского модерна. Это вопросы о том, к чему апеллируют художники,

6 В том числе, сознательное сживание, незаметное проникновение, постепенное принятие.

как, вследствие чего и что видят в европейском Средневековье. Есть ли и какова в этом роль «инстинкта, заставившего» поэта быть и сделать лирического героя рыцарем? Что представляет себе и читателям, создавая эти образы, когда «рыцарство с его турнирами исчезло, но дамы сердца остались, и рыцарские отношения к женщине перешли по наследству в быт современных и образованных людей» [Шелгунов 1989: 416]?

Однако, отталкиваясь от темы отношений и чувств, интереснее другой аспект этих вопросов. Когда лирический герой Гумилева видит во сне или же вспоминает замки, водопады, рыцарского коня, прекрасную и любимую даму, то он и автор вспоминают, знают, чувствуют и подразумевают то же, что, например, лирический герой португальского поэта Антеро де Кентал (1842–1891) из стихотворения *Замок счастья*:

Мне снится: рыцарем, одетым в латы,
И в зной, и в ночь глухую, как слепец,
Как паладин любви, тоской объятый,
Ищу я счастья сказочный дворец? [Поэзия Европы 1977, I: 547].

Понятно, что читатели, прежде всего образованные, лирики Гумилева увидят образы и отзвуки привычного европейского Средневековья, репрезентируемого традиционными сигналами и символами рыцарства. В случае с Толстым, одновременно и узнающим, и воспринимающим швейцарскую природу сквозь Руссо, *Новую Элоизу* и Пьера Абельяра, все понятно. Но в лирике Гумилева будут ли это действительно ‘следы’ европейского Средневековья или использование настроений, влияний, даже антуража, штампов из его метатекста? Но, и это главное, какого метатекста: русского или западноевропейского? Насколько тонки эти различные напластования и насколько самостоятельны, чтобы их можно было ‘снять’ и интерпретировать, не повредив, не исказив смысл гумилевской лирики? В конце концов, насколько принципиальна такого рода дифференциация для понимания смысла художественного произведения? Или стоит признать, что в подобных случаях имеем дело, как это предлагает понимать Екатерина Мельничук, ссылаясь на концепцию Жерара Женетта, с «*палимпсестным героем*, своего рода многоплановой фигурой-памятью, которая накопила/сохранила знания (смыслы) о героях-предшественниках, чтобы ни один из них не исчез бесследно» (выделение в источнике) [Mielniczuk 2022: 169]? Обратная сторона этих вопросов, заставляющих озадачиться еще и тем, как, вследствие чего зарождается, существует, воспринимается, развивается/отторгается разными национальными словесно-культурными про-

цессами семантически, идеологически, эстетически объемная целостность того или иного образа, мотива, показывает, что важна не только констатация 'палимпсестности', но и ее анализ. Другими словами, здесь снова неизбежно подошли к еще 'неуслышанной' идее Пумпянского «пафоса чужого» и предложенных им путей решения проблем, предопределенных этим.

Это обусловлено тем, что непонятно, одного или разных рыцарей увидят русские читатели в стихотворениях Гумилева и де Кентал, находясь в горизонте ожидания, сформированном метатекстом 'европейское Средневековье', берущим истоки в мире Жуковского, Пушкина, Бестужева-Марлинского, и западноевропейской культурной традицией, литературой, к тому же знакомой на национальных языках и переводной? Если продолжить движение в этом направлении, то невозможно не озадачиться более интересным вопросом: зная о специфике общественных формаций и процессе «начинать сызнова», в лирике Гумилева русские читатели увидят действительно рыцаря – или его символ, знак, иносказание, имитацию, имеющие опосредованное отношение к европейской культуре, а по сути, (не)имеющие отношение к литературе европейского Средневековья?

Этот подход – постараться посмотреть на старину, в том числе европейское Средневековье, его мифологию, чтобы их увидеть, т.е. понять, как увидеть и понять механизмы, принципы работы творческой мысли – в наши дни активно используют писатели. Например, Антония Байетт в романе, лауреате Букеровской премии, *Обладать* (1990), заставляет своих героев – литературоведов 80-х годов XX века – совершить путешествие по стране, которое предприняли поэты викторианской эпохи. Пройдя такой путь, который позволяет увидеть, ощутить, осмыслить силу, возможности, ограниченность «пафоса чужого», филологи из романа английской писательницы приходят к пониманию тех, кого исследуют. Более того, Байетт, чтобы усилить непрерывность связи времен, делает одну из главных героинь прямой наследницей – правнучкой – поэтов-викторианцев. Герои романа странствуют по своей родной местности, культуре и литературе, снимая дистанцию и «пафос чужого». Для восточнославянских художников и исследователей такого рода метод – это дорога по чужому миру, несколько раз экранированному, пересозданному чужими и своими творцами, чьи взгляды и позиции неизменно будут репрезентировать различными способами свою и чужую культурно-литературную традиции, включая язык их представления, как это было с Толстым.

Необходимо учитывать рецепцию европейского Средневековья его родными и чужими художниками, представляющими словесность, живопись, музыку, т.к. вечные образы, берущие истоки в европейской

средневековой мифологии, получили признание через различные виды искусства, о чем достаточно исследований [Горбачева 2015]. Хотя почти нет работ на тему, почему образ рыцарства и дон Жуана стали популярными в русской литературе 1880-х–1930-х годов, а Артура и его новоевропейских трансформаций – нет [Вышенская 2001; Кратасюк 2002; Петрова 2003; Рыкунова 2004; Королева 2007; Ширяева 2008; Серенков 2012]. Формулировки проблемы были. Алексей Веселовский начал статью *Легенда о Дон Жуане* так:

у человечества бывают странные любимцы, которым все прощается, пороки, ветренность, обожание своей личности, безграничная отвага <...> И творчество идет по тем же следам, не решаясь иногда замолвить слово за страдальцев и подвижников, но окружая всеми чарами музыки, живописи, сцены, память о великих счастливицах [Веселовский 1887: 83].

Александр Веселовский обронил в статье о *Тристане и Изольде* замечание о становлении эпосов и средневековых легенд, их центральных героев и о том, что «народная память сосредоточилась почему-то на Артуре, одном из борцов за национально-британскую <...> самостоятельность <...>. Он пал, но народная надежда не дала ему умереть <...>» [Веселовский 1939: 124]. Так намечена проблема выбора вечных образов, героев. Аналогичная идея, сформулированная вопросом, есть в статье Константина Бальмонта *Тип Дон Жуана в мировой литературе* (1904). Отмечая длинный, устойчивый ряд «вечного соблазителя женщин», русский поэт пишет:

Но мы знаем лишь единичную разработку Лира, Дон Кихота и Гамлета. Мы только в Мефистофеле видим родного брата и двойника Яго. Мы любим Ричарда Третьего главным образом за тот демонизм, который, частично, повторяется в Яго и в Севильском Обольстителе. И лишь один Дон Жуан нашел целую толпу высокоталантливых художников, которой он овладел, как смеющийся и страшный атаман владеет шайкой разбойников. Ну, конечно, это не совсем так [Бальмонт 1904: 174].

Ответов на эти вопросы еще нет, но это не значит, что их проблемное поле стоит забыть.

Заключение

Концептуальные выводы подводить рано. Скорее всего, пока речь необходимо вести о некоторых промежуточных результатах и перспективах для исследования метатекста 'европейское Средневековье' и 'следов'

европейского Средневековья, особенностей их проникновения, закрепления, существования в целом и в каждом конкретном восточнославянском словесно-культурном процессе. Это и обуславливает различие в методологиях. Необходимо, следуя за идеей и планом Александра Веселовского, проследить специфику внешней и внутренней истории литературы через внимание к типам конфликтов, героев, мотивно-сюжетным комплексам. Ведь если с образами рыцарства, соблазнителя дон Жуана еще относительно понятно в том смысле, что они зримы в художественном произведении, прочитываются на уровне текста, то с феноменами рыцарства, проявляющимися в сюжетно-мотивных комплексах, интригах, конфликтах, «неподконтрольном фабулировании», дело обстоит сложнее. Они предполагают более длительные, скрупулезные изыскания, акцентирование на интерпретации и конкретного поэтического явления, и произведения, и тщательное выстраивание национального типологического ряда того или иного поэтического сюжета. Но это задачи на перспективу. Пока же, подытоживая, необходимо подчеркнуть, что сосредоточенность на вопросах методологии, подходов к произведению, «вечному» образу или словесно-культурному процессу в целом, – это проблема ответственного самоопределения литературоведа. Теория и методология познания, как на рубеже наших столетий настаивал не только историк-медиевист Гуревич, но и как это делали почти веком ранее литературоведы Потебня, Фрейденберг, братья Веселовские, Пумпянский, Чижевский, – ценностно и идейно, культурно, этически профессионально важная система координат. Она во многом предопределяет направления для интеллектуальных поисков, одновременно свободу, оригинальность, новаторство и традиционность, ограниченность рядом научных и экстранаучных факторов видения ученого. Ответственность и профессионализм литературоведа, работающего с утраченным, чужим по времени, культуре, литературе, ментальности, каковым есть европейское Средневековье для представителей восточнославянской гуманитаристики, – это чуткое, бережное уловление, считывание и применение того, что Пумпянский определил в качестве «пафоса чужого».

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Анненский 1988] – *Анненский И.* Проблема Гамлета // *Анненский И. Избранные произведения.* Л.: Художественная литература, 1988. С. 567–581.
(*Annenskiy I. Problema Gamleta // Annenskiy I. Izbrannye proizvedeniya.* Leningrad, 1988. P. 567–581.)
- [Бабанов 1996] – *Бабанов И.Е.* Апология Дон Жуана // *Звезда.* 1996. № 10. С. 162–178.
(*Babanov I.E. Apologiya Don Zhuana // Zvezda.* 1996. № 10. P. 162–178.)
- [Бабичева 2007] – *Бабичева Ю.В.* Семейный альбом дон Жуана Тенорьо де Маранья // *Русская культура нового столетия: проблемы изучения.* Вологда: Книжное наследие, 2007. С. 580–593.
(*Babicheva Yu.V. Semeynyy al'bom dona Zhuana Tenor'o de Maran'ya // Russkaya kul'tura novogo stoletiya: problemy izucheniya.* Vologda, 2007. P. 580–593.)
- [Багдасарова 2012] – *Багдасарова А.А.* Сюжет о Дон Жуане в испанской драме XVII–первой половины XX вв.: Автореф. ... дисс. к. филол. н. Ростов-на-Дону, 2012 (<https://www.dissercat.com/content/syuzhet-o-don-zhuane-v-ispanskoi-drame-xvii-pervoi-pолоviny-xx-vv> (дата обращения: 16.05.2023)).
(*Bagdasarova A.A. Syuzhet o Don Zhuane v ispanskoy drame XVII–pervoy poloviny XX vv.: PhD thesis in Philology: Summary.* Rostov-on-Don, 2012 (<https://www.dissercat.com/content/syuzhet-o-don-zhuane-v-ispanskoi-drame-xvii-pervoi-pолоviny-xx-vv> (accessed: 16.05.2023))).
- [Бальмонт 1904] – *Бальмонт К.* Тип Дон Жуана в мировой литературе // *Бальмонт К. Горные вершины.* М.: Книгоиздательство «Гриф», 1904. С. 173–205. [https://ru.wikisource.org/wiki/Тип_Дон_Жуана_в_мировой_литературе_\(Бальмонт\)/1904_\(БТ\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Тип_Дон_Жуана_в_мировой_литературе_(Бальмонт)/1904_(БТ)). (дата обращения: 16.05.2023)).
(*Bal'mont K. Tip Don Zhuana v mirovoy literature // Bal'mont K. Gornye vershiny.* Moscow, 1904. P. 173–205. [https://ru.wikisource.org/wiki/Тип_Дон_Жуана_в_мировой_литературе_\(Бальмонт\)/1904_\(БТ\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Тип_Дон_Жуана_в_мировой_литературе_(Бальмонт)/1904_(БТ)) (accessed: 16.05.2023).)
- [Бароти 1978] – *Бароти Т.* Дон Гуан и Командор в оценочной системе Пушкина // *Dissertationes Slavicae: Sectio historiae litterarum = Slavistische Mitteilungen = Материалы и сообщения по славяноведению, XIII: Publicationes Instituti Philologiae*

- Rossicae in Universitate de Attila József Nominatae. Szeged: [JATE], 1978. С. 65–73.
- (Baroti T. Don Guan i Komandor v otsenochnoy sisteme Pushkina // Dissertationes Slavicae: Sectio historiae litterarum = Slavistische Mitteilungen = Materialy i soobshcheniya po slavyanovedeniyu, XIII: Publicationes Instituti Philologiae Rossicae in Universitate de Attila József Nominatae. Szeged, 1978. P. 65–73.)
- [Бойко 2017a] – Бойко В.А. Концептуальные основания рыцарского идеала Н. А. Бердяева: первые шаги // Идеи и идеалы. 2017. [Т. 9]. № 2 (32). [Часть] 2. С. 108–119 (<https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnye-osnovaniya-rytsarskogo-ideala-n-a-berdyayeva-pervye-shagi> (дата обращения: 16.05.2023)).
- (Boyko V.A.(a) Kontseptual'nye osnovaniya rytsarskogo ideala N. A. Berdyayeva: pervye shagi // Idei i idealy. 2017. [Т. 9]. No. 2 (32). [Часть] 2. P. 108–119 (<https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnye-osnovaniya-rytsarskogo-ideala-n-a-berdyayeva-pervye-shagi> (accessed: 16.05.2023)).
- [Бойко 2017б] – Бойко В.А. Рыцарский идеал Н. А. Бердяева в книге «Новое религиозное сознание и общественность» // Идеи и идеалы. 2017. [Т. 9]. № 3 (33). [Часть] 2. С. 94–107 (<https://cyberleninka.ru/article/n/rytsarskiy-ideal-n-a-berdyayeva-v-knige-novoe-religioznoe-soznanie-i-obschestvennost/viewer> (дата обращения: 16.05.2023)).
- (Boyko V.A.(b) Rytsarskiy ideal N. A. Berdyayeva v knige «Novoe religioznoe soznanie i obshchestvennost'» // Idei i idealy. 2017. [Vol. 9]. No. 3 (33). [Part] 2. P. 94–107 (<https://cyberleninka.ru/article/n/rytsarskiy-ideal-n-a-berdyayeva-v-knige-novoe-religioznoe-soznanie-i-obschestvennost/viewer> (accessed: 16.05.2023)).
- [Бойко 2021] – Бойко В.А. Рыцарский идеал Н. А. Бердяева и мировая война // Идеи и идеалы. Т. 13. № 2. Часть 2. 2021. С. 94–107 (<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46214975> (дата обращения: 16.05.2023)).
- (Boyko V.A. Rytsarskiy ideal N. A. Berdyayeva i mirovaya voyna // Idei i idealy. T. 13. No. 2. Chast' 2. 2021. P. 94–107 (<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46214975> (accessed: 16.05.2023)).
- [Бочаров 2012] – Бочаров С.Г. Генетическая память литературы. М: РГГУ, 2012. (Bocharov S.G. Geneticheskaya pamyat' literatury. Moscow, 2012.)
- [Бычков 2005] – Бычков В.В. Теургическая эстетика Николая Бердяева //

- Эстетика: вчера; сегодня; всегда / Отв. ред. В.В. Бычков и Н.Б. Маньковская. М.: ИФ РАН, 2005. С. 39–67.
(*Bychkov V.V. Teurgicheskaya estetika Nikolaya Berdyaeva // Estetika: vchera; segodnya; vseгда / Ed. by V.V.Bychkov and N.B. Man'kovskaya. Moscow, 2005. P. 39–67.*)
- [Веселовская 2000] – *Веселовская Н.В. Дон Жуан русской классической литературы: Дисс. ... к. филол. н., М., 2000* (<https://cheloveknauka.com/don-zhuan-russkoy-klassicheskoy-literatury> (дата обращения: 16.05.2023)).
(*Veselovskaya N.V. Don Zhuan russkoy klassicheskoy literatury: PhD thesis in Philology, Moscow, 2000* (<https://cheloveknauka.com/don-zhuan-russkoy-klassicheskoy-literatury> (accessed: 16.05.2023)).)
- [Веселовский 1887] – *Веселовский А. Легенда о Дон Жуане // Северный вестник. 1887. № 1. С. 83–108.*
(*Veselovskiy A. Legenda o Don Zhuane // Severnyy vestnik. 1887. No. 1. P. 83–108.*)
- [Веселовский 1939] – *Веселовский А.Н. Избранные статьи / Ред., вступ. ст., прим. В.М. Жирмунского. Л.: Гослитиздат, 1939.*
(*Veselovskiy A.N. Izbrannye stat'i / Ed. by V.M. Zhirmunskiy. Leningrad, 1939.*)
- [Виппер 1990] – *Виппер Ю.Б. О некоторых теоретических проблемах истории литературы // Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история. М.: Художественная литература, 1990. С. 285–311.*
(*Vipper Yu.B. O nekotorykh teoreticheskikh problemakh istorii literatury // Vipper Yu.B. Tvorcheskie sud'by i istoriya. Moscow, 1990. P. 285–311.*)
- [Вышенская 2001] – *Вышенская Ю.П. Социо-культурные и стилистические коннотации личного имени собственного: на материале произведений «артуровской» литературы: Дисс. ... к. филол. н. СПб., 2001* (<https://www.dissercat.com/content/sotsio-kulturnye-i-stilisticheskie-konnotatsii-lichnogo-imeni-sobstvennogo-na-materiale-proi> (дата обращения: 16.05.2023)).
(*Vyshenskaya Yu.P. Sotsio-kul'turnye i stilisticheskie konnotatsii lichnogo imeni sobstvennogo: na materiale proizvedeniy "arturovskoy" literatury: PhD thesis in Philology. Sankt-Petersburg, 2001* (<https://www.dissercat.com/content/sotsio-kulturnye-i-stilisticheskie-konnotatsii-lichnogo-imeni-sobstvennogo-na-materiale-proi> (accessed: 16.05.2023)).)

- [Горбачева 2015] – Горбачева Н.С. Дон Жуан как архетип: проблема музыкальной интерпретации «вечного образа»: Дисс. ... к. н. по спец. «Музыкальное искусство». М., 2015 (<https://www.dissercat.com/content/don-zhuan-kak-arkhetip-problema-muzykalnoi-interpretatsii-vechnogo-obraza> (дата обращения: 16.05.2023)).
- (*Gorbacheva N.S. Don Zhuan kak arkhetip: problema muzykal'noy interpretatsii "vechnogo obraza": PhD Thesis in Music. Moscow, 2015* (<https://www.dissercat.com/content/don-zhuan-kak-arkhetip-problema-muzykalnoi-interpretatsii-vechnogo-obraza> (accessed: 16.05.2023)).)
- [Горовенко 2017] – Горовенко А.В. «Скупой рыцарь» глазами историка-медиевиста // Valla. № 3 (1). 2017. С. 33–51.
- (*Gorovenko A.V. "Skupoy rytsar'" glazami istorika-medievista* // Valla. No. 3 (1). 2017. P. 33–51.)
- [Гуревич 2005] – Гуревич А.Я. История – нескончаемый спор. М.: РГГУ, 2005.
- (*Gurevich A.Ya. Istoriya – neskonchaemyy spor. Moscow, 2005.*)
- [Дмитриева 2018] – Дмитриева Ю.Ю. Концепт пути в творчестве Н.С. Гумилева: Дисс. ... к. филол. н. М., 2018. (<http://www.dslib.net/russkaja-literatura/koncept-puti-v-tvorchestve-n-s-gumileva.html>/ (дата обращения: 17.05.2023)).
- (*Dmitrieva Yu.Yu. Kontsept puti v tvorchestve N.S. Gumileva: PhD Thesis in Philology. Moscow, 2018.* (<http://www.dslib.net/russkaja-literatura/koncept-puti-v-tvorchestve-n-s-gumileva.html>/ (accessed: 17.05.2023)).)
- [Европейский контекст 2009] – Европейский контекст русского формализма: к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия / Под ред. Е.Е. Дмитриевой (отв. ред.), В.Б. Земскова и М. Эспаня. М.: ИМЛИ РАН, 2009.
- (*Evropeyskiy kontekst russkogo formalizma: k probleme esteticheskikh peresecheniy: Frantsiya, Germaniya, Italiya, Rossiya* / Ed. by E.E. Dmitrieva, V.B. Zemskov and M. Espagne. Moscow, 2009.)
- [Земскова 2011] – Земскова Е. «Дон-Жуан» Марины Цветаевой: «диалог» с Пушкиным // Toronto Slavic Quarterly. No. 36. Spring 2011. С. 305–312 (http://sites.utoronto.ca/tsq/36/tsq36_zemskova.pdf (дата обращения: 17.05.2023)).
- (*Zemskova E. «Don-Zhuan» Mariny Tsvetaevoy: «dialog» s Pushkinym* // Toronto Slavic Quarterly. No. 36. Spring 2011. P. 305–312 (http://sites.utoronto.ca/tsq/36/tsq36_zemskova.pdf (accessed:

17.05.2023)).)

[Зобнин 2000] – Зобнин Ю.В. (сост.). Николай Гумилев: pro et contra. СПб.: Издательство РХГИ. 2000.

(Zobnin Yu.V. (comp.). Nikolay Gumilev: pro et contra. Saint Petersburg, 2000.)

[Зусева-Озкан 2015] – Зусева-Озкан В.Б. Образ девы-воина у Валерия Брюсова и Николая Гумилева: «Бой» и «Поединок» // Мифологические образы в литературе и искусстве. М.: Индрик, 2015. С. 206–227.

(Zuseva-Ozkan V.B. Obraz devy-voina u Valeriya Bryusova i Nikolaya Gumileva: «Boy» i «Poedinok» // Mifologicheskie obrazy v literature i iskusstve. Moscow, 2015. P. 206–227.)

[Зусева-Озкан 2017] – Зусева-Озкан В.Б. «Я сама, как валькирия, буду...»: источники образа героини в «Гондле» Н. Гумилева (Статья первая) // Новый филологический вестник. 2017. [Т. 13]. № 4 (43). С. 129–140.

(Zuseva-Ozkan V.B. «Ya sama, kak val'kiriya, budu...»: istochniki obraza geroini v «Gondle» N. Gumileva (Stat'ya pervaya) // New Philological Bulletin. 2017. [Vol. 13]. No. 4 (43). P. 129–140.)

[Зусева-Озкан 2018] – Зусева-Озкан В.Б. «Я сама, как валькирия, буду...»: источники образа героини в «Гондле» Н. Гумилева (Статья вторая) // Новый филологический вестник. 2018. [Т. 14]. № 1 (44). С. 109–126.

(Zuseva-Ozkan V.B. «Ya sama, kak val'kiriya, budu...»: istochniki obraza geroini v «Gondle» N. Gumileva (Stat'ya vtoraya) // New Philological Bulletin. 2018. [Vol. 14]. No. 1 (44). P. 109–126.)

[Зусева-Озкан 2022] – Зусева-Озкан В.Б. Лирическая маска «рыцаря под забралом» в поэзии Серебряного века: стереотипы и разнообразие интерпретаций // Вестник Томского государственного университета: филология. 2022. [Т. 16]. № 79 [5'2022]. С. 208–239.

(Zuseva-Ozkan V.B. Liricheskaya maska «rytsarya pod zabralom» v poezii Serebryanogo veka: stereotipy i raznoobrazie interpretatsiy // Tomsk State University Journal: Philology. 2022. [Vol. 16]. No. 79 [5'2022]. P. 208–239.)

[Игнатьева (Оганисьян) 2017] – Игнатьева (Оганисьян) М. Жанровые особенности «Легенды» Пушкина в контексте средневекового и нового миракля // МедиаАльманах. 2017. № 1. С. 134–143 (<http://www.journ.msu.ru/science/>

- books/21997/ (дата обращения: 17.05.2023)).
- (*Ignat'eva (Oganis'yan) M. Zhanrovye osobennosti "Legendary" Pushkina v kontekste srednevekovogo i novogo miraklya // MediaAl'manakh. 2017. No 1. P. 134–143. (<http://www.journ.msu.ru/science/books/21997/> (accessed: 17.05.2023)).*)
- [Кантор 2014] – *Кантор В.К. Бердяев о Достоевском: теодицея и свобода // Философские науки. 2014. № 4. С. 52–65 (https://www.phisci.info/jour/article/view/677?locale=ru_RU (дата обращения: 17.05.2023)).*
- (*Kantor V.K. Berdyaev o Dostoevskom: teoditsey a i svoboda // Filosofskie nauki. 2014. No. 4. P. 52–65 (https://www.phisci.info/jour/article/view/677?locale=ru_RU (accessed: 17.05.2023)).*)
- [Киктева 2018] – *Киктева К.Д. Миф о Дон Хуане в литературе испанского романтизма: Дисс. ... к. филол. н. М., 2018 (<https://www.dissercat.com/content/mif-o-don-khuane-v-literature-ispanskogo-romantizma> (дата обращения: 17.05.2023)).*
- (*Kikteva K.D. Mif o Don Khuane v literature ispanskogo romantizma: PhD thesis in Philology. Moscow, 2018 (<https://www.dissercat.com/content/mif-o-don-khuane-v-literature-ispanskogo-romantizma> (accessed: 17.05.2023)).*)
- [Королева 2007] – *Королева Е.М. Мотив «поиска Грааля» и проблема циклизации средневекового романа: на материале французских и немецких романов XIII века: Дисс. ... к. филол. н. М., 2007 (<https://www.dissercat.com/content/motiv-poiska-graalya-i-problema-tsiklizatsii-srednevekovogo-romana-na-materiale-frantsuzskik>) (дата обращения: 17.05.2023)).*
- (*Koroleva E.M. Motiv «poiska Graalya» i problema tsiklizatsii srednevekovogo romana: na materiale frantsuzskikh i nemetskikh romanov XIII veka: PhD thesis in Philology. Moscow, 2007 (<https://www.dissercat.com/content/motiv-poiska-graalya-i-problema-tsiklizatsii-srednevekovogo-romana-na-materiale-frantsuzskik>) (accessed: 17.05.2023)).*)
- [Кратасюк 2002] – *Кратасюк Е.Г. Репрезентации прошлого в массовой культуре последней трети XX века: легенды артуровского цикла в кинематографе и рекламе: Дисс. ... канд. культурол. н. М., 2002 (<https://www.dissercat.com/content/reprezentatsii-proshlogo-v-massovoi-kulture-poslednei-treti-xx-veka-legendy-arturovskogo-tsi> (дата обращения: 17.05.2023)).*
- (*Kratasyuk E.G. Reprezentatsii proshlogo v massovoy kul'ture posledney tret'i XX*

veka: legendy arturovskogo tsikla v kinematografe i reklame: PhD thesis in Cultural Studies. Moscow, 2002 (<https://www.dissercat.com/content/reprezentatsii-proshlogo-v-massovoi-kulture-poslednei-treti-xx-veka-legendy-arturovskogo-tsi>) (accessed: 17.05.2023).)

[Мазур 2007] – *Мазур Н.* Еще раз о деве-розе (в связи со стихотворением Баратынского «Еще как Патриарх не древен я...») // Пушкинская эпоха: проблемы рефлексии и комментария. Т. 4. Тарту: Тартуский университет, 2007. С. 345–379.

(*Mazur N.* Eshche raz o deve-roze (v svyazi so stikhotvoreniiem Baratynskogo «Eshche kak Patriarkh ne dreven ya...») // Pushkinskaya epokha: problemy refleksii i komentariya. Vol. 4. Tartu, 2007. P. 345–379.)

[Матрусова 2011] – *Матрусова А.Н.* Легенды Артуровского цикла в поэзии Серебряного века: Дисс. ... к. филол. н. М., 2011 (<https://www.prlib.ru/item/342051> (дата обращения: 17.05.2023)).

(*Matrusova A.N.* Legendy Arturovskogo tsikla v poezii Serebryanogo veka: PhD thesis in Philology. Moscow, 2011 (<https://www.prlib.ru/item/342051> (accessed: 17.05.2023)).)

[Мифы и легенды Европы 1994] – Мифы и легенды Европы. Саратов: Надежда, 1994.

(*Mify i legendy Evropy. Saratov, 1994.*)

[Михайлов 1996] – *Михайлов А.В.* Иоганн Беер и И.А. Гончаров о некоторых поздних отражениях литературы Барокко // Контекст: литературно-теоретические исследования. 1993. М.: Наследие, 1996. С. 263–295.

(*Mikhaylov A.V.* Iogann Beer i I.A. Goncharov o nekotorykh pozdnykh otrazheniyakh literatury Barokko // Kontekst: literaturno-teoreticheskie issledovaniya. 1993. Moscow, 1996. P. 263–295.)

[Михиенко 2001] – *Михиенко С.А.* Эволюция образа Дон Жуана в русской литературе XIX–XX веков: Дисс. ... к. филол. н. Пятигорск, 2001 (<https://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-obraza-don-zhuana-v-russkoi-literature-xix-xx-vekov> (дата обращения: 17.05.2023)).

(*Mikhienko S.A.* Evolyutsiya obraza Don Zhuana v russkoy literature XIX–XX vekov: PhD thesis in Philology. Pyatigorsk, 2001 (<https://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-obraza-don-zhuana-v-russkoi-literature-xix-xx-vekov> (accessed: 17.05.2023)).)

- [Молнар 2011] – Молнар А. Мотивы цветочного сада в романах Бальзака и Гончарова // Восток-Запад: пространство природы и пространство культуры в русской литературе и фольклоре. Волгоград: Парадигма, 2011. С. 314–322.
- (Molnar A. Motiv y tsvetochnogo sada v romanakh Bal'zaka i Goncharova // Vostok-Zapad: prostranstvo prirody i prostranstvo kul'tury v russkoy literature i fol'klore. Volgograd, 2011. P. 314–322.)
- [Наливайко 2006] – Наливайко Д. Культурно-історичні спільноти й міжнаціональний літературний процес (на матеріалі літератур Середньовіччя) // Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 38–64.
- (Nalivayko D. Kul'turno-istorichni spil'noti y mizhnatsional'niy literaturniy protses (na materiali literatur Seredn'ovichchya) // Nalivayko D. Teoriya literaturi y komparativistika. Kiïv, 2006. P. 38–64.)
- [Оцуп 1995] – Оцуп Н.А. Николай Гумилев: жизнь и творчество. СПб.: Logos, 1995.
- (Otsup N.A. Nikolay Gumilev: zhizn' i tvorchestvo. Saint Petersburg, 1995.)
- [Пахарева 2009] – Пахарева Т.А. Культура европейского средневековья в рефлексии Серебряного века: Николай Гумилёв // Русский язык и литература: проблемы изучения и преподавания в школе и вузе. Сб. науч. тр. / Ред. Л.А.Кудрявцева. Киев: [б.и.], 2009. С. 233–237.
- (Pakhareva T.A. Kul'tura evropeyskogo srednevekov'ya v refleksii Serebryanogo veka: Nikolay Gumilev // Russkiy yazyk i literatura: problemy izucheniya i prepodavaniya v shkole i vuze. Sb. nauch. tr. / Ed. by L.A. Kudryavtseva. Kiev, 2009. P. 233–237.)
- [Петрова 2003] – Петрова Н.В. «Королевские идиллии» А. Теннисона в контексте «Артуровского возрождения» в английской литературе XIX века: Дисс. ... к. филол. н. Нижний Новгород, 2003.
- (Petrova N.V. «Korolevskie idillii» A. Tennisona v kontekste "Arturovskogo vozrozhdeniya" v angliyskoy literature XIX veka: PhD thesis in Philology. Nizhniy Novgorod, 2003.)
- [Пиков 2020] – Пиков Г.Г. Очерки цивилизационной истории Европы. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2020.
- (Pikov G.G. Ocherki tsivilizatsionnoy istorii Evropy. Moscow; Berlin, 2020.)
- [Полонский 2011] – Полонский В.В. Русская «дантеана» рубежа веков: о

типологии рецепции классического наследия в литературе модернизма // Полонский В.В. Между традицией и модернизмом: русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 236–250.

(Polonskiy V.V. Russkaya «danteana» rubezha vekov: o tipologii retseptsii klassicheskogo naslediya v literature modernizma // Polonskiy V.V. Mezhdru traditsiey i modernizmom: russkaya literatura rubezha XIX–XX vekov: istoriya, poetika, kontekst. Moscow, 2011. P. 236–250.)

[Потебня 1990] – Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990.

(Potebnya A.A. Teoreticheskaya poetika. Moscow, 1990.)

[Поэзия Н.С. Гумилева 2010–2017] – Поэзия Н.С. Гумилева в зарубежных и российских исследованиях: научные работы о жизни и творчестве Н.С. Гумилева за период 2010–2017 гг.: материалы к библиографии (<https://rossica-imli.ru/index.php/ru/bibliograficheskaya-baza-dannykh/17-russkaya-literatura-serebryanogo-veka-v-mirovom-kulturnom-kontekste/53-poeziya-n-s-gumileva-v-zarubezhnykh-i-rossijskikh-issledovaniyakh> (дата обращения: 16.05.2023)).

(Poeziya N.S. Gumileva v zarubezhnykh i rossiyskikh issledovaniyakh: nauchnye raboty o zhizni i tvorchestve N.S. Gumileva za period 2010–2017 gg.: materialy k bibliografii (<https://rossica-imli.ru/index.php/ru/bibliograficheskaya-baza-dannykh/17-russkaya-literatura-serebryanogo-veka-v-mirovom-kulturnom-kontekste/53-poeziya-n-s-gumileva-v-zarubezhnykh-i-rossijskikh-issledovaniyakh> (accessed: 16.05.2023))).

[Поэзия Европы 1977] – Поэзия Европы: В 3 т. / Ред. О.С. Лозовецкий и др. М.: Художественная литература, 1977.

(Poeziya Evropy: In 3 vols. / Ed. by O.S. Lozovetskiy et al. Moscow, 1977.)

[Пумпянский 2000] – Пумпянский Л.В. Пумпянский Л.В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки рус. лит., 2000.

(Pumpyanskiy L.V. Klassicheskaya traditsiya: sobranie trudov po istorii russkoy literatury. Moscow, 2000.)

[Раскина, Сорокина 2017а] – Раскина Е.Ю., Сорокина Е.Р. Тема рыцарства и образы рыцарей в творчестве Н.С. Гумилёва // Вчені

записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського, серія «Філологія; Соціальні комунікації». 2017. Том 28 (67). № 2: Український Гумільовський збірник (Випуск 1). С. 72–76.

(*Raskina E.Yu., Sorokina E.R. (a) Tema rytsarstva i obrazy rytsarey v tvorchestve N. S. Gumileva // Scientific notes of V. I. Vernadsky Taurida National University, Series "Philology; Journalism". 2017. Vol. 28 (67). No. 2. Ukraïns'kiy Gumilovs'kiy zbirnik (Vipusk 1). P. 72–76.*)

[Раскина, Сорокина 2017б] – *Раскина Е., Сорокина Е. Мальтийские рыцари как исторические пассионарии в творчестве Н.С. Гумилева // Николай Гумилев. Электронное собрание сочинений / [Ред. А. Курлов]. 2017 (<https://gumilev.ru/about/300/> (дата обращения: 17.05.2023)).*

(*Raskina E., Sorokina E. (b) Mal'tiyskie rytsari kak istoricheskie passionarii v tvorchestve N. S. Gumileva // Nikolay Gumilev. Elektronnoe sobranie sochineniy / [Ed. by A. Kurlov]. 2017 (<https://gumilev.ru/about/300/> (accessed: 17.05.2023)).*)

[Рыкунова 2004] – *Рыкунова А.Б. Становление и эволюция жанра рыцарского романа в средневековой литературе Германии: Дисс. ... к. филол. н. М., 2004 (<https://www.dissercat.com/content/stanovlenie-i-evolyutsiya-zhanra-rytsarskogo-romana-v-srednevekovoi-literature-germanii> (дата обращения: 17.05.2023)).*

(*Rykunova A.B. Stanovlenie i evolyutsiya zhanra rytsarskogo romana v srednevekovoy literature Germanii: PhD thesis in Philology. Moscow, 2004 (<https://www.dissercat.com/content/stanovlenie-i-evolyutsiya-zhanra-rytsarskogo-romana-v-srednevekovoi-literature-germanii> (accessed: 17.05.2023)).*)

[Серенков 2012] – *Серенков Ю.С. Особенности культурного наследования литературных традиций (на материале «Артуровской легенды»): Дисс. ... д. культ. М., 2012. (<https://www.dissercat.com/content/osobennosti-kulturnogo-nasledovaniya-literaturnykh-traditsii-na-materiale-arturovskoi-legend> (дата обращения: 17.05.2023)).*

(*Serenkov Yu.S. Osobennosti kul'turnogo nasledovaniya literaturnykh traditsiy (na materiale "Arturovskoy legendy"). // DSc thesis in Cultural Studies. Moscow, 2012. (<https://www.dissercat.com/content/osobennosti-kulturnogo-nasledovaniya-literaturnykh-traditsii-na-materiale-arturovskoi-legend> (accessed: 17.05.2023)).*)

[Слободнюк 2010] – Слободнюк С.Л. Рыцарь Утренней Звезды: миры Николая Гумилева. СПб.: СПбГУ, 2010.

(Slobodnyuk S.L. Rytsar' Utrenney Zvezdy: miry Nikolaya Gumileva. Saint-Petersburg, 2010.)

[Сухих 2001] – Сухих С.И. Теоретическая поэтика А.А. Потебни. Нижний Новгород: КиТиздат, 2001.

(Sukhikh S.I. Teoreticheskaya poetika A.A. Potebni. Nizhniy Novgorod, 2001.)

[Флобер 1981] – Флобер Г. Госпожа Бовари / Пер. с фр. Н. Любимова. М.: Художественная литература, 1981.

(Flaubert G. Madame Bovary. Moscow, 1981. – In Russ.)

[Фрейденберг 1973] – Фрейденберг О.М. Происхождение литературной интриги / Публикация Ю.М. Лотмана // Труды по знаковым системам. № 6. Тарту, 1973. С. 497–512. (Ученые записки Тартуского государственного университета; вып. 308).

(Freydenberg O.M. Proiskhozhdenie literaturnoy intrigi / Publication by Yu.M. Lotman // Trudy po znakovym sistemam. No. 6. Tartu, 1973. P. 497–512. (Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta; no. 308).)

[Фрейденберг 1987] – Фрейденберг О.М. Методология одного мотива / Подг. текста, примеч. Н.В. Брагинской // Труды по знаковым системам. 1987. № 20. С. 120–130. (Ученые записки Тартуского государственного университета; вып. 746).

(Freydenberg O.M. Metodologiya odnogo motiva / Preparation for publication, notes by N.V. Braginskaya // Trudy po znakovym sistemam. 1987. No. 20. P. 120–130. (Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta; no. 746).)

[Фрейденберг 1995] – Фрейденберг О.М. О неподвижных сюжетах и бродячих теоретиках: (из служебного дневника) / Публ. и коммент. Н. В. Брагинской // Одиссей: человек в истории; 1995: представления о власти. М.: Наука, 1995. С. 272–297.

(Freydenberg O.M. O nepodvizhnykh syuzhetakh i brodyachikh teoretikakh: (iz sluzhebno go dnevnika) / Publication and comments by N. V. Braginskaya // Odissey: chelovek v istorii; 1995: predstavleniya o vlasti. Moscow, 1995. P. 272–297.)

[Чевтаев 2012] – Чевтаев А.А. Стихотворение Н. Гумилева «Поединок»: ценностно-смысловой статус героя в поэтическом нарративе // Известия Пензенского государственного

- педагогического университета. 2012. [Т. 11]. № 2. С. 425–430.
(*Chevtayev A.A. Stikhotvorenie N. Gumileva «Poedinok»: tsennostno-smyslovoy status geroya v poeticheskom narrative // Izvestiya Penzenskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. 2012. [Vol. 11]. No. 2. P. 425-430.*)
- [Чижевський 1994] – *Чижевський Д.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль: МПП «Презент», за участю ТОВ «Феміна», 1994.
(*Chizhevs'kiy D. Istoriya ukraïns'koï literaturi (vid pochatkiv do dobi realizmu). Ternopil', 1994.*)
- [Шарафадіна 2004] – *Шарафадіна К.И.* «Язык цветов» в русской поэзии и литературном обиходе первой половины XIX века: источники, семантика, формы: Дисс. докт. филол. н. СПб., 2004 (<http://www.dslib.net/russkaja-literatura/jazyk-cvetov-v-russkoj-poezii-i-literaturnom-obihode-pervoj-poloviny-xix-veka.html> (дата обращения: 17.05.2023)).
(*Sharafadina K.I. "Yazyk tsvetov" v russkoy poezii i literaturnom obikhode pervoy poloviny XIX veka: istochniki, semantika, formy: DSc thesis in Philology. Saint-Petersburg, 2004 (<http://www.dslib.net/russkaja-literatura/jazyk-cvetov-v-russkoj-poezii-i-literaturnom-obihode-pervoj-poloviny-xix-veka.html> (accessed: 17.05.2023)).*)
- [Шелгунов 1989] – *Шелгунов Н.А.* Русские идеалы, герои и типы // Русская критика эпохи Чернышевского и Добролюбова / Сост. А.А. Чернышев. М.: Детская литература, 1989. С. 411–430.
(*Shelgunov N.V. Rytsarskie idealy, geroi i tipy // Russkaya kritika epokhi Chernyshevskogo i Dobrolyubova. Moscow, 1989. P. 411-430.*)
- [Шелогурова 2011] – *Шелогурова Г.Н.* Реликты рыцарского идеала в русской поэзии кризисной эпохи: А. Блок и Н. Гумилев // Вопросы литературы. 2011. № 6. С. 205–228.
(*Shelogurova G.N. Relikty rytsarskogo ideala v russkoy poezii krizisnoy epokhi: A. Blok i N. Gumilev // Voprosy literatury. 2011. No. 6. P. 205-228.*)
- [Шестакова 2021a] – *Шестакова Э.Г.* (а) Национальные литературные мотивы: табу, нормы, сдвиги, трансформации // *Tabu w literaturze i sztuce. Wczoraj i dziś.* redakcja E. Pańkowska, W. Biegluk-Leś. Kraków: Universitas, 2021. P. 279–306.
(*Shestakova E.G. (a) Natsional'nye literaturnye motivy: tabu, normy, sdvigi, transformatsii // Tabu w literaturze i sztuce. Ed. by E.*

Pańkowska and W. Biegluk-Leś. Kraków, 2021. P. 279–306.)

[Шестакова 2021б] – Шестакова Э.Г. Русский человек на rendez-vous – общественно-литературный миф русской культуры // Уральский филологический вестник. 2021. № 3 (22). (Серия «Русская литература XX–XXI веков: направления и течения». [Вып. 10]). С. 23–49.

(*Shestakova E.G.* (b) *Russkiy chelovek na rendez-vous – obshchestvenno-literaturnyy mif russkoy kul'tury* // *Ural Journal of Philology*. 2021. No. 3 (22). (Series “Russian literature of 20th–21st Centuries: Directions and Trends”. [No. 10]). P. 23–49.)

[Ширяева 2008] – Ширяева Ж.Л. Легенда о короле Артуре в английском романе XX века (на материале романов Т. Уайта и М. Стюарт): Дисс. ... к. филол. н. Воронеж, 2008. (<http://www.dslib.net/literatura-mira/legenda-o-korole-arture-v-anglijskom-romane-xx-veka-na-materiale-romanov-t.html> (дата обращения: 17.05.2023)).

(*Shiryayeva Zh.L.* *Legenda o korole Arture v angliyskom romane XX veka (na materiale romanov T. Uayta i M. Styuart)*: PhD thesis in Philology. Voronezh, 2008 (<http://www.dslib.net/literatura-mira/legenda-o-korole-arture-v-anglijskom-romane-xx-veka-na-materiale-romanov-t.html> (accessed: 17.05.2023)).

[Шкловский 1973–1974] – Шкловский В.Б. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Художественная литература, 1973–1974.

(*Shklovskiy V.B.* *Sobranie sochineniy*: In 3 vols. Moscow, 1973–1974.)

[Amann 2006] – *Amann El.* *Importing Madame Bovary: The Politics of Adultery*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

[Bowne 2021] – *Bowne W.* *Don Quixote and Emma Bovary: Literary legends and the Comic and Tragic Immitation of Art*. 13.12.2021. (<https://baos.pub/don-quixote-and-emma-bovary-77a4ce92034> (accessed: 17.05.2023)).

[Fox 2010] – *Fox S.* *Flaubert and Don Quijote: The Influence of Cervantes on Madame Bovary*. Liverpool: Liverpool University Press, 2010 (<https://www.amazon.com/Flaubert-Don-Quijote-Influence-Cervantes/dp/1845193970> (accessed: 17.05.2023)).

[Mielniczuk 2022] – *Mielniczuk J.* На пути к «морали ценности»: рыцарская топика или аксиология нового рыцарства – опыт соотнесения: «Бедный рыцарь» Елены Гуро и «Рыцарь

- кубков» Терренса Малика // *Acta Neophilologica*. 2022. Vol. 24. No. 2. P. 165–180 (<https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/an/article/view/7804/6312> (accessed: 17.05.2023)).
- (*Mielniczuk J.* Na puti k «moralі tsennosti»: rytsarskaya topika ili aksiologiya novogo rytsarstva – opyt sootneseniya: «Bednyy rytsar'» Eleny Guro i «Rytsar' kubkov» Terrensa Malika // *Acta Neophilologica*. 2022. Vol. 24. No. 2. P. 165–180.)
- [Raskina 2010] – *Raskina E.* Французский культурный текст в творчестве Н.С. Гумилева // *Revue des études slaves*. 2010. Vol. 81. No. 4. P. 491–500 (<https://www.jstor.org/stable/43272146> (accessed: 17.05.2023)).
- (*Raskina E.* Frantsuzskiy kul'turnyy tekst v tvorchestve N.S. Gumileva // *Revue des études slaves*. 2010. Vol. 81. No. 4. P. 491–500 (<https://www.jstor.org/stable/43272146> (accessed: 17.05.2023)).
- [Tanenbaum 2006] – *Tanenbaum M.* Staging a Rewriting: “Madame Bovary” and the Romantic Interpretation of “Don Quixote” // *Review of Japanese Culture and Society*. 2006. Vol. 18: Don Quixote, East and West. P. 32–45 (<https://www.jstor.org/stable/42800225> (accessed: 17.05.2023)).
- [Whisman 2012] – *Whisman A.S.* *Bovarysme* beyond Bovary: From the Psyche to the Text: Diss. Doctor of Philosophy. University of Oklahoma, 2012. (https://shareok.org/bitstream/handle/11244/319115/Whisman_ou_0169D_10728.pdf?sequence=1 (accessed: 17.05.2023)).

**Реминисценции европейского Средневековья
в 'тексте жизни' и художественном творчестве
русского символизма**

**Reminiscences of the European Middle Ages
in the 'Text of Life' and Artistic Creativity
of Russian Symbolism**

Татьяна Мегрелишвили / Tatiana Megrelishvili

Татьяна Мегрелишвили (Грузинский технический университет, профессор департамента иностранных языков и литератур, доктор филологических наук)

E-mail: tatamegre@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0837-4210>

Tatiana Megrelishvili (Georgian Technical University, Department of Foreign Languages and Literatures, Full-Professor, DSc in Philology)

E-mail: tatamegre@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0837-4210>

KEYWORDS: Middle Ages, symbolism, image of culture, artistic consciousness

ABSTRACT: The study addresses the role of reminiscences of emblematic medieval European images in the life-creation and works of Russian symbolism. Its subject are the central mythologems of Russian symbolism: the Knight-Monk, the Beautiful Lady, the Rose, and the Cross, – which were part of the symbolist worldview concept of 'the world as/is a text'. It is hypothesised that Russian symbolists perceived the culture of the European Middle Ages not as real, sincere, or single-minded, but as 'carnavalesque'; as a cultural stylisation. It is argued that such a perception was due to the typological similarity between the two cultures, as cultures of a 'symbolic' type. At the same time, the mentioned mythologems are shown to perform the function of 'codes' for problems inspired by the era at the turn of the 19th–20th centuries. The codes themselves are considered as part of the global myth of the culture that encoded them. As argued, the lack of ontological rupture between a writer's 'text of life' and his or her literary text, and the specifically bookish, or 'literaturised', consciousness of Russian symbolists, naturally led to the 'myth of the world', within which medieval images were a means of encoding symbolists' 'texts-of-life' and artistic meanings.

Введение

XX век пересмотрел взгляд на Средневековье – западноевропейское и славянское – как на исключительно лишь мрачные времена¹.

А в XXI веке интерес к эпохе средних веков виден невооруженным глазом. Достаточно просмотреть сюжеты и проанализировать атрибутику наиболее популярных современных кинофильмов, присмотреться к электронным играм, обратить внимание на некоторые направления в молодежной моде – всюду можно обнаружить ‘ген’ средневековья либо на симулятивном уровне, либо на уровне реминисценций. Средневековье, его европейский вариант, ворвалось в виртуальную реальность, в визуальные искусства. Но европейское Средневековье сегодня представлено в культуре не только и не столько памятниками самой эпохи, а скорее «как восприятие, переосмысление этой культуры, ее трансляция последующими культурами, в том числе романтического и символистского направления» [Карпачева 2000а: § 1 из 27]².

Русская культура здесь не является исключением, и именно в русской литературе осмысление средневековья играло важную роль в период господства романтизма и символизма, впрочем, как и сегодня.

1. От романтизма к символизму: образы Средневековья как коды глобального текста культуры

§ 1. Романтизм обычно понимается как определенная культурная эпоха в общеевропейском культурном пространстве, располагающаяся в промежутке между 1790-ми и 1830-ми годами и отмеченная отражением комплекса общественно-исторических процессов, начало попыткам решения которых положила Великая Французская революция, а продолжились они уже в виде национально-освободительных движений в западноевропейских странах. Под таким углом организация сообществ итальянских и французских карбонариев, деятельность немецкого Тугенбунда, революционные события в Испании 1820 года,

1 Краткую историю понятий ‘темные века’ и ‘средние века’ и их удобного – в целях культурно-исторических полемики и самоопределения – сопряжения см. в: [Nelson J. The Dark Ages // History Workshop Journal. No. 63. Spring, 2007. P. 191–201]. – Прим. сост.

2 Системное описание очерченной социально-психологической и культурной ситуации на материале Восточной Европы см. в: [Мобилизованное Средневековье 2021].

греческое восстание против турецкого владычества – все это выглядит как элементы становления европейских наций именно как наций³ [Anderson 1983] и обретения ими национальной идеи. В этом ключе осмысление прошлого, как и мысли о будущем становятся мыслефактом настоящего (ср. позицию Артура Шопенгауэра [1910: 287], *Мир как воля и представление*, § 54), следовательно, элементом *воображаемым*, а осмысление прошлого воображением нации приводит к неизбежному изменению осмысления категории времени: прошлое становится фактом настоящего, пропущенным через индивидуальное сознание. Этот в полном смысле слова творческий акт способен пролить свет на особый интерес европейского романтизма к прошлому, в частности эпохе европейского средневековья.

Для русского романтизма обращение к средневековью – европейскому, национальному, древнерусскому – не просто элемент романтической поэтики, сколько важнейший компонент выработки *исторического мышления*. Для создания и воплощения художественно точного образа конкретной исторической эпохи требовалось преодоление отвлеченности в подходе к историческому времени, господствовавшей в русской

3 По вопросу о понимании термина «нация» интересной для нас представляется книга Бенедикта Андерсона о нации как воображенном сообществе [Anderson 1983]. Андерсон, опираясь на идеи американского социолога и политолога Карла Дойча, интерпретировал формирование идеи нации и развитие национализма в тесной взаимосвязи с обладавшим особой, независимой логикой процессом возникновения новых смыслов, идей, образов и систем ценностей. Для развития своей мысли Андерсон вводит термин «воображенное сообщество», снабдив его развернутыми комментариями, в том числе литературного толка. Так, в частности, он отмечает, что «воображенными» можно называть «все сообщества, члены которых не знают и заведомо не могут знать лично или даже “понаслышке” большинства других его членов, однако имеют представление о таком сообществе, его образ. “Воображенная” природа таких сообществ во все не свидетельствует об их ложности, нереальности. Крупные сообщества, а к ним можно отнести не только нации, но и классы, можно классифицировать по стилям и способам их воображения». «Именно “описанию процесса, благодаря которому нация может быть воображена и, будучи раз воображенной, затем моделируема, адаптируема и трансформируема”, и посвящена, по собственному определению Андерсона, основная часть его книги. Андерсон считает, что нация как воображенное сообщество приходит на смену сакральным (религиозному и династическому) образам общности» [Миллер 2020: § 2 и 4 из 18]. Таким образом, романтизм как явление отразил период становления наций и националистических государств, приход которых на смену религиозным и династическим формам человеческих сообществ рассматривается как исторически релевантный и содержащий в своей сути элемент «воображаемый», то есть творческий.

литературе. Подобное преодоление позволяло найти способ видения специфики каждого отдельно взятого момента истории и одновременно показать его связь с настоящим – исторический процесс осмыслялся как непрерывность изменений. Подобное понимание закономерно сказывалось не только на формах государственной жизни, но и неминуемо отражалось на быте и нравах, складе мышления каждой отдельно взятой частной жизни и определяло ее сущностное зерно. Одной из форм проявления нарастающего интереса к прошлому и стало распространение средневековой тематики в русском романтизме.

Образ могущественного времени, поглощающего древних героев с их доблестями, суровые и часто мрачные пейзажные зарисовки, описание всех тонкостей душевных переживаний героев – мужественных и непреклонных – все эти элементы оссианической европейской прозы были востребованы русским художественным сознанием. Они стали образцом для оформления национальной темы героизма и во многом определили направление и атмосферу, в которой русская литература стала воспринимать образы и сюжеты древнерусских былин, *Слова о полку Игореве* – русской средневековой военной повести. И уже с конца 1790-х годов предпринимаются первые попытки в этом направлении (*Рогвольд* Василия Нарежного, 1798; *Вадим Новгородский* Василия Жуковского, 1803; *Оскольд* Михаила Никитича Муравьева, вышел в свет в 1810 году и т.д.). Художественная литература создает своеобразный пантеон русской истории. Николай Карамзин не случайно так определил одну из задач русской словесности на этот период: «чтобы знать настоящее, должно иметь сведения о прошедшем» [Карамзин 1964: 189]. В соответствии с такой позицией в России издаются *Славенские вечера* Нарежного, исторические повести Карамзина, Константина Батюшкова. Этой идеей проникнуто поэтическое творчество Жуковского, декабристов, у которых чувствуется влияние Оссиана.

Позднее, в 1830-х годах, осмысление времени как общечеловеческого сознания, частью которого является национальное, проявит себя в полной мере в *Повестях Белкина* и *Маленьких трагедиях* Александра Пушкина, в которых европейское средневековье будет противопоставлено русскому бытию, что отвечало поискам Пушкина исторических корней европейской и русской цивилизаций.

В художественном сознании Михаила Лермонтова, чье творчество считается вершиной русского романтизма, классические для русской литературы темы, сформировавшиеся в творчестве его предшественников, предстают в парадоксальном смешении, в сложном, всепроникающем единстве. И в самом этом сдвиге можно обнаружить черты самобытной и новой для русской литературы художественной картины мира. Для Лермонтова европейская культура неотделима от

русской, и обе они существуют в его сознании в симилярном виде. В его картине мира параллельно присутствуют и европейские элементы средневековья, и русское средневековье, и современный автору мир.

§ 2. В русской литературе символизм – прямой «родственник» романтизма, который иногда именуют неоромантизмом, – не был внутренне однородным явлением. Его можно охарактеризовать как сложное, исторически развивавшееся, во многом родственное романтизму литературное направление, породившее крупнейших поэтов начала XX столетия в русской литературе. Обобщающих исследований о русском символизме пока еще не создано: русский символизм сегодня по-прежнему находится в центре научных интересов.

Как отмечает Олеся Карпачева [2000а: § 2 из 27], «в 1980–1990-е годы в России вышли серьезные исследования, посвященные как символизму в целом, так и отдельным его представителям. Это монографии Е[лены] Ермиловой, А[лександра] Лаврова, И[рины] Минераловой, З[ары] Минц, И[рины] Приходько, Л[арисы] Сутай и др.». К этому хотелось бы добавить, что в указанный период появились такие значимые для изучения русского символизма в целом, и в частности творческого наследия Андрея Белого исследования, как *Андрей Белый и его роман «Петербург»* Леонида Долгополова [1988] и *Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого* Льва Новикова [1990]. Монография Долгополова фактически явилась первым изданным на родине поэта исследованием монографического типа, в которой рассматривалось творчество Андрея Белого на широком фоне культуры как предреволюционного, так и постреволюционного периода. Монография Новикова анализирует прозу Белого с позиций лингвистического и литературоведческого анализа, обогащая, а порой и впервые акцентируя внимание научного сообщества на многих аспектах идиостиля Белого и ранее не описанных фактах его биографии. В указанный период обращает на себя внимание диссертационное исследование Нины Барковской [1996] *Поэтика символистского романа*, в котором на материале символистской прозы описываются особенности символистского романа как целостной системы в ее трансисторическом движении.

Уже начиная с 1990-х годов существенно расширился список имен авторов-символистов, научное осмысление творчества которых в СССР было, скажем так, нежелательным из-за того, что после революционных событий октября 1917 года многие из русских символистов отправились в эмиграцию. Исследование Лидии Колобаевой [2000] *Русский символизм* посвящено таким авторам. Строя свой труд по принципу создания ‘медальонных’ глав, посвященных творчеству Зинаиды Гиппиус, Дмитрия Мережковского, Константина Бальмонта, Вячеслава Иванова и многих других, кто был в свое время ‘вычеркнут’ на родине

из литературы, исследовательница предлагает череду творческих портретов художников-символистов, основанных на анализе идиостилия этих авторов. В результате объектом исследования становятся некие моменты сопряжения идиостилей, позволяющие рассуждать об общих аспектах языка культуры символизма.

Основательное академическое изучение символизма началось однако за границами культуры, его породившей. Знаковая работа – книга немецкого слависта Иоханнеса Хольтхузен *Штудии по эстетике и поэтике русского символизма* [Holthusen 1957]⁴. Конечно, «несомненного внимания заслуживают монографии английской исследовательницы А. Пайман *История русского символизма* (М., 1998)⁵ и австрийского слависта А. Ханзен-Леве *Русский символизм. Система поэтических мотивов* (СПб., 1999)» [Карпачева 2000а: § 13 из 27], уточняя при этом, что работа Аврил Пайман вышла в 1994 году в Кэмбридже на английском [Ruman 1994], а тома опуса Оге (в транслитерации Ааге) Ханзена-Леве выходили в Вене на немецком в 1989–1998 годах. Но нельзя не отметить и предшествовавшие им монографии Джеймса Д. Веста *Русский символизм: исследование Вячеслава Иванова и русской символистской эстетики* [West 1970] и Рональда Петерсона *История русского символизма* [Peterson 1993]⁶. Рассматривая проблемы символизма и средневековой культуры, Ханзен-Леве выделяет в рамках парадигматической типологии символизма наряду с диаволическим и мифопоэтическим символизм гротескно-карнавальный [Хансен-Леве 1998: 57, 59, 72]⁷.

4 Не менее знаковыми, но уже не в силу исторического первенства, а своего подхода к русскому символизму, на первый взгляд редукционистского и партикуляризирующего, являются монографии Жоржет Дончин *Влияние французского символизма на русскую поэзию* [Donchin G. The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. Hague: Mouton, 1958] и Бернис Глатцер Розенталь *Дмитрий Мережковский и Серебряный век: развитие революционной ментальности* [Rosenthal B.G. Dmitri Sergeevich Merezhkovsky and the Silver Age: The Development of a Revolutionary Mentality. Hague: Martinus Nijhoff, 1975]. – Прим. сост.

5 [Пайман 1998].

6 Работа закончена до смерти самого автора в 1986 году, как отмечено в предисловии [Peterson 1993: IX]. – Прим. сост.

7 Первый том (1989) своей работы Ханзен-Леве посвящает символизму «диаволическому» (в русском переводе, 1999 г., – «раннему» [Ханзен-Леве 1999]); первую (1998) и вторую (2014) части второго тома – символизму мифопоэтическому (перевод первой части, 2003 г., сохранил точность термина); том, посвященный гротескному символизму, пока не выходил. Триаду терминов, одновременно типологическую и периодизационную, Ханзен-Леве разработал еще до своего известного опуса, см. его же: *Der russische Symbolismus: diabo-*

Французские исследователи поднимают общий вопрос об интересе символистов к «некоему прошлому»: «Это не античность классиков, не немецкое, испанское или итальянское средневековье романтиков; это другое средневековье – не столько историческое, сколько неопределенно эклектичное, легендарное» [Кассу 1998: 14].

В грузинском литературоведении также наблюдается интерес к русскому символизму (Хатуна Табатадзе, Амиран Гомартели, Татьяна Мегрелишвили). Так, исследовательница Табатадзе изучает творчество Федора Сологуба, Гомартели занимается компаративными исследованиями поэтики Галактиона Табидзе и Александра Блока. Мегрелишвили в своих научных трудах рассматривает вопросы сопряжения художественной природы романтического и символистского сознания, рассматривая их как начало и конец единой культурной парадигмы модерности, корни которой уходят не только в европейское средневековье, но могут быть прослежены и в гораздо более древних религиозных и философских учениях. На рубеже тысячелетий в Тбилисском гос. университете им. Иванэ Джавахишвили было защищено пять магистерских, три кандидатские диссертации по русскому символизму.

В обширном корпусе научных исследований, посвященных русскому символизму, проблематика реминисценций культуры европейского средневековья, интерпретации знаковых образов этой культуры все еще содержит множество белых пятен. Между тем исследование роли этих образов в житнетворчестве русских символистов и в их художественных практиках требует дальнейших усилий. Не случайно Карпачева, описывая историю изучения влияния аспектов средневековой культуры на русский символизм, подчеркивает односторонность либо отрицание подобного влияния в трудах некоторых представителей российской школы литературоведения XX столетия, чувствуя фрагментарность, единичность и порой двойственность подобных взглядов:

Изучение мотивов, тем, образов средневековья в литературе представителей русского символизма в прошлом веке носило фрагментарный характер, проблемы затрагивались в рамках частных исследований, посвященных творчеству отдельных символистов и только с позиций литературоведения. Непосредственно теме средневековой культуры в творчестве В[алерия] Брюсова посвящены статьи А[лександра] Белецкого и Б[ориса] Пуришева. Влияние средневековых литературных источников, использованных А. Блоком в драме *Роза и Крест*, подробно

lische und mythopoetische Paradigmatik (Habilschrift, Bde I–V), Wien, 1984; Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus // Mythos in der slawischen Moderne. Hrsg. W. Schmid. Wien: Otto Sagner, 1987, S. 61–103. – Прим. сост.

рассмотрено в статье В[иктора] Жирмунского *Драма «Роза и Крест»*. *Литературные источники*.

В научной литературе встречается подход, согласно которому средневековые мотивы не обусловлены типологической близостью культур средних веков и символизма, а представляют лишь «условный прием». Именно так характеризует средневековый колорит пьесы А. Блока *Роза и крест* Л[еонид] Долгополов: «Средневековый же колорит пьесы – не более чем условный прием, к помощи которого прибегает Блок, вполне сознательно стремившийся вырваться за ограниченные, как ему казалось, рамки лирического творчества» [Долгополов 1980: 114]. [Карпачева 2000а: § 9–10 из 27].

С некоторых пор подобный подход претерпел серьезную трансформацию [Ермилова 1989; Лавров 1995; Минералова 1999; Минц 1981; Приходько 1999; Приходько 1994; Сугай 1994, 1995, 1996, 1998, 1999]⁸. На схожесть архитектуры символистского сонета и архитектуры готического собора указывал еще Константин Герасимов в 1995 году (Тбилисский госуниверситет). Особенно это заметно в исследованиях XXI столетия. Так в статье Юлии Акоповой *Световая метафизика Андрея Белого* [Акопова 2018] поднимается вопрос изучения художественно-публицистического наследия Белого в контексте исихазма – особой духовной практики в рамках христианского мировоззрения, ставшей основой для православного аскетизма. Автор рассуждает о влиянии исихазма на взгляды русских религиозных философов и собственно русских символистов, а именно в вопросе воплощения в реальном земном мире явлений Божественного. В работе Татьяны Ивановой [2008] *Традиции европейской средневековой поэзии в цикле А.А.Блока «Стихи о Прекрасной Даме»* речь идет об истоках влияния на русский символизм европейских художественно-эстетических концепций, в том числе. Анализируя архетипы, мифологемы, коды разных культур в русском символизме, исследовательница приходит к выводу о поликультурной природе русского символизма. Интересный взгляд на особенности эстетической парадигмы русского Серебряного века предлагается в исследовании Ольги Страшковой [2012] *Барочный дискурс «ренессанса» Серебряного века: к вопросу о синтетической сущности эстетической эпохи*, где автор указывает на то, что эпоха Серебряного века было не только полифонична, но и обладала барочной природой. Исследовательница излагает свою позицию, делая акцент в доказательной базе на переживание авторами Серебряного века противоречий между видимым и мыслимым в эпоху трех революций.

Интерес к вопросам связей средневековой европейской культуры

8 Изложение истории изучения вопроса см. в: [Карпачева 2000а: § 10 из 27].

и русского символизма невозможно осмыслить без понимания преемственности символизмом культуры романтизма. Влияние романтиков на символистское мировоззрение и поэтику давно является объектом научного изучения⁹, а также зафиксировано в теоретических трудах самих русских символистов [Белый 1994: 25, 81–82; Брюсов 1973–1975, VI (1975): 193–208¹⁰]. Компонентами этой связи выступают как элементы поэтики (к примеру, антитеза ‘день–ночь’), так и представленные еще в романтизме архетипические образы творца – героя-демиурга [Megrelishvili 2010], возвращения, странничества (пути) [Мегрелишвили 2010], смерти (самоубийства) как второго рождения [Мегрелишвили 2011], антитезы ‘север–юг’, ‘любовь–смерть’ и т.д., что можно проследить на примере повышенного интереса символистов к творчеству Лермонтова [Мегрелишвили 2017].

Символисты, формируя собственное «миропонимание», как определил Белый, взяли от русского романтизма «готический код», восходящий к творчеству Лермонтова [Вацуро 2002; Мегрелишвили 2014], повышенный интерес к средневековой литературе и теологии, английской и немецкой романтической поэзии и т.д. Возможно, музыка Рихарда Вагнера казалась особо привлекательной в силу присутствия в ней разом нескольких указанных компонентов.

Таким образом, можно утверждать, что одним из основных векторов общественного дискурса эпохи конца XVIII – первой трети XIX столетия явилось стремление выработать и предложить обществу новые способы видения и интерпретации окружающего мира и вытекающие из именно такого видения действия людей. Центральным компонентом этого видения в русской литературе становится вопрос о понимании времени и человеческой истории, в том числе исторического движения русской истории, что отразилось в творчестве предромантиков и романтиков. Европейское Средневековье в этом процессе играет важную роль, проявляясь в творческом сознании широким спектром образов, то явно подражательных, то выступающих в виде антитетичных моделей, в которых русской цивилизации противостоит европейская, то выступая сложным синтезом.

Все это способствовало формированию общенационального мировоззрения, в котором, начиная с XIX столетия, европейское

9 Как известно, Виктор Жирмунский, Наум Берковский полагали, что весь символизм восходит к немецкому романтизму, конкретно к школе иенских романтиков, а также к Федору Тютчеву, Афанасию Фету, в свою очередь испытывавшим влияние немецкой романтической поэзии.

10 Глава Ф.И. Тютчев: смысл его творчества.

Средневековые заняло прочное место, окрасившись в тона романтического, героического и высоко эстетичного пафоса. Сформировавшись в недрах литературы, это мировоззрение на протяжении всего столетия периодически выходило то на первый план, то отдалялось на периферию национального воображения, но уже к началу XX столетия оно во многом способствовало формированию «олитературенного» восприятия европейского Средневековья, став частью массового сознания нации. Русский символизм развил и обогатил множественностью интерпретаций этот компонент национального воображения.

Исходя из вышеизложенного, можно рассматривать роль реминисценций знаковых образов культуры средневековой Европы в житетворчестве и произведениях русского символизма в качестве кодов глобального текста культуры.

Для большей ясности разграничим понимание 'карнавала', 'карнавализации' и 'маскарада'. Здесь же обозначим понятие 'маска'.

Карнавал есть народное гулянье, празднество, актуализировавшееся в европейской средневековой бытовой культуре в каком-то смысле как антипод официальным праздникам аристократии. (Осмеховой природе карнавала, особенностях и истоках средневекового карнавала, см. работы Бахтина [2010] *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (1965) и [2002] *Проблемы поэтики Достоевского* (1963)). В первом указанном труде рассматривается и изучается явление прямого влияния средневекового карнавала на творчество и произведения Рабле. Вторая же книга выявляет и анализирует многие, ранее до Бахтина неподвластные объяснению с позиций литературоведения, важные элементы поэтики прозы Федора Достоевского. Именно в этой книге формулируется концепция *карнавализации*, с позиций которой рассматриваются такие важнейшие для понимания глубинных пластов антитетичной поэтики Достоевского элементы, как исповедальность–фантастичность, серьезное–смеховое. Иными словами, карнавал – явление бытовой культуры, карнавализация – итог влияния карнавала на культуры европейские, в том числе русскую, понятие литературоведческое, которое вышло за пределы науки о литературе и сегодня используется такими дисциплинами, как философия, философская антропология, семиотика и многими другими областями гуманитаристики.

Маскарад – костюмированный бал с масками. Как часто можно встретить в научной литературе, карнавал и маскарад восходят к единому корню – обрядовым древним традициям. Оприроде маскарада, который стал как бы продолжением и развитием карнавалов в Новое время, и его особенностях в русской дворянской культуре см. подробно:

[Лотман 1994: 100–102].

В современном узусе русского языка лексемы *карнавал* и *маскарад* порой употребляются едва ли не синонимично¹¹. На наш взгляд, главное отличие этих явлений следует обозначить, как отражение в карнавале дионисийского начала, а в маскараде скорее игрового, почти кощунственного начала. В любом случае дух свободы, отсутствие регламентированности как в поведенческих стратегиях, так и в доступности маскарада не только аристократическому обществу в Российской империи превратили маскарады в противовес официальным балам, с их ярко выраженным аполлоническим началом.

Маска – изначально накладка, которая надевается на лицо с целью невозможности опознания человека. Используется с древнейших времен (к примеру, в античном театре, средневековых карнавалах, позднее – на балах-маскарадах, в наше время используется с различными практическими целями для защиты ее носителя от вредных воздействий окружающей среды, напр. медицинская маска). В литературоведении используется понятие *авторская маска* – термин, получивший хождение в русскоязычном литературоведении к началу 1960-х годов и пользовавшийся как Виктором Виноградовым и Дмитрием Лихачевым, так и Михаилом Бахтиным, а также Дмитрием Благим (см. реконструкцию Людмилы Гогтишвили¹² в: [Бахтин 2002: 546–558])¹³ и пользовавшийся, в параллельном режиме, и в англоязычном, в т.ч. Карлом Мальмгренем [Malmgren 1985: 64, 160]¹⁴. По мысли

11 См., к примеру, *Словарь синонимов русского языка*: <https://sinonim.org/s/карнавал>.

12 Комментарий к употреблению термина *авторская маска* в *Тетради 1* из *Рабочих записей 60-х – начала 70-х годов* [Бахтин 2002: 371]. Об авторстве конкретного комментария см.: [Там же: 551].

13 Как указывает Александр Козинцев, термин впервые, быть может, употребил Виноградов в 1925 году (Козинцев А.Г. Разнонаправленное двуголосое слово: эстетика и семиотика юмора // *Антропологический форум*. 2013. № 18 [2013'1]. С. 143–162; цит. 147); он встречается и у Бахтина, не только в *Рабочих записях* 1960-х годов, но и в работах *Язык в художественной литературе* (1954) и *Проблема текста* (1961) (см.: Бахтин М.М. Собрание сочинений. В 6 томах. Т. V: Работы 1940-х–начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 290, 314), и у еще нескольких русскоязычных авторов первой половины XX века, см.: Водопьянова К.М. Функции авторской маски в сказовом повествовании (на материале произведений Н.С. Лескова): Дисс. ... к. филол. н. Донецк, 2018. С. 4). – Прим. сост.

14 Последовательно пользуется понятием «авторской “маски действительности”» в значении ‘авторской маски’ и в понимании, сходном с пониманием Виноградова и Лихачева (но и Бахтина 1960-х годов: упрощая

последнего, авторская маска является инструментом, организующим восприятие имплицитного читателя, обеспечивая в произведении необходимую автору литературную коммуникативную ситуацию, которая расширяет художественное пространство произведения за счет метатекста; этот метатекст складывается из всех возможных коннотаций, которые возникают в сознании читателя как дополнение или ассоциации к денотативному значению слов в тексте [Там же: 75, 80, 163, 182]. Применительно к авторам-символистам, впрочем, как и в современном литературном процессе, следует отметить, что эти коннотации формируются под воздействием культурных конвенций эпохи и направляют процесс понимания читателем текста, формируя «читательский метатекст».

2. Маски символизма и средневековый “карнавал”: диалог через века

§ 1. Не будем концентрироваться на проблеме отношения русского символизма к традиции западноевропейской средневековой культуры: факт частого обращения символистов к средневековым мотивам, к средневековой философии, истории и культуре очевиден. Рассмотрим особенности творческого восприятия элементов этой культуры. Если понимать символизм не только как тип культуры, возрождавший средневековье, но и как иронически переосмысливший многие его мифы и идеалы, то возникает возможность рассмотреть данное явление с позиций теоретических: традиционного и инновационного в культуре, с точки зрения культурной конвергенции, ассимиляции и трансляции культурой символизма элементов другой, средневековой культуры. Появляется возможность рассмотрения восприятия русскими символистами культуры европейского средневековья не как однопланной, а как «карнавальной» (Михаил Бахтин). Хотелось бы подробнее остановиться на последнем положении.

Русские философы эпохи модернизма поставили вопрос типологической взаимосвязи западной средневековой культуры и

реконструкцию Гогтишвили бахтинской полемики с ними, обобщим: автор по Виноградову и Лихачеву не может избежать собственной персоны, потому и прибегает к авторским маскам, по Бахтину же – не может избежать того или иного жанрового архетипа, а тем самым и ему соответствующей «маски»), Сидни Джеймс Батлэр в *Маски реальности: риторика наррации в английском романе XVIII-го века* (см., в особенности: *Butler S.J. Masks of Reality: The Rhetoric of Narration in the Eighteenth-century English Novel: PhD Thesis. Vancouver, 1974. P. II, 29, 249).* – Прим. сост.

культуры русского символизма. Николай Бердяев характеризовал свое время как начало 'Нового средневековья' (именно так и называлась его работа 1923 г., опубликованная впервые в последующем году в Берлине) [Бердяев 2002: 222–255, 419–420].

Нам суждено жить в историческое время смены эпох. <...> Эпоху нашу я условно обозначаю как конец новой истории и начало *нового средневековья*. <...> Рациональный день новой истории кончается, солнце его заходит, наступают сумерки, мы приближаемся к ночи. <...> Мы живем в час смещения, в час тоски, когда бездна обнажилась и все покровы сброшены [Там же: 222–224; выделение в источнике].

О том же написал он чуть раньше в работе *Смысл истории: опыт философии человеческой судьбы* [Бердяев 1923; то же самое: Бердяев 2002: 5–218]. «Гуманистической Европе наступает конец, начинается возврат к средневековью. Мы вступаем в ночь нового средневековья. Предстоит новое смещение рас и культурных типов» [Бердяев 1923: 212–213; 2002: 173].

«Наиболее остро, по словам Н. Бердяева, это ощущали А. Блок и А. Белый» [Карпачева 2000а: § 6 из 27]: «Поэтом наступающей ночи был и А. Блок. <...> Он видел не “зори”, как думает про него и про себя А. Белый, а наступающие сумерки ночи» [Бердяев 2002: 224].

«Вместе с тем», как в определенной мере деконтекстуализируя отмечает Карпачева, «Бердяев определял Серебряный век как период ренессансный, возрожденческий» [Карпачева 2000а: § 6 из 27]: «Я погрузился в очень напряженную и стуженную атмосферу русского культурного ренессанса начала XX века» [Бердяев 1991: 139]. Здесь термин «ренессанс» следует понимать двояко: как указание на типологическую схожесть эпох и одновременно как на возрождение русской литературы, ее пробуждение после господства некрасовско-писаревского влияния, отход от господства гражданственных тем и мотивов в сторону погружения в мир индивидуального 'Я'. А может, и как терминологически нейтральную метафору либо гиперболу – в смысле 'расцвета, возрождения сил, пробуждения от (не)творческого сна': между *Смыслом истории* и *Новым средневековьем* (с одной стороны) и *Самопознанием* (с другой) – интервал примерно в 20 лет, да и жанры произведений разные...

Для Бердяева «новое средневековье» – возрождение средневековой религиозности, типа личности, которая была «сильнее и ярче в средние века», возрождение глубокой, искренней веры, возрождение чудес, магии, «священного безумия», «духовно-религиозных войн». В конечном счете, для Бердяева «возврат к средневековью есть возврат к более высокому

религиозному типу». Философ во многом идеализировал средневековые как общество, состоящее из сильных личностей, сконцентрированных вокруг Бога и Церкви, общество, в котором действуют «сверхрациональные» законы, чудеса, магия, теософические учения и т.д. Он считал, что именно такой тип культуры возрождался в России в начале XX века, и первые его предвестники – представители символистской школы [Карпачева 2000а: § 7 из 27].

Но вот что интересно: за двадцать лет до Бердяева о «новом средневековье» пишет Блок в письме к Сергею Михайловичу Соловьеву от 20 декабря 1903 года:

Скоро для поэзии наступят средние века. Поэты будут прекрасны и горды, вернутся к самому обаятельному источнику чистой поэзии. Мне кажется возможным такое возрождение стиха, что все старые жанры от народного до придворного, от фабричной песни до серенады – воскреснут. Но при этом повторится и кочевая жизнь с оружием в руках и под руками, стилеты под бархатными плащиками, целая жизнь пажа, или трубадура, или крестового рыцаря, или дуэныи, или «дамы сердца» – всех в целостности и индивидуальности – на всю жизнь [Блок 1960–1963, VIII (1963): 79].

В письме Блока обозначены центральные мифологемы русского символизма, которые отразились и в его творчестве – Рыцарь-трубадур, Прекрасная Дама, Роза, Крест. Все они являются частью символистской концепции мира как текста, как 'карнавала' и повлияли на «миропонимание» (выражение Белого) символистов. «Средневековым схоластом» называл себя Белый [1989: 454].

Сергей Савельев называет Зинаиду Гиппиус «Жанной д'Арк русской религиозной мысли». Савельев подчеркивает, что средневековые религиозные сражения, полыхавшие в XV веке, с новой силой возобновились в XX в. [Карпачева 2000а: § 12 из 27]; он пишет о «средневековости среды (и времени) обитания обеих женщин – Жанны д'Арк и Зинаиды Гиппиус» [Савельев 1992: 3; цит. по: Там же]:

Окидывая умственным взором события нач. XV века и сравнивая их с событиями начала и 1-й половины XX в. мы невольно поражаемся сходству этих двух средневековий (в каждом веке есть свое средневековье) [Савельев 1992: 3; цит. по: Там же].

Все это прекрасно иллюстрирует известный тезис о том, что представители символизма никогда не замыкались в рамках современного им искусства, но оставались открытыми многим культурным эпохам, среди которых средневековье занимало особое

место. Поэтому для понимания природы воздействия одной культуры – европейской средневековой – на другую – русского символизма – важным является изучение всего, связанного с вопросами соотнесения культуры средневековья и русского символизма, так как в данном случае мы имеем дело с разнообразными уровнями восприятия культуры одной эпохи культурой другой. И в первую очередь следует задаться вопросом о том, почему символизм проявил такой повышенный глубинный интерес к европейскому Средневековью и какую заместительную функцию играли ‘маски’ средневекового карнавала в художественном и бытовом сознании русских символистов.

§ 2. Стремление символистов к познанию всего многообразия мировых культур общеизвестно. Вот что пишет Эллис: «...каждый из нас чувствовал себя маленькой историей и энциклопедией всей вселенной, Агасфером культуры» [Эллис 1909: 154]. Но среди многообразия культурных реминисценций именно элементы западноевропейского средневекового мира, его мифологемы, образы, понятия – предмет особого интереса символистов.

Думается, нельзя не согласиться, что «символизм воспринял европейское средневековье не только как комплекс мотивов и образов, как культурную стилизацию», т.е. как объект и образец стилизации, «но прежде всего как типологически сходную культуру»; что «русский символизм и средневековая европейская культура относятся к символическому типу культур, главную роль в формировании которых играет символическое мышление» [Карпачева 2000а: § 21 из 27].

Причиной активного обращения символистов к средневековой культуре следует считать противоречия и кризисные явления эпохи. «Символизм зародился в период крушения народнических, общественных идеалов, в атмосфере духовного вакуума, кризиса веры, явился реакцией на позитивизм и “формальное одичание литературы” (Брюсов)¹⁵ предшествующей эпохи 1880-х годов. В противовес позитивизму, символизм рождается как поиск истин, основанных не на точном знании, а на мистических тайных учениях» [Карпачева 2000б: § 3 из 15]. И вот уже в символистских салонах увлекаются древними мистериями или же не менее увлеченно «водят» тарелки на спиритических сеансах (ср.: [Groberg 1997: 117 примеч. 44 и указанные там источники; Богомолов 1999б, 1999в, 1999г]¹⁶). «На смену идеалам

15 См.: Мережковский [2019: 10–11, 15, 29], *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы* (1892, 1893).

16 О разнообразных проявлениях оккультизма в России 1890-х–1910-х годов см.: [Rosenthal 1997: 17–20, 23; Groberg 1997; Carlson 1997; von Maydell 1997]; в широчайших культурных слоях: [Mannherz 2012]. – Прим. сост.

гражданственности приходит идеал художника-эстета, возрождаются ценности религиозного опыта. Искусство, наделенное для большинства символистов мистической сущностью, становится методом постижения тайны мира, средством его преобразования» [Карпачева 2000б: § 3 из 15]. Обращение к Средневековью – существенный, но нередко трудноотличимый аспект более общего и часто малоразборчивого поворота к древности, старинности и мистике (ср.: [Богомолов 1999а: 8]).

Но творческий подход к поиску нового понимания 'вечных' истин предполагает актуализацию таких элементов сознания, как творческое воображение, что неизменно приводит к формированию такого типа сознания, в котором 'игровое' начало, пропущенное сквозь призму творчества, становится особым способом художественного отражения реальности и шире – спускается в повседневность, становится определенным стилем жизни, в котором творческое и бытовое переплетены воедино, неотделимы друг от друга. Внутренний мир художника-символиста пронизан этими параллелями настолько, что без осуществления творческого акта в жизни становится невыносимым собственно творческий акт в литературе. Такое мировосприятие сродни карнавалу, где выступают не реальные персонажи, а маски, наделенные определенным культурным кодом, узнаваемым и обязывающим к конкретным действиям.

В начале XX века символизм стал транслятором средневековой культуры, воспроизвел ее основные мифологемы не только в художественном творчестве, но и в жизнетворчестве, на что справедливо указывает Хансен-Леве:

В поэзии символистов «мотив жизни» мифологизируется, т.е. выступает как самостоятельная (нео-)мифологема или родовое понятие, объединяющее в себе смежные мотивы-символы («путь», «видение», «ожидание», «перерождение», «надежда», «любовь» и т.п.), или же как относительный мотив в ряду других мотивов-символов того же рода. Мотив «жизни» превращается в мифопоэтическом символизме начала века в символику «Жизни» с большой буквы, т.е. в центральную для автомифологизации «мифопоэта» категорию судьбы, «живой жизни», «подвига» или «жизнетворчества», которая объединяет сферу «логоса», т.е. «словотворчества» и (нео-) мифологизма, т.е. «мифотворчества». Все три категории образуют треугольник «творчества», который реализуется на уровне микрокосмоса как продукт и процесс человеческого «творения», а на макрокосмическом уровне как постоянное становление творца [Хансен-Леве 1998: 57].

Между обеими сферами «творчества» действуют образно-

символические силы, объединяющие мир реальный и мир ирреальный. При этом мир ирреальный для символиста становится большей реальностью, чем реальный мир.

Для символиста первой, декадентской (диаволической) субформации эстетико-философский и культурный концепт «жизнь человека» является в первую очередь эстетической категорией. Но важно отметить: это жизнь эстета-поэта. «Все остальные человеческие существа выступают в символистской картине мира как пассивные объекты или даже продукты творческих актов “сверхчеловека”-демиурга или “человека-бога”» [Хансен-Леве 1998: 58]. В реальном физическом мире, который для символиста-декадента по своей сути является умозрительным, продуктом «олитературенного» сознания, царствуют нарциссизм и эгоцентризм демиурга – поэта, творения которого мнимы, искусственны. Этот демиург не творит, не порождает из собственного центра жизни, а только проектирует симулякры, участвуя в творческих энергиях космоса (Бога или человека). Он как бы вампирит эти энергии и таким образом остается в рамках созерцания – эстетического, при физическом недеянии (ср. «Тень несозданных созданий колыхается во мне...»). Ибо деяние, индивидуальная инициатива бессмысленно.

Для символиста декадентской субформации все в мире урегулировано «судьбой», наподобие «мира как тюрьмы» у гностиков, все зависит от игры «звезд», все уже сказано [Хансен-Леве 1998: 58], и есть только ницшевское вечное «возвращение» одного и того же. Мир населен или рабами, или демонизированными «авторами», играющими судьбами своих пассивных жертв (ср.: [Хансен-Леве 1998: 58]: предлагаемое им обобщение о декадентской субформации, при известной корректировке, мы склонны распространить на весь символизм или хотя бы и на вторую его субформацию, на символизм мифопоэтический). Первая категория персонажей является своеобразной проекцией простецов средневековья в сознании символиста (обычно это молчаливые читатели поэзии, не способные к творчеству), вторая – своеобразной проекцией религиозной центричности сознания среднестатистического средневекового человека – *паствы*, чей мир управляется и регламентируется *пастырем* по законам религии. Соответственно, и поэты-демиурги как бы разделяются по принципу принадлежности к *свету* или *тьме*, становясь культурными героями¹⁷ своей эпохи.

В этом плане показательна антиномия *темного* и *светлого* начал в

17 Здесь культурный герой понимается в смысле героя этиологических мифов – персонажа, дающего людям культурный порядок. Функции культурного героя по созданию основных элементов миропорядка близки к функциям демиурга [Мелетинский 1987].

поэтических личностях Брюсова, воплощавшего мифологему поэта-мага, и Белого в облике ангела света, как идеализированно воспринимал его Брюсов. Самую выпуклую автохарактеристику как «поэта-мага», противостоящего «мудрости» символиста-света, «венценосца» Брюсов дает сам себе в стихотворении *К народу* [Хансен-Леве 1998: 61]:

Давно я оставил высоты, / Где я и отважные товарищи мои, / Мы строили
быстрокрылый Арго, <...> Давно я с тобой, в твоём теченье, народ, <...>
Кто мудрец? – у меня своя мудрость! / Кто венценосец? – у меня своя воля!
/ Кто пророк? – я не лишен благодати! <...> Я маг, / вызывающий духов,
тобою рожденных, нами убитых! [Брюсов 1973–1975, III (1974): 286–288]
(цит. по [Хансен-Леве 1998: 61]; выделение мое. – Т.М.).

Как показывает Хансен-Леве [1998: 61–62], стилизованное изображение Брюсова-«мага» встречается и в письме Белого к Эмилю Метнеру 1907 г., а также и в других источниках (см.: [Там же], а также: [Groberg 1997: 117–120]).

Маг, как тип человека, стоящего ступенью ниже теурга – *белый маг*. Вот Блок тоже большой *маг* и уже почти в настоящем смысле, почти равный в своём магизме Лермонтову. *Маг-заклинатель*, манипулирующий до зоны хаоса, перед ней, наконец в самом хаосе, а теург – это *маг*, уже увидевший просветы или ушедший по ту сторону хаоса. <...> Конечно, Брюсов среди магов выдающийся, умный, *знающий маг*, к которому термин «пророк безвременной весны» подходит, ибо надвременность очень характерна в Брюсове [Блок 1982: 201] (цит. по: [Хансен-Леве 1998: 62]; выделение мое. – Т.М.).

Времена надвигающихся «страшных» лет, грозное дыхание которых по-разному ощущали все символисты, порождали специфические образы-маски, диктовали определенные мотивы и сюжеты.

§ 3. Истоки антиномичного противопоставления поэта-«мага» с склонностью к демоническому и «светлого» поэта в символизме на поверхности. Чем иным можно объяснить характерное для символизма заимствование целого пласта тем, мотивов и образов средневековой демонологии, которые искусство символизма возрождает, модернизирует, порой иронически переосмысливает и вводит в свою художественную систему? «Используя мистические образы, рожденные сознанием человека средневековья, символисты <...> отрицают современный страшный мир, пророчествуют о грядущих катастрофах: “Еще страшнее и огромней // Тень Люциферова крыла”¹⁸, “Над всей Европою дракон, // Разинув пасть, томится жаждой”» [Карпачева 2000б:

18 О сатанизме в культуре Серебряного века см.: [Groberg 1997].

§ 6 из 15], – пишет Блок [1960–1963, III: 305, 302] в поэме 1910–1921 годов *Возмездие*. Самая известная трилогия Мережковского прямо называется *Христос и Антихрист*, автор выносит указанную антиномию ‘света’ и ‘тьмы’ в заглавие. «Олицетворением зла, персонификацией образа антихриста» становится Аполлон Аполлонович Аблеухов у Белого в романе *Петербург* [Карпачева 2000б: § 6 из 15]. Но не только образы-символы образуют в сознании художника-символиста антиномичные пары. Художественное пространство меняется до неузнаваемости.

Петербург символистов – это не светлые колоннады ампира на Сенатской и не стройные линии каналов, окаймленные в обеих сторон каменным кружевом дворцов. Символистский Петербург – «мифическое, адское место, в котором живут вампиры, упыри, карлики, ведьмы и другие мистические персонажи, перенесенные творческим воображением “старших” и “младших” символистов» из средневековых европейских легенд на берега Невы [Карпачева 2000б: § 6 из 15]. Подобное восприятие города оказывается настолько стойким для культурного сознания эпохи, что позднее, в эмиграции, Георгий Иванов повторит этот принцип изображения пространства Петербурга в своих беллетризованных мемуарах *Петербургские зимы* [Мегрелишвили 2002].

«В то же время в символах средневекового европейского героического эпоса и куртуазной поэзии, в рыцарских традициях черпают поэты-символисты силы противостоять “пляскам смерти”, пытаются “стереть случайные черты”», увидеть красоту жизни и воспеть светлый образ Вечной женственности, Прекрасной Дамы [Карпачева 2000б: § 6 из 15] (выделение мое. – Т.М.).

Таким образом, мы тоже приходим к выводу (ср.: [Карпачева 2000а: § 21 из 27]), что восприятие средневековья художественным сознанием русского символизма как объекта и образца стилизации обусловлено типологической схожестью культуры средневековой Европы и русского символизма как культур символьного типа: схожестью, осознававшейся самими символистами и их интеллектуальными современниками (Блоком, Белым, Бердяевым).

Осмысление восприятия символистами современной им действительности сквозь призму европейского средневековья дает основание утверждать: культура европейского средневековья в художественном сознании русских символистов переосмысливается, теряя реально-исторические черты и усиливая черты символьные. Мир в сознании символистов не является чем-то раз и навсегда завершенным. Напротив, стремление к фиксации «мгновений» реальности может быть объяснена в том числе и острым ощущением эпохи «перехода», движения, рождения чего-то нового, неизвестного и оттого пугающего. Подобное мироощущение должно было обязательно обратить

внимание символистов на символику европейского средневекового карнавала: карнавалы были связаны такими древними корреляциями в культурном сознании, как умирание-рождение *иного* мира, бога. Это межвременье вполне определяется состоянием *становления*. Творческое сознание придает предчувствиям, присутствовавшим в сознании авторов-символистов, особое звучание, которое порождает мифологемы, укрепившиеся в культурном сознании как компоненты карнавала.

Пространство действия этих мифологем подвергается мифологизации со значительным смещением хаотического, сакрального и профанного. Часто мифологизованное пространство и сами мифологемы выглядят гротескно, с большой долей 'игрового' начала. Маски поэта-«мага» и «светлого» поэта, поэта-демиурга и противостоящей ему «толпы» в рамках этой 'карнавализации' выполняют функцию 'кодов' проблем, навеянных эпохой рубежа XIX-XX веков. Сами 'коды' рассматриваются символистами как часть кодирующего их глобального мифа культуры.

3. «...поклоняйся искусству, Только ему, безраздумно, бесцельно»

§1. Интерес к Средневековью у русских символистов – это пристрастие, определяющее поведение личностей, его представлявших. Новое направление символизма было во многом созданием нового стереотипа поведения, отличного от недавних предшественников по литературе, представителей некрасовско-писаревского лагеря. Символизм воспроизвел основные моменты средневековой культуры не только в художественном плане, но и в житетворчестве, во многом идя по стопам русских романтиков, но эти явления не стоит полностью уравнивать. Скорее следует говорить о типологической схожести. Автор адресуется к архетипам традиционной мифологии, создавая на ее основе собственный миф. В итоге он строит миф своей жизни, раскрывающийся в его биографии и произведениях как авторская индивидуальная мифологема.

Одной из центральных мифологем символизма становится *Поэт*. Эта мифологема, сформировавшись в русском поэтическом дискурсе в конце XVIII–начале XIX столетия, обросла за XIX век целым рядом базовых и дифференцирующих принципов, среди которых следует различать элементы этноспецифики (влияние национальной картины мира), ретроспективность (обращенность к прошлому, прошлое как ориентир), нарративность. К моменту выхода на авансцену русской культуры символизма мифологема *Поэт* превратилась в антиномичный концепт, связанный в культурном сознании нации с определенным

сегментом мифологической картины мира.

У символистов этот концепт дополняется новым содержанием – превращается в культурного героя эпохи, в чертах которого прочитывается средневековый европейский код. Мифологизация поэта-героя выражена в стихах Вячеслава Иванова [1971–1987, I: 536, 615, 616]. И хотя в этих произведениях присутствует обращение к персонажам эпохи Возрождения, верным будет рассматривать их в едином ряду средневековых мифологем у символистов. Подобное встречается и у Мережковского [1910: 60, 97–98, 99–102, 103–105, 106–111, 111–113, 138–169]. По мнению Брюсова [1973–1975, VI (1975): 384], превращение литературных персонажей в реальные фигуры культурного мифа связано с тем, что, «Пройдя через сознание миллионов, дон Кихот реален не менее, чем Наполеон...». Встречается мифологизация таких литературных персонажей, как Макбет, Дон Кихот, Гамлет, Лир [Иванов 1971–1987, I: 831]¹⁹.

Мифологизации подвергаются и предшественники символистов в русской литературе, те, к кому они обращались в поисках именитых «предков». В этом плане наиболее ярким является пример демонизации образа Лермонтова. Владимир Соловьев в своих статьях критически высказывается об эстетизме («эстетических сепаратистах», «фальсификаторах» «вечной красоты») и отсутствии в нем подлинной установки на прогресс человеческих нравов и, в конце концов, «жизнетворчества»²⁰. Для Соловьева настоящий поэт всегда пророк, в жизни которого 'слова' и 'дела' сопрягаются, притом от (осмысленного, одухотворенного) 'слова' к 'делу' (а не наоборот)²¹. А в статье *Лермонтов* Соловьев [1911–1914, IX (1913): 348–367] прямо заявляет о «ницшеанстве» поэта:

Произведения Лермонтова, так тесно связанные с его личной судьбой, кажутся мне особенно замечательными в одном отношении. Я вижу в Лермонтове прямого родоначальника того духовного настроения и того направления чувств и мыслей, а отчасти и действий, которые для краткости можно назвать «ницшеанством», – по имени писателя, всех отчетливее и громче выразившего это настроение, всех ярче обозначившего это направление [Там же: 348].

Задуманная как продолжение начатых в статье *Судьба Пушкина*

19 Чуть подробнее об указанных в абзаце случаях см.: [Хансен-Леве 1998: 74].

20 См. *Первый шаг к положительной эстетике* (1894; [Соловьев 1911–1914, VII (1912): 69–77; 72]); *Три речи в память Достоевского. Вторая речь* (1882; [Там же, III (1912): 199–205; 201]); *Значение поэзии в стихотворениях Пушкина* (1899; [Там же, IX: 294–347; 299]).

21 «Творят жизнь люди веры <...> они же пророки», те, которые «не преклоняются пред силой факта» [Соловьев 1911–1914, III: 201].

[Соловьев 1911–1914, IX: 33–62] размышлений об «истинном поэте», одна из статей, посвященных Лермонтову, *Идея сверхчеловека* [Там же: 265–276], призвана выразить критические воззрения автора на «отвлеченный морализм и демонизм “сверхчеловека”». Отмечая «дурную сторону нищезанятия», автор признавал, что

во всяком случае есть сверхчеловеческий путь, которым шли, идут и будут идти многие на благо всех, и, конечно, важнейший наш жизненный интерес – в том, чтобы побольше людей на этот путь вступали, прямее и дальше по нем проходили, потому что на конце его – полная и решительная победа над смертью [Соловьев 1911–1914, IX: 273].

Если для Соловьева пример поэта-сверхчеловека скорее отрицательный, то для Мережковского Лермонтов реализует дерзновение «поэта сверхчеловечества» (т.е. «жизнетворца» и «вершителя») – в отличие от Пушкина, который воплощает принцип «созерцания» и тип аполлонического поэта. Подобное представление о Лермонтове позднее повторит Даниил Андреев в *Розе мира*, веря, что у Лермонтова до его реинкарнации в образе величайшего поэта русского романтизма было воплощение в человечестве Титанов. Из этого противопоставления для символистов следует примат «(жизне) творчества» над условностью эстетизма, символа над эмблемой: «художественный символ есть единство переживания воплощаемого в индивидуальном образе мгновения...» [Белый 1994: 76]; «символизм же есть самое творчество» [Там же: 79].

Художник-символист не только творит новые мифы, но и сам становится олицетворением автомифологизации и «героем» в рамках культурного мифа своего времени. Он становится одновременно автором и героем одного и того же культурного мифа и присоединяется к другим «героям», несмотря на то, что они были фикциональными героями (как Гамлет или Беатриче). Стирается грань между миром художественного вымысла и личностью творца, становящегося культурным героем эпохи.

Единство жизни и текста у символистов важный фактор. Идея «Слова-Логоса», по выражению Ханзена-Леви [Хансен-Леви 1998: 70]²², становится своеобразной идеологией символизма. И это неудивительно. Символисты были представителями своего времени, а время это порождало страстный интерес к ‘идеологии’. Не случайно марксизм в России расцветает в эпоху символизма. И сами символисты не избежали общей тенденции времени на поиск ‘идеологии’, роль которой у них выполнял религиозный символизм, антропософия и т.д. Но, несмотря

²² Ср. у самого Белого в *Эмблематике смысла*: «слово становится Логосом» [Белый 1994: 68].

на разрушительный, апокалиптический характер житнетворчества символистов, ставший во многом следствием указанных 'идеологий', все это не мешало расцвету художественного творчества поэтов. В итоге литература выиграла, и мы имеем великолепные образцы символистского художественного творчества.

§2. Сознание символизма насквозь пропитано культурными реминисценциями из средневековья.

Хрестоматийно известный пример слияния средневековой мифологемы с личной жизнью автора – поклонение Блока и Белого образу Прекрасной Дамы в лице Любви Менделеевой. При этом подобные олитературенные отношения подпитывались другими поэтами-символистами: считалось, что Блок тот, кто может соединить поэзию и жизнь, как бы выйти в особое, новое измерение. Так символисты назначили Любовь Дмитриевну *Прекрасной Дамой* и начали ей поклоняться. Эта странная игра носила выраженный литературный характер, воскрешая образы средневековых легендарных возлюбленных поэтов Петрарки, Данте: Блок и Белый находили особое значение в каждом жесте и в каждом новом платье Менделеевой, видя в ней не столько земную женщину, сколько воплощение *Вечной Женственности*. Все это, как известно, самым пагубным образом отразилось на судьбе самой Менделеевой, да и Блока тоже.

Не менее показательным примером в этом плане являются отношения Брюсова и Нины Петровской, в которых ситуация литературная – сюжет романа *Огненный ангел* – в реальной жизни сыграла злую шутку с прототипом Ренаты, доведя Петровскую в итоге до болезни и суицида.

Нельзя не согласиться, что

В стремлении сделать из своей жизни художественное творение, найти философский камень искусства, в поисках истины, веры, смысла существования символисты приходят к западносредневековому религиозному опыту католицизма, возрождают оккультизм, спиритизм и прочие тайные учения. Интерпретация средневекового мировоззрения входит в философское сознание эпохи, оживает, обретает «второе бытие» в мистических салонах начала века. Средневековые идеи в жизни символистов зачастую становились личной трагедией, гибелью художника и человека [Карпачева 2000б: § 10 из 15].

Заключение

Подводя итоги, следует отметить следующее.

1) Восприятие Средневековья художественным сознанием русского

символизма как культурной стилизации обусловлено типологической схожестью культуры средневековой Европы и русского символизма как культур символьного типа.

2) Указанные в исследовании мифологемы выполняют функцию 'кодов' проблем, навеянных эпохой рубежа XIX-XX веков. Сами 'коды' следует рассматривать как часть кодирующего их глобального мифа культуры в символистском сознании.

3) Мифологемы европейского средневековья оказываются важным способом кодирования «текстов жизни» и художественных смыслов. Единство «текста жизни» и художественного текста закономерно приводило к созданию «мифа о мире» (Зара Минц) персонального мифа – следствие «олитературенности» сознания русских символистов.

4) Несмотря на то, что «миф о мире» будет переосмыслен некоторыми представителями символизма уже в эмиграции (Владислав Ходасевич, Георгий Иванов), концепция символистов, отразившаяся в идее единства творчества и житнетворчества, в итоге позволяет говорить о трансляции в тексте творчества и в «тексте жизни» русских символистов идеи защиты культуры от излишней гражданственности и политизации.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Акопова 2018] – Акопова Ю.А. Световая метафизика Андрея Белого // Филологические науки: вопросы теории и практики. 2018. № 9 (87). Ч. 2. С. 225–228.
(*Akopova Yu.A. Svetovaya metafizika Andrey Belogo // Filologicheskie nauki: voprosy teorii i praktiki. 2018. No. 9 (87). Part. 2. P. 225–228.*)
- [Александр Блок 1982] – Александр Блок: новые материалы и исследования // Литературное наследство. Том 92: В [5] книгах. 1980–1993 / Под ред. И.С. Зильберштейн, Л.М. Розенблюм. Кн. III. М.: Наука, 1982.
(*Aleksandr Blok: novye materialy i issledovaniya // Literaturnoe nasledstvo. Vol. 92: In [5] books. / Ed. by I.S. Zil'bershteyn and L.M. Rozenblyum. Book III. Moscow, 1982.*)
- [Барковская 1996] – Барковская Н.В. Поэтика символистского романа: Автореф. ... д. филол. н. Екатеринбург, 1996.
(*Barkovskaya N.V. Poetika simvolistskogo romana: DSc Thesis in Philology: summary. Ekaterinburg, 1996.*)
- [Бахтин 2002] – Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. / Ред. С.Г. Бочаров, В.В. Кожинов. Т. VI. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. С. 7–300, 466–505.
(*Bakhtin M.M. Problemy poetiki Dostoevskogo // Bakhtin M.M. Sbranie sochineniy: In 7 vols. / Ed. S.G. Bocharov, V.V. Kozhinov. Vol. VI. Moscow, 2002. P. 7–300, 466–505.*)
- [Бахтин 2010] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. / Ред. С.Г. Бочаров, В.В. Кожинов. Т. IV (2). М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 7–508, 530–692.
(*Bakhtin M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa // Bakhtin M.M. Sbranie sochineniy: In 7 vols. / Ed. S.G. Bocharov, V.V. Kozhinov. Vol. IV (2). Moscow, 2010. P. 7–508, 530–692.*)
- [Белый 1989] – Белый А. На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989.
(*Belyy A. Na rubezhe dvukh stoletiy. M., 1989.*)
- [Белый 1994] – Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М.:

Республика, 1994. С. 25–89.

(Belyu A. Emblematika smysla // Belyu A. Simvolizm kak miroponimanie / Ed. by L.A. Sugay. Moscow, 1994. P. 25–89.)

[Бердяев 1923] – Бердяев Н. Смысл истории: Опыт философии человеческой судьбы. Берлин: Обелиск, 1923.

(Berdyayev N. Smysl istorii: Opyt filosofii chelovecheskoy sud'by. Berlin, 1923.)

[Бердяев 1991] – Бердяев Н.А. Самопознание (Опыт философской автобиографии) / Сост., предисл., подгот. текстов, комм. и указ. имен А.В. Вадимов. М.: Книга, 1991.

(Berdyayev N.A. Samopoznanie (Opyt filosofskoy avtobiografii) / Ed. by A.V. Vladimov. Moscow, 1991.)

[Бердяев 2002] – Бердяев Н. Смысл истории; Новое средневековье / Сост., коммент. В.В. Сапов. М.: Канон+, 2002.

(Berdyayev N.A. Smysl istorii; Novoe srednevekov'e / Ed. by V.V. Sapov. Moscow, 2002.)

[Блок 1960–1963] – Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. М.; Л.: ГИХЛ, 1960–1963.

(Blok A.A. Sbranie sochineniy: In 8 vols. / Ed. by V.N. Orlov, A.A. Surkov, K.I. Chukovskiy. Moscow; Leningrad, 1960–1963.)

[Богомолов 1999а] – Богомолов Н. Предисловие // Богомолов Н. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: НЛО, 1999. С. 7–18.

(Bogomolov N. Predislovie // Bogomolov N. Russkaya literatura nachala XX veka i okkul'tizm. Moscow, 1999. P. 7–18.)

[Богомолов 1999б] – Богомолов Н. Спиритизм Валерия Брюсова (Материалы и наблюдения) // Богомолов Н. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: НЛО, 1999. С. 279–310.

(Bogomolov N. Spiritizm Valerya Bryusova (Materialy i nablyudeniya) // Bogomolov N. Russkaya literatura nachala XX veka i okkul'tizm. Moscow, 1999. P. 279–310.)

[Богомолов 1999в] – Богомолов Н. Из оккультного быта «башни» Вяч. Иванова // Богомолов Н. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: НЛО, 1999. С. 311–334.

(Bogomolov N. Iz okkul'tnogo byta "bashni" Vyach. Ivanova // Bogomolov, N. Russkaya literatura nachala XX veka i okkul'tizm. Moscow, 1999. P. 311–334.)

- [Богомолов 1999г] – Богомолов Н. Тетушка искусств (Оккультные коды в поэзии М. Кузмина) // Богомолов Н. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: НЛЮ, 1999. С. 145–185.
(*Bogomolov N. Tetushka iskusstv (Okkul'tnye kody v poezii M. Kuzmina)* // *Bogomolov N. Russkaya literatura nachala XX veka i okkul'tizm. Moscow, 1999. P. 145–185.*)
- [Брюсов 1973–1975] – Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 томах. / Под ред. П.Г. Антокольского и др. М.: Художественная литература, 1973–1975.
(*Bryusov V.Ya. Sbranie sochineniy: In 7 vols. / Ed. by P.G. Antokol'skiy et al. Moscow, 1973–1975.*)
- [Вацуро 2002] – Вацуро В.Э. Готический роман в России. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
(*Vatsuro V.E. Goticheskiy roman v Rossii. Moscow, 2002.*)
- [Долгополов 1980] – Долгополов Л.К. Александр Блок: личность и творчество. 2 изд., испр. и доп. Л.: Наука, 1980.
(*Dolgoplov L.K. Aleksandr Blok: lichnost' i tvorchestvo. 2nd, corrected and appended ed. Leningrad, 1980.*)
- [Долгополов 1988] – Долгополов Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л.: Советский писатель, 1988.
(*Dolgoplov L.K. Andrey Belyy i ego roman "Peterburg". Leningrad, 1988.*)
- [Ермилова 1989] – Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989.
(*Ermilova E.V. Teoriya i obraznyy mir russkogo simvolizma. Moscow, 1989.*)
- [Иванов 1971–1987] – Иванов В. И. Собрание сочинений: В 4 т. / Под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Вступ. статья, прим. О. Дешарт. Bruxelles: Foyer oriental chrétien, 1971–1987.
(*Ivanov V. I. Sbranie sochineniy. In 4 vols. / Ed. by D.V. Ivanov, O. Deschartes. Brussels, 1971–1987.*)
- [Иванова 2008] – Иванова Т.Ф. Традиции европейской средневековой поэзии в цикле А.А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме» // Вестник Московского университета. Серия. 9. Филология. 2008. № 2. С. 95–102.
(*Ivanova T.F. Traditsii evropeyskoy srednevekovoy poezii v tsikle A.A.Bloka "Stikhi o Prekrasnoy Dame" // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya. 9. Filologiya. 2008. No. 2. P. 95–102.*)

[Карамзин 1964] – *Карамзин Н.М.* Избранные сочинения: В 2 томах. Под ред. Г.Т. Макагоненко. Т. II. М.; Л.: Художественная литература, 1964.

(*Karamzin N.M.* Izbrannye sochineniya: In 2 vols. / Ed. by G.T. Makagonenko. Vol. II. Moscow; Leningrad, 1964.)

[Карпачева 2000a] – *Карпачева О.* Введение // Карпачева О. Культура западноевропейского средневековья в восприятии русского символизма: Дисс. ... к. культурол. н. М., 2000 (<http://www.dslib.net/teorja-kultury/kultura-zapadnoevropejskogo-srednevekovja-v-vosprijatii-russkogo-simvolizma.html> (дата обращения: 01.05.2023)).

(*Karpacheva O.* Vvedenie // Karpacheva O. Kul'tura zapadnoevropeyskogo srednevekov'ya v vospriyatii russkogo simvolizma: PhD thesis in Cultural Studies. Moscow, 2000 (<http://www.dslib.net/teorja-kultury/kultura-zapadnoevropejskogo-srednevekovja-v-vosprijatii-russkogo-simvolizma.html> (accessed: 01.05.2023))).

[Карпачева 2000б] – *Карпачева О.* Заключение // Карпачева О. Культура западноевропейского средневековья в восприятии русского символизма: Дисс. ... к. культурол. н. М., 2000 (<http://www.dslib.net/teorja-kultury/kultura-zapadnoevropejskogo-srednevekovja-v-vosprijatii-russkogo-simvolizma.html> (дата обращения: 01.05.2023)).

(*Karpacheva O.* Zaklyuchenie // Karpacheva O. Kul'tura zapadnoevropeyskogo srednevekov'ya v vospriyatii russkogo simvolizma: PhD thesis in Cultural Studies. Moscow, 2000. (<http://www.dslib.net/teorja-kultury/kultura-zapadnoevropejskogo-srednevekovja-v-vosprijatii-russkogo-simvolizma.html> (accessed: 01.05.2023))).

[Кассу 1998] – *Кассу Ж.* Энциклопедия символизма: Живопись, графика, скульптура. Литература. Музыка. При участии П. Брюнеля, Ф. Клодона, Ж. Пийемана, Л. Ришара. Пер. с франц. Н.В. Кисловой, Н.Т. Пахсарьян. Науч. ред. и послесл. В.М. Толмачёв. М.: Республика, 1998.

(*Cassou, J.* Encyclopédie du symbolisme: Peinture, gravure et sculpture, littérature, musique ; avec la collaboration de P. Brunel, F. Claudon, G. Pillement, L. Richard. Moscow, 1998. – In Russ.).

[Колобаева 2000] – *Колобаева Л.* Русский символизм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000.

(*Kolobaeva L.* Russkiy simvolizm. Moscow, 2000.)

- [Лавров 1995] – *Лавров А.В.* Андрей Белый в 1900-е годы: жизнь и литературная деятельность. М.: Новое обозрение, 1995.
(*Lavrov A.B.* Andrey Belyy v 1900-e gody: zhizn' i literaturnaya deyatel'nost'. Moscow, 1995.)
- [Лотман 1994] *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX века). СПб.: Искусство–СПБ, 1994.
(*Lotman Yu.M.* Besedy o russkoy kul'ture: byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII–nachalo XIX veka). Saint Petersburg, 1994.)
- [Мегрелишвили 2002] – *Мегрелишвили Т.* «Петербургские зимы» Г. Иванова: медитация у «бездны мрачной на краю» // Серебряный век в русской литературе: Сб. научных статей / Редкол.: И.С. Богомолов и др. Тбилиси: Изд-во Тбилисского госуниверситета, 2002. С. 120–134.
(*Megrelishvili T.* “Peterburgskie zimy” G. Ivanova: meditatsiya u “bezdney mrachnoy na krayu” // Serebryanny vek v russkoy literature: Sb. nauchnykh statey / Ed. by I.S. Bogomolov et al. Tbilisi, 2002. P. 120–134.)
- [Мегрелишвили 2010] – *Мегрелишвили Т.* Ориентальные доминанты зрелого Лермонтова в дискурсивных практиках русского романтизма // International Scientific Conference on “Intercultural Dialogue: Linguistic, Pedagogic and Literary Dimensions”, 25–26 November 2010. Baku: Azerbaijan University of Languages, 2010. P. 54–61.
(*Megrelishvili T.* Oriental'nye dominanty zrelogo Lermontova v diskursivnykh praktikakh russkogo romantizma // International Scientific Conference on “Intercultural Dialogue: Linguistic, Pedagogic and Literary Dimensions”, 25–26 November 2010. Baku, 2010. P. 54–61.)
- [Мегрелишвили 2011] – *Мегрелишвили Т.* Мифологема «Сон о собственной смерти» в лирике М.Ю. Лермонтова // V International Symposium “Contemporary Issues of Literary Criticism”. Vol. I. Tbilisi: Institute of Literature Press, 2011. С. 282–295.
(*Megrelishvili T.* Mifologema “Son o sobstvennoy smerti” v lirike M.Yu. Lermontova // V International Symposium “Contemporary Issues of Literary Criticism”. Vol. I. Tbilisi, 2011. P. 282–295.)
- [Мегрелишвили 2014] – *Мегрелишвили Т.* «Weltliteratur» и русский романтизм // VIII International Symposium “Contemporary Issues of Literary Criticism”. Vol. II. Tbilisi: Institute of Literature Press,

2014. С. 195–202.

(*Megrelishvili T. "Weltliteratur" i russkiy romantizm // VIII International Symposium "Contemporary Issues of Literary Criticism". Vol. II. Tbilisi, 2014. С. 195–202.*)

[Мегрелишвили 2017] – *Мегрелишвили Т.* Творческий интеллигент глазами «старших» символистов (Д. Мережковский, «Лермонтов – поэт сверхчеловечества») // X International Symposium "Contemporary Issues of Literary Criticism". Vol. II. Tbilisi: Institute of Literature Press, 2017. С. 332–347.

(*Megrelishvili T. Tvorcheskiy intelligent glazami «starshikh» simvolistov (D. Merezhkovskiy, «Lermontov – poet sverkhchelovechestva») // X International Symposium "Contemporary Issues of Literary Criticism". Vol. II. Tbilisi, 2017. P. 332–347.*)

[Мелетинский 1987] – *Мелетинский Е.М.* Демиург // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1987. Т. I: А–К. С. 366.

(*Meletinskiy E.M. Demiurg // Mify narodov mira: Entsiklopediya in 2 vols. / Ed.-in-chief S.A. Tokarev. 2 ed. Moscow, 1987. Vol. I: A–K. P. 366.*)

[Мережковский 1910] – *Мережковский Д. С.* Собрание стихов: 1883–1910 г. СПб.: Просвещение, 1910.

(*Merezhkovskiy D.S. Sbranie stikhov: 1883–1910 g. Saint Petersburg, 1910.*)

[Мережковский 2019] – *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы [1892, 1914] // Мережковский Д.С. Собрание сочинений в 20 т. / Редкол.: О.А. Коростелев и др. Т. IX. Сост., подг. текста, послесл. А.А. Холиков. (Электронное издание). С. 5–75. М.: Дмитрий Сечин, 2019.

(*Merezhkovskiy D. S. O prichinakh upadka i o novykh techeniyakh sovremennoy russkoy literatury // Merezhkovskiy D. S. Sbranie sochineniy: In 20 vols. / Ed. by O.A. Korostelev et al. Vol. IX. Ed. by A.A. Kholikov. (Digital ed.) P. 5–75. Moscow, 2019.*)

[Миллер 2020] – *Миллер А.* Фрагмент книги «Нация, или Могущество мифа» (СПб.: Издательство Европейского университета, 2016) // Полит.ру. 2020. 24 июня (https://polit.ru/article/2020/07/24/ps_miller/print/, https://polit.ru/article/2020/07/24/ps_miller/#_edn1 (дата обращения: 01.05.2023)).

(*Miller A. Fragment knigi «Natsiya, ili Mogushchestvo mifa» (SPb, 2016). // Polit.ru. 2020. 24 iyunya (<https://polit.ru/article/2020/07/24/>*

ps_miller/print/, https://polit.ru/article/2020/07/24/ps_miller/#_edn1 (accessed: 01.05.2023)).

[Минц 1981] – Минц З.Г. Символ у А. Блока // В мире Блока: сборник статей / Сост. А.А. Михайлов, С.С. Лесневский. М.: Советский писатель, 1981. С. 172–208.

(Mints Z.G. Simvol u A. Bloka // V mire Bloka: sbornik statey / Ed. by A.A. Mikhaylov, S.S. Lesnevskiy. Moscow, 1981. P. 172–208.)

[Минералова 1999] – Минералова И.Г. Русская литература серебряного века (поэтика символизма). М.: Лит. ин-т им. А.М. Горького, 1999.

(Mineralova I.G. Russkaya literatura serebryanogo veka (poetika simvolizma). Moscow, 1999.)

[Мобилизованное Средневековье 2021] – Мобилизованное Средневековье: В 2 т. Т. I: Медиевализм и национальная идеология в Центрально-Восточной Европе и на Балканах / Под ред. Д.Е. Алимова и А.И. Филюшкина. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2021.

(Mobilizovannoe Srednevekov'e: In 2 vols. Vol. I: Medievalizm i natsional'naya ideologiya v Tsentral'no-Vostochnoy Evrope i na Balkanakh / Ed. by D.I. Alimov and A.I. Filyushkin. Saint Petersburg, 2021.)

[Новиков 1990] – Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М.: Наука, 1990.

(Novikov L.A. Stilistika ornamental'noy prozy Andrey a Belogo. Moscow, 1990.)

[Пайман 1998] – Пайман А. История русского символизма / Пер. В.В. Исакович. М.: Республика, 1998.

(Pyman A. A history of Russian symbolism. Moscow, 1998. – In Russ.)

[Приходько 1994] – Приходько И.С. Мифопоэтика А. Блока: историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам. М.: МПГУ; Владимир: ВГПУ, 1994.

(Prikhod'ko I.S. Mifopoetika A. Bloka: istoriko-kul'turnyy i mifologicheskii kommentariy k dramam i poemam. Moscow; Vladimir, 1994.)

[Приходько 1999] – Приходько И.С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. Владимир: ВГПУ, 1999.

(Prikhod'ko I.S. Aleksandr Blok i russkii simvolizm: mifopoeticheskii aspekt. Vladimir, 1999.)

- [Савельев 1992] – Савельев С.Н. Жанна д'Арк русской религиозной мысли: интеллектуальный профиль З. Гиппиус. М.: О-во «Знание», 1992.
(Savel'ev S.N. Zhanna d'Ark russkoy religioznoy mysli: intellektual'nyy profil' Z. Gippius. Moscow, 1992.)
- [Соловьев 1911–1914] – Соловьев В.С. Собрание сочинений: В 10 т. / Под ред. С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова. 2-е изд. СПб.: Просвещение, 1911–1914.
(Solov'ev V.S. Sobranie sochineniy: In 10 vols. / Ed. by S.M. Solov'ev and E.L. Radlov. 2nd ed. Saint Petersburg, 1911–1914.)
- [Страшкова 2012] – Страшкова О.К. Барочный дискурс «ренессанса» Серебряного века: к вопросу о синтетической сущности эстетической эпохи // Вестник Ставропольского государственного университета: филологические науки. 2012. № 79 (2). С. 112–117.
(Strashkova O.K. Barochnyy diskurs "renessansa" Serebryanogo veka: k voprosu o sinteticheskoy sushchnosti esteticheskoy epokhi // Vestnik Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta: filologicheskie nauki. No. 79 (2). P. 112–117.)
- [Сугай 1994] – Сугай Л.А. «И блещущие чертит арабески» // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 3–16.
(Sugay L.A. "I bleshchushchie chertit arabeski" // Belyy A. Simvolizm kak miroponimanie. Moscow, 1994. P. 3–16.)
- [Сугай 1995] – Сугай Л.А. Андрей Белый против Освальда Шпенглера // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 10–12.
(Sugay L.A. Andrey Belyy protiv Osva'da Shpenglera // Literaturnoe obozrenie. 1995. No. 4/5. P. 10–12.)
- [Сугай 1996] – Сугай Л.А. Культурология русского символизма // Культура и творчество: Материалы конференции кафедры теории и истории культуры МГОПУ. М.: МГОПУ, 1996. С. 30–51.
(Sugay L.A. Kul'turologiya russkogo simvolizma // Kul'tura i tvorchestvo: Materialy konferentsii kafedry teorii i istorii kul'tury MGOPU. Moscow, 1996. P. 30–51.)
- [Сугай 1998] – Сугай Л.А. Канон сонета и три символа христианской веры // Литературная учеба. 1998. № 2. С. 146–154.
(Sugay L.A. Kanon soneta i tri simvola khristianskoy very // Literaturnaya ucheba. 1998. No. 2. P. 146–154.)

[Сугай 1999] – *Сугай Л.А.* Гоголь и символисты. М.: ГАСК, 1999.
(*Sugay L.A.* Gogol' i simvolisty. Moscow, 1999.)

[Хансен-Леве 1998] – *Хансен-Леве О.* Концепции «жизнетворчества» в русском символизме начала века // Блоковский сборник. 1998. Т. 14: К 70-летию З.Г. Минц.²³ С. 57–85.

(*Khansen-Leve O.* Kontseptsii “zhiznetvorchestva” v russkom simvolizme nachala veka // Blokovskiy sbornik. 1998. Vol. 14: K 70-letiyu Z.G. Mints. P. 57–85.)

[Ханзен-Леве 1999] – *Ханзен-Леве А.* Русский символизм: система поэтических мотивов: ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзах. СПб.: Академический проект, 1999.

(*Hansen-Löve A.* Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive: I. Bd.: diabolischer Symbolismus. Saint Petersburg, 1999. – In Russ.)

[Шопенгауэр 1910] – *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление / Пер. Ю. Айхенвальда // Шопенгауэр А. Полное собрание сочинений[:]. [В 4 т.]. / В пер. и под ред. Ю.И. Айхенвальда. Т. I. М.: Изд. Д.П. Ефимова, 1910 ([https://ru.wikisource.org/wiki/Мир_как_воля_и_представление_\(Шопенгауэр;_Айхенвальд\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Мир_как_воля_и_представление_(Шопенгауэр;_Айхенвальд))) (дата обращения: 25.01.2024)).

(*Schopenhauer A.* Die Welt als Wille und Vorstellung. Moscow, 1910. – In Russ. ([https://ru.wikisource.org/wiki/Мир_как_воля_и_представление_\(Шопенгауэр;_Айхенвальд\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Мир_как_воля_и_представление_(Шопенгауэр;_Айхенвальд))) (accessed: 25.01.2024)).

[Эллис 1909] – *Эллис.* Символизм и культура // Весы. 1909. № 10–11. С. 153–168.

(*Ellis.* Simvolizm i kul'tura // Vesy. 1909. No. 10–11. P. 153–168.)

[Anderson 1983] – *Anderson B.* Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism. London; New York: Verso, 1983.

[Carlson 1997] – *Carlson M.* Fashionable Occultism: Spiritualism, Theosophy, Freemasonry, and Hermeticism in Fin-de-Siècle Russia // The Occult in Russian and Soviet Culture / Ed. by B.G. Rosenthal. Ithaca (NY): Cornell UP. P. 135–152.

[Groberg 1997] – *Groberg K.A.* “The Shade of Lucifer’s Dark Wing”: Satanism in Silver Age Russia // The Occult in Russian and Soviet Culture

23 <https://www.ruthenia.ru/document/551593.html>

/ Ed. by B.G. Rosenthal. Ithaca (NY): Cornell UP. P. 99–133.

[Holthusen 1957] – *Holthusen J.* Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1957.

[Malmgren 1985] – *Malmgren C.D.* Fictional Space in the Modernist and Post-modernist American Novel. Lewisburg (Pa.): Bucknell University Press, 1985.

[Mannherz 2012] – *Mannherz J.* The Occult and Popular Entertainment in Late Imperial Russia // *New Age of Russia: Occult and Esoteric Dimensions* / Ed. by B. Menzel, M. Hagemeister and B.G. Rosenthal. München; Berlin: Otto Sagner, 2012. P. 29–51.

[von Maydell 1997] – *Maydell R. von.* Anthroposophy in Russia // *The Occult in Russian and Soviet Culture* / Ed. by B.G. Rosenthal. Ithaca (N.Y.): Cornell UP. P. 153–167.

[Megrelishvili 2012] – *Megrelishvili T.* Archetype of the Creator: the Semantics of Cultural Universals of the East (Mikhail Lermontov's "Ashik-Kerib") // *Archetypes in Literatures and Cultures Cultural and Regional Studies*. Ed. by R. Geybullaeva in collaboration with S. Bakhysh and I. Horvath. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012. P. 111–130.

[Peterson 1993] – *Peterson R.* A History of Russian Symbolism. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1993.

[Pyman 1994] – *Pyman A.* A history of Russian symbolism. Publisher Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 1994.

[Rosenthal 1997] – *Rosenthal B.G.* Introduction // *The Occult in Russian and Soviet Culture* / Ed. by B.G. Rosenthal. Ithaca (N.Y.): Cornell UP. P. 1–32.

[West 1970] – *West J.* Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic. London: Methuen.

Категория любви: преломление средневекового мифа в культуре русского Серебряного века

Category of Love: Refraction of the Medieval Myth in the Culture of the Russian Silver Age

Ольга ТАБАЧНИКОВА / Olga TABACHNIKOVA

Ольга Табачникова (Университет Ланкашира, Факультет Психологии и Гуманитарных Наук, директор научно-исследовательского Центра имени Владимира Высоцкого по изучению русского языка и культуры, PhD по филологии)

E-mail: otabachnikova@uclan.ac.uk

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2622-6713>

Olga Tabachnikova (University of Lancashire, School of Psychology and Humanities, Associate Professor, The Director of the Vladimir Vysotsky Research Centre for Russian Studies, PhD in Philology)

E-mail: otabachnikova@uclan.ac.uk

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2622-6713>

KEYWORDS: European Middle Ages, courtly love, knights, Russian Silver Age, Freudian, Nikolai Berdyaev, Boris Vysheslavtsev, Semen Frank

ABSTRACT: Speaking on the theme of love in Dostoevsky's works, Nikolai Berdyaev also expressed more general premises about love in Russian culture and literature in relation to the images of the European Middle Ages. He argued that "we have nothing like the love of troubadours, the love of Tristan and Isolde, Dante and Beatrice, Romeo and Juliet. The love of a man and a woman, the love cult of a woman is a beautiful flower of the Christian culture of Europe. We didn't have troubadours". In this, Berdyaev saw the inferiority of the Russian spirit. We discuss these theses in the context of the philosophical thought of the Russian Silver Age, comparing them with the original concept of love and anti-Freudian pathos of Boris Vysheslavtsev and Semen Frank, on the one hand, and with the mythological interpretation in Russian culture of medieval concepts of chivalry and courtly love, on the other hand. We show that contrary to the assertions of Berdyaev, romanticism is inherent in the Russian love tradition to the same extent, in which it is not axiomatic for the tradition of the European Middle Ages.

Введение

Николай Бердяев, говоря о любовной тематике в произведениях Достоевского, высказал и более общие положения о любви в русской культуре и литературе, отталкиваясь от образов европейского Средневековья. А именно, он утверждал, что «у нас нет ничего подобного любви трубадуров, любви Тристана и Изольды, Данте и Беатриче, Ромео и Джульетты. Любовь мужчины и женщины, любовный культ женщины – прекрасный цветок христианской культуры Европы. Мы не пережили рыцарства, у нас не было трубадуров». В этом Бердяев видел ущербность русского духа [Бердяев 1923: 113].

В данной статье мы проанализируем бердяевские тезисы в контексте философской мысли Серебряного века, сопоставив их с оригинальной концепцией любви и анти-фрейдистским пафосом Бориса Вышеславцева и Семена Франка, с одной стороны, и с мифологической интерпретацией в русской культуре средневековых понятий о рыцарстве и куртуазной любви, с другой стороны. Наша цель – показать, что русские представления о куртуазной любви средневековой Европы во многом основывались на мифе, а не на реальности – однако же и здесь, при ближайшем рассмотрении, обнаруживается преемственность. А именно, как будет показано в результате нашего анализа, вышеприведенные суждения Бердяева не отражают всю полноту и сложность русских философских представлений о любви, отличающихся самобытностью, но при этом выказывающих определенное родство с европейскими концепциями. Мы увидим, что романтизм, на поверку, в той же мере присущ русской любовной традиции, в коей он не является аксиоматичным для традиции европейского Средневековья.

Для обоснования этих тезисов мы будем опираться на первоисточники мыслителей Серебряного века, равно как и на современные исследования в этой области, а также в области изучения европейского Средневековья.

Куртуазная любовь. Теории и практики Западной Европы

То, что можно утверждать с определенностью, – это тот факт, что на Руси действительно не существовало литературы, подобной той, которую породила традиция куртуазной любви в Европе. Единственный текст, который близок к рыцарскому роману (и может и возник не без влияния оных), это *Повесть о Петре и Февронии* Ермолая-Еразма (XVI век). Скорее всего это было связано с тем, что книжность играла в первую очередь богослужебную и дидактическую роль. Можно еще вспомнить и плач Ярославны по Игорю (XII век), который также вписывается в

наши современные представления о любви как прежде всего духовной категории. Хотя плач – это особый жанр, по стилю представляющий собой нечто вроде заклички и традиционного погребального плача. Стилистически он очень близок даже к плачам XX века, которые звучали на похоронах еще в 1960-х годах в Вологодской области¹. Но отсутствие литературы не означает отсутствие жизненных практик и примеров полнокровной и всеобъемлющей любви между мужчиной и женщиной.

С другой же стороны, говоря о расхождении жизни и литературы, нельзя также забывать и о том, что, как пишет Юрий Бессмертный:

Главный источник наших знаний о куртуазной любви – сочинения южнофранцузских трубадуров, северофранцузских труверов и рыцарские романы. Видеть в них сколок с действительности нет оснований². В немалой степени они были игрой воображения их авторов, воспользовавшихся различными поэтическими традициями: и христианскими, и античными (особенно, овидианскими, и средневеково-арабскими) [Бессмертный 1991: 288–289].

Но в то же время автор отмечает, что не следует отрицать и тот факт, что эти сочинения все же были связаны с действительностью, ибо в них подспудно выковывалась некая модель поведения, появление которой, равно как и готовность следовать ей, были вызваны глубинными веяниями времени. Любопытно при этом, что до конца проникнуть в концепцию куртуазной любви представляется делом сложным из-за многозначности и неоднородности соответствующих поэтических источников [Там же: 289].

Вспомним, что

исходный принцип куртуазной коллизии – поклонение неженатого рыцаря знатной матроне – супруге сюзерена этого рыцаря (или же какого-либо другого высокопоставленного властителя). Очень важный (сплошь и рядом – важнейший) стимул этого поклонения – телесное влечение рыцаря к Даме. (Иногда, правда, такое влечение как бы перекрывается преклонением рыцаря перед душевными достоинствами Дамы как таковыми, а любовь к ней выступает как абстрактная «любовь к любви», однако этот вариант – скорее исключение, а не правило.) [Бессмертный 1991: 289].

1 Выражаю благодарность профессору СПбГУ Татьяне Чумаковой за полезную информацию по этой теме.

2 Здесь и далее: разрядка как средство смыслового подчеркивания использована автором статьи, если не указано иное.

Особенностью же такой коллизии была невозможность реализации этого влечения, ибо рыцарю было немыслимо нанести Даме, обязанной сохранять супружескую верность, оскорбление насилием. Как вассал он обязан был проявлять крайнюю осторожность по отношению к своему сюзерену. И однако, рыцарю не представляется возможным проявить благоразумие, тогда как и сама Дама благоволит подобному поклонению, равно как и ее муж, которому страсть рыцаря к его супруге в каком-то смысле льстит.

Как видим, в основе ритуала лежит, по сути, невозможность соединения рыцаря с его Дамой сердца, как своего рода залог воспитания чувств. Действительно, такой ритуал корректировал существующие поведенческие нормы и налагал как на женщину, так и на мужчину некие моральные обязательства. Женская честь становилась безусловной ценностью, от женщины требовалась известная доля целомудрия и сдержанности, а от мужчины – признание в его избраннице прежде всего человеческой личности, а не только и не столько предмета его вожделений. «Вместо грубого овладения женщиной мужчине предписывались самоотверженное выполнение ее желаний, умение быть “вежественным”, забота о развлечении Дамы и – что особенно важно – душевное самосовершенствование» [Бессмертный 1991: 291]. Таким образом, формировались новые принципы, на которых строились как образы идеальных мужчины и женщины, так и отношений между ними. И влечение полов, содержательно углубляясь, становилось уже психологически обусловленным. «Возникало то, что мы привыкли называть любовью в собственном смысле этого слова» [Там же]. Однако, как отмечает автор далее, «воплощение этого идеала в повседневной жизни встречалось не часто» [Там же]. Но, безусловно, несмотря на то, что рыцарское служение Даме не выходило за рамки несбыточного идеала, роль его была чрезвычайно важна. Нужно отметить и то, что отношение рыцаря к представителям низшего сословия – будь то женщина или мужчина – осталось незатронутым. Простолюдины обязаны были беспрекословно повиноваться рыцарю, хотя вследствие новых веяний в благородном сословии и их самосознание также подверглось изменениям. Интересно при этом, что

по мнению одних исследователей, модели мироздания, свойственные господствующему классу, так или иначе проникали в XIII в. и в иные слои общества (Ж. Дюби). По мнению других, новое понимание любви и признание за женщиной более широких социальных возможностей зародилось, наоборот, в низовой культуре, из которой было в дальнейшем заимствовано и рыцарской средой (Э. Леруа Ладюри) [Бессмертный 1991: 293–294].

Однако катаклизмы XIV века привели к изменению нравов и канонов. И хотя придворные барды и поэты в своем творчестве все еще отображали идеалы рыцарства, вославляя достоинства прекрасной Дамы, и эти темы продолжились и в более поздних рыцарских романах, но тем не менее нужно признать, что «обыденная жизнь демонстрировала глубокий разрыв между содержанием подобных произведений и реальным поведением того же дворянства» [Там же: 302–303]. Этот разрыв ознаменовал, по сути, конец рыцарского культа Прекрасной Дамы, и таким образом обусловил угасание мотивов куртуазной любви и их оттеснения на периферию культурной жизни. Показательно и то, что «ряд жанров городской литературы XIV–XV вв.» при этом «как бы продолжали и развивали традицию “простодушного бесстыдства” (Й. Хейзинга)», видевшую мир фактически через призму максимы «что естественно, то не безобразно» [Там же: 304] и не отличающуюся романтичностью мировосприятия.

Более того, как утверждает Клайв Льюис,

любви в нашем смысле слова нет ни в античной, ни в средневековой литературе. Истории о том, как мужчина женится или получает отказ, не были популярны у читателей того времени. Тогда предпочитали слушать о том, как святой восходит на небеса или как герой отправляется на битву. <...> В то время глубочайшие на свете чувства – это любовь между мужчинами, взаимная склонность рыцарей, умирающих в борьбе с могучим противником, наконец, привязанность вассала к господину [Льюис 2015: 29–30].

Как это ни парадоксально звучит, но и куртуазное

любое служение берет пример с вассала, почтительно служащего своему господину. Влюбленный – это «человек» дамы. Он обращается к ней *midons*, что этимологически восходит к обращению «мой господин», а не «моя госпожа». Все эти отношения верно описаны как «феодализация любви» [Льюис 2015: 22].

Таким образом, мы видим, что при всей воспитательной роли и культурной значимости литературы, жизненные практики могли с ней значительно расходиться, и, стало быть, представления о куртуазной любви, оставшиеся в веках, – это во многом мифологизация и идеализация действительности, особенно если вспомнить, что, как было сказано, влечение рыцаря к даме было отнюдь не целомудренным.

Древнерусская традиция. Учение о любви

В то же время, если мы обратимся к отечественной традиции, то, с одной стороны, как утверждает (вполне в духе бердяевских замечаний) Ив Левин в своей книге *Секс и общество в мире православных славян, 900–1700*, у ранних славян, несмотря на то, что они были европейцами, отсутствовал концепт романтической любви [Levin 1989: X]. С другой же стороны, как отмечает Татьяна Чумакова, древнерусская книжность хотя и «не подарила миру Шекспира, но шекспировскими страстями полны памятники судебной и покаянной литературы, шорох чувств слышится в берестяных грамотках» [Чумакова 2001: 233]. Она констатирует, что учение о любви сыграло огромную роль в русской духовной традиции:

Его многогранность основывается во многом на представлении о единстве потока жизни, имевшем важное значение для формирования отечественной моральной философии. <...> Любовь является необходимой частью «человеческого естества». Наиболее ярко духовно-телесное единство проявляется в учении о сердце как центре психосоматической и духовной жизни человека, которое основывалось на пневматологии. <...> Это учение, отцом которого считают Аристотеля, разработанное стоиками, научно оформилось у Галена (II в. н.э.), чьи труды прочно вошли в медицинский обиход средневековья. Пневматология оказалась близка древнерусской традиции, почерпнувшей ее теоретические основы из произведений отцов церкви [Там же: 229–230].

Интересно, что к философии сердца постоянно обращался и Вышеславцев, о котором речь пойдет ниже. Он размышлял о бездне человеческого сердца, «об этом предельном таинственном центре личности, где лежит вся ее ценность и вся ее вечность» [Вышеславцев 1925: 80]. И именно умом сердца умны самые прекрасные персонажи русской литературы.

Возвращаясь к давнему прошлому, исследователи отмечали состояние единения, любви, о котором византийский мистик

Симеон Новый Богослов писал: «Многочисленны ее (любви) названия, многочисленны действия, еще более многочисленны признаки, божественны и бесчисленны ее свойства, но природа у нее одна и одинаково скрыта тайной от всех <...>. Смысл ее непостижим, <...>: она вечна» [Чумакова 2001: 229], цит. по: [Памятники 1969: 131].

В духовном опыте человеку становится доступен отблеск Божественной славы, от которой он ниспал при выходе из рая (ср.: [Симеон Новый Богослов 2011, I: 200; III: 96–97]), огонь, который охватывает его тело

и душу (ср.: [Там же, I: 52; II: 16; III, 194]).

При этом любовь оказывается неразрывно связанной с гармонией:

в средневековой мысли «любовь» мыслится как категория гармоническая. С ней связаны понятия о мере, гармонии и согласии. <...> В древнерусской мысли любовь чаще всего связывается с образом Софии Премудрости Божией, которая посредством любви и красоты делает Вселенную гармонично обустроенной, творит мир (др.-русс. «мир» – чрезвычайно семантически емкое понятие, оно означало спокойствие, мир, тишина, совокупность людей, объединенных общей целью). В области эстетической любовь проявляется как красота, а в области этической как милость. <...> «Любовью душевной» исцеляется воля («похотная часть ума»)³ <...> Любовь к ближнему, которая подавляет гнев, Артемий Троицкий вслед за Нилом Сорским считает важнейшей из добродетелей [Чумакова 2001: 233].

При этом, согласно древнерусскому сборнику *Измарагд* (XIV век), любовь обладает тремя лицами:

первое ее лицо делает любовь «матерью добрых дел», оно даровано Богом, второе – человеческая любовь «телесная и чашная, и черевная, – телесам удобная, нечиста и потакована на блуд, си есть ненавистна Богу любовь» [Яковлев 1893: 57, 59], третье лицо любви самое мрачное, это любовь, вызванная ворожбой и договором с дьяволом [Чумакова 2001: 232].

В свете сказанного знаменательна концепция, предложенная американским славистом Дэвидом Бетее, который говорит об Эросе, в конце концов ставшем русским национальным мифом. Продолжая отмеченную Борисом Успенским инверсию языческой мифологии как способ ее укоренения в русской версии христианства, Бетей замечает, что языческое понятие «Мать-сыра-земля» и христианский концепт Святой Руси стали продолжениями друг друга, дав развитие новому литературному сюжету: спасению героини, олицетворяющей огромный национальный потенциал, паладином, похожим на Христа [Bethea 1998: 173]. В этом Бетей усматривает логическое единство сказки и христианской иерогамии и приходит к выводу, что «национальный русский миф в своей основе стал глубоко эротизированным и в то же время странно сублимированным/абстрагированным: личная любовь в нем не может иметь смысла вне этого высшего предназначения» [Там же].

Такое видение в известном смысле идет вразрез с утверждениями Бердяева о том, что в русской любви есть «что-то непросветленное и часто уродливое» [Бердяев 1923: 113]. Напротив, концепция Дэвида

3 Следуют отсылки к [Послания Артемия 1878: стлб. 1298, 1339, 1362].

Бетя по сути как раз сближает русские представления о любви со средневековым рыцарством и уж точно видит их исполненными глубокого романтизма.

Развитие темы рыцарства и романтической любви в русской литературе. Противостояние с фрейдизмом в Серебряном веке

Тема собственно рыцарства уже в прямом своем воплощении, заимствованном из Западной Европы, прозвучала у Пушкина в его знаменитом *Жил на свете рыцарь бедный*, образы которого повлияли на русскую литературу не только XIX, но и XX веков.

Здесь небезынтересно вспомнить мысли Клайва Льюиса о том, что «вовсе не так очевидно», что «квазирелигиозный тон средневековой любовной поэзии заимствован у культа Девы Марии <...>; даже более вероятно обратное: колорит некоторых гимнов к Деве Марии заимствован у любовной поэзии» [Льюис 2015: 28–29]; и что «падение старой цивилизации и приход христианства несколько не углубили и не идеализировали концепцию любви» [Там же: 28].

Так или иначе, но заимствованный Пушкиным образ «бедного рыцаря», согласно многочисленным исследованиям, прочно вошел в обиход литературной жизни русских писателей-символистов⁴. Так, у Мережковского с этим образом «ассоциируются все “целомудренные” литературные герои» – прежде всего князь Мышкин – «испытывающие платоническое чувство к тайной возлюбленной» [Педченко 2019: 58]. (Здесь уместно еще раз напомнить, что в реальной средневековой рыцарской традиции влечение рыцаря к Даме его сердца было пусть и безнадежным, но отнюдь не платоническим!).

Как пишет Елена Педченко,

Мережковский, <...> – человек идеи, в рамках которой «бедный рыцарь» становится основой его идеалистической концепции платонической любви, носителем чистого чувства, а символом идеальной возлюбленной он определяет А.М.Д. <...> нетрадиционная расшифровка аббревиатуры как *Alma Mater Dei* восходит у Мережковского к раннесредневековому католическому имени Богоматери, которое перешло в христианство из римского язычества, где обозначало богинь-матерей. Этот факт во многом определил появление его неохристианской концепции освященной плоти Мать-Дух в «Царстве Третьего Завета» [Там же].

⁴ См. об этом в работах Александра Лаврова, Ольги Матич, Людмилы Спроге, Марии Цимборской-Лебоды и других.

Более того, исследовательница считает, что образ «бедного рыцаря» стал психо-типологической моделью «жизненного сценария» самого Мережковского [Там же].

Таким бедным рыцарем, беззаветно и безответно влюбленным в свою Прекрасную Даму, предстает и купринский персонаж Желтков из повести *Гранатовый браслет* 1910 года. То же беззаветное преклонение и обожествление предмета своей любви демонстрирует и лирический герой Гайто Газданова в его бессмертном романе *Вечер у Клэр* 1929 года (при том, что его любовь совсем не бесплотна). В этом же ряду можно упомянуть и лирического героя Александра Блока с его циклом стихов о Прекрасной Даме. Более того, сам эпитет «рыцарский» употребляется уже вне узких рамок породившей его культуры европейского Средневековья и означает «благородный», «анти-утилитарный», «возвышенно-бескорыстный» и противопоставляется всему приземленному, мещанскому и бескрылому.

Так, Корней Чуковский, говоря о захлестнувшей Россию в конце XIX века урбанизации, замечает, цитируя *Былое и думы* (1868) Герцена, что

одно из первых дел города заключалось в том, что господин превратился в хозяина, в городского собственника, в мещанина. С его приходом дворянская, помещичья, «рыцарская честь заменилась бухгалтерскою честностью, гордость – обидчивостью, изящные нравы – нравами чинными, вежливость – чопорностью, парки – огородами, дворцы – гостиницами, открытыми для всех, то есть для всех, имеющих деньги»⁵. <...> и сколько парков успело с тех пор замениться огородами! [Чуковский 2002: 849].

По сути, о том же говорил и Евгений Замятин в 1924 году в речи на торжественном вечере в Александринском театре, посвященном юбилею Федора Сологуба:

5 [Герцен 1915–1925, XIII (1919): 392]. Сам Герцен, как известно, узнав Европу изнутри, удивленно сокрушался о перерождении европейского рыцарского наследия в мещанство: «Поживши год, другой в Европе, мы с удивлением видим, что вообще западные люди не соответствуют нашему понятию о них, что они гораздо ниже его. В идеал, составленный нами, входят элементы верные, но или не существующие более, или совершенно изменившиеся. Рыцарская доблесть, изящество аристократических нравов, строгая чинность протестантов, гордая независимость англичан, роскошная жизнь итальянских художников, искрящийся ум энциклопедистов и мрачная энергия террористов – все это переплавилось и переродилось в целую совокупность других господствующих нравов, мещанских. Они составляют целое, то есть замкнутое, оконченное в себе воззрение на жизнь, с своими преданиями и правилами, с своим добром и злом, с своими приемами и с своей нравственностью низшего порядка» [Там же: 390–391].

Если бы вместе с остротой и утонченностью европейской Сологуб ассимилировал и механическую, опустошенную душу европейца, он не был бы тем Сологубом, который нам так близок. Но под строгим, выдержанным европейским платьем Сологуб сохранил безудержную русскую душу. Эта белая любовь, требующая все или ничего, эта нелепая, неизлечимая, прекрасная болезнь – болезнь не только Сологуба, не только Дон Кихота, не только Блока (Блок именно от этой болезни и умер) – это наша русская болезнь, *morbus rossica*. Этой именно болезнью больна лучшая часть нашей интеллигенции – и, к счастью, будет больна, как бы ее ни лечили. К счастью, потому что страна, в которой нет уже непримиримых, вечно неудовлетворенных, всегда беспокойных романтиков, в которой остались одни здоровые, одни Санчо-Пансы и Чичиковы – раньше или позже обречена захрапеть под стеганым одеялом мещанства [Замятин 2003–2011, III (2004): 29].

И здесь, конечно же, не случайна отсылка к рыцарю Ламанчскому, как не случаен и концепт любви, хотя и употребленный в самом широком смысле. И действительно, обобщая, мы имеем здесь дело не просто с русским философским контекстом, но с мифологически усвоенным в этом контексте духом европейского рыцарства, которому противостоит европейский же дух мещанства, или, если угодно, дух того самого чрезмерного рационализма, в котором обвиняли Европу ранние славянофилы. И тогда, когда Европа как раз уходит от своего возвышенно-рыцарского Средневековья «под стеганое одеяло мещанства», русская мысль фиксируется на том, что ей наиболее сродственно, – именно на продолжении безоглядного «рыцарского» порыва, наложенного, если говорить словами Замятина, на огромный размах русских степей, «где будто еще недавно скакали не знающие никакой власти, никакой оседлости скифы» [Там же].

Представляется, что в это широкое понятие по-русски осмысленной «рыцарской» любви (этой «белой болезни», как назвал свою первую публикацию доклада Замятин) укладываются и приведенные выше литературные примеры романтических отношений мужчины и женщины. Более того, даже «непросветленные» мятущиеся герои Достоевского, выражаясь словами Бердяева, по сути представляют ту же парадигму внутреннего противостояния духовно ожиревшему мещанству. Недаром Григорий Померанц в своей книге о Достоевском *Открытость бездне* замечает, что линия страстного противопоставления Достоевским России и Западной Европы хоть и вырастает, возможно, из его жгучей личной обиды, но далеко перерастает ее, преображенная его писательским и философским гением. Что тема эта связана не только и не столько с личной катастрофой Достоевского (уходом Аполлинарии Сусловой к какому-то молодому европейскому хлыщу), сколько

со стремлением разоблачить стоящее за этой блестящей фигурой европейца душевное банкротство, противопоставив ему мучительную силу русского страдания, часто невзрачного, нелепого, даже уродливого, но скрывающего за этой невзрачностью неугасимые человеческие глубины. Более того, в романах Достоевского, рассуждает Померанц, условно говоря, совсем плохие (но не утратившие способности к страданию) как бы равны совсем хорошим, стоят с ними на одной ступени, ибо сходятся по интенсивности переживания [Померанц 1990: 60].

При этом любовь в русской классике всегда является силой, способствующей внутреннему преображению героя, и Эрос как национальный миф вполне вписывается, с точки зрения литературы, в антропоцентричный ландшафт русской философской мысли (где человек, по выражению Бердяева, «важнее всякого “дела”») [Бердяев 1923: 38]. Действительно, как отмечал Василий Зеньковский, русской религиозности присущ мистический реализм, где обе сферы бытия – эмпирическая и мистическая – реальны, но иерархически неравнозначны; эмпирическое существование поддерживается только благодаря его причастности к мистической реальности, и все в эмпирическом мире должно быть просветлено через его связанность с мистической сферой, через преобразующее действие Божественной силы [Зеньковский 1999, I: 44–46].

То же явление описывает и Татьяна Чумакова, говоря о древнерусской культуре:

поскольку для всего византийского макрорегиона было характерно, «в отличие от Запада, <...> не разделение двух уровней сознания, которое характеризовала средневековая дихотомия “мира земного” и “мира небесного”, а, наоборот, их сближение» [Хвостова 2000: 25], вполне естественной была сакрализация бытовых явлений, включая, конечно, и физическую любовь. Физическая любовь должна была быть освящена церковным браком и была немыслима вне семьи. <...> для древнерусской культуры было характерно не отрицать мир телесности, а освящать его. Поэтому, несмотря на критическое отношение к явлениям чувственной сферы, она не рассматривалась в качестве порождения зла, и любовь земная была вовсе не антагонистом любви небесной, в ней отсвечивали сполохи небесного огня [Чумакова 2001: 233–234, 236].

Однако ко времени расцвета русской литературной культуры в XIX веке возобладала мучительная раздвоенность, по существу – резкое противопоставление тела и души (то, что Бердяев называл «вульгарным дуализмом» и «не только моральной, но и метафизической ошибкой») [Бердяев 1907: 9]. Пушкинская легкость, сочетание глубины и

непринужденности в обращении с западноевропейскими образцами, по сути не нашли продолжения в русской классике. Как справедливо замечает Дэвид Бетейя (глядя на русскую литературу извне), она была отмечена не столько «страхом греха, как на католическом и протестантском Западе, сколько страхом космического равнодушия, бессмысленности» [Bethea 1998: 174].

В этом контексте, именно благодаря таким поискам высших смыслов, учение Фрейда о всеобъемлющей сексуальной подоплеке человеческого существования встретило ожесточенное сопротивление в русском литературном сознании, где классическая традиция продолжала жить в русле новой – модернистской – словесности, сбросившей оковы пуританской морали. В то время как на Западе фрейдизм быстро завоевал популярность и проник в литературоведение, «в России, – хотя всегда и очень чуткой ко всем направлениям западной философии, – фрейдизм <...>, поставивший биологические потребности человека над социальными <...>, не имел популярности» [Шестаков 1991: 7].

В каком-то смысле, по контрасту с утверждениями Бердяева, именно фрейдизм, а не отечественные представления о любви, русские мыслители Серебряного века, по сути, восприняли как нечто темное и непросветленное. Но здесь очень важно помнить и факт, отмеченный Владимиром Паперным:

в сознании сложившейся с середины XIX в. в русском обществе специфической интеллектуальной среды, “русской интеллигенции”, литература прочно заняла аксиологическое место религии, священного писания, а толкователи литературы воспринимались как единственно-легитимные вероучители – авторитетные носители священного предания [Паперный 2005: §10 из 33].

С этих позиций фрейдизм во многом представлялся русской религиозной мысли своего рода оскорбительной редукцией. И если Лев Шестов, как писал о нем Василий Зеньковский, «прочувствовал и передал с необычайной силой инобытие веры» [Зеньковский 1999, II: 376], то Фрейд использовал явно нисходящую метафору, по существу сводя религиозное начало к физиологии, что для той традиции, которая вскормила Шестова и других русских мыслителей, было попросту говоря святотатством.

Борис Вышеславцев, предложивший систематическую критику фрейдизма, считал, что серьезнейшая ошибка Фрейда состоит в попытке объяснить высшие человеческие способности (духовную сферу) через низшие (инстинкты) и что глубокая иррациональность человеческой природы не поддается рационалистическому и

натуралистическому подходу, предложенному Фрейдом. Называя фрейдовскую «нисходящую» теорию «профанацией», Вышеславцев с пренебрежением пишет, что для Фрейда

сублимация есть возвышение *над* природой, выход за пределы природы, и в чистом натурализме – просто невозможна. У Платона она была возможна, ибо *над* Эросом и *над* природой есть мир идей; а у Фрейда? Для него, в сущности, как и для всякого натурализма и материализма, все «возвышенное», есть *иллюзия*; индивидуальная любовь есть *иллюзия* (надстройка над сексуальным фундаментом); религия и любовь к Всевышнему – тоже *иллюзия* и тоже утонченная сексуальность. А что же не *иллюзия*? Не иллюзия – сексуальное влечение и его нормальное удовлетворение. К этому сводится, в сущности, вся терапевтика и вся «мораль» Фрейда ([Вышеславцев 1931: 188–189]; выделение в источнике).

Вышеславцев утверждает, что истинная сублимация заключается в том, что низшее поднимается (*ἀναγωγή*) к высшему, создавая тем самым качественно новый уровень бытия. Однако, чтобы понять это, надо иметь иерархическую систему ценностей и экзистенциальных категорий, столь знакомую христианским аскетам или древнегреческим философам, но о которых «Фрейд и его школа не име[ют] никакого понятия» [Там же: 189–190]. Семен Франк в этой связи говорил о «сексуальном материализме» и «циничном мироощущении» фрейдистских концепций. По его словам, «психоанализ философски не справился с тем кладом глубинной душевной жизни, который он сам нашел. Плоскость его рационалистических и натуралистических понятий неадекватна глубине и иррациональности открытого им духовного материала» [Франк 1930: 41–42].

Интересно, что и Бердяев, по существу, повторяет в *Самопознании* (1949) вышеизложенную посылку Вышеславцева, когда пишет, что хотя «эротическая любовь коренится в поле», но тем не менее она «преодолевают пол <...> и искупает его» [Бердяев 2000: § 1 из 6]. Даже Розанов, наиболее радикально занятый вопросами пола, пытался одухотворить плоть.

Более широко, именно Серебряный век дал нам философское осмысление категории любви, вслед за Владимиром Соловьевым, чья философия – в особенности его работа *Смысл любви* (1892–1894) – венчает развитие этой темы классической русской литературой и мыслью XIX века. Как справедливо отмечает Вячеслав Шестаков, удивительно, что только в начале XX столетия тема любви в России вышла за пределы художественных жанров и стала также достоянием публицистики и философии [Шестаков 1991: 6]. Не менее удивительно и то, что, несмотря на отчетливую тенденцию к синтезу, присущую

Серебряному веку, в русском развитии темы любви как философской категории обозначились два непересекающихся направления, берущие начало соответственно от Владимира Соловьева и от Павла Флоренского. К первому лагерю относились такие русские мыслители, как Лев Карсавин, Борис Вышеславцев и Николай Бердяев, чьи теории опирались на заимствованные из античности гуманистические идеи и разрабатывали неоплатоническую концепцию любви-Эроса. Другой лагерь, к которому, в частности, принадлежали Сергей Булгаков и Иван Ильин, строился на средневековой христианской концепции *caritas* (любви как сострадания, милосердия, жалости). Последователи Соловьева стремились к «просвещению и возвышению чувственности, защите индивидуальной, личной любви, отрицанию аскетизма и пониманию связи между эросом и творчеством», тогда как сторонники Флоренского, представлявшие православно-богословскую линию, опирались «на идеи средневековой христианской этики семьи и брака» [Там же: 14].

И тем не менее, несмотря на острую полемику, оба лагеря обнаруживали известную преемственность с русской классической традицией, черпая материал из отечественной литературы и признавая прежде всего трагическую природу любви.

Преемственность русской классической традиции

Так, Сергей Булгаков утверждал, что на нашей личной жизни лежит «печать трагической безнадежности и антиномичной боли», настаивая на неискоренимой природе зла и, следовательно, на идеях страдания, терпения и сострадания как единственно возможной формы христианской любви [Булгаков 1917: 296]. Равным образом Бердяев (*Самопознание*, 1949), хотя и представлял противоположный лагерь, видел Эрос не только как потенциально созидательный и имеющий отношение к прекрасному, но и как внутренне жестокий, и который, следовательно, должен быть укрощен состраданием, чтобы избежать «истребительных и мучительных» результатов [Бердяев 2000: § 5 из 6]. Даже Соловьев (*Смысл любви*, 1892–1894), который видел любовь в платоновском свете как действие двух Афродит, земной и небесной, где образ Божий в конце концов торжествует и освещает человеческую жизнь порывами ни с чем не сравнимого счастья, все равно в конечном счете признавал ее утопичность (а значит и трагичность), ибо настаивал на необходимости полного искоренения эгоизма, оправдании и воскрешении индивидуальности путем жертвенности [Соловьев 1911–1914, VII: 3–60].

Примеры такого жертвоприношения действительно есть в мировой

литературе вообще и в русской литературе в частности, но скорее в виде редких исключений. В этой редкости нет ничего удивительного, ведь «настоящая любовь – редкий цветок» [Бердяев 2000: § 1 из 6], по выражению Бердяева (*Самопознание*). Стремление к пределу, к тютчевскому слиянию двух сердец, одержимость, не желающая считаться с непреодолимостью заветной черты между людьми, тоже, по-видимому, вносит свою лепту и в русский надрыв, и в русскую тоску.

И несомненно русская классика, и прежде всего Достоевский, поставляют нам множество примеров запредельных состояний любовной стихии. Но это своеобразие запредельности, тяги к обрыву, совсем необязательно квалифицировать как ущербность русского духа – скорее наоборот! (Хотя эту традицию, по сути, и оспорил Чехов, внесший качественно новую – отрезвляющую – струю).

У Достоевского же «все творчество <...> насыщено жгучей и страстной любовью. Он открывает в русской стихии начало страстное и сладострастное. Ничего подобного нет у других русских писателей», – считает Бердяев, определяя трагическую стихию любви у Достоевского как дионисическую [Бердяев 1923: 112]. Георгий Гачев, однако, распространяет эти свойства на русский Эрос вообще, хотя и черпает примеры как раз из произведений Достоевского.

Перед нами искусство создания дыма без огня. Потому совершенно безразличен или мало значащ становится акт телесного соединения влюбленных или обладания. Напротив, как ни в одной другой литературе мира развито искусство любить друг друга и совокупляться через слово. Если у Шекспира, Стендаля разнообразные и пылкие речи влюбленных предваряют и ведут к любовному делу, то здесь действие романа начнется скорее после совершенных любовных дел: они питают своей кровью последующее духовное расследование – как истинную любовную игру [Гачев 1994: 22].

Рассматривая любовь, изображенную Достоевским, Гачев констатирует, что в ней «высшее сладострастие – не соитие, а разъятие. <...> Любовь – как взаимное истязание, страдание, и в этом – наслаждение» [Там же: 22–23]. Гачев резюмирует это в лаконичной формуле: «телесной похоти нет, зато есть похоть духа», но «выше похоти лежит мучительное счастье» [Там же: 23]. И однако, при этом он подчеркивает, что в русском любовном контексте «нежность дороже страсти», и напоминает о понятиях жалости и сострадания, которые в русском языке были синонимами любви (и, как мы помним, «я тебя жалею» означало «я тебя люблю») [Там же: 24].

Однако, как замечает Бердяев, в романах Достоевского существует дихотомия сострадания и желания, и писатель не знает

тайны двух душ, сливающихся в одну, и потому любовь его героев обречена на гибель. <...> Мужчина у Достоевского <...> никогда не соединяется с женщиной. <...> Достоевский утверждает безысходный трагизм любви. <...> Человек остается у него трагически раздвоенным мужчиной, не имеющим своей Софии, своей Девы. Достоевский недостаточно сознавал, что природа человека – андрогинна, как то открывалось великим мистикам, Якову Беме и другим. Но он сам оставался разъединенным с женской природой и познал до глубины лишь раздвоение [Бердяев 1923: 116–117].

Интересно, что отголосок того же «рокового поединка», тех же мучительных отношений, можно найти в произведениях другого русского классика – Тургенева, – по эстетике и темпераменту весьма отличного от Достоевского. Восприятие любви как фатальной иррациональности, как трагедии, наваждения, болезни остро присутствует в творчестве Тургенева. Так, герой его повести «Переписка» недвусмысленно утверждает:

Любовь даже вовсе не чувство; она – болезнь, известное состояние души и тела; <...> В любви нет равенства, нет так называемого свободного соединения душ и прочих идеальностей, придуманных на досуге немецкими профессорами... Нет, в любви одно лицо – раб, а другое – властелин, и недаром толкуют поэты о цепях, налагаемых любовью. Да, любовь – цепь, и самая тяжелая. По крайней мере я дошел до этого убеждения, и дошел до него путем опыта, купил это убеждение ценою жизни, потому что умираю рабом [Тургенев 1978–1986, VI (1981): 190].

Ясно, что в бердяевских терминах подобное восприятие любви как раз и выглядит мучительным и непросветленным, но, с другой стороны, по своей сути оно не так уж далеко ушло от добровольного служения вассала жене своего господина, Прекрасной Даме, которая никогда не будет принадлежать своему покорному рабу.

Но если всеобъемлющей любви Ромео и Джульетты мешают трагические внешние обстоятельства, то в русской традиции этот трагизм и обреченность как бы исходят изнутри, являются, если так можно выразиться, экзистенциально обусловленными, как в стихах Олеси Николаевой о русском Эросе:

Вся она, выходит, как бы сплошь – разлука,
ибо страсть ее – без отклика, роковая,
и стрела любая, пущенная из лука,
попадает мимо, каленая и кривая...

Этот любит ту, а та? А та – иного,

а иной – такую: в иноческое оделась.
 Чтоб сверкал на всем пространстве воздуха ледяного
 бескорыстно Эрос [Николаева 2006].

Этот бескорыстный Эрос как будто уводит в юдоли, пролегающие вдали от мирских утех, вообще не соседствующие с какими бы то ни было удовольствиями. Напротив, он скорее сродни служению и смирению перед неизбежным. Менее всего ощутимо здесь присутствие плотского влечения.

Интересно, что Андрей Платонов (*Однажды любившие* (Повесть в письмах), 1927; [Платонов 2004–, II (2016): 409–416]) также определял любовь вне ее плотской составляющей: «Любовь – мера одаренности жизнью людей, но она, вопреки всему, в очень малой степени сексуальность» [Там же: 409].

Ровно те же мысли позже прозвучат и у Бродского (*Надежда Мандельштам* (1899–1980): некролог), когда, кстати говоря, продолжение традиции романтического служения Прекрасной Даме прочно войдет в русскую литературу (в особенности, поэзию) второй половины XX века: «Любовь сама по себе есть самая элитарная из страстей. Только в контексте культуры она приобретает объемность и перспективу, ибо требует больше места в сознании, чем в постели» [Бродский 1998–2000, V (1999): 113]. Да и сам Бердяев, как известно, при всем его наследовании Соловьеву, при всех оправданиях плоти, коль скоро она одухотворена чувством, оставлял свой брак намеренно девственным!

Заключение

Таким образом, обобщая, можно утверждать, что, вопреки наблюдениям Бердяева, романтическое начало в той же мере присуще русской любовной традиции, в коей оно не является аксиоматичным для традиции европейского Средневековья. При этом русские представления о любви, ее философское осмысление, пришедшееся на Серебряный век и отозвавшееся, в частности, и на средневековые традиции Европы, внесли свой самобытный и неоценимый вклад в мировую культуру.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Бердяев 1907] – *Бердяев Н.А.* Метафизика пола и любви // Перевал. Журнал свободной мысли. 1906–1907. № 5. Март 1907. С. 7–16. № 6. Апрель 1907. С. 24–36 (https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_012888454/, https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_012888455/ (дата обращения 22.11.2024)).
- (*Berdyaev N.A.* Metafizika pola i ljubvi // Pereval. Zhurnal svobodnoy mysli. 1906–1907. No 5. P. 7–16. No. 6. P. 24–36 (https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_012888454/, https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_012888455/ (accessed: 22.11.2024)).)
- [Бердяев 1923] – *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. Прага: YMCA-Press, 1923 (https://vtoraya-literatura.com/pdf/berdyaev_mirosozertsanie_dostoevskogo_1923__ocr.pdf (дата обращения 01.05.2023)).
- (*Berdjaev N.A.* Mirosozertsanie Dostoevskogo. Prague, 1923 https://vtoraya-literatura.com/pdf/berdyaev_mirosozertsanie_dostoevskogo_1923__ocr.pdf (accessed: 01.05.2023)).)
- [Бердяев 2000 (1949)] – *Бердяев Н.А.* Размышление об Эросе // Бердяев Н.А. Самопознание: Глава 2. Библиотека «Вехи», 2000 (<https://www.vehi.net/berdyaev/samopoznanie/002.html> (дата обращения 11.05.2023)) (дигитализация изд-я: Париж: YMCA-Press, 1949).
- (*Berdyaev N.A.* Razmyshlenie ob Eroze // *Berdyaev N.A.* Samopoznanie: Glava 2. Biblioteka “Vekhi”, 2000 (<https://www.vehi.net/berdyaev/samopoznanie/002.html> (accessed: 11.05.2023)) (digitisation of the ed.: Paris, 1949).)
- [Бессмертный 1991] – *Бессмертный Ю.Л.* Брак, семья и любовь в средневековой Франции // «Пятнадцать радостей брака» и другие сочинения французских авторов XIV–XV веков. М.: Наука, 1991.
- (*Bessmertnyy Yu.L.* Brak, sem’ya i lyubov’ v srednevekovoy Frantsii // “Pyatnadtsat’ radostey braka” i drugie sochineniya frantsuzskikh avtorov XIV–XV vekov. Moscow, 1991.)
- [Бродский 1998–2000] – *Бродский И.А.* Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. / сост. Г.Ф. Комаров; ред. Я. А. Гордин. СПб.: Пушкинский фонд.
- (*Brodskij I.A.* Sochineniya Iosifa Brodskogo: In 7 vols. / Ed. by G.F. Komarov and

Ya.A. Gordin. Saint-Petersburg, 1998–2000.)

[Булгаков 1917] – *Булгаков С.Н.* Свет не вечерний. М.: Путь, 1917.
(*Bulgakov S.N. Svet nevecherniy. Moscow, 1917.*)

[Вышеславцев 1925] – *Вышеславцев Б.П.* Значение сердца в религии // Путь. 1925, сентябрь. No. 1. С. 79–98.
(*Vysheslavtsev B.P. Znachenie serdtsa v religii // Put'. 1925, September. No. 1. P. 79–98.*)

[Вышеславцев 1931] – *Вышеславцев Б.П.* Этика преображенного Эроса. Париж: YMCA-Press, 1931.
(*Vysheslavtsev B.P. Etika preobrazhennogo Erosa. Paris, 1931.*)

[Гачев 1994] – *Гачев Г.Д.* Русский Эрос: «Роман» мысли с жизнью. М.: Интерпринт, 1994.
(*Gachev G.D. Russkiy Eros: "Roman" mysli s zhizn'yu. Moscow, 1994.*)

[Герцен 1915–1925] – *Герцен А.И.* Полное собрание сочинений и писем: В 22 т. / Под ред. М.К. Лемке. Пг: Государственное издательство, 1915–1925 (<https://imwerden.de/multi-volume-set-1000230-page-1> (дата обращения 21.11.2024)).
(*Gertsen A.I. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 22 vols. / Ed. by M.K. Lemke. Petrograd, 1915–1925* (<https://imwerden.de/multi-volume-set-1000230-page-1> (accessed: 21.11.2024)).)

[Замятин 2003–2011] – *Замятин Е.И.* Собрание сочинений: В 5 т. / Сост., подгот. текста и коммент. Ст. С. Никоненко и А. Н. Тюрина. М.: Русская книга, 2003–2011.
(*Zamyatin E.I. Sbranie sochineniy: In 5 vols. / Ed. by St.S. Nikonenko and A.N. Tyurin. Moscow, 2003–2011.*)

[Зеньковский 1999] – *Зеньковский В.В.* История русской философии: В 2 т. Ростов-на-Дону: Феникс, 1999.
(*Zen'kovskiy V.V. Istoriya russkoy filosofii: In 2 vols. Rostov-on-Don, 1999.*)

[Льюис 2015] – *Льюис К.С.* Аллегория любви: Исследование литературной традиции Средневековья (1936) // *Льюис К.С.* Избранные работы по истории культуры / Сост., пер. с англ. и коммент. Н. Эппле. М.: НЛЮ, 2015. С. 17–453.
(*Lewis C.S. The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition (1936) // Lewis C.S. Selected Works in the History of Culture. Moscow, 2015. P. 17–453. – In Russ.*)

- [Николаева 2006] – Николаева О.А. Бескорыстный Эрос // Новый Мир. 2006. № 1 (https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2006/1/beskorystnyj-eros.html (дата обращения 30.04.2023)).
(*Nikolaeva O.A. Beskorystnyy Eros // Novyy Mir. 2006. No. 1* (https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2006/1/beskorystnyj-eros.html (accessed: 30.04.2023))).)
- [Памятники 1969] – Памятники византийской литературы IX-XIV вв. / Отв. ред. Л.А. Фрейберг; пер.Т.А. Миллер. М.: Наука, 1969.
(*Pamyatniki vizantiyskoy literatury IX-XIV vv. / Ed. by L.A. Freyberg; trans. T.A. Miller. Moscow, 1969.*)
- [Паперный 2005] – Паперный В. Лев Шестов: религиозная философия как литературная критика и как литература // Toronto Slavic Quarterly. No. 12, Spring 2005 (<http://sites.utoronto.ca/tsq/12/paperni12.shtml> (дата обращения 15.05.2023)).
(*Papernyj V. Lev Shestov: religioznaya filosofiya kak literaturnaya kritika i kak literatura // Toronto Slavic Quarterly. No. 12, Spring 2005* (<http://sites.utoronto.ca/tsq/12/paperni12.shtml> (accessed: 15.05.2023))).)
- [Педченко 2019] – Педченко Е.В. «Жил на свете рыцарь бедный...» А. Пушкина в житнетворчестве и философии любви Д. Мережковского // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія». 2019. Том 82. С. 58-62.
(*Pedchenko E.V. «Zhil na svete rytsar' bednyy...» A. Pushkina v zhiznetvorchestve i filosofii lyubvi D. Merezhkovskogo // Vestnik Kharkovs'kogo natsional'nogo universiteta imeni V. N. Karazina. Seriya «Filologiya». 2019. Vol. 82. P. 58–62.*)
- [Платонов 2004–] – Платонов А.П. Собрание сочинений: Научное издание. М.: ИМЛИ РАН, 2004–.
(*Platonov A.P. Sobranie sochineniy: Nauchnoe izdanie. Moscow, 2004–.*)
- [Померанц 1990] – Померанц Г.С. Открытость бездне: встречи с Достоевским. М.: Советский писатель, 1990.
(*Pomerants G.S. Otkrytost' bezdne: vstrechi s Dostoevskim. Moscow, 1990.*)
- [Послания Артемия 1878] – Послания старца Артемия // Русская историческая библиотека. Т. 4. СПб., 1878. Стб. 1298.
(*Poslaniya startsa Artemiya // Russkaya istoricheskaya biblioteka. Vol. 4. Saint-Petersburg, 1878. Col. 1298.*)
- [Симеон Новый Богослов 2011] – Симеон Новый Богослов, преподобный.

- Творения: слова и гимны. В 3 кн. М.: Сибирская благовонница, 2011⁶.
- (Συμεών ο Νέος Θεολόγος, Ἅγιος. Ομιλίες; Ὕμνοι [Simeon the New Theologian, Saint. Homilies. Hymns]. Moscow, 2011. – in Russ.)
- [Соловьев 1911–1914] – Соловьев В.С. Собрание сочинений [в 10 тт.] / Под ред. и с примеч. С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова; 2-ое изд. СПб.: Книгоиздательское т-во Просвещение, 1911–1914 (<https://runivers.ru/lib/book3562/18650/> (дата обращения 20.11.2024)).
- (Solov'ev V.S. Sobranie sochineniy [in 10 vols.] / Ed. by S.M. Solov'ev and E.L. Radlov. Saint Petersburg, 1911–1914 (<https://runivers.ru/lib/book3562/18650/> (accessed: 20.11.2024)).)
- [Тургенев 1978–1986] – Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / Редколл. М.П. Алексеев и др. Сочинения: В 12 т. М.: Наука. 1978–1986.
- (Turgenev I.S. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 vols. / Ed. by M.P. Alekseev et al. Sochineniya: In 12 vols. Moscow, 1978–1986).
- [Франк 1930] – Франк С.Л. Психоанализ как мирозерцание // Путь. 1930, декабрь. No. 25. С. 22–50.
- (Frank S.L. Psikhoanaliz kak mirosozertsanie // Put'. 1930, December. No. 25. P. 22–50).
- [Хвостова 2000] – Хвостова К.В. Сакральный смысл наименования некоторых византийских социально-экономических институтов: к вопросу о роли богословия в формировании социально-экономических институтов Византии // Византийский временник. 2000. Т. 59 (84). С. 24–34.
- (Khvostova K.V. Sakral'nyy smysl naimenovaniya некotorykh vizantiyskikh sotsial'no-ekonomicheskikh institutov: k voprosu o roli bogosloviya v formirovanii sotsial'no-ekonomicheskikh institutov Vizantii // Vizantiyskiy vremennik. 2000. Vol. 59 (84). P. 24–34.)
- [Чуковский 2002] – Чуковский К.И. А. Чехов // А.П. Чехов: pro et contra; творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914): Антология / Под ред. И.Н. Сухих и А.Д. Степанова. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного Института, 2002. С. 843–851.
- (Chukovskiy K.I. A. Chekhov // A.P. Chekhov: pro et contra; tvorchestvo A. P.

6 В переводе с новогреческого; первое русское издание – 1872 г.

Chekhova v russkoy mysli kontsa XIX – nachala XX v. (1887–1914): Anthologiya / Ed. by I.N. Sukhikh and A.D. Stepanov. Saint-Petersburg, 2002. P. 843–851).

[Чумакова 2001] – Чумакова Т.В. Любовь как этико-антропологическая категория (на материале древнерусской книжности) // Серия “Symposium”, Выпуск 20: Религия и нравственность в секулярном мире: Материалы научной конференции, 28–30 ноября 2001 года / Редколл.: М.М. Шахнович (отв. ред.) и др. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 229–239.

(Chumakova T.V. Ljubov' kak etiko-antropologicheskaya kategoriya (na materiale drevnerusskoy knizhnosti) // Seriya “Symposium”, Issue 20: Religiya i нравstvennost' v sekulyarnom mire: Materialy nauchnoy konferentsii, 28–30 November 2001. Saint-Petersburg, 2002. P. 229–239).

[Шестаков 1991] – Шестаков В.П. Вступительная статья // Русский эрос, или философия любви в России / Сост. В.П. Шестакова, коммент. А.Н. Богословский. М.: Прогресс, 1991. С. 5–18.

(Shestakov V.P. Vstupitel'naya stat'ya // Russkiy eros, ili filosofiya lyubvi v Rossii / Ed. by V.P. Shestakov, comm. A.P. Bogoslovskiy. Moscow, 1991. P. 5–18).

[Яковлев 1893] – Яковлев В.А. К литературной истории древнерусских сборников: опыт исследования «Измарагда». Одесса: Тип. Шт. войск Одесского воен. окр., 1893.

(Yakovlev V.A. K literaturnoy istorii drevnerusskikh sbornikov: opyt issledovaniya «Izmaragda». Odessa, 1893).

[Bethea 1998] – Bethea D. Literature // The Cambridge Companion to Modern Russian Culture / Ed. by Nicholas Rzhevsky. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 161–204.

[Levin 1989] – Levin E. Sex and Society in the World of the Orthodox Slavs, 900–1700. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1989.

Возрождение жанра средневековой европейской мистерии в русской культуре Серебряного века и в эмиграции: Блок, Ремизов и Кузьмина-Караваева (мать Мария Скобцова)

Revival of the Genre of the Medieval European Mystery-Plays in the Russian Culture of the Silver Age and in Emigration: Blok, Remizov & Kuzmina-Karavaeva (Mother Maria Skobtsova)

Татьяна Викторова / Tatiana Victoroff

Татьяна Викторова (Страсбургский университет, профессор в области компаративистики, доктор филологических наук; член исследовательской группы «Configurations Littéraires» (L'Equipe d'Accueil 1337); литературный директор издательства «ИМКА-Пресс»; главный редактор эмигрантского журнала «Вестник РСХД», Париж).

E-mail: tatiana.victoroff@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2607-7693>

Tatiana Victoroff (Strasbourg University, professor in comparative literature, DSc in Philology; member of the research group "Configurations Littéraires" (L'Equipe d'Accueil 1337); literary director of the publishing house YMCA-Press, editor-in-chief of the émigré journal *Vestnik [Herald] of the Russian Student Christian Movement*, Paris).

E-mail: tatiana.victoroff@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2607-7693>

KEYWORDS: mystery-play, "life creation", medieval theatre, Russian "Silver Age", Russian post-1917 émigré community, Russian Grail

ABSTRACT: The article analyses the resurrection of the genre of mystery-play in Russian culture of the 1910s–1930s. It happens in the form of reconstruction (Alexander Blok's translation of the medieval *The Miracle of Theophilus* in 1907 for the so called Old-times Theatre in Petersburg) and of "neo-mystery" (the *Demonic Mystery-Play* created by Alexei Remizov for Vsevolod Meyerhold's experimental theatre and *Anna* written by Elisaveta Kuzmina-Karavaeva (Mother Maria) in emigration in the 1930s). The medieval genre, not intrinsic to Russian culture, paradoxically helps find answers to the spiritual quests of the time; in aesthetics, it gives us dramatic forms which correspond to the experiments of the movement for "New Theatre". Most of all, in each case this genre becomes an expression of the respective author's aesthetic credo. Theophilus' voice sounds in concert with the voice of the author of *Verses about the Most Beautiful Lady*; the *Demonic Mystery-Play* sounds like a provocative challenge to the Stanislavski method; *Anna* becomes an archetype of religious life in the world, a real "life creation" of Mother Maria.

Введение

Европейское Средневековье в русском восприятии издавна представлялось страной чужих чудес. В рамках рассматриваемой темы это имеет особый смысл: одной из жанровых разновидностей мистерии, о которой пойдет речь, является миракль, чудо – и именно эта форма по преимуществу востребована в русской культуре Серебряного века и в эмиграции.

Интерес к жанру мистерии в обозначенный период (с 1880 года до 30-х годов XX века) проявляется во всех литературных жанрах, охватывает разные сферы искусства. Достоевский в 1880 году вкладывает в уста Ивана Карамазова *Легенду о Великом Инквизиторе*, сочиненную «в роде Милосердного суда пресвятой и всемилостивой девы Марии»¹, что неожиданно перемещает действие романа в Севилью XV столетия («самое страшное время инквизиции» [Достоевский 1972–1990, XIV (1976): 226]), или же, в жанровых категориях, – в пространство апокалиптической мистерии. С аллюзией на эту жанровую модель Владимир Соловьев, автор «мистерий-шуток» [Соловьев 1970: 171], пишет в 1900 году трагическую *Повесть об Антихристе*. Андрей Белый, параллельно (и, по его утверждению, независимо) создает мистериальный триптих *Антихрист* (1898) – *Пришедший* (1903) – *Пасть ночи* (1906); Александр Блок, другой ученик «рыцаря-монаха», каким видится ему Соловьев, создает свой лирический театр по образу средневекового, вершиной которой станет мистериальная драма *Роза и Крест* (1912–1913). Образ бдящего рыцаря на фоне брюссельского средневекового замка, близкий блоковскому Бертрону, появляется на известной картине Николая Рериха *Зарево*, написанной в 1914 году в предчувствии грядущих катаклизмов (илл. 1). Эта картина станет главным фоном, на котором разыгрывается мистерия Рериха *Милосердие* (1917). Скрыбинская музыкальная *Мистерия*, задуманная как катаклизм, который должен привести человечество к последнему чаемому преображению, замышлялась автором для представления в Индии в виде грандиозного литургического действа (илл. 2). Николай Римский-Корсаков, в масштабах более скромных (но и более воплотимых), создает оперу *Сказание о невидимом граде Китеже*, тотчас признанную русским *Парсифалем*, мистерией о поисках русского Грааля (илл. 3) [Пащенко 2008]. Этот синтетический по природе жанр возрождается в балете: *Петрушка* Игоря Стравинского и Александра Бенуа, прошумевший в десятки годы прошлого века на Елисейских полях, увиден европейской критикой в родстве с героями западных народных мистерий – лионским

1 *Le Bon Jugement de la très sainte et gracieuse Vierge Marie* (фр.)

Гиньолем и неаполитанским Пульчинеллой. Алексей Ремизов, на общей мистериальной волне, пишет «нео-мистерию» *Бесовское Действо* [Ремизов 2016: 5–37]². Освистанное в театре Комиссаржевской в 1907 году, оно готовилось в эмиграции в переводе и постановке Жоржа Питоева перед франкоязычной публикой в Швейцарии и во Франции, где Ремизов, наряду с Николаем Евреиновым, Анной Радловой, Владимиром Набоковым, продолжает мистериальное творчество, некогда пленившее русскую культуру Серебряного века.

Новые тексты создаются при непосредственной встрече с западной мистериальной культурой, в частности, по мотивам *Страстей* Арнуля Гребана, разыгрываемых перед Собором Парижской Богоматери в 1920–1930-е годы, как в случае Елизаветы Кузьминой-Караваевой, принявшей в эмиграции монашеский постриг и имя «мать Мария». В ограниченных условиях и гораздо более скромных масштабах мистерия по-прежнему стремится к выражению на всех художественных языках: ученики Александра Скрябина Николай Обухов и Иван Вышнеградский создают варианты музыкальных мистерий; танцовщица Ида Рубинштейн, ставшая звездой французской сцены, заказывает мистерии Габриэлю д'Аннунцио (*Le Martyre de saint Sébastien* – Мученичество святого Себастьяна, 1911) и Полю Клоделю (*Jeanne d'Arc au bûcher* – Жанна д'Арк на костре, 1938), в которых ей принадлежит главная роль [Викторова 2018].

В советскую эпоху жанр пародируется – однако с точным знанием канонов западноевропейского жанра. Мы это видим в *Мистерии-Буфф* Маяковского (1918) (знакомого с *Мистериями Страстей* в Обер-Оммергау [Маяковский 1978]), в *Мистерии Освобожденного труда*, разыгрываемой на ступеньках петроградской биржи в 1918 году по подобию мистерий, посвященных Высшему Существо в дни празднования французской революции [Tiersot 1908], а также в массовом спектакле *Взятие Зимнего дворца* в постановке Евреинова, ставшей ритуальным действием, напоминающим о «страстях» революционеров в первые годы празднования Октября³. Но в рамках этой жанровой

2 Полное заглавие при первой постановке (4 декабря 1907 года): *Бесовское действо над неким мужем, а также смерть грешника и смерть праведника, сие есть прение живота со смертью* [Ремизов 2016: 38]. В первой публикации (1908): *Бесовское действо над неким мужем, а также смерть грешника и смерть праведника, сиесть прение Живота со Смертью: представление для публики в трех действиях с прологом и эпилогом* [Ремизов 2016: 728].

3 Мы освещаем разные случаи использования жанровой модели мистерии в театральной и политической жизни постреволюционной России в монографии, посвященной возрождению жанра мистерии в XX веке [Victoroff 2024]; см. V главу *Революционный апокалипсис: строительство нового града* (*L'Apocalypse révolutionnaire: la ville en construction*).

модели создается и *Реквием* Ахматовой, написанный «в страшные годы ежевщины», и *Мистерия* Татьяны Гнедич, созданная в блокадном Ленинграде. Поэма-мистерия *Шествие* Иосифа Бродского, написанная в 1961 году на манер английских средневековых *pageants* (так называемых «передвижных мистерий») представляет ключевые акты русской истории от ее «сотворения» до чаемого «светлого будущего», которое однако подступает у Бродского, как «в горле красная вода» [Бродский 2010: 55].

Это настоящее мистериальное шествие русской культуры сопровождается серьезным теоретическим осмыслением жанровых особенностей мистерии в западной культурной традиции и ее русских вариантов. Фундаментальный труд Алексея Веселовского [1870] *Старинный театр в Европе* вдохновляет театральные опыты Блока и Ремизова; *Заметки о смысле мистерии (Жертва)* (1933) Александра Мейера [1982: 105–165], члена Петербургского Религиозно-философского общества (который расплатился за своего рода камерное продолжение того общества заключением на Соловки в 1929 году)⁴, перекликаются с эмигрантскими трудами Георгия Федотова (эссе *Христианская трагедия*, 1950) [Федотов 1952: 222–242] и матери Марии Скобцовой (статьи *В поисках синтеза*, 1929, *Мыслители*, 1929) [мать Мария 1992: 117–135, 33–105].

Что привлекает русское сознание в жанре мистерии, пережившем в Западной Европе после XVI века эпоху запретов и забвения? Для Никола Буало мистерия – это «богомольный бред» и «кошунство» [Boileau 1957: 80]. Почему моделью для русской культуры XX века избирается именно западноевропейская мистерия – а не, к примеру, византийские и древнерусские литургические действия? Наконец, что точно предлагается публике петербургских и московских театров и русским эмигрантам в Париже в пьесах, названных мистериями или мираклями?

Остановимся на трех текстах, позволяющих проследить эволюцию жанра, а также отношения к жанру в культуре Серебряного века и в эмиграции. Речь пойдет о *Действе о Теофиле*, переведенном Блоком в 1907 году для петербургского Старинного театра; о *Бесовском действе* Ремизова, написанном в тот же период для постановки в экспериментальном театре Всеволода Мейерхольда; наконец, о мистерии *Анна* матери Марии Скобцовой, созданной в 1932 году в Париже.

Было ли и осталось ли европейское Средневековье для русских страной ‘чужих чудес’?

4 См. вступительную статью С. Далинского [Мейер 1982: 7–21, в особенности 18–20]. С. Далинский – псевдоним, употреблявшийся Арсением Рогинским и Александром Добкиным, см. труд про самиздатский *Исторический сборник «Память»* [1976–1982], сост. и коммент. Б. Мартин и А. Свешников, Новое литературное обозрение, 2017. – Прим. сост.

Жажда преображения и чуда: мистерия как опыт обретения «утраченной цельности мировосприятия»

Жажда чуда – но и реальное преображение мира, уже совершаемое на земле Богоматерью и святыми, как главное устремление средневековых мираклей и мистерий, всецело соответствует основной тональности русского духовного Возрождения начала XX века, которое выбирает средневековую культуру (и театр как ее наиболее зрелищное воплощение) своим сущностным ориентиром. Об этой органичной связи духовных поисков своего поколения с эпохой грандиозных мистерий и готических соборов емко и выразительно пишет Николай Бердяев в книге *Новое средневековье*, изданной в Берлине в 1924 году: в обоих случаях речь идет об эпохах кардинальных перемен и максимального духовного созревания. После периода нищезанятия, утонченного индивидуализма, обостренного национализма и нарастающей утраты осознания причастности к социуму и к Богу, возрастает стремление вернуться к живительному источнику веры, яркие, вдохновляющие образцы которого творцы Серебряного века находят в творчестве Данте и в средневековой мистерии, квинтэссенции этой культуры, дающей опыт реальной сопричастности человека и Творца вселенной.

Создание Старинного театра в Петербурге в 1907 году – одна из вех этой тенденции российского самосознания, параллельная возрождению мистерияльного театра в Европе в творчестве Клоделя, д'Аннунцио, Гуго фон Гофмансталя, Томаса С. Элиота. Русский Старинный театр, по замыслу его создателей Евреинова и барона Николая Дризена, ставил целью воссоздание искомого цельного средневекового мировоззрения путем участия современного зрителя в средневековом спектакле, восстановленном «во всей своеобразной прелести его архаических форм» [Старк 1922: 6]. Для их реконструкции осуществлялось своего рода «соборное творчество», которое может напомнить работу средневековых гильдий для создания мистерияльных представлений: в процесс были вовлечены историки театра Евгений Аничков и Евреинов, теоретически обосновавшие его необходимость; известные художники (Иван Билибин, Мстислав Добужинский, Александр Бенуа – см. илл. 4); поэты (Блок, Михаил Кузмин, Сергей Городецкий), переводившие со средневековых оригиналов. В поисках этих источников специалисты работали в крупнейших европейских библиотеках и монастырях, обладающих средневековыми рукописями⁵, где они почерпнули

⁵ Эдуард Александрович Старк, историк петербургского Старинного театра, описавший подробности его возникновения и первые постановки, вспоминает: «М.Н. Бурнашев съездил в Париж и Кельн, откуда привез много ценных

сведения, в том числе для воссоздания средневековой сценографии и музыкального сопровождения спектаклей. Такое издание, содержащее партитуры, использовал, в частности, Блок для перевода *Действа о Теофиле* XIII века [Théâtre 1889⁶: 136–156].

Эта пьеса средневекового трувера Рутбефа, рассказывающая о продаже клерком Теофилом души дьяволу, раскаявшемуся и спасенному благодаря вмешательству Мадонны, – первое представление Старинного театра, сыгранное 7 декабря 1907 года с декорациями и костюмами Билибина (илл. 5). Блок, присутствующий на премьере, не без удивления пишет матери: «теперь мое “действие” идет там каждый день: довольно забавно» [Блок 1927: 184]. Удивление понятное, поскольку создатели Старинного театра стремились не только дать картину того, как ставились и разыгрывались пьесы, но и показать зрителя соответствующей эпохи – «как он смотрел пьесу, и как на нее реагировал» [Старк 1922: 8]. Так, например, во время *Службы Звезды* (*Ordo Stellae*) XI века, реконструированной Евреиновым, первый ряд зрителей должен был бросаться избивать Ирода.

На этой же волне, в близком, почти провокационном духе, Ремизов создает собственный текст *Бесовского Действа*, названный «нео-мистерией», который предназначался для постановки в театре Мейерхольда, с музыкой Кузмина и декорациями Добужинского (илл. 6). В духе средневековых Плясок Смерти разыгрывается предстояние человека перед Смертью, сперва закоренелого грешника, затем – великого подвижника. Черти пытаются заполучить их души, шныряют между адом и землей, в то время как ангелы спускаются с небес – но и возвращают на них заблудшие души. Автор ткет по средневековой канве, подобно Иоганну Баху, добавляющему вставки собственного сочинения во время исполнения мессы Страстей. Это «свободное»,

материалов по истории средневекового театра. Барон Дризен посетил некоторые швейцарские монастыри, хранящие в себе множество любопытнейших данных, относящихся вообще к эпохе средних веков, а затем объехал Мюнхен, Нюрнберг и Ротенбург, три города, представляющие собою неисчерпаемую сокровищницу по части средневековых материалов. Отовсюду вывозилась богатейшая иконография, имевшая отношение к интересовавшему всех предмету. Евреинов один оставался в России, разрабатывая стиль исполнения намеченных постановок и в особенности занимаясь обработкой картины представления литургической драмы *Три волхва*, а также сочиняя представление уличного театра XIV века» [Старк 1922: 12].

6 Théâtre français au Moyen Age, 1889. Это издание, содержащее помимо старофранцузского текста переводы на современный французский язык, послужило основой также для постановки *Лицедейства о Робене и Марион*, разыгранного на втором вечере программы Старинного театра.

по слову Добужинского, творчество [1987: 229–230] карается, как и в случае Баха: в отличие от успеха реконструкций Старинного театра, ремизовская «нео-мистерия» произвела скандал и была снята после пяти представлений в театре Веры Комиссаржевской.

Однако *Бесовское Действо* планируется к постановке Питоевым в Женеве и в Париже [Дубровина 2021], куда, по словам автора, после эмиграции в 1923 году «хлынуло все бесовское» [Ремизов 2003: 253]. Франкоязычная публика несомненно гораздо более подготовлена к такого рода спектаклям: в парижском театре Старой Голубятни (Théâtre du Vieux-Colombier) в это время ставится мистерия Анри Геона *Бедняк под лестницей* (*Le Pauvre sous l'Escalier*, 1921); его *Мистерия о Святом Людовике* (*Le Mystère du roi saint Louis*, 1935) разыгрывается в парижской Святой капелле; *Мистерия о Святом Бернарде Мантонском* (*Le Mystère de Saint Bernard de Menton*, 1923) – перед знаменитым одноименным замком в горах Савойи, привлекая, как в Средние века, тысячи зрителей-паломников из разных уголков Европы. Группа студентов при Сорбонне разыгрывает средневековые пьесы, среди которых – *Мираклъ о Теофиле*⁷, что дало название их труппе. (Любопытно, что эти «теофилы», во главе с известным профессором-медиевистом Гюставом Коэном, приглашают Евреинова в качестве постановщика как мэтра жанра реконструкции средневековых пьес, о чем сохранились интересные документы⁸, в то время как в их постановке *Мираклъ о Теофиле* играют русские эмигранты: Николай Вайсбейн [2020] оставил об этом любопытные воспоминания). Параллельно русской философской и богословской мысли, побуждающей осуществить в эмиграции духовное возрождение как реальный жизненный опыт, – отраженный на страницах журналов «Путь» Бердяева, «Новый Град» Федотова, «Православное Дело» матери Марии, – мистерияльное творчество стремится выплеснуться в жизнь, стать ее реальным преображением. Кузьмина-Караваева, автор мистерии о *Мельмоте-скитальце*, продавшем душу дьяволу, написанной в Петербурге в 1910 году в русле общего мистерияльного

7 Более точный перевод заглавия пьесы Рютбефа (*Le Miracle de Théophile*), в отличие от варианта, предложенного Блоком, видимо, стремившегося избегать галлицизмов и напоминавшего русскому зрителю о традиции древнерусских «действ».

8 В парижской личной библиотеке Евреинова сохранился экземпляр *Лицедейства о Робене и Марион* (в переложении Коэна), подаренный ему труппой «Теофилов», с воспроизведением надписи на обороте, адресованной «учителю Николаю Евреинову, благодаря которому мы смогли поставить это *Лицедейство*, в знак глубочайшего восхищения и общей благодарности». Среди четырнадцати подписей различимы автографы Коэна и Вайсбейна (BNF, département Arts et spectacles, fonds Nicolas Evreinoff, côte 16-Y-4389). См. илл. 7.

возрождения (одной из «сцен» которого становится башня Вячеслава Иванова [Victoroff 2007]), в эмиграции, после принятия пострига в 1932 году и имени мать Мария, создает мистерию *Анна*⁹. В основе – новый вариант фаустовского сюжета. Монахиня Анна, отстаивающая право нести послушание в миру («забрызганы монашеские рясы / земною грязью, – в мире мы живем» [мать Мария 1947: 49]), встречает фаустоподобного Скитальца накануне часа его расплаты. Из сострадания она переписывает условия его договора на себя, отказываясь однако от всех дарованных «благ» – богатства, долголетия и власти. Она готова идти в ад, однако в момент появления дьявола-«Поводыря», явившегося за расплатой, он посрамлен с самой неожиданной стороны: слепой «Васенька-дурачок», которого он, как казалось, «вел» за собой, внезапно преобразается в святого Василия Блаженного, вершит суд и приемлет душу Анны в «свои объятия», унося «к небесному престолу» [Там же: 72].

Показательно, что все три мистерии, три «чуда» спасения грешника – средневековое (в переводе Блока) и два современных (в изложении Ремизова и матери Марии) – выводят на сцену фаустовский персонаж (или его прототип, как в *Действе о Теофиле*). Современный человек по-прежнему оказывается в роли Фауста, все познавшего и вновь томимого духовной жадой, попытки насытить которую приводят к увлечению антропософией Рудольфа Штейнера (как в случае Белого), к «дионисийству» Иванова, к «мистическому анархизму» Георгия Чулкова, но и к стремлению строить Царство Божие на земле, в рамках социальной утопии (мистерия *Фауст и Город* Анатолия Луначарского, 1918), или же возвращения в лоно Церкви (мистерии матери Марии)¹⁰.

Средневековье, страна мираклей? В поисках «Нового театра»

Мистерия – особый жанр, с установкой на конечное преобразование мира, оказывается мобильной формой, позволяющей каждому найти путь к своему божеству: Блок пишет, в ночь на 29 декабря 1906 года «сонную мистерию» *Дионис Гиперборейский*, по мотивам чтения *Рождения трагедии из духа музыки* Ницше, с напоминанием о «таинственном брачном союзе» Аполлона и Диониса [Блок 1965: 79]; Белый переводит в 1913 году *Врата посвящения* из мистерийного цикла Штейнера [Белый

9 См. о матери Марии: [Кузьмина-Караваева 2012; Kauchtschischwili 1997, 2002].

10 См., в более широком контексте, об «обращении» интеллигенции от марксизма к христианству в Серебряном веке и в эмиграции: [Зернов 1974: 148–181].

1995], привлечшего в Дорнах многих русских артистов Серебряного века, участвующих в этих постановках, в частности, в сопровождающих их эвритмических танцах¹¹.

Почему русские авторы выбирают в качестве модели именно западную мистерию? Литургические действия (своего рода «протомистерии») существовали в Византии и в Древней Руси. Сергей Эйзенштейн в фильме *Иван Грозный* напоминает о потенциальных возможностях русского *Пещного действия* XVI столетия (илл. 8), разыгранного в критический момент интриги. Царь-тиран, присутствующий во время богослужения на представлении о том, как приказ «грозного царя языческого Навуходоносора» о сожжении четырех отроков не имеет никакой силы, – сам, несколькими словами и жестами незатейливого спектакля низвергнут на то место, которое ему принадлежит в Богом созданном мире. Очевидно и что *Пещное действие* Эйзенштейна обращено главным образом к другому «грозному царю языческому», узнающему себя среди зрителей в 1944 году. (Эта потенциальная возможность превращения литургических действий в политический театр приводит к их быстрому запрету на Руси. Петр Первый, который должен был в разыгрываемом пасхальном ритуале *Хождения на ослати* занимать место Христа, а значит, в униженном виде пересекать пространство Красной площади на лошади, переодетой ослом, запрещает такого рода представления. Они остались на Руси в зачаточном виде [Roberti 1973], далеко от грандиозных европейских спектаклей, разыгрываемых на многоуровневых сценах, позволяющих соединить симультанное действие и живой непосредственный контакт со зрителем) [Victoroff 2004].

Именно эта богатейшая поэтика и сценография западной мистерии привлекают как реконструкторов Старинного театра, так и авторов нео-мистерий, как можно проследить по сборнику манифестов *Театр. Книга о Новом театре*, изданного в Петербурге в 1908 году [Театр 1908]. Идет ли речь о статьях *Традиции и стилизации* Аничкова и *Беседа о балете* Александра Бенуа, об истории техники театра Мейерхольда, «театре одной воли» Федора Сологуба, «принципах театра будущего» Чулкова или «реализме и условности на сцене» Брюсова – всякий раз основы для обновления театра найдены в слове и жанре «мистерия», ее синтетической природе. Каждый черпает из этой сокровищницы: Евреинов и Мейерхольд выбирают фигуру жонглера (поэта-импровизатора, идеального посредника со зрительным залом, или же разрушителя «четвертой стены», не существующей в средневековом театре, где зазевавшийся зритель мог легко очутиться в «пасти адовой»,

11 См. на эту тему живописные воспоминания Маргариты Сабашниковой-Волошиной [Волошина 1993].

сооруженной на нижнем этаже трехуровневой сцены). Эта возможность очень по душе Ремизову: подобно создателям Старинного театра, возродившим этот тип симультанной сцены для постановки *Действа о Теофиле* с декорациями Билибина (илл. 5), он разыгрывает свое *Бесовское действо* в схожем многоуровневом пространстве (илл. 6). При этом главное «действие» разворачивается в «пасти адовой»: «(Змий, схватив душу в пасть, изрыгнул ее в жарчайший неугасимый огонь). И Ангел Хранитель, и Ангел Смерти подн[имаются] на небо», – указывает автор в сценической ремарке ко Сцене II [Ремизов 2016: 10]. Но его бесы – и актеры, подобно Мефистофелю, переодетому в монаха в мистериях о Фаусте, или чертям, разыгрывающим Страсти под эгидой Франсуа Вийона в четвертой книге «героических деяний и речений доброго Пантагрюэля» Франсуа Рабле.

Ремизовские бесы, как у Рабле, оснащены богатым театральным реквизитом: маски, молнии, «шесть штук кадил», три скрипки – неотъемлемое музыкальное сопровождение ада, а также «лиловые покойнические халаты и прочая рухлядь, вынутая из гробов» [Ремизов 2016: 23]. Однако они никуда не годные актеры: из-под «костюмов» видны хвосты, текст произносится «заучено», включая... чтение сценических ремарок. Не помогает и «приятно улыбаться», и «сильнее дышать», по указаниям демонического «режиссера» самоучки Аратыря [Там же]. Это несомненно камешек в огород системы Станиславского, в ремизовских попытках освободить современный театр от «ига реализма» – провокационными средствами, найденными в западном Средневековье [Ремизов 2003: 241]. Подобно реконструкторам Старинного театра и реставраторам средневекового театра в Европе¹², Мейерхольд и Федор Комиссаржевский (поставивший, в итоге, *Бесовское действо* в декабре 1907 года в театре Комиссаржевской) приходят к парадоксальному выводу: для постановки средневекового спектакля требуется мобилизовать все средства современного театра! Но именно в этом видится и реальная возможность обновить последний.

В случае матери Марии жанр средневековой мистерии (а точнее миракля¹³) привлекает главным образом благодаря возможности показать

12 Профессор Paul Mazon, организатор «античной труппы» при Сорбонне, вдохновленный примером «Теофилов» Гюстава Коэна, обобщает свой многолетний опыт постановок старинных спектаклей: «Ближе всего приблизится к оригиналу тот режиссер, который будет опираться на самые современные театральные средства» [Chevrillon s. d.: 14].

13 *Miracle* (фр.), чудо. Особенностью этого жанра в западном средневековом театре являлось действие, основанное на вмешательстве божественных сил, святых или Богоматери. *Miracle de Théophile* Рутбефа – яркий пример жанра, который к XIV веку достигает формы обширных циклов, включающих до 40 спектаклей о

чудо прощения предельно падшего, подобно Теофилу, – показать мгновенно и реально, вопреки тяжести греха и законам логики, без какой бы то ни было психологической мотивации, следуя поэтике «озарения» средневекового театра, одной из первых пьес которого был эпизод обращения Савла на пути в Дамаск. Анна матери Марии может быть сыграна в любых условиях – в эмигрантской столовой, в культурном центре, при православном приходе – подобно тому, как действие ее мистерии выливается из монастыря в мир. Но также вездесущим становится и действие дьявольских сил, не ограниченное пространством сценического ада: лукавый появляется в монастыре, сея раздор между монахинями; в словах Архимандрита, прерывающего чтение Четых миней во время чаепития в том месте, где святой Виталий отдает заработанные деньги блуднице (Архимандрит: «Кончай читать, сестра. Уже мы сыты <...>») [мать Мария 1947: 51]. «Невидимый противник», как скажет позже Анна, более ощутимо появится на постоялом дворе, говоря устами Скитальца, пытающегося соблазнить ее тем, что 300 лет назад пленило его самого (богатство, долголетие и власть). Наконец, он прямо является в облике «Поводыря» за душой Анны, всецело, казалось бы, принадлежащей ему, но происходит второе чудо: спасающая одержимого – она спасена сама, также неожиданно и безоговорочно, по законам средневекового миракля. Ибо «любви и самопожертвования ад не вмещает», отмечает отец Сергей Гаккель в своем анализе этой сцены [Гаккель 1992: 92].

Но что точно несет в себе предложенная форма мистерии или миракля для русского зрителя?

Жанровые метаморфозы: мистерия как творческое кредо автора

Обратимся к молитве Теофила в блоковском переводе, которую средневековый персонаж произносит в момент раскаяния в капелле Мадонны:

Безумен я, увы! Темна судьба моя!
В отчаяньи и я, и ты, душа моя!
Когда бы смел просить святой защиты я,
Тогда спаслись бы мы – моя душа и я.
Я проклят и нечист. В канаве место мне,
Я знаю, что сгорю на медленном огне.
Такой ужасной смерть не снилась и во сне!
<...>

чудесном спасении грешников (*Les Miracles de Notre-Dame*, XIV век).

Святых мужей и жен не смею я молить,
Мадонну кроткую не смею я любить,
Но чистоту ее осмелюсь восхвалить,
Я знаю: за хвалу нельзя меня хулить.
[Блок 1961: 283–285].

Внезапно он решается прямо обратиться к Мадонне, в нарастающем порыве покаяния, выраженным резким изменением ритмического рисунка:

Мадонна святая
Дева Благая,
Твоей защиты молю я,
Тебя призывая,
В нужде изнывая
И сердце Тебе даруя.
Сойди, врачуя.
Радости чуя
Вечного рая,
Тебя молю я,
О Сыне тоскуя,
Дева Святая.
Тебе моление,
Тебе служенье –
Сердцу в уладу.
Но искушенье
Несет сомненье,
Уносит отраду.
Я предан аду,
Но сердцу надо
Твое утешенье.
О, дай в награду
Жалкому гаду
Твое прощенье!
Святая Мадонна!
Дрожит смущенно
Моя душа пред Тобой:
<...>
[Там же: 283–285].

Искренность и стремительность этого порыва не остаются без ответа, и этот фрагмент переведен Блоком особенно точно¹⁴, с большим внима-

14 Текст перевода в целом был подвергнут серьезной цензуре (Блок вынужден, в частности, заменить вызов Богу, главную причину богоотступничества Теофила, на мотив обиды на кардинала, лишившего его сана, а также существенно сократить покаянную молитву Теофила). Он тщательно пытался восстановить

нием к ритмам, лексике и литургическим интонациям оригинала¹⁵. Они совпадают, по всей видимости, с собственным настроением и душевным настроением Блока. Молитва средневекового трувера в целом, в его изложении, очень напоминает собственные блоковские *Стихи о Прекрасной Даме*, наполненные видением «непостижимого Света» (22 февраля 1902 года) [Блок 1997–, I (1997): 96], «Очей ... Светлой Девы!» (март 1902 года), перед которой поэт предстоит «во прахе горестной душою» (27 июля 1902 года), «в образе дьявольском и диком» (8 апреля 1902 года) [Там же: 103]. Показательны и легкие отклонения в переводе: «Мадонну кроткую не смею я любить» выражено гораздо более лично и прямо, чем у Рютбефа («je n’ose invoquer <...> la très douce Dame que chacun doit aimer»¹⁶ [Rutebeuf 1987: строка 428–432]). Вместе с тем, молитва переведена словно от лица целого поколения, по словам Блока-лирика, – «Забывшего Тебя»¹⁷ «на нашей земле одичалой»¹⁸. «И – сомкнутых безмерными цепями – Нас некий вихрь увлек в подземный мир», восклицает поэт в собственной *Песне ада*, написанной два года спустя, в 1909 году, на новой волне падения – и с прежней жаждой прощения. Наконец, молитва Теофила переведена в очень русской манере, где самая яркая черта –

перевод по подлиннику в последующих публикациях перевода [Ревякина 1993]. О характере и объеме этих цензурных изменений дает представление сохранившийся черновой автограф перевода (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 145). Выражаю глубокую благодарность Кошкинко Ирине Владимировне, главному хранителю Рукописного отдела ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН за возможность работы с автографом и публикации одной из первых страниц рукописи. См. илл. 10.

15 Ефим Эткинд отмечает в своем детальном сравнительном анализе текста Рютбефа и перевода Блока сохранение в том числе «мнемонической рифмы» (последняя строка реплики рифмуется с первой строкой следующей реплики) [Эткинд 1982: 657], а также словесно – фонетической игры [Там же: 659]. Наконец, перевод «магической формулы на тарабарском наречении» (произнесение которой магом Саладаном открывает для Теофила врата ада), с точки зрения французского исследователя «вполне соответствовал “заумному языку”, уже родившемуся в ту пору в русской литературе» [Там же: 658]. Это объясняет публикацию блоковского перевода в первом программном сборнике кубофутуристов *Стрелец* (Петроград, 1915).

16 Буквальный перевод: «Не смею призывать Мадонну, что каждый должен возлюбить».

17 См. стихотворение *Забывшие Тебя* (1 августа 1908 года) [Блок 1997–, II (1997): 43–44].

18 См. стихотворение *Пробивалась невучим потоком* (1 июля 1902 года) [Блок 1997–, I (1997): 109–110].

«Ты», обращенное к Мадонне (вместо почтительного «Вы» у Рутбефа¹⁹, подчеркнутого сценическим решением в капелле, где покровительница пребывает на высоком пьедестале). За этим «Ты» – православная традиция, прямое, доверительное обращение к Богу, Богородице и святым, увиденным среди окружающих, в мире людей, как комментирует эту черту мать Мария в своих богословских статьях 30-х годов. Ее Анна в мистерии зовет Василия Блаженного «Васей».

Еще более к соотечественнику и современнику обращено *Бесовское действие* Ремизова, не скованное в изобретаемой форме «неомистерии» ни ролью переводчика, ни монашеским саном, ни церковными или литературными канонами. Его текст, наряду с европейскими образцами, основан на древнерусских источниках: на сказании о непобедимом Анике-воине, которого поражает смерть; на Киевско-Печерском Патерики, на московском переводе *Прения Живота со Смертью*²⁰. В готовящееся бесовское действие врывается пение иноками *Плача Адамова*, длинноты которого значительно притормаживают начало бесовского балагана. Ангел смерти является в финале с «завернутой в пелену душой», по образу Богородицы-младенца на руках у Христа на православных иконах Успения Божьей Матери (илл. 9). Добужинский в точности следует за ремизовским замыслом воссоздать в «неомистерии» народные традиции: декорации созданы в стиле русских лубочных картинок XVII и XVIII веков (илл. 6), пьеса в целом увидена декоратором и первыми критиками как нечто «вроде древнерусской мистерии» [Добужинский 1987: 229]. Однако в отличие от реконструкторов Старинного театра, Ремизов не из тех, что предлагает публике «броситься избивать Ирода» в напоминание о реакции средневековых зрителей. Его зритель (также включенный в разыгрываемое представление *Бесовского действия*) – вместе с тем вполне узнаваемый скептик-современник, иронично комментирующий потуги неказистых актеров («прикололи хвосты английской булавкой!»²¹), а с ними и незадачливого автора – реформатора («разрушили кулисы!»). Однако он может узнать себя и в чертах: переодетые не только в монашеские одежды, но в черные сюртуки, они читают газеты и сеют раздор на «земле», внушая «миллион и триста тысяч вольностей» в разгоряченные умы современников в эпоху революционных преобразований [Ремизов 2016: 762].

19 «à votre service ...» [Rutebeuf 1987: строка 444].

20 Указано Добужинским в его воспоминаниях [1987: 229]. Автор сам прилагает в конце пьесы подробный список источников *Бесовского действия* [Ремизов 2016: 38].

21 Типичная ремизовская игра с идиомами: булавка, одновременно «ангельская» и «английская», принадлежит миру «чуда» и объясняется гиперреалистической игрой.

Миракль матери Марии, основанный на вмешательстве православного святого Василия Блаженного (с явным отсылком к *Борису Годунову* Пушкина, который может быть прочтен как русская мистерия Страшного Суда, где юродивый становится Божьим гласом, обличающим тиранов русской истории [Victoroff 2018: 131–134]), еще больше связан с современностью автора, где жанр оказывается мобильной формой для выражения главных чаяний русской интеллигенции, в масштабе, соответствующем размаху ее мысли. Речь о реальном спасении человека в хаосе современной истории, ибо «мир горит – и можно ли не гореть вместе с ним?» (статья *Прозрение в войне* матери Марии [1947: 135, 148]). Второй акт мистерии целиком посвящен действию монахини в миру – Анна мирит ссорящих, убаюкивает детей, берет на себя малые и большие грехи мира. Она выбирает позицию гораздо более действенную, чем герой средневековой мистерии, спасение которого зависит (и предreshено) борьбой предстоящих над ним сил. Она сама оказывается в роли Мадонны (а точнее, Богородицы из древнерусского *Хождения Богородицы по мукам*, что молит Бога о спасении «всех без разбора» [Достоевский 1991: 225]), беря на себя грех первого встреченного ею Теофила, без какого-то было осознания величия своего поступка. Это и новый вариант мистерии о Фаусте, подготовленный всей предшествующей традицией русской мысли от Достоевского до Соловьева, с акцентом на второй евангельской заповеди: искренняя любовь к ближнему делает возможным его реальное преображение, даже на самом дне его падения. В этом еще неведомом варианте фаустовского сюжета акцент ставится не на искушаемом или искушителе, но на той, что «свободной волей» занимает место первого, принимая его муки и ничего не прося взамен [мать Мария 1947: 70].

Эти новые акценты выражают творческое кредо каждого автора²², что радикальным образом отличает перевод Блока и тексты Ремизова и матери Марии от средневековых мистерий, созданных и сыгранных *Братствами Стрпастей* (*Les Confrères de la Passion*) как отражение общехристианской морали.

В переводе Блока в той же мере слышен голос его самого, что и средневекового трувера Рютбефа: серьезные изменения, внесенные в целом в текст пьесы, связаны далеко не только с цензурными требованиями. В отличие от средневекового Теофила, который даже перед лицом Богоматери сваливает всю вину на Сатану, Теофил

22 Эту особенность современной мистерии отмечает, в частности, Александр Таиров (*Ромео и Джульетта*, 1921: [Таиров 1970: 284–291]), постановщик *Благовещения* Клоделя в ноябре 1920 года, назвавший ее «мистерией любви»: «мистерия, но мистерия не средневековая, не высочайше утвержденная» [Таиров 1970: 285].

Блока предельно искренен в своем покаянии, доходит до глубин самоуничтожения и не ведет никакой игры. Русский переводчик смягчает и его святотатства, равно как и Богоматерь (у Рютбефа она весьма грубо выдворяет Теофила: «Вон отсюда! Прочь из моей капеллы!»²³) у Блока говорит гораздо более сообразно своему статусу: «Иди отсюда, пилигрим / Расстанься с домом ты Моим» [Блок 1961: 287]. То же – в сцене с дьяволом (на этот раз в защиту Теофила): «Вот я вспорю тебе живот!»²⁴. Блок же предлагает осторожное «Вот, Я намну тебе бока» [Там же: 288]. Каждый раз выбор Блока связан с его концепцией Средневековья как кладези высокой духовной культуры, в целом свойственной ревнителям Старинного театра, которые, в итоге, стремились не только воссоздать, но и создать Средневековье согласно их собственному видению, личной жажде найти в его мироощущении первоисточник чуда и обновления для гибнущего и «страшного», по слову Блока, мира²⁵. (Бретонский рыцарь Бертран в его мистериальной драме *Роза и Крест*, – «рыцарь-несчастье», посмешище в глазах окружающих, подобно Дон Кихоту и князю Мышкину [Блок 1961: 186, 191]. Но по той же логике на нем держится мир).

Это авторское начало определяет главную тональность, но и совершенно иную сценическую судьбу *Бесовского действия*, – автор творит веселый балаган, в котором, по его воспоминаниям, «без грима я разыгрывал сумасшедшего», бросая вызов «погоне за утонченностью петербургских эстетов» [Ремизов 2003: 180]. Результат – хождение по цензурным мукам, свист, снятие спектакля после пяти представлений, карикатуры²⁶, закрепившие за Ремизовым «надолго бесовскую славу» [Ремизов 2016: 46]. Автор, как кажется, и не ждет ничего другого: «так и надо, и навсегда: “наперекор”» [Ремизов 2003: 243]. Однако и несколько лет спустя в эмиграции он продолжает недоумевать, вспоминая о провале своего *Действа* в театре Комиссаржевской и «внимании и сочувствии», с которыми было встречено соотечественниками параллельно идущее *Действо о Теофиле* в Старинном театре: «*Бесовское действо* и *Чудо о Теофиле* – одной закваски, в чем же дело? И тогда я сказал себе “культура”» [Там же: 361].

Речь, видимо, о культуре автора, вложившего в этот текст всю

23 «Va-t'en! Sort de ma chapelle!» [Rutebeuf 1987: vers. 553].

24 «je vais te piétiner la pense» [Rutebeuf 1987: vers. 585].

25 См. цикл Блока *Страшный мир* (1909–1916) [Блок 1997–, II (1997): 7–40].

26 Тема оказалась необычайно благодатной для газетных репортеров [Добужинский 1987: 425]; Ремизов в *Петербургском буераке* не жалеет красок и «ремизмов» в их описании. (Это слово очень употребимо в критике о Ремизове, чтобы указать на его особый стиль).

свою незаурядную эрудицию, где в каждой ремарке слышится его неповторимый авторский голос (постановщику предложено показать демона, перебирающего «оковы», которыми «связывают демоны человеческие души») [Ремизов 2016: 8]. Но это и культура зрителя, не готового – или не желающего – найти свое место в этих «веселых бесовских огнях». Актеры отказываются играть с хвостами, «никто не соглашался <...> изображать» Змия, вспоминает автор [Там же: 44]. «Очень стеснительно и беспокоино: ведь актеру надо было вымазаться зеленой краской, сидеть на корточках, шевелиться и затем издохнуть!» [Там же]. Еще меньше способен современный зритель узнать себя в чертах в сюртуках, с красными флагами и от души, по-гоголевски посмеяться над собой, чтобы выйти из «неомистерии» обновленным, как из купели. Результат оказывается тем же, что в *Ревизоре* (финал которого, кстати, написан по образу мистерий Страшного суда): вместо очистительного объединяющего смеха – угрожающее молчание, взрыв критики²⁷ и трагедия автора. Ремизов однако по-ремизовски неистощим. Он пишет в 1919 году пьесу *Царь Максимилиан*, по мотивам народной драмы, «как апофеоз *Бесовского действия*»; помогает Питоеву в подготовке постановки последнего: наконец, переписывает «неомистирию» «моими завитыми буквами» в 1938 году для альбома Сергея Лифаря [Ремизов 2003: 233]. Добужинский, признанный современниками соавтором *Бесовского действия* [Икс 1907], со своей стороны, словно в ответ на ремизовские сомнения в *Петербургском буераке* («и кто вспоминает сейчас о *Бесовском действии*?») пишет в 1956 году прекрасный очерк *Ремизовское «Бесовское действие»*, в котором вспоминает об их совместной работе как одной из самых увлекательных творческих задач, которые ему приходилось решать в роли театрального декоратора [Добужинский 1987].

Для матери Марии форма миракля позволяет емко и убедительно выразить ее авторскую программу деятельного христианства, воплощенного Анной – в пьесе, а самой матерью Марией – в жизни, доводя концепцию жизнетворчества русских символистов до чаемого предела. Спасение Другого, гораздо более, чем новая интерпретация фаустовского сюжета, – творческое кредо матери Марии, шаг за шагом осуществляемое ею перед нашествием новой Чумы и мировых войн XX столетия: она скрывает евреев в созданном ею общежитии на рю де Лурмель и выдает им ложные свидетельства о крещении; вывозит детей во

27 Добужинский вспоминал: «Пьеса вызвала скандал. Публика проглядела все, что в пьесе было существенно, ее мистику и слезы сквозь смех. Публика возмущалась “издевательством над ней и балаганом”, но мы с Ремизовым храбро выходили на аплодисменты части зрителей среди шума, свиста и негодующих выкриков. Нам было только забавно это первое театральное крещение» [Добужинский 1987: 232].

время облавы на Вель д'Ив (*Vélodrome d'Hiver*) в мусорных ящиках... Этот длинный список начинается с символического спасения Блока, к которому она чувствует «материнское отношение» и душевный ад которого готова принять на себя в возрасте 15 лет, начиная с их первых встреч – вплоть до ее гибели в Равенсбрюк – добровольного шага в газовую камеру, взамен приговоренной соузницы. Жизнетворчество, мистериальное действо как спасение человека и мира, чаяние его конечного преображения здесь совершается в величии «малых дел»: миракль об Анне становится свидетельством о чудесах матери Марии, свершенных и грядущих.

Наконец, авторское начало каждой мистерии быть может более явлено ее поэтическим языком. Поэтическая форма, органично присущая средневековой мистерии, становится у современных авторов выражением самых сокровенных струн души. Перевод средневекового миракля (который Блок называет «моим Действом») [Блок 1927: 184] сыграет свою роль в формировании его «поэтического театра» и в его стремлении покинуть «лирическое уединение», выйти на «площадь» и «улицу» [Блюмбаум 2017], найти широкого зрителя, благодаря созданию поэтической объединяющей стихии, которую он ощущает, в частности, при постановке миракля *Сестра Беатриса* Мориса Метерлинка в театре Комиссаржевской в 1906 году²⁸. Ремизов-поэт, быть может, более всего являет себя в сценических ремарках *Бесовского действия*, своего рода поэм в прозе, в которых ощутимо веяние поэтического театра Метерлинка²⁹. Наконец, мать Мария позволяет читателю почувствовать родство своей Анны с *Действом о Теофиле* в переводе Блока благодаря ориентации на стихотворные размеры, которые выбрал переводчик. Условия дьявольского договора не только те же – они выражены теми же безапелляционными ритмами, не оставляющими, казалось бы, ни Теофилу XII-го столетия, ни Скитальцу XX-го, ни малейшей возможности избежать расплаты. Но оба «раскованы» от цепей ада, в том числе и близким поэтическим рисунком «ни..., ни...»:

Анна (Скитальцу):
Послушай Я подумала... Решила...
Садись. Возьми перо, клочок бумаги
И запиши мое условие точно.
Ни золота, ни серебра,
И ни полей, и ни садов,
И ни рабов, и ни дворцов,
И никакого я добра

28 См. статью Блока *Драматический театр В.Ф. Комиссаржевской* (ноябрь 1906 года) [Блок 1997–, VII (2003): 38–40].

29 Ремизов перевел в 1890 году *Слепых* Метерлинка [Метерлинк 1994].

Не принимаю.
 Не буду войны объявлять,
 Не буду мира заключать,
 Противна мне господства страсть,
 Над братом никакую власть
 Не принимаю. <...>

Но заплачу я за тебя,
 За душу [Так, Т.В.] душу дам в обмен.
 Приму на веки вражий плен,
 Спасу тебя, себя губя.
 И подпись: Анна.
(Берет у него бумагу и расписывается на ней. Молчанье).
 [мать Мария 1947: 65].

Путанные, полубредовые реплики Скитальца, написанные верлибром, в свою очередь сменяет гармоничный, успокаивающий амфибрахий, подобный вечному течению волн океанов и времен:

Скиталец *(молитвенно, сбиваясь, почти без сознания)*:

Прошу... благодарю... Нет больше сил...
 Ворота в вечность, шире распахнитесь.
 Вот страшный срок настал, мой час пробил.
 Живые души, – все о нас молитесь.
(Умирает) [Там же].

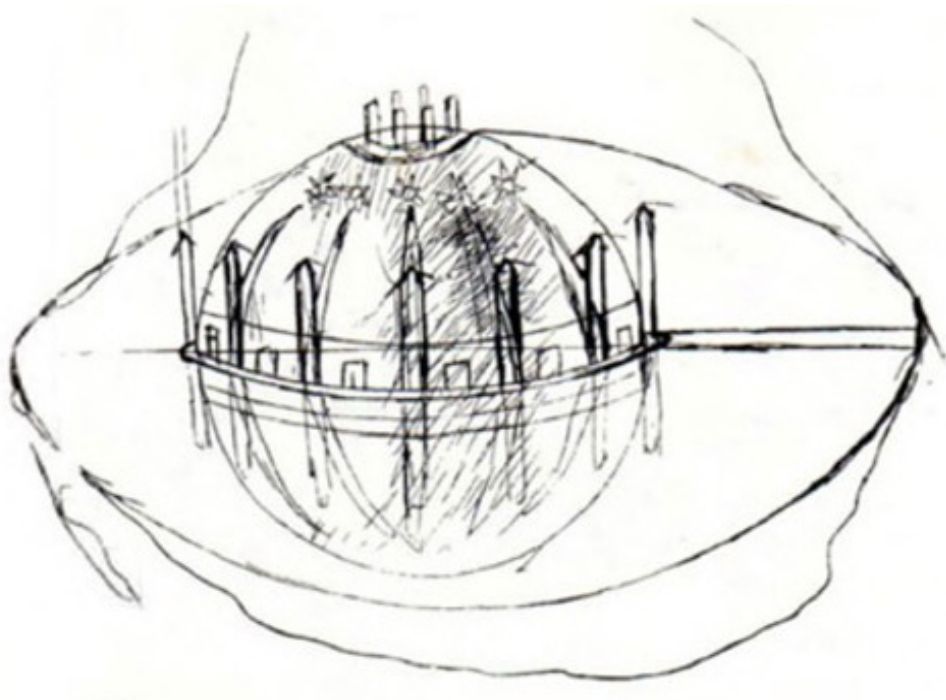
Быть может, самое характерное здесь, наиболее выражающее кредо автора, – это изменение 'я' на 'мы'. Освобожденный из глубин ада просит о молитве – но и о спасении всех живущих. Одинокий крик становится православной соборной молитвой.

Заключение

'Чужая' жанровая форма «миракля», 'чуда' тем самым становится 'своей', выражая сокровенное поэтическим словом – эликсиром особого состава, позволяющим восстановить связь между веками и культурами, увидеть родство у столь непохожих, ярко отмеченных индивидуальностью художников Серебряного века. Жанр средневековой мистерии оказывается емким и универсальным способом говорения о мире о и себе, выражением эсхатологической заданности русской культуры в ее поисках собственного Грааля, первые видения которого обнаруживаются в шедеврах Средневековья.



Илл. 1. Николай Рерих. Зарево. 1914.



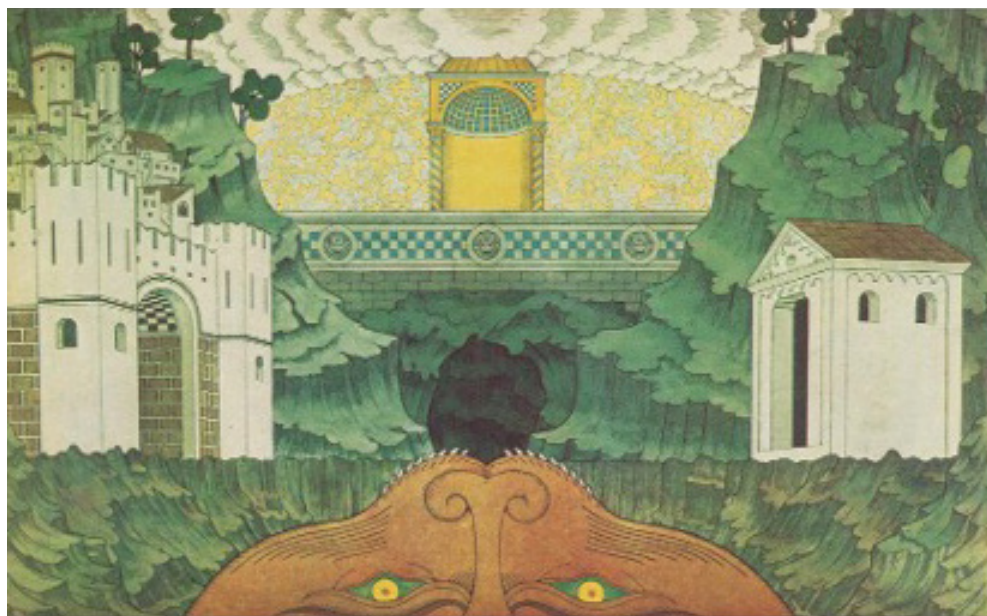
Илл. 2. Проект постановки *Мистерии*. 1915. Рисунок Александра Скрябина.



Илл. 3. Невидимый град Китеж. Декорация к опере Николая Римского-Корсакова.



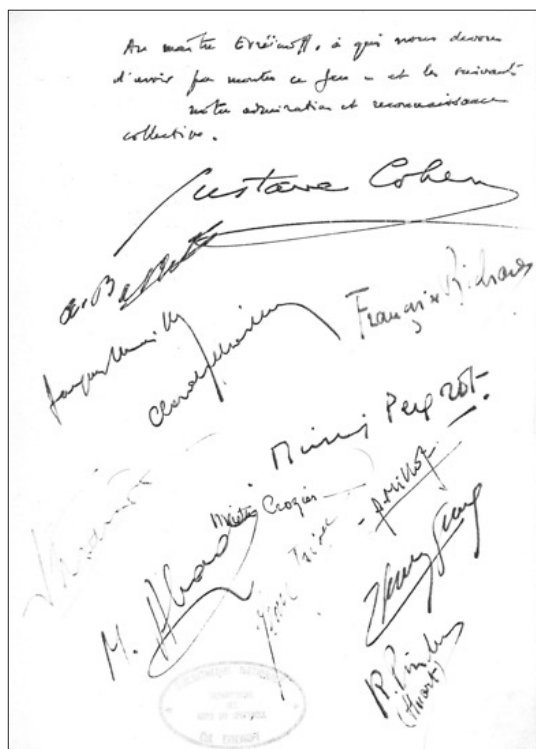
Илл. 4. Александр Бенуа. Эскиз занавеса для Старинного театра в Санкт-Петербурге. 1907.



Илл. 5. Декорации Ивана Билибина к мистерию Рютбефа *Действо о Теофиле* в Старинном театре.



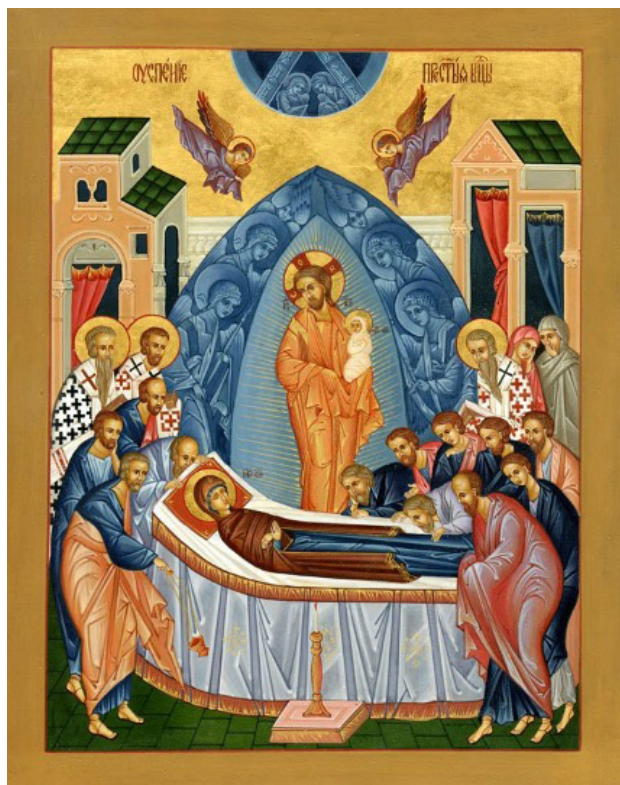
Илл. 6. Мстислав Добужинский. Бесовское действо. Неомистерия Алексея Ремизова. Театр Веры Комиссаржевской. Санкт-Петербург. 1907. Режиссер Федор Комиссаржевский.



Илл. 7. Надпись на обороте экземпляра Лицедейства о Робене и Марион, подаренного Н.Н. Евреинову труппой парижских "Теофилов": «Учителю Николаю Евреинову, благодаря которому мы смогли постаивать это Лицедейство, в знак глубочайшего восхищения и общей благодарности». Первая подпись – профессора-постановщика Гюстава Козна, крайняя левая – русского актера Николая Вайсбейна (BNF, departement Arts et spectacles, fonds Nicolas Evreinoff, côte 16-Y-4389).



Илл. 8. Пещное действо. Кадр из кинофильма Сергея Эйзенштейна *Иван Грозный*. 1944.



Илл. 9. Православная икона Успения Божьей Матери.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

[Белый 1995] – Белый А. Врата посвящения: мистерия // Литературное обозрение. 1995. № 4–5. С. 69–71.

(Belyy A. Vrata posvyashcheniya: misteriya // Literaturnoe obozrenie. 1995. No. 4–5. P. 69–71.)

[Блок 1927] – Блок А.А. Письма Александра Блока к родным [1890–1909] / Предисл. и примеч. М.А. Бекетовой. [Т. I]. Л.: Academia, 1927.

(Blok A.A. Pis'ma Aleksandra Bloka k rodnym [1890–1909] / Ed. by M.A. Beketova. [Vol. I]. Leningrad, 1927.)

[Блок 1961] – Блок А.А. Действо о Теофиле // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. 1960–1963 / Ред. В.Н. Орлов, А.А. Сурков, К.И. Чуковский. Т. IV. М.–Л.: Художественная литература, 1961. С. 267–291.

(Blok A.A. Deystvo o Teofile // Blok A.A. Sobranie sochineniy: In 8 vols. 1960–1963 / Ed. by V.N. Orlov, A.A. Surkov, K.I. Chukovskiy. Vol. IV. Moscow–Leningrad, 1961. P. 267–291.)

[Блок 1965] – Блок А.А. Записные книжки. 1901–1920 / Ред. В.Н. Орлов, А.А. Сурков, К.И. Чуковский. М.: Художественная литература, 1965.

(Blok A.A. Zapisnye knizhki. 1901–1920 / Ed. by V.N. Orlov, A.A. Surkov, K.I. Chukovskiy. Moscow, 1965.)

[Блок 1997–] – Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. / ИМЛИ; ИРЛИ РАН. М.: Наука, 1997–.

(Blok A.A. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 20 vols. / IMLI; IRLI RAN. Moscow, 1997–.)

[Блумбаум 2017] – Блумбаум А. Musica mundana и русская общественность: цикл статей о творчестве А. Блока. М.: НЛО, 2017.

(Blyumbaum A. Musica mundana i russkaya obshchestvennost': tsikl statey o tvorchestve A. Bloka. Moscow, 2017.)

[Бродский 2010] – Бродский И. Шествие // Бродский И. Разговор с небожителем. СПб.: Азбука Классика, 2010.

(Brodskiy I. Shestvie // Brodskiy I. Razgovor s nebozhitelem. Saint Petersburg, 2010.)

[Буало] – Буало Н. Поэтическое искусство / Пер. Э.Л. Линецкой; ред. А.А. Смирнова; вступ. ст. и коммент. Н.А. Сигал. М.: Гос. изд-

- во художественной литературы, 1957 (https://imwerden.de/pdf/bualo_poeticheskoe_iskusstvo_1957__ocr.pdf) (дата обращения: 11.12.2024)).
- (Boileau N. L'Art poétique. Moscow, 1957 (https://imwerden.de/pdf/bualo_poeticheskoe_iskusstvo_1957__ocr.pdf) (accessed: 11.12.2024). – In Russ.)).
- [Вайсбейн 2020] – *Вайсбейн Н.* Средневековый театр в России и во Франции / Подготовка текста и прим. Т.В. Викторовой, С.А. Киракосян // Русская эмиграция во Франции и средневековая культура Европы: творческая встреча, исследования, переводы. М.: Дом русского зарубежья им. А.И. Солженицына, 2020. С. 114–124.
- (Vaysbeyn N. Srednevekovyy teatr v Rossii i vo Frantsii / Ed. by T.V. Viktorova, S.A. Kirakosyan // Russkaya emigratsiya vo Frantsii i srednevekovaya kul'tura Evropy: tvorcheskaya vstrecha, issledovaniya, perevody. Moscow, 2020. P. 114–124.)
- [Веселовский 1870] – *Веселовский А.* Старинный театр в Европе: исторические очерки. М.: тип. П. Бахметева, 1870.
- (Veselovskiy A. Starinnyy teatr v Evrope. Moscow, 1870.)
- [Викторова 2018] – *Викторова Т.В.* Жанна на костре: о творческой встрече Поля Клоделя с русской художественной диаспорой (Александр Бенуа, Сергей Лифарь) // Клодель и Россия: к 150-летию со дня рождения французского писателя: Материалы международного коллоквиума (15–16 октября 2018, ИМЛИ им. Горького, Москва). М.: ИМЛИ РАН, 2020 (в печати).
- (Viktorova T.V. Zhanna na kostre: o tvorcheskoy vstreche Poly Klodelya s russkoy khudozhestvennoy diasporoy (Aleksandr Benua, Sergey Lifar') // Klodel' i Rossiya: k 150-letiyu so dnya rozhdeniya frantsuzskogo pisatelya: Materialy mezhdunarodnogo kollokviuma (15–16 oktyabrya 2018, IMLI im. Gor'kogo, Moskva). Moscow, 2020 (in press)).
- [Волошина 1993] – *Волошина М.* Зеленая змея: история одной жизни / Перевод с нем. М.Н. Жемчужниковой. М.: Энигма, 1993.
- (Voloshina M. Die grüne Schlange: Lebenserinnerungen. Moscow, 1993. – In Russ.)
- [Гаккель 1992] – *Гаккель С.* Мать Мария. Париж: YMCA-Press, 1992.
- (Gakkel' S. Mat' Mariya. Paris, 1992.)
- [Добужинский 1987] – *Добужинский М.В.* Ремизовское «Бесовское действо»

- // Добужинский М.В. Воспоминания. М.: Наука, 1987. С. 229–232.
(Dobuzhinskiy M.V. Remizovskoe “Besovskoe deystvo” // Dobuzhinskiy M.V. Vospominaniya. Moscow, 1987. P. 229–232.)
- [Достоевский 1972–1990] – Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
(Dostoevskiy F.M. Polnoe sobranie sochineniy: In 30 vols. Leningrad, 1972–1990.)
- [Дубровина 2021] – Дубровина С.Н. Жорж Питоев и Алексей Ремизов: история несостоявшейся постановки «Бесовского действия» // Вестник РХД. 2021. № 213. С. 155–183.
(Dubrovina S.N. Zhorzh Pitoev i Aleksey Remizov: istoriya nesostoyavsheysya postanovki «Besovskogo deystva» // Le Messenger: périodique de l’Action Chrétienne des Etudiants Russes. 2021. No. 213. P. 155–183.)
- [Зернов 1974] – Зернов Н.М. Русское религиозное возрождение XX века. Париж: YMCA-Press, 1974.
(Zernov N.M. Russkoe religioznoe vrozozhdenie XX veka. Paris, 1974.)
- [Икс 1907] – Икс. Бесовское действие // Речь. 1907. 6 декабря.
(Iks. Besovskoe deystvo // Rech’. 1907. 6 dekabrya.)
- [Кузьмина-Караваева 2012] – Кузьмина-Караваева Е.Ю. (мать Мария (Скобцова). Собрание сочинений: В 5 книгах / [сост.: Т.В. Викторова, Н.А. Струве]. Кн. 1. М.: Русский путь; Париж: Книжница, 2012.
(Kuz’mi-na-Karavaeva E.Yu. (mat’ Mariya (Skobtsova). Sobranie sochineniy: In 5 books. / [Ed. by T.V. Viktorova, N.A. Struve]. Book 1. Moscow; Paris, 2012.)
- [Маяковский 1978] – Маяковский В. Театр; кинематограф; футуризм // Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. XI. М.: Правда, 1978. С. 5–7.
(Mayakovskiy V. Teatr. Kinematograf. Futurizm // Mayakovskiy V. Polnoe sobranie sochineniy: In 12 vols. Vol. XI. Moscow, 1978. P. 5–7.)
- [Мать Мария 1947] – Мать Мария (Скобцова). Анна // Мать Мария (Скобцова). Стихотворения, поэмы, мистерии и воспоминания об аресте и лагере в Равенсбрюк. Париж: La presse française et étrangère Oreste Zelluck, 1947.
(Mat’ Mariya (Skobtsova). Anna // Mat’ Mariya (Skobtsova). Stikhotvoreniya, poemy, misterii i vospominaniya ob areste i lagere v

Ravensbryuk. Paris, 1947.)

[Мать Мария 1992] – *Мать Мария (Скобцова)*. Воспоминания, статьи, очерки: В 2 т. Т. II. Paris: YMCA-Press, 1992.

(*Mat' Mariya (Skobtsova)*. Vospominaniya, stat'i, ocherki: In 2 vols. Vol. II. Paris, 1992.)

[Мейер 1982] – *Мейер А.А.* Философские сочинения. Париж: La Presse Libre, 1982.

(*Meyer A.A.* Filosofskie sochineniya. Paris, 1982.)

[Метерлинк 1994] – *Метерлинк М.* Слепые / Перевод А.М. Ремизова // Ремизов А.М. Исследования и материалы / Под ред. А. Грачевой. СПб., 1994. С. 196–213.

(*Meterlink M.* Les aveugles // Remizov A.M. Issledovaniya i materialy / Ed. by A. Gracheva. Saint Petersburg, 1994. P. 196–213. – In Russ.)

[Пащенко 2008] – *Пащенко М.В.* Китеж, или русский «Парсифаль»: генезис символа // Вопросы литературы. 2008. № 2. С. 106–143.

(*Pashchenko M.V.* Kitezh, ili russkiy "Parsifal": genezis simvola // Voprosy literatury. 2008. No. 2. P. 106–143.)

[Ревакина 1993] – *Ревакина И.А.* Перевод «Действа о Теофиле»: история текста и его цензурное искажение // Александр Блок: новые материалы и исследования / ИМЛИ РАН им. А.М. Горького. Т. 92. Кн. 5. М.: Наука, 1993. С. 95–104.

(*Revyakina I.A.* Perevod "Deystva o Teofile": istoriya teksta i ego tsenzurnoe iskazhenie // Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovaniya / IMLI im. A.M. Gor'kogo. Vol. 92. Book 5. Moscow, 1993. P. 95–104.)

[Ремизов 2003] – *Ремизов А.М.* Петербургский буерак // Ремизов А.М. Собрание сочинений. ИРЛИ РАН, 2000– / Редколл. А.М. Грачева и др. Т. 10. С. 178–414. М.: Русская книга, 2003.

(*Remizov A.M.* Peterburgskiy buerak // Remizov A.M. Sbranie sochineniy. IRLI RAN, 2000– / Ed. by A.M. Gracheva et al. Vol. X. P. 178–414. Moscow, 2003.)

[Ремизов 2016] – *Ремизов А.М.* Бесовское действо: представление для публики в трех действиях с прологом и эпилогом³⁰ // Ремизов А.М. Собрание сочинений. ИРЛИ РАН, 2000– / Редколл. А.М.

30 Сод.: текст произведения, коммент. автора, текст на афише, обзор ранних отзывов на постановку и взаимодействия с институтом цензуры.

- Грачева и др. Т. 12. Русалия³¹ СПб.: Росток, 2016. С. 5–45.
(*Remizov A.M. Besovskoe deystvo: predstavlenie dlya publiky v trekh deystviyakh s prologom i epilogom* // *Remizov A.M. Sobranie sochineniy. IRLI RAN, 2000–* / Ed. by A.M. Gracheva et al. Vol. XII. *Rusaliya. Saint Petersburg, 2016.*)
- [Соловьев 1970] – *Соловьев В.С. Шуточные пьесы* // *Соловьев В.С. Собрание сочинений: В 12 т. и Прил. Брюссель: Жизнь с Богом, 1966–1970. Т. 12. 1970. С. 171–230.*
(*Solov'ev V.S. Shutochnye p'esy* // *Solov'ev V.S. Sobranie sochineniy: In 12 vols. with an Append. Bruxelles, 1966–1970. Vol. XII. 1970. P. 171–230.*)
- [Старк 1922] – *Старк Э.А. Старинный театр. Пб.: Третья стража, 1922*
(http://teatr-lib.ru/Library/Stark/Starinny_1922/?ysclid=lnk38vcvux510926073 (дата обращения: 31.05.2023)).
(*Stark E.A. Starinnyy teatr. Saint Petersburg, 1922*
http://teatr-lib.ru/Library/Stark/Starinny_1922/?ysclid=lnk38vcvux510926073 (accessed: 31.05.2023)).
- [Таиров 1970] – *Таиров А.Я. Записки режиссера; статьи; беседы; речи; письма. М.: Всероссийское театральное общество, 1970.*
(*Tairov A.Ya. Zapiski rezhissera; stat'i; besedy; rechi; pis'ma. Moscow, 1970.*)
- [Театр 1908] – *Театр. Книга о Новом театре. СПб.: Шиповник, 1908.*
(*Teatr. Kniga o Novom teatre. Saint Petersburg, 1908.*)
- [Федотов 1952] – *Федотов Г.П. Новый Град: сборник статей. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952.*
(*Fedotov G.P. Novyy Grad: sbornik statey. New York, 1952.*)
- [Эткинд 1982] – *Эткинд Е. Французское средневековье в творчестве А. Блока*
// *Revue des études slaves. 1982. № 54/4. P. 649–669.*
(*Etkind E. Frantsuzskoe srednevekov'e v tvorchestve A. Bloka* // *Revue des études slaves. 1982. No. 54/4. P. 649–669.*)
- [Boileau 2010] – *Boileau N. L'art poétique. Saint Christophe en Bresse: éd. les Caractères d'Ulysse, 2010.*
- [Chevrillon s.d.] – *Chevrillon P. The Theatre and French Universities* // *Le théâtre*

31 Сод.: драматические произведения, театроведческое произведение, перевод чужих пьес, выборка отзывов на собственные пьесы, заключительная статья отв. редактора.

dans le monde=World Theatre. Paris, s.d., rééd. René Hainaux.
Vol. III. [1953]. No. 2.

- [Kauchtschischwili 1997] – *Kauchtschischwili N. Mat' Marija: il cammino di una monaca; vita e scritti* / A cura di A. Mainardi. Magnano: Qiqajon, 1997.
- [Kauchtschischwili 2002] – *Kauchtschischwili N. Mat' Marija Skobcova e il problema del monachesimo russo dopo la rivoluzione // Vie del monachesimo russo: Atti del IX Convegno ecumenico internazionale di spiritualità ortodossa (sezione russa); Bose, 20–22 settembre 2001* / A cura di A. Mainardi. Magnano: Qiqajon, 2002. P. 291–308.
- [Roberti 1973] – *Roberti J.-C. Orthodoxie et théâtre // Contacts. 1973. No. 83. P. 218–232.*
- [Rutebeuf 1987] – *Rutebeuf. Le Miracle de Théophile (éd. bilingue). Paris: Flammarion, 1987.*
- [Théâtre 1889] – *Théâtre français au Moyen Age, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque nationale par L.-J.-N. Monmerqué et Francisque Michel (XI^e–XIV^e siècles). Paris: F. Didot, 1889. P. 136–156.*
- [Tiersot 1908] – *Tiersot J. Les Fêtes et les chants de la Révolution française. Paris: Hachette, 1908.*
- [Victoroff 2004] – *Victoroff T. Adam Oléarius, “spectateur & témoin oculaire”: la Moscovie mise en image // Slavica Occitania. No. 19: La mise en image de la Russie. P. 155–172.*
- [Victoroff 2007] – *Victoroff T. Melmoth, l'homme errant d'Elisabeth Kouzmina-Karavaeva: une tentative de mystère // Modernités Russes. No. 7. P. 589–597.*
- [Victoroff 2018] – *Victoroff T. Le pouvoir en scène: Shakespeare, “Richard III”, Corneille, “Cinna”, Pouchkine, “Boris Godounov”, Brecht, “La Résistible Ascension d'Arturo Ui”. Paris: Atlante, 2018.*
- [Victoroff 2024] – *Victoroff T. Le Mystère en Europe: de Mallarmé à Brodsky. Paris: Classiques Garnier, 2024 (в печати).*

Заметки об истории французской баллады в России¹

Notes on the History of the French Ballade in Russia

Вера Полилова / Vera Polilova

Вера Полилова (Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, филологический и философский факультеты, старший научный сотрудник, кандидат филологических наук)

E-mail: vera.polilova@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7095-9909>

Vera Polilova (Lomonosov Moscow State University, Philological and Philosophical faculties, PhD in Philology, Senior Research Fellow)

E-mail: vera.polilova@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7095-9909>

KEYWORDS: French ballade, Russian poetry, *formes fixes*, transfer of verse forms, verse translation

ABSTRACT: This article focuses on the French *ballade* as a *forme fixe* and a lyrical genre in Russian and European literatures. After a brief outline of the history and structure of the French ballade in the country of its origin, I examine its emergence and trajectory in Russian poetry. The article showcases examples of Russian *ballades* ranging from Sumarokov's and Derzhavin's in the 18th century to Vyacheslav Ivanov's and Nikolai Gumilev's in the 20th century, and explores their stylistic, thematic, and rhyming features, aiming to dispel the existing misconceptions about the history of the *ballade* in Russia and lay the ground for further, more nuanced studies. These data can also be used in comprehensive overviews of the evolution and transfers of international verse forms.

¹ Статья написана при поддержке гранта РНФ № 19-78-10132, <https://rscf.ru/project/19-78-10132/>.

Введение

Французская баллада – одна из романских поэтических форм средневекового происхождения, получивших международную известность.

Каноническая баллада представляет собой рефренную твердую форму, а именно гиперстрофу из трех связанных рефреном 8-стиший на три или две рифмы, или трех 10-стиший на четыре рифмы с замыкающей полустрофой-посылкой (*envoi*). Наибольшее распространение имеют три рифменные разновидности баллады, строящиеся в соответствии со следующими схемами (рефрен подчеркнут):

метр	куплет 1	куплет 2	куплет 3	посылка
8-сложник	АВАВВСВ <u>С</u>	АВАВВСВ <u>С</u>	АВАВВСВ <u>С</u>	(ВСВ <u>С</u>)
8-сложник	АВАВВАВ <u>А</u>	АВАВВАВ <u>А</u>	АВАВВАВ <u>А</u>	(ВАВ <u>А</u>)
10-сложник	АВАВВССД <u>СД</u>	АВАВВССД <u>СД</u>	АВАВВССД <u>СД</u>	(ССД <u>СД</u>)

Классическая форма требует, как видно, подбора длинных рифменных цепей, включающих до 14 рифмующихся слов. Регламентирована и длина строки: правильная баллада пишется ‘квадратными строфами’ (*strophes carrées*), где слоговая длина стиха должна совпадать с числом строк – таким образом, 8-стишия обычно выполнялись 8-сложником, а 10-стишия – 10-сложником. Обзор французских баллад показывает, что форма допускала разнообразные варианты распределения женских и мужских клаузул.

Кристаллизовалась баллада в описанном виде во французской поэзии XIV–XV веков. Название формы связано с народно-латинским глаголом *ballare* – танцевать (фр. *ballade*, пров. *balada*, ит. *ballata*), и до XIV века этим термином обозначались песенные тексты разного типа. Многочисленные исследования показывают, что у провансальцев и итальянцев он указывал на неканонизированную структуру: танцевальную песню, нередко с припевом и рефреном в конце куплета. Ранняя романская баллада была, таким образом, формой лирико-хореографической с переменным количеством строф. Среди сохранившихся песен трубадуров имеется множество рефренных поэтических форм и, в частности, восьмистиший, в том числе более десяти раз зафиксирована строфа вида *ababbaba*, однако ясная история той строфической формы, которую сегодня именуют французской балладой, прослеживается только в северофранцузской поэзии. Именно там баллада превратилась в гиперстрофу с рефреном, хотя метр, длина строфы (чаще 5–7 строк) и по-

сылки (как и само ее наличие) на первых этапах значительно варьировались. Близка балладе форма французской 'королевской песни' (*chant royal*), которую нередко рассматривают как подтип баллады. Она состоит из пяти 10-сложных 10-стиший и также завершается посылкой, обращенной к королю (специально об этой форме мы дальше говорить не будем).

Иван Рукавишников в энциклопедической статье о французской балладе пишет, что основным и правильным подвидом ее 8-строчного типа является баллада на две рифмы (ababbaba): «Строгая форма Б. имеет на протяжении всей пьесы только две рифмы – А и В или А и А' или В и В' <...>» [Рукавишников 1925: стб. 1045]. В этом он, вероятно, следует за французскими поэтическими справочниками (например: [Sabatier 1770: 103–104; Namache 1802: 674]), где понятие иллюстрируется балладой м-м Дезульер на две рифмы, которую воспроизводит и русский теоретик. Суждение Рукавишникова слишком строго: даже беглый обзор разнообразных французских баллад позволяет обнаружить, что вариант формы на три рифмы не менее распространен, чем вариант на две, а у Франсуа Вийона, например, нет баллад на две рифмы.

Тематика баллад на протяжении веков ее бытования была разнообразна. В средние века форма преимущественно применялась для рассуждения от первого лица о высоких, но камерных сюжетах (например, установление житейских истин, любовь и ее тяготы, *carpe diem*), при этом в зависимости от тематики мог меняться адресат посылки (принц, Амур и даже Христос). Непопулярная у поэтов Плеяды, баллада сохранилась до XVII века как одна из форм *poésie légère*, наряду с сонетами, рондо и триолетами. Именно в этой роли – остроумной и изящной безделки – баллада пришла в русскую поэзию. Структура баллады позволяла стихотворцу продемонстрировать поэтическую технику и риторическое мастерство, варьируя от строфы к строфе тему и находя новый контекст для рефрена. Среди баллад, которые могли быть известны русским поэтам XVIII века, – баллады Жана де Лафонтена, Жана Батиста Руссо, Антуанетты Дезульер, Венсана Вуатюра², которые, в отличие от зрелой баллады XV века, допускали варьирование в количестве строф, их длине, присутствии финальной полустрофы и наличии посылки, но строго сохраняли рефрен и сквозную рифму.

2 Для знакомства с балладами разного времени от Эсташа Дешана и Шарля Орлеанского до Теодора де Банвиля удобна следующая антология: [Asselineau 1876].

XVIII век

По всей видимости, первая баллада, сочиненная русским поэтом, – это франкоязычный *Баллад о том, что любовь без заплаты не бывает от женска пола* («*Tout le beau sexe (et c'est partout constant)*...») Василия Тредиаковского (<1730>). Стихотворение выполнено по схеме аВаВВссDcD аВаВВссDcD аВаВВссDcD ссDcD 'квадратными строфами' (три 10-стишия 10-сложниками) с рефреном и сквозными рифмами и завершается полустрофой-обращением к возлюбленной (*Belle Iris*).

Поиск ранних русскоязычных образцов баллады, относящихся по своему содержанию к русскому изводу французской *poésies fugitives*, первым, как кажется, предпринял Владимир Резанов. Он указал три примера из поэзии XVIII века, которые «не вполне соответствуют правилам баллады, установленным французскими теоретиками» [Резанов 1906: 197] (Резанов ссылается на *Сабатье де Кастра*), но, по его мнению, зависели от балладной практики французского XVII–XVIII веков. Это *Баллад Сумарокова* («Смертельного наполнен яда...») (<1755>), его же *Баллада Его Императорскому Высочеству, Государю Цесаревичу и Великому князю Павлу Петровичу* («Твоей содержанны рукой...») (1768) и анонимный *Баллад*, напечатанный в «Покоящемся Трудолюбце» («В ненастьяи век свой провождая...») (1784) [Там же: 197–198].

Сумароковский *Баллад* 1755 года и анонимный *Баллад* 1784 года не следуют классической французской схеме. В обоих стихотворениях нет ни рефренных строк, ни посылки, строфы не 'квадратные' (ямбический 4-стопник, традиционно соответствующий французскому 8-сложнику, оформляет строфу длиной в 6, а не 8 строк). От традиционной баллады остается лишь сквозная рифма: AbAbCC AbAbCC AbAbCC. Тексты этих «пьесок лирического типа» [Там же: 197] после Резанова сопоставлял Григорий Гуковский, не связывавший их с французской балладной традицией, а лишь отмечавший в них характерную для эпохи подражательность, когда поздний автор следует заданному образцу и не стесняется копировать не только общую стилистику, но «даже рифмы <...> и отдельные выражения» текста-источника [Гуковский 1929: 26].

Ср. рифменные цепочки:

Сумароков: яда – течет – досада – влечет – власти – пасти – отрада – свет – награда – дает – сласти – части – хлада – нет – взгляда – берет – напасти – страсти;

Аноним: провождая – себя – услаждая – любя – части – подпасти – угождая – погубя – рождая – тебя – сласти – власти – подтвержда – истребя – досаждая – употребля – страсти – напасти (выделение мое. – В.П.).

Третий кандидат на место первой русскоязычной баллады – сумароковская *Баллада Павлу Петровичу* также удовлетворяет лишь требованию монотонной рифмы (AbbAcc AbbAcc AbbAcc). Это форма сконструирована более удачно с точки зрения русской просодии, поскольку не допускает стыка нерифмующихся однородных стихов.

Возможно, в будущем будут обнаружены действительно близкие французскому прототипу образцы русской баллады XVIII века, но пока таковые не известны. У Сумарокова, по-видимому, термин «баллад» указывает лишь на сквозную рифмовку в строфическом произведении.

XIX век

В 1815 году Николай Остолопов начал публиковать на страницах «Вестника Европы» отрывки из будущего *Словаря древней и новой поэзии*. В 10-м номере им была помещена первая версия словарной статьи о балладе. В качестве примера оригинальной французской баллады Остолопов приводит *Ballade sur une vieille fille qui vouloit se remarier* Руссо (эту же балладу в первой половине 1810-х перевел для своего *Рассуждения о лирической поэзии* Гавриил Державин, см. об этом ниже), а в качестве русскоязычного примера за неимением иных образцов Остолопов печатает балладу собственного сочинения, которая, насколько сегодня можно заключить, и является первой русской балладой, следующей традиционной структуре (три куплета и посылка) и рифменной схеме.

На Русскомъ языкѣ нѣтъ примѣровъ, согласующихся съ показаннымъ <выше> правиломъ, и по сей причинѣ обязанностію почитаемъ показать балладу Французскую, и другую, сочиненную нарочно по ея расположению <...> Весьма бы много былъ я благодаренъ, если бы кто нибудь изъ нашихъ стихотворцевъ доставилъ мнѣ случай напечатать въ полномъ изданіи Словаря другую подобную расположениемъ балладу; сія помѣщается единственно за неимѣніемъ лучшей [Остолопов 1815: 107–108, 109 примеч. *].

Баллада на заданныя рифмы.

Изъ смертныхъ всякому дана своя *отрада*;
Иному нравится перо, другому *строй*,
Тотъ въ Бахуса влюбленъ; того плѣняетъ *Лада*,
И словомъ, здѣсь страстей и вкусовъ сущій *рой*!
Они въ душахъ давно ужъ заняли *постой*.
Спросите же, за чѣмъ такъ сдѣлала *природа*?
Какое ея отвѣтъ? Какъ будто мракъ *густой*,
Какъ непонятная торжественная *ода*.

За то и всякому своя у насъ награда,
Не ложно въ томъ клянусь; сей часъ передъ налой!
Вѣдь мнѣ не хочется за ложь отвѣдать ада
И совѣсть здѣсь меня заколетъ какъ иглой,
А противъ совѣсти я, право, не герой.
Пусть скажутъ, что за то похожъ я на урода;
Мнѣ будетъ ета рѣчь безъ смысла, звукъ пустой,
Какъ непонятная торжественная ода.

Но вотъ моимъ стихамъ явилася преграда!
Покрылась мысль моя претолстою корой!
Я долженъ показать, какъ пишется баллада,
И это для меня – изъ горькихъ травъ настой,
Который не всегда закушаешь икрой!
И рифмъ тутъ задано, о ужасъ, два завода!
Баллада у меня идетъ съ разсудкомъ въ бой,
Какъ непонятная торжественная ода.

Обращеніе.

О Бавій! стихотворъ, отнявшій нашъ покой!
Прими сіи стихи! на нихъ бывала мода;
Они написаны, ей, ей, на твой покрой
Какъ непонятная торжественная ода.
[Там же: 109–110].

Перед нами металитературная 'баллада о балладе', в которой типичное классицистическое изложение житейских наблюдений сменяется раскрытием истинного авторского задания («Я долженъ показать, какъ пишется баллада»), описанием его формальной трудности («И рифмъ тутъ задано, о ужасъ, два завода / Баллада у меня идетъ съ разсудкомъ въ бой») и завершается ироничной посылкой-обращением к бездарному Бавию.

Баллада Остолопова имеет одно существенное отступление от французского шаблона – она выполнена 8-стишиями 6-стопного, а не ожидаемого 4-стопного ямба. Варьирование в количестве строф, слоговой длине строки и длине строфы, однако, вполне типично для баллад XVII века, на которые и ориентировался Остолопов. Так, баллада Руссо, приведенная рядом, написана декасиллабом, однако ее строфа содержит 8, а не положенные 10 стихов.

Первая версия остолоповской статьи, представленная на журнальных страницах, интересна не только для точной датировки первой баллады: она, кроме этого, сохранила свидетельство размытости первоначальных

представлений Остолопова о жанровых границах между классической французской балладой и ее германской лиро-эпической тезкой.

О путанице с разграничением двух видов баллад стоит сказать несколько слов.

Твердая форма со сквозной рифмовкой и рефреном и лиро-эпический жанр германской народной поэзии и наследующая ему романтическая баллада [РЕРР 1975: 62–64 s.v. *ballad*, 65 s.v. *ballade*; Гаспаров 2001: стб. 69] нередко смешиваются, хотя объединяет их, кроме самого термина, лишь отдаленная связь с музыкой. В случае народной и романтической баллады конституирующими жанр признаками (при некоторой дискуссионности этого вопроса) являются тематические и стилистические черты, а французская баллада определяется через формальную схему, являя собой образец так называемого «фонического жанра» [Ярхо 2006: 50], то есть жанра, границы которого задаются лишь фонической (в случае французской баллады – метрико-рифменной) структурой.

И в журнальном, и в финальном варианте статьи из отдельного издания *Словаря* 1821 года, Остолопов пишет об этимологии термина, характеризует тематику баллады («содержаніе <...> непременно должно быть взято изъ отечественныхъ происшествій») и ее форму («она должна быть раздѣляема на строфы», и может быть «писана всякаго рода стихами», то есть не имеет строгих правил метрического и рифменного оформления), а в качестве образца называет баллады Василия Жуковского [Там же: 106–107]. Однако в ранней и поздней редакциях по-разному оформлен переход к описанию баллады – твердой формы. В 1815 году рассуждение о формальной организации французской баллады вводится словами «Въ прежнія времена баллады имѣли особенную форму» [Там же: 107] (то есть два вида баллад рассматриваются как одно явление), а в редакции 1821 года это место скорректировано так, чтобы подчеркнуть границу между балладой германской и старофранцузской: «У Французовъ въ прежнія времена балладами назывался некоторый родъ стихотворенія особенной формы» [Остолопов 1821, I: 58].

Схожая путаница зафиксирована в третьей части *Рассуждения о лирической поэзии* (1811–1815) Державина, полностью опубликованной только в 1986 году Владимиром Западным, а во фрагментах известной с 1933 года. Пытаясь дать характеристики двум столь разным формам баллады в рамках одного раздела, Державин выходит из затруднительного положения, выделяя «правильный» и «неправильный» ее подтипы. Вместе они составляют единый жанр – «небольшую повествовательную поэму такого же содержания, разбора и вкуса, как романс» [Западов 1986: 267], но различаются орнаментальным метрико-рифменным оформлением.

«Правильный» подтип пишется по строгому образцу, то есть в согласии со схемой французской баллады, «неправильный» – без такого образца («есть множество баллад и неправильных, а особливо у немцев <...> Настоящая правильная баллада пишется тремя куплетами одинакового рода и меры стихов» и т.д. [Там же: 266–267]). Как и Остолопов, Державин отсылает читателя к опытам Жуковского, подчеркивая, что его баллады, как и баллады Бюргера, относятся к «неправильному» подтипу:

Славнейшие баллады на немецком языке – г-на Бюргера, из коих у нас прекрасно переведенные и несколько вновь сочиненные г. Жуковским, но все они составлены *не по образцу* [Там же: 271] (курсив мой. – В.П.).

Как и Остолопов, Державин констатировал отсутствие образцов французской баллады в русской поэзии, и был вынужден иллюстрировать свои рассуждения балладами собственного сочинения, как «правильными», так и «неправильными».

Как сказано выше, Державин перевел для *Рассуждения...* балладу К *старухе* Руссо – этот перевод является первым примером переводной французской баллады. Следует выяснить, почему и Остолопов, и Державин работают именно с этой балладой, возможно, она включена в какую-то неучтенную нами важную для эпохи антологию или трактат по поэтике. Восьмистишия 10-сложника Руссо Державин переводит восьмистишиями 4-стопного ямба. Длинная цепочка рифм в переводе Державина формируется благодаря активному обращению к простым грамматическим рифмам, которые также обеспечивают синтаксический параллелизм строф-куплетов.

строфа 1	строфа 2	строфа 3	посылка
седая	<u>воображая</u>	<u>читая</u>	портрет <u>осыпая</u> сед драгая
лет	предмет	обед	
<u>пылая</u>	<u>сокращая</u>	<u>растая</u>	
отдает	след	бред	
лед	цвет	сосед	
<u>желая</u>	<u>воздыхая</u>	<u>лаская</u>	
сед	сед	сед	
драгая	драгая	драгая	

Кроме перевода из Руссо, Державин дает в *Рассуждении...* пример сочиненной им «правильной» баллады на сюжет из отечественной истории *Северный Амур*, которая, пожалуй, удивит знатока салонной

французской поэзии своей тематикой.

Северный Амур.

В рыцарски облекшись латы,
Озорной разбойник галл,
Чтоб добычи взять богаты,
На Россию наскакал. –
Конь его браздой звучал
И ступал Москве на пяты, –
Русской дух напротив стал –
Северный Амур мохнатый.

Галл, в хищеньи тароватый,
Кровью руки умывал,
Грабил пламенем град объятый
И карманы набивал;
Ни святынь не пощажал,
В храмы рыскал и палаты, –
(Русской дух останавлиал) –
Северный Амур мохнатый.

Галл сколь жаден был проклятый
И богатств сколь ни алкал,
Но, бесстыдством бес крылатый,
Более красот искал
И им жар свой открывал,
Требуя любви отплаты. –
Русской дух лишь их спасал, –
Северный Амур мохнатый.

Галл где ус лишь протягал
Алых уст на ароматы, –
В грудь стрелой его встречал
Северный Амур мохнатый [Западов 1986: 267–268].

Здесь Державин как будто стремится соединить структуру старой французской баллады и содержательные доминанты баллады романтической. С точки зрения поэтической техники этот опыт близок переводу из Руссо: активное использование глагольных рифм позволяет с легкостью выстроить моноримическую цепочку, где лишь один элемент отклоняется от грамматической предопределенности (галл – наскакал – звучал – стал – умывал – набивал – пощажал – оставлял – алкал – искал – открывал – спасал – протягал – встречал). Посылка,

не включающая традиционного обращения, завершается эффектным анжамбманом, разрывающим сказуемое и подлежащее: «В грудь стрелой его встречал / Северный Амур мохнатый».

Державин указывает на еще одно свое сочинение, написанное в соответствии с балладной схемой, балладу *На возвращение императрицы Елизаветы Алексеевны из чужих краев, ноября 30 дня 1815 года*. Это стихотворение на случай дает еще один метрический вариант для русской французской баллады – 3-стопный ямб основного текста в ней сочетается с 4-стопным ямбом рефрена «Хвала тебѣ, Елисавета!».

Небесъ благихъ планета,
О ангель тихихъ дней!
О солнце, кѣмъ нагрѣта
Грудь у Россіи всей!
Сіяніемъ честей
И славою одѣта,
Всечтимая душей,
Хвала тебѣ, Елисавета! [Державин 1864–1883, III (1868): 229]³.

Попытки Остолопова и Державина привить русской словесности привычку к форме французской баллады не увенчались успехом. *Северный Амур* и перевод из Руссо не были опубликованы вплоть до 1933 года, а остолоповская *Баллада на заданные рифмы* и державинская баллада *На возвращение императрицы Елизаветы Алексеевны*, конечно, не могли заложить традиции. Старшие архаисты и следующее за ними литературное поколение были едины в отказе от поэтических ‘мелочей’ и их французских и итальянских образцов. Пушкинская эпоха потеряла вкус к изысканным и вычурным стиховым формам [Тынянов 1926: 223; Томашевский 1958: 63].

Для постромантической русской поэзии, в целом равнодушной к романскому строфическому багажу, баллада представляла еще меньший интерес. Мне пока что не известно ни одной французской баллады, оригинальной или переводной, написанной по-русски в период с 1820 по 1900 год. Интерес к этой твердой форме возродился лишь вместе с новой общеевропейской волной увлечения средневековыми строфами и с распространением моды на лирику Вийона.

3 «В рукописи эти стихи названы: *баллада или застольная песнь*» [Державин 1864–1883, III (1868): 229, примеч. 1].

XX век (1900–1930)

Итак, в течение двух веков по-русски или русскими поэтами было написано всего лишь несколько стихотворений в форме старофранцузской баллады. Первые тридцать лет XX века кардинально изменили положение дел: уже предварительные разыскания позволили выявить более трех десятков оригинальных стихотворных баллад и множество переводов из Вийона.

Решительную роль в распространении формы сыграли два фактора: во-первых, интерес Вячеслава Иванова и его круга, посетителей лекций в поэтической Академии, к европейским строфам и твердым формам, и, во-вторых, дошедшее до России, хоть и с запозданием, увлечение Вийоном⁴.

В записях лекций Иванова, сделанных Марией Замятниной, нет упоминаний баллады, но названа близкая форма – королевская песнь (конспект от 29 апреля 1909 года: [Гаспаров 1994: 98]). Нет сомнений, что французская баллада была объектом разбора в ряду других романских строф и твердых форм и служила материалом для поэтических упражнений.

У Вяч. Иванова есть по крайней мере две правильных баллады. Более ранняя из них – *Всех нежной Персии даров...* (1910–1911) – имеет подзаголовок «в старо-французском строе» и соединяет черты любовной баллады классицизма с восточным колоритом («Тебе поет моя цевница; / Тобою нищая моя – / Как брачный пурпур – власница, / О Роза, сердце бытия!»). Иванов допускает вариацию рефрена («А ты... ты – сердце бытия! – И снидешь в сердце бытия. – И рдеет – сердце бытия... – О Роза, сердце бытия!» [Иванов В. 1971–1986, II (1974): 485]), а в остальном следует указаниям французских поэтик.

Любовные баллады с экзотическими рифмами и богатым мифологическим антуражем находим у Валерия Брюсова. См. строки его *Баллады ночи* (1913):

Быть может, в эту ночь, – Харит

4 Эссе о Вийоне, открывающее *Гротески* (1845) Готье, баллады Банвиля (1875) из книги *Trente-six Ballades joyeuses*, в том числе баллады чисто метапоэтического содержания («Je veux chanter ma ballade à mon tour!», *Ballade de ses regrets pour l'an mil huit cent trente*), поздние баллады Верлена (1885–1890) – все это, кажется, не оказало никакого влияния на русскую лиру. Из старших символистов Вийоном интересовался один Брюсов, выступивший не только переводчиком одной из его самых прославленных баллад (*Баллада о женищинах былых времен*, 1912), но и автором интересной заметки о «Виллоне» для *Словаря Брокгауза и Ефрона* (указано впервые [Гиндин 1994: 818]).

Вновь ожили былые хоры,
Вновь Арес уронил свой щит,
Вновь Тасс у ног Элеоноры,
И мудрый Соломон, который
Изрек: «все в мире суета»,
Вновь клонит, позабыв укоры,
К устам возлюбленным уста [Брюсов 1973–1975, II (1973): 172].

Столь же условна другая его стилизация в форме баллады – *За картами* (1913), с ее несколько комическими рифмами Астарт – нард – Бонапарт – мансард и т.п.

На любовные темы написаны гумилевская *Баллада* («Влюбленные, чья грусть как облака...»⁵; апрель 1910 года) с обращением-посылкой к подруге, баллады Михаила Кузмина *Смутишься ль сердцем оробелым?*... (1912) с посылкой к амуру и *Мне снился сон: в глухих лугах иду я...* (10 мая 1912) с посылкой к Фее. Оригинальна самая ранняя кузминская баллада *Казалось нам: одежда мая...* (8 июля 1909) из цикла *Трое*. Это стихотворение безупречно в своем формальном изяществе, при этом тематически и стилистически оно всецело принадлежит собственному поэтическому миру Кузмина:

Казалось нам: одежда мая
Сквозные скрасила кусты,
И ветер, веток не ломая,
Слетит из синей высоты,
Проглянут пестрые цветы,
Засвищут иволги певучи, –
Зачем же радость простоты
Темнится тенью темной тучи?

Деревья нежно разнимая,
Кто вышел к нам из темноты?
Его улыбка – речь немая,
Движенья быстры и просты.
Куда от вольной красоты
Ведет он нас тропой колючей?
А дали, искрасна-желты,
Темнятся тенью темной тучи.

Шесть дней идем, заря седьмая
Осветит дальние кресты, –
И вождь, – «не слабая тесьма – я;
Сковались крепко он и ты,

5 Гумилев использует 10-стишия 5-стопного ямба.

И третья есть, вы все – чисты,
Желанья – нежны и не жгучи,
И лишь пройденные мосты
Темнятся тенью темной тучи».

О вождь, мы слабы, как листы,
Веди нас на любые кручи!
Ведь только дни, что прожиты,
Темнятся тенью темной тучи [Кузмин 1996: 174–175].

Кроме баллад-стилизаций на любовные сюжеты, есть и примеры любовных баллад в нейтральной стилистике (например, *Баллада* («Как фонари закинуть руки...») Сергея Спасского, 1920). Также можно выделить группу текстов, ориентированных на поэтику Вийона. По всей видимости, к ним нужно отнести балладу *Болтовня зазывающего в балаган* (1913–1914) Георгия Иванова:

О. Мандельштаму

Да, размалевана пестро
Театра нашего афиша:
Гитара, шляпа, болеро,
Девушка на летучей мыши.
Повесить надобно повыше,
Не то – зеваки оборвут.
Спешите к нам. Под этой крышей
Любовь, веселье и уют! [Иванов Г. 2005: 176–177].

А вместе с ней – *Балладу сентиментальных вздохов* («Вы эмигрант. В чужой стране...», 1930–1946) Елизаветы Рачинской и шуточную *Балладу о горlinkках* Осипа Мандельштама и Бенедикта Лившица (1924).

Одиннадцать ироничных баллад (без вийоновских обертонов) написал в 1916–1917 годы Игорь Северянин (вошли в сборник *Миррэлия*, 1922):

Баллад я раньше не писал,
Но Ингрид филигранить надо
То в изумруды, то в опал, –
И вот о ней моя баллада.
Какая странная услада –
Мечтать о ней, писать о ней...
Миррэлия – подобье сада,
А я – миррэльский соловей [Северянин 1999: 258].

Поэтика и стилистика этих баллад заслуживают специального

разговора, см. [Боровская 2009].

Еще один достойный внимания будущих исследователей сюжет – турнир французской баллады, проходивший в доме Максимилиана Волошина в Коктебеле в августе 1928 года. Баллады сочинялись на один рефрен *Не остывал аэролит!* и дают интересный материал для сопоставительного анализа (в частности, с точки зрения рифменной техники). Сохранилось по крайней мере три опыта: Волошина, Георгия Шенгели и Нины Манухиной.

Я упомянула и кратко охарактеризовала лишь немногие баллады 1900-х–1930-х годов из тех, что мне известны. Если прибавить к этому корпусу переводную балладу, он получится весьма внушительным.

Заключение

Система русского стиха является результатом усвоения и трансформации многочисленных ритмических, метрических и строфических заимствований. Заимствована основная система стихосложения – силлаботоника, все силлабо-тонические метры, способы рифмовки, включая правила чередования каталектических и акаталектических стихов, репертуар основных строфических форм, за исключением онегинской строфы и лермонтовского 11-стишия аБаБаВВггДд и нескольких других. Основными источниками стиховых новаций в русской поэзии на протяжении XVIII–XX веков оставались формы греко-римской античности, русские фольклорные формы (значительно реже) и формы западноевропейской лирики. На разных этапах литературного развития интерес к тем или иным конкретным формам иноязычных стиховых традиций то усиливался, то затихал, согласуясь с художественными поисками эпохи. Твердые формы романской лирики (сонет, рондо, триолет и пр.), так же как романские строфы (октава, терцина, испанская десима, секстина и т.д.) осваивались русской поэзией постепенно и были усвоены в разной степени: одни, как сонет и октава, прочно вошли в национальный стиховой канон, создав крепкую русскоязычную традицию, заметно оторвавшуюся от литературных прототипов, другие – нашли воплощение лишь в переводах и редких стилизациях.

В этой заметке мы постарались проследить историю одной конкретной твердой формы в русской поэзии. Полученная картина, если сопоставить ее с тем, что известно о бытовании других интернациональных строф и твердых форм (триолета, рондо, секстины и пр.), вполне закономерна: в XVIII веке мы находим единичные и часто спорные случаи использования интересующей твердой формы,

в начале XIX века видим попытки определить ее место в литературном пространстве (системе поэтических жанров и родов, литературной практике) и быстрое и прочное забвение за отсутствием влиятельного образцового текста (ср. с сонетами, терцинами и октавами и ролью Пушкина в их кодификации), в первой трети XX века – продуктивный интерес. В результате этого процесса рецепции французская баллада, несмотря на свою редкость и формальную сложность, из фантома поэтических трактатов и справочников превратилась в литературную реальность. Схожую судьбу имели в русской литературе и другие малые поэтические жанры французского и итальянского происхождения.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Боровская 2009] – Боровская А.А. Трансформация балладных форм в поэзии И. Северянина // Вестник Тамбовского университета, серия «Гуманитарные науки». 2009. № 7. С. 316–323.
(*Borovskaya A.A. Transformatsiya balladnykh form v poezii I. Severyanina // Vestnik Tambovskogo universiteta; seriya: gumanitarnye nauki. 2009. No. 7. P. 316–323.*)
- [Брюсов 1918] – Брюсов В.Я. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М.: Геликон, 1918.
(*Bryusov V.Ya. Opyty po metrike i ritmike, po evfonii i sozvuchiyam, po strofike i formam. Moscow, 1918.*)
- [Брюсов 1973–1975] – Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Художественная литература, 1973–1975.
(*Bryusov V.Ya. Sobranie sochineniy: In 7 vols. Moscow, 1973–1975.*)
- [Гаспаров 1994] – Гаспаров М.Л. Лекции Вяч. Иванова о стихе в Поэтической академии 1909 г. // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 89–105.
(*Gasparov M.L. Lektsii Vyach. Ivanova o stikhe v Poeticheskoy akademii 1909 g. // Novoe literaturnoe obozrenie. 1994. No. 10. P. 89–105.*)
- [Гаспаров 2001] – Гаспаров М.Л. Баллада // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 69.
(*Gasparov M.L. Ballada // Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy / Ed. by A.N. Nikol'yukin. Moscow, 2001. Col. 69.*)
- [Гиндин 1994] – Гиндин С.И. Комментарии // Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М.: Радуга, 1994. С. 791–872.
(*Gindin S.I. Kommentarii // Zarubezhnaya poeziya v perevodakh Valeriya Bryusova. Moscow, 1994. P. 791–872.*)
- [Гуковский 1929] – Гуковский Г.А. О русском классицизме // Поэтика. Вып. 5. Л.: Academia, 1929. С. 21–65.
(*Gukovskiy G.A. O russkom klassitsizme // Poetika. Issue 5. Leningrad, 1929. P. 21–65.*)
- [Державин 1864–1883] – Державин Г. Сочинения: В 7 т. / С объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб.: Изд-е Императорской Академии наук, 1864–1883.
(*Derzhavin G. Sochineniya: In 7 vols. / Ed. by Ya. Grot. Saint-Petersburg, 1864–1883.*)
- [Западов 1986] – Западов В.А. Работа Г.Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии»; Приложение: Державин Г.Р. Продолжение о лирической поэзии // XVIII век. Сб. 15:

- Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой / Отв. ред. А.М. Панченко. Л.: Наука, 1986. С. 229–282.
(*Zapadov V.A. Rabota G.R. Derzhavina nad "Rassuzhdeniem o liricheskoy poezii"; Prilozhenie: Derzhavin G.R. Prodolzhenie o liricheskoy poezii // XVIII vek. Coll. 15: Russkaya literatura XVIII veka v ee svyazyakh s iskusstvom i naukoj / Ed. by A.M. Panchenko et al. Leningrad, 1986. P. 229–282.*)
- [Иванов 1971–1986] – *Иванов Вяч.* Собрание сочинений: В 4 т. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; с введ. и примеч. О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1986.
(*Ivanov Vyach. Sobranie sochineniy / Ed. by D.V. Ivanov and O. Deshart. Bruxelles, 1971–1986.*)
- [Иванов Г. 2005] – *Иванов Г.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.Ю. Арьева. СПб.: Академический проект, 2005.
(*Ivanov G. Stikhotvoreniya / Ed. by A.Yu. Ar'ev. Saint Petersburg, 2005.*)
- [Кузмин 1996] – *Кузмин М.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примечания Н.А. Богомолова. СПб.: Академический проект, 1996.
(*Kuzmin M. Stikhotvoreniya / Ed. by N.A. Bogomolov. Saint Petersburg, 1996.*)
- [Остолопов 1815] – *Остолопов Н.Ф.* Из Словаря древней и новой поэзии. Литера Б. Баллада // Вестник Европы. 1815. № 10. С. 106–110.
(*Ostolopov N.F. Iz Slovarya drevney i novoy poezii. Litera B. Ballada // Vestnik Evropy. 1815. No. 10. P. 106–110.*)
- [Остолопов 1821] – *Остолопов Н.Ф.* Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. СПб.: Типография Императорской Российской академии, 1821.
(*Ostolopov N.F. Slovar' drevney i novoy poezii: In 3 parts. Saint Petersburg, 1821.*)
- [Резанов 1906] – *Резанов В.И.* Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского. [Вып. 1]. СПб.: Сенатская типография, 1906.
(*Rezanov V.I. Iz razyskaniy o sochineniyakh V.A. Zhukovskogo. [Issue 1]. Saint Petersburg, 1906.*)
- [Рукавишников 1925] – *Рукавишников И.* Французская баллада // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. II. П–Я. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Стб. 1044–1047.
(*Rukavishnikov I. Frantsuzskaya ballada // Literaturnaya entsiklopediya: Slovar' literaturnykh terminov: In 2 vols. Vol. II. P–Ya. Moscow; Leningrad, 1925. Col. 1044–1047.*)
- [Северянин 1999] – *Северянин И.* Тост безответный: Стихотворения; Поэмы; Проза / Сост., авт. предисл. и коммент. Е. Филькина. М.: Респу-

блика, 1999.

(*Severyanin I. Tost bezotvetnyy: Stikhotvoreniya; Poemy; Proza* / Ed. by E. Fil'kin. Moscow, 1999.)

[Томашевский 1958] – *Томашевский Б.В.* Строфика Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. II / Под ред. М.П. Алексеева. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 49–184.

(*Tomashevskiy B.V. Strofika Pushkina* // *Pushkin: Issledovaniya i materialy*. Vol. II / Ed. by M.P. Alekseev. Moscow; Leningrad, 1958. P. 49–184.)

[Тынянов 1926] – *Тынянов Ю.* Архаисты и Пушкин // Пушкин в мировой литературе. Л.: Государственное издательство, 1926. С. 215–286, 384–393.

(*Тынянов Ю. Arkhaisty i Pushkin* // *Pushkin v mirovoy literature*. Leningrad, 1926. P. 215–286, 384–393.)

[Ярхо 2006] – *Ярхо Б.И.* Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Изд. подгот. М.В. Акимова, И.А. Пильчиков, М.И. Шاپир. М.: Языки славянских культур, 2006.

(*Yarkho B.I. Metodologiya tochnogo literaturovedeniya: Izbrannye trudy po teorii literatury* / Ed. by M.V. Akimova, I.A. Pil'shchikov, M.I. Shapir. Moscow, 2006.)

[Asselineau 1876] – *Asselineau Ch.* Le livre des ballades: soixantes ballades choisies. Paris: Alphonse Lemerre, 1876.

[Hamoche 1802] – *Hamoche L.A.* Nouveau dictionnaire poétique. Paris: Testu, 1802.

[PEPP 1975] – *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* / Ed. by A. Preminger et al. Enlarged edition. London: Macmillan, 1975.

[Sabatier de Castres 1770] – *Sabatier de Castres A.* Dictionnaire de littérature. T. I. Paris: Chez Vincent, 1770.

**«Осталась только басня»:
образ божественного петуха в поэзии и искусстве
русского модернизма 1910-х–1930-х годов**

**“And Only a Fable Has Remained”:
The Image of Divine Rooster in the Poetry and Art of
Russian Modernism of the 1910s–1930s**

Анна Кузнецова, Дмитрий Крестов / Anna Kuznetsova, Dmitrii Krestov

Анна Кузнецова (член Московского Союза Художников, независимый междисциплинарный исследователь, куратор выставочных проектов, публицист)

E-mail: anjakb@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6235-9250>

Дмитрий Крестов (магистр психологии, независимый междисциплинарный исследователь)

E-mail: dionisios62@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5582-0862>

Anna Kuznetsova (a member of Moscow Union of Painters, independent researcher, curator of the interdisciplinary projects, publicist)

E-mail: anjakb@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6235-9250>

Dmitrii Krestov (MA in Psychology, independent researcher)

E-mail: dionisios62@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5582-0862>

KEYWORDS: rooster, poet, Russian modernism, fable, sound

ABSTRACT: Rooster is mentioned by Christ according to all Canonical Gospels, in His prediction of Peter's denial. The Holy Fathers such as Saint Ambrose of Mediolan referred to rooster in their manuscripts, which lead to a tradition of understanding the rooster as a symbol of shepherd taking care of his chickens in the same way as Good Shepherd takes care of their parish and preaches to them. When a rooster wakes up with the sun, he is a messenger of God, calling for the Morning Prayer. Richard de Fournival, an erudite and priest, created in the mid-13th century *Le bestiaire d'amour* in which animal symbolism is adopted to courtly culture. In the 20th century, Russian modernist poets were among those who picked up the baton from medieval scholiasts. Boris Pasternak recreated the medieval idea that rooster symbolises a prophet and 'living clock' while Konstantin Balmont writes about rooster as a pharaoh, and Osip Mandelstam about a rooster-soldier. With an eye on medieval iconography of rooster, which deserves deep research, the essay delves into new reading of rooster symbolism in works by artists and theorists of Russian modernism such as Mikhail Larionov and Marc Chagall.

Введение

В течение последних лет, пока готовился материал, легший в основу настоящей статьи, мир пришел в иное состояние. Это не могло не отразиться на замысле сообщения, и его изначальная композиция слетела и снова сложилась уже в методе иносказания. Нам «...осталась только басня», – эти слова выдающегося новатора филологии Ольги Фрейденберг приводятся в статье Нины Брагинской [Брагинская 2007: 117] к публикации главы *Басня* из книги Фрейденберг *Композиция “Трудов и дней” Гезиода*, которую мы еще процитируем в финале. Можно также актуализировать фразу из письма Фрейденберг, кузины и адресата Бориса Пастернака, к его первой жене Евгении: «страдания давно перешли за норму реальности и сделались приемом искусства» (27. XI.1924) [Брагинская 2017: 11]. О самой Ольге Михайловне современники говорили, в том числе, как о своеобразной толковательнице культурных течений своего времени. Вслед этой тенденции данный материал надо рассматривать как комбинацию толкований поэзии и параллельного ей изобразительного искусства прошлого века в момент, когда мы в сумерках напряженно вглядываемся в тревожное зарево и каждое утро с облегчением встречаем новый рассвет. И кто, как не божественный петух, возвещает нам открыть новую страницу жизни...

Крик петуха – это врачующий душу звук. И потому мы размышляем о нем в аспекте сакральном, о генезисе петуха, о его поэтической и изобразительной легенде, и наконец, о его служении – жрецом и жертвой. Последние пять, семь лет мы занимаемся мистической экологией, в которой рассматриваем, прежде всего, проблему психологического взаимодействия человека и животного, зарождения искусства в этом процессе познания животного как другого, в том числе и непосредственно на практике. В этом смысле мы идеологически присоединяемся к Карлу-Густаву Юнгу, которого цитирует Дмитрий Крестов в своей статье *В сторону животного*:

Мое сочувствие к животным было основано вовсе не на аллюзиях шопенгауэровской философии, а имело более глубокие истоки – восходящее к давним временам отождествления себя с животными... «В глазах животных прячется печаль, – пишет Юнг, – и никто никогда не узнает, порождение ли это их души или болезненное чувство – знак первобытного, первоначального состояния мира» [Крестов 2018].

Петух с его предвечным восклицанием нам видится как своего рода ‘вечное возвращение’, поскольку, говоря о русском Серебряном веке, невозможно не упомянуть весьма повлиявшего на него Фридриха

Ницше: «Великий полдень – когда человек стоит посреди своего пути между животным и сверхчеловеком и празднует свой путь к закату как свою высшую надежду: ибо это есть путь к новому утру» [Ницше 1990: 56].

В век промышленного птицеводства миллиарды его мучениц-кур для обывателя просто одно из обезличенных наименований потребительской корзины. Но не таковы были лучшие умы человечества: от философа-киника Диогена Синопского с анекдотом об оципанном петухе, принесенном им блистательному Платону как саркастическая интерпретация слов последнего о человеке как «существе без перьев», до выходца из Российской империи, французского философа Эммануэля Левинаса, который в одном из поздних интервью приводит фрагмент повседневной утренней еврейской молитвы: «Благословен Господь, Владыка мира, который научил петуха отличать день от ночи...» – и философ поясняет далее: «...в пении петуха содержится первое проявление движения к свету или пробуждение к свету» (пер. с фр. Анны Кузнецовой) [Levinas 2016: 181].

Об этом же общении Бога-Отца и петуха гласят первые строки стихотворения Сергея Есенина, написанного в революционном 1917 году:

Ночь и поле, и крик петухов...

С златной тучки глядит Саваоф [Есенин 1995–2005, I (1995): 76].

Вспомним есенинскую же «землю», любимую людьми за то, что она «пропахла петухами» («Тихий вечер. Вечер сине-хмурый...» [Есенин 1995–2005, IV (2004): 226–227, цит. 227]). Петух завораживал собой почти всех русских поэтов, так, он окрашен красным в поэме Марины Цветаевой *Крысолов* (1925): «Тот красен петух – Как стяги – как стены в иных городах...» [Цветаева 1994–2012, III (1994): 60]; в поэме *Царь-Девница* (1920) петух персонифицирован как неотвратимое бедствие: «Красный грянь, петух, над щами несолеными!...», а в финале поэмы вслед за петухом все зарделось красным: «...с красной молнией и с громом» – и царь, и самая страна – «Царь-Кумач, / Мы – Красная Русь!» [Там же: 238]. У поздней Цветаевой нам особенно важно появление «галльского петуха» в *Стихах к сыну* (1932): «...не быть тебе галльским петухом, хвост заложившим в банк» [Цветаева 1994–2012, II (1994): 301], – эти строки из третьей части цикла (*Не быть тебе нулем*) проникнуты осмеянием якобы благополучной жизни в кредит, которому противостоит поэт, всегда разделяющий «голод голодных».

Франция была, пожалуй, главной точкой притяжения для целой плеяды поэтов Серебряного века; после революции 1917 года она дала

приют множеству из них, так же, как и их собратьям-художникам... Франция исторически интересна нам тем, что имеет в своей геральдике петуха с тех пор как он стал символом древних галлов, которые украшали его изображением свои щиты. В Галлии, где название племени на латыни совпало с названием петуха (gallus), был широко распространен культ бога Меркурия. В петербургском Эрмитаже хранится статуя бога Гермеса из бронзы возможно галльского происхождения II–III века нашей эры, где Гермес изображен с животными, один из которых – петух. Считалось, что иногда божество может разъезжать в колеснице, запряженной этими птицами. Работу духовно близкой Цветаевой художницы Натальи Гончаровой *Галльский петух*, гравюру из серии *Мистические образы войны* (1914), мы прокомментируем современным ей стихотворением Осипа Мандельштама *Зверинец* (январь 1916):

Германец выкормил орла,
И лев британцу покорился,
И галльский гребень появился
Из петушиного хохла [Мандельштам 1993–1999, I (1999): 118].

Еще один образ красного петуха, еще до поэм Цветаевой, создал художник Марк Шагал – мертворожденное дитя в ночь страшного пожара на родине в Витебске... И потому для него такой петух – это наваждение огня. Но Шагал – также и поэт Творения, в его *Стихах к росписи еврейского театра* мы читаем:

Я расписал плафон и стены –
Танцоры, скрипачи на сцене,
Зеленый вол, шальной петух...
Я подарил Творенья Дух
Вам, мои братья бессловесные (цит. по: [Ичин 2005: § 38 из 54]).

Человеко-Петух

В работе Шагала *Здравствуй, Париж* (1939) витебский огненный петух соединился с древне-европейским предком.

Подобные андрогинные изображения мы обнаруживаем в алхимических зарисовках аллегорического соединения Солнца и Луны из одноименного средневекового стихотворения, датированного 1400 годом; в этом стихотворении имеется строка «Значит, я тебе нужна как курицы петуху» [Ичин 2005: § 40 из 54].

Мандельштам есть самый 'птичий' поэт, о чем он сам говорит нам в Автопортрете (к 1914):

Так вот кому летать и петь
И слова пламенная ковкость, –
Чтоб прирожденную неловкость
Врожденным ритмом одолеть! [Мандельштам 1993–1999, I (1999): 99].

Ирина Сурат пишет:

Императивное «летать и петь» подхватит и присвоит Марина Цветаева: «Ты не женщина, а птица, / Посему – летай и пой» («Поступь легкая моя...», 1918), причем именно это свое восьмистишие она запишет в 1920 году на мандельштамовском автографе второй строфы «Tristia» [Сурат 2022: 328].

Что же касается упоминания о петухе, то, обращаясь снова к трудам Сурат, мы находим следующее:

В стихах Мандельштама 1918–1920 годов трижды возникает мотив петушиного крика. В стихотворении с овидиевым названием «Tristia» петух кричит на фоне античного акрополя:

Я изучил науку расставанья
И чту обряд той петушиной ночи,
Когда, подняв дорожной скорби груз,
Глядели вдаль заплаканные очи...

<...> Петух что-то главное знает и о чем-то пророчествует – но о чем? В стихотворении 1920 года, обращенном к Ольге Арбениной, на фоне античной и любовной темы, среди мрака ночи вновь вспоминается пение петуха:

<...>
Еще не рассеялся мрак и петух не пропел,
Еще в древесину горячий топор не врезался [Сурат 2009: 236–237].

Мандельштам как будто бы сам дает указание на источник и смысл мотива в статье *Слово и культура* (1921):

Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы – и петух, который прокричал за окном, кричал уже в овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость [Мандельштам 1993–1999, I (1999): 214].

Как отмечает Сурат, указание на Овидия – ложное, так как в пяти книгах его тристий петух не упоминается ни разу: «Но ключ к образу Мандельштам все же оставил, связав своего петуха с темой повторения и радости узнавания – это, как нередко бывает в прозе Мандельштама, параллель и комментарий к “петушиной ночи” его “Tristia”» [Сурат 2009: 237].

Вырастая до размера апостола, и памятуя о греческом «апостолос» как «посланнике», разве не является им и сам петух? – что мы собственно и видим в хрестоматийной миниатюре Хлудовской Псалтири – *Отречение Петра* (ок. 850). Парадоксальным образом уникальная византийская композиция в своем решении равнозначности фигур петуха и апостола совпадает по смыслу с сочинением *Сновидение, или петух* Лукиана Самосатского, современника апостолов и первосвятителей. Лукиан сатирически признает интеллектуальное равноправие в диалоге персонажа Микилла с Петухом, где последний предстает сначала в образе юноши Алектриона, затем и вовсе представляется самим Пифагором:

Дело в том, Микилл, что тот, кто сейчас представляется тебе петухом, еще не так давно был человеком <...> На юношу Алектриона рассердился бог Арес и превратил его в эту самую птицу вместе со всеми его доспехами, так что и сейчас у петуха на голове имеется гребень вместо шлема [Лукиан Самосатский 2001: 422].

Далее Петух объявляет свое следующее воплощение: «...так вот перед тобой я, этот самый Пифагор...». И Микилл восклицает: «...еще того чудеснее: петух-философ!» [Там же: 423–427].

Эту историю мы приводим не только как пример назидательной роли петуха, идущей из античности в средневековье, но прежде всего как пролог к подобным «измышлениям» поэтов уже в двадцатом веке, когда слияния и превращения птиц в людей и наоборот стали темой модернистского искусства. В автобиографической книге *Моя Жизнь* Шагала мы читаем: «...люди, покинув обычные места, принимались ходить над землей. Мои знакомые присаживались отдохнуть на кровли» [Шагал 1994: 94], и видим подтверждение этому в картине *Человек-петух над Витебском* (1925).

Лев Шестов в эссе *Поэзия и проза Федора Сологуба* (1909) писал: «Сократ сравнивал поэтов с оракулами. Откуда-то они добывают истину, но сами они не понимают значения своих истин, и не умеют их объяснить другим» [Шестов 1996: 420].

В 1930-е годы Анна Ахматова «добывает истину», принимаясь за анализ *Золотого Петушка* как «последней сказки Пушкина» [Ахматова 1998–

2002, VI (2002): 13–44], – именно под таким названием текст был напечатан в журнале «Звезда» (1933). И это происходит в первое десятилетие сталинского правления, и это тоже проявление обозначенной нами в начале «басни»: «Отсюда понятно обращение Пушкина именно к этому источнику для создания политического памфлета...», – пишет Ахматова в примыкающем к статье комментарии «Сказка о золотом петушке» и «Царь увидел пред собой...», опубликованном в 1939 году [Там же: 44–55; цит. 45]. О чтении Ахматовой *Золотого Петушка* в коммунальной квартире вспоминает Корней Чуковский:

Она – в окайненных стенах коммунальной квартиры, где из-за дверей бесцеремонных соседей не умолкая орет патефон, часами нянчит соседских детей... читает им разные книжки – старшему Вальтера Скотта, младшему «Сказку о золотом петушке» [Чуковский 2012: 228].

В такой обстановке появляется исследование, в основе которого лежит личный вызов поэта; и, как она с определенной гордостью пишет: «...мне удалось найти источник “Сказки о золотом петушке”. Это – “Легенда об арабском звездочете” Вашингтона Ирвинга из книги “Альгамбра”» [Ахматова 1998–2002, VI (2002): 13]. Но существуют большие различия между сказаниями, и два из них нам наиболее интересны:

У Ирвинга волшебные талисманы не разговаривают (медный петух, медный всадник). У Пушкина золотой петушок иронизирует над царем. <...> Развязка «Сказки о золотом петушке» существенно отличается от источника. Когда Абен Габуз не исполняет обещания, волшебный флюгер (медный всадник) только перестает предупреждать его о приближении опасности. В пушкинской же сказке талисман (золотой петушок) является орудием казни царя-клятвопреступника и убийцей [Там же: 24, 28].

Тема пушкинского *Золотого петушка* за двадцать лет до публикации Ахматовой уже успешно трактовалась автором-женщиной, коей была упомянутая выше художница Гончарова. Получив от Сергея Дягилева сценографический заказ для оперы-балета *Золотой петушок* Николая Римского-Корсакова (постановка Михаила Фокина), Гончарова решила динамическое действие в активных цветах-всполохах, отображающих аллегорическое пробуждение истины в виде «ожившего» петуха. Таким образом, петух первого поэта России, решенный в красках прямой продолжательницы рода его жены, покорила Парижскую Оперу в 1914 году (илл. 1).

Петух Нового Завета

Петух упоминается самим Христом во всех четырех Евангелиях в связи с событием Отречения апостола Петра (Мф. 16:34; Мк. 14:30; Лк. 20:24; Ин. 13:38). Как указывает Владимир Топоров,

<в> Новом завете образ Петуха имеет символическое значение некой решающей грани (ср. Матф. 26, 34, 74–75; Мк. 13, 35). Петух в соответствии с евангельским мотивом становится эмблемой святого Петра, знаком раскаяния (в другой трактовке Петух – посланец дьявола, искусившего Петра) [Топоров 1982: 310, стлб. 3].

Таким образом, петух навечно закреплен в Новом Завете, и упоминания о нем в богословских трудах будут множиться на протяжении веков, – как в поэтической форме, так и в форме притч и иносказаний; так, в конце IV века св. Амвросий Медиоланский сложил гимн *Творец Вселенной, Вечный Бог... (Aeterne Rerum Conditor...)*, где петуху посвящены следующие строки (пер. Петра Цветкова):

Петух есть к бодрости призыв,
Сонливых явственный укор
И всем отрекшимся судья.
Петух гласит, – надежда вновь
Живит унылых, здрав больной;
Разбойник свой скрывает меч
И в падших вера восстает [Амвросий 1891: 427].

Вслед за св. Амвросием и другими Отцами Церкви петух вошел во множество сочинений средневековых мистиков, создавших концепцию о петухе-пастыре, опекающем своих кур, так же как Добрый Пастырь заботится о своей пастве и проповедует ей: «Иногда образ петуха толкуется как символ истинного проповедника Евангелия», – отмечает Топоров [1982: 310, стлб. 3].

Средневековые авторы сравнивают петуха с монахами, которые, как и он, поют в определенное время дня. Поэтому в бестиариях петух предстает иногда как «священник», ищущий пути к воссоединению с Богом. Французский археолог, историк и теоретик христианского искусства Луи Шарбонно-Лассэ (Louis Charbonneau-Lassay) в своем пространном труде (1940) перечисляет обширный список средневековых французских писателей, добавивших

пространную часть в более общих писаниях о символизме животных и вещей: Жан Белет (Jean Belet), <...> Гонорий д'Отюн (Honorius d'Autun),

Гуго де Сан-Виктор (Hugues de Saint-Victor), <...> Альберт Великий, <...> восприняли в них самые рискованные темы *Physiologus*'а и *Ключа* [Шарбонно-Лассэ 2017: 43–44].

Мы вынуждены сократить обширный список, приведенный ученым в книге, вышедшей в русском переводе в 2017 году, но необходимо упомянуть еще одно имя из списка Шарбонно-Лассэ: «эти различные писания поистине были настольными книгами художников той поры, и они так хорошо согласовывались с духом времени, что Ришар де Фурниваль успешно написал на их примере *Бестиарий Любви*» [Там же: 44]. *Бестиарий Любви* начинается как раз с описания петуха:

Ибо чем ближе к дневному времени, тем чаще он поет; и чем ближе к полуночи, тем старательнее он поет и тем сильнее его голос. День, а также вечер, природа коего состоит из дня и ночи, смешанных воедино, символизируют любовь не вполне безнадежную, но и не вполне могущую надеяться; полночь же означает любовь, совершенно лишенную надежды [Фурниваль 1995: 92–93]. (илл. 2)

В отличие от отцов Церкви и их средневековых собратьев по трепетному и порой аллегорически-наивному перу, Виктор Шкловский в книге *Zoo. Письма не о любви* обращается к сюжету отречения Петра как приверженец поэтического формализма: «из-за холода отрекся апостол Петр от Христа. <...> Если бы та ночь была теплая, Петр остался бы во тьме, петух пел бы зря, как все петухи, а в евангелии не было бы иронии» [Шкловский 1923: 22]. По преданию, ученик апостола Петра св. Климент, Папа Римский, вспоминал, что Петр и после отречения («изшед вон плакася горько» (Мф. 26:75)), в течение всей последующей жизни, заслышав ночное пение петуха, падал ниц, со слезами каялся в своем отречении и просил прощения [Гладков 1907: 622]. В раннем Средневековье, примерно с шестого века, был введен обычай ставить петуха на колокольню; находящийся на вершине христианского храма петух непременно обращает нас к эпизоду об отречении. Так, «ватиканский петух» находился на колокольне старой базилики святого Петра в Риме; позолоченный петух венчает один из куполов реконструированной в 1931 году католической церкви Ad Gallicantu в Иерусалиме, поставленной на месте отречения апостола Петра на горе Сион.

Средневековую концепцию петуха как «пророка» и «живых часов» воссоздает Борис Пастернак в стихотворении *Петухи* (1923):

Перебирая годы поименно,
Поочередно окликаю тьму,

Они пророчить станут перемену
Дождю, земле, любви – всему, всему [Пастернак 2003–2005, I (2003): 202].

Удивительное событие произошло во время эпохального пожара 2019 года, когда с рухнувшей колокольни Notre-Dame de Paris пропал и затем был чудесно найден петух-реликварий, в котором хранились мощи покровителей Парижа – св. Женевиевы и сщмч. Дионисия.

В приведенной выше статье Ахматовой пушкинский *Золотой Петушок* слетает с шеста и становится орудием провидения и возмездия; этот же аспект божественного возмездия, где птицы служат его символом, отмечался еще в тексте *Апокалипсиса*: «Ангел стоит на солнце и призывает всех птиц пожирать трупы людей. Птицы: павлин, ястреб, ворон, голубь, петух, пеликан, сова» (Откр. 19:17-18). Сцена эта подробно воспроизведена в миниатюре *Откровение Иоанна Богослова* (Франция, Париж, 1370–1390), хранящейся в Британской библиотеке.

Как еще один пример неявной подспудной птичьей 'эсхатологии', где даже тишина имеет крылья, мы приводим строки Мандельштама *Под грозовыми облаками несется клекот вещей птиц* (1910):

В священном страхе зверь живет –
И каждый совершил душою,
Как ласточка перед грозою,
Неописуемый полет.

Когда же солнце нас расплавит,
Серебряные облака,
И будет вышина легка,
И крылья тишина справит? [Мандельштам 1993–1999, I (1999): 53].

В продолжение темы «неописуемого полета» есть чрезвычайно важное для нашей темы отображение петуха, простирающегося до небес; петуха как космического начала в финале стихотворения Арсения Тарковского *Петух* (1938):

...Тут я на гору стал, оглянулся и прыгнул – бегу над лощинами,
Петуха не догонишь, а он от меня на вершок.
– Упади! – говорю и схожу на песок. Небо крыльями бьет петушиными.
Шпоры в горы! Горит золотой гребешок! [Тарковский 1991–1993, II (1991): 49].

«Небо крыльями бьет петушиными», то есть петух собой закрывает небо перед поэтом. Это походит на сюжет сворачивания и исчезновения неба: «И небо скрылось, свившись как свиток» в *Откровении Иоанна Богослова* (Откр. 6:14), апостола и евангелиста, бывшего в свою очередь

прямым свидетелем крика петуха при отречении Петра: «Петр опять отрекся; и тотчас запел петух» (Ин: 18:27). Кроме того, в этом определении недостижимости животного, невзирая на его фактическую близость («Петуха не догонишь, а он от меня на вершок»), Тарковский улавливает и общую непостижимость человеком твари как предшествующему человеку воплощению божественного замысла (илл. 3).

Так называемая «активная апокалиптика» (термин, введенный Анастасией Гачевой [Гачева 2018: 19–31]) видна нам уже по одной этой строфе: «Знай, вся земля на небе и небо на земле» [Гачева 2019: 459]. Такое видение мира было свойственно Александру Горскому, репрессированному и погибшему в 1943 году. Горский – пример синтеза творческих начал: он был и поэтом-мистиком, и ученым-космистом, сподвижником Николая Федорова. Как поэт, Горский прошел интереснейшую эволюцию в форме и смыслах своего эсхатологического видения «светоносных птиц». Гачева в своих нескольких работах о Горском публиковала и серию его *Евангельских стихов*: здесь мы приводим фрагмент из дореволюционного стихотворения *Излучения* (1916), посвященного литургии Преждеосвященных даров:

И с болью подвига невольного
запевы светоносных птиц
Пред Ликом Слова Безглагольного
Мгновенно упадают ниц [Горский 2018, II: 130].

Сравним теперь период советских 20-х годов, когда Горский пишет стихотворение *Вход*, причем в только что наступившем 1927 году – 1 января:

Истаял — пропал
Явлений лес.
Кто разодрал
Завесу завес?
Очи – крыла
Мир для меня...
Море – стекла
Море огня...
Искры – кусты...
Сверк светоптиц... [Там же: 130].

Петух как гигантская искра и «сверк светоптиц» является нам в *Лучистом этюде* 1912 года Михаила Ларионова (Государственная Третьяковская галерея, Москва, поступил в 1929 году из Музея Живописной культуры). Сам художник в 1913 году писал в манифесте *Лучисты и бу-*

дущники об открытом им методе, самым знаменитым экспонатом которого является именно полотно с петухом: «стиль лучистой живописи имеет в виду пространственные формы, возникающие от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника» [Лучисты и будущники 1913: 13].

Петух – жрец и жертва

Мы переходим от теоретика и практика лучизма Ларионова к «поэту солнца», как именовал Константина Бальмонта Иван Шмелев в своей речи на юбилейном вечере Бальмонта, состоявшемся 24 апреля 1936 года в зале парижского Musée sociale [Встреча 2002: § 46]. Редкое стихотворение с образом петуха-священнослужителя, произносящего ежеутреннюю ектению, нашлось в переписке Бальмонта со Шмелевым, происходившей уже во Франции: в письме из Carbreton 8 декабря 1926 года Бальмонт присылает стихотворение, которое именует «синицей», и вот нужный нам фрагмент:

Я снюсь себе сам на волшебной обедне.
Священник здесь – Солнце, синица – дьячок,
А дьякон – петух на деревне соседней,
Цветок – для кадила раздул уголек [Встреча 2002].

В первые века христианства, толкуя начало Страстей Христовых, за которым последует и событие отречения Петра, папа Римский Лев Великий, ссылаясь на евангелиста Иоанна (Ин. 18:5), уделяет особое внимание голосу Христа: «Господь говорит: Это Я, и от голоса Его повергается толпа нечестивых. И если подобное смогла Его осужденная униженность, то что же тогда сможет Его величие, предназначенное судить» [Лев I Великий 1999: 72], то есть звук голоса Христа предшествует троекратному петушину вокалу, и голос птицы следует за голосом Бога; они – событийно рядом, как рядом – голоса священника и диакона, и это чрезвычайно важное уточнение для нашей темы.

В свою очередь, в иудаизме петух – это искупительная домашняя жертва в отсутствие Храма, где приносится жертва кровная; с XIX века в религиозном движении хасидов, к которому принадлежала и витебская община Шагала, существует обычай капарот – в Йом-Кипур крутить петуха над головой мужчины, а курицу – женщины, перекладывая таким образом на птицу свои прегрешения, и тем самым автоматически отождествляя себя с ней... Двадцатый век разомкнул евреев не только черту оседлости, но и ‘разрешил’ изображать Господнее Тво-

рение, как мы видели это уже у Шагала. Ичин в своей статье о божественном аспекте творчества Шагала ссылается на философа Мартина Бубера и его книгу «Хасидские предания»: «...корни этих изображений нередко ведут к хасидским преданиям, связанным с образом Баал Шем Това, который, среди прочего, “научил Маггида понимать язык птиц и деревьев” и у которого была “священная привычка разговаривать с животными”» [Ичин 2005: § 40 из 54]. Еще один гениальный поэт красок из местечка – Хаим Сутин, перебрался из российской империи в Париж и устроил в крошечной мастерской, как это называли очевидцы, «бойню Сутина»: он приносил мертвую натуру, в частности, и петуха, и писал добычу в течение нескольких дней. Одна из таких работ – *Петух* (1925) находится в Музее современного искусства в городе Труа (Франция). Обращаясь от возвышенного обобщения животного у Шагала к проблематике животного как обиденной жертвы, что практиковал в своем искусстве Сутин, мы приводим фрагмент из статьи *Торжество Кривды или Эсхатологический зверь в басенной шкуре* Нины Брагинской, посвященной трудам Ольги Фрейденберг 1930-х годов, которая утверждала, что

миф рассказывает о рождении, гибели и новом рождении мира, который предстает как герой или даже как зверь, в жертвоприношении определенно как зверь. Зверя видят (встречают, ловят) – это является – рождается мир; животное убивают – это его эсхатология; съедают – и это означает, что все получившие долю стали им и участвуют в его возрождении [Брагинская 2007: 117]. (илл. 4)

Мы уже упоминали поэзию Арсения Тарковского в апокалиптическом контексте. Спустя десятилетия концепция конца мира как заклания зверя прозвучала в фильме его сына Андрея. Режиссер писал о съемке *Зеркала* в книге *Запечатленное время* (1977–1984):

В эпизоде, когда замученная героиня фильма в каком-то полубморочном состоянии решалась рубить или не рубить голову петуху, ее крупный план, заключающий сцену, мы сняли рапидом на 90 кадров в подчеркнуто неестественном освещении» [Тарковский / Волкова 2002: 218]. (илл. 5)

И Тарковский, говоря далее о «литературности» как об излишнем, – «кадр начинает нести в себе чисто литературный смысл», – призывает оставить в кинопроизведении «недоступную тайну» [Там же: 219]. И вот через эту, казалось бы, стороннюю подсказку, мы приходим к заключению, что петух – «недоступная тайна», и излишняя литературность ему не подходит. Стерты границы жанров в русском модернизме, и петух вывертывается из рук поэта на его творческой кухне. Сцена с петухом – очевидно, самая яркая из

сюжетов жертвоприношения, которые проходят через все фильмы Андрея Тарковского, с апофеозом финального фильма. Нарушая хронологические рамки данного исследования, невозможно исключить из него эту выдающуюся по зрелищности и смыслу сцену фильма: режиссер невольно обобщил ею все предшествующие ему явления жертвенного и жреческого петуха в русской литературе и искусстве, включая и литературное наследие своего отца, Арсения Тарковского. Илья Имазин в статье *Отец как утрата и жертва: Тарковский*: «когда-то ты (отец) принес в жертву своему творчеству общение со мной и мое детство, теперь ты должен пожертвовать всем ради меня. Как Цветаева обращалась с “требованьем веры”, Тарковский-младший требует жертвы» [Имазин 2021: § 36 из 45].

Образ петуха как жертвы «большого города», и одновременно как жреца у алтаря времени дает нам Давид Бурлюк как «пример поэту» в одноименном стихотворении 1932 года:

Я Нью-Йорке на панели
Гимн слышал петухов,
Что так радостно запели
Под цементом, под замком...

<...>

Петухи [sic] гласят подвале
И [sic] унынья пеньи нет...
Океана славят дали.
Красоте свобод привет [Бурлюк 2002: 420, 421].

Если у Мандельштама в *Tristia* петух над городом что-то в тревоге возвещает миру: «Зачем петух, глашатай новой жизни на городской стене крылами бьет», то у Бурлюка петух – внизу, под цементом мостовой поражает поэта своей «мерой веры» и этим подает пример, которому поэт следует:

Под цементом, под панелью
Не сдаюся и пою
И бунтарской славлю трелью
Бедных жизнь и жизнь свою! [Там же: 421].

То есть во все времена, – что из мифической преисподней, что из унылого подвала мегаполиса – священные петухи «вслепую славят свет» [Там же: 420]. Фрейденберг в цитируемом выше труде *Басня* обращалась и к средневековому исландскому эпосу, где

разрушение мира возвещают в Эдде три петуха вселенной – золотой в раю, огненно-красный на земле, бледный в преисподней. Но что же происходит после разрывания и распада мирового зверя? Нарождается новый. Дикие, хищные звери умирают, а новая вселенная представляет собою мир всех животных [Фрейденберг 2008: 139].

И, наконец, в жреческом служении главное – это звук, исходящий из петушиного горла, и поэт Вячеслав Иванов говорит о нем, как о звуке «трубном», то есть эсхатологическом:

И в час ночной, чу, возглашает петел
Весну, всех весен краше и святей.

Звук оный трубный, тот, что отворяет
Последние затворы зимних врат,
Твой хриплый гимн, вождь утра, предваряет [Иванов 1971–1987, III (1979): 570].

И раз уж выдающийся поэт-символист обратил наш слух к возгласу петуха, используя его устаревшее название «петел», мы приводим здесь старинный текст славянского апокрифа *О всей твари*, созданного на основе сочинения XI века Евстратия Никейского и ставшего известным в славянском переводе с начала XV века. Возвращаясь под землю, солнце омывается в океане и тревожит гигантского петуха:

Солнце же течет на въздухъ въ дѣнь, а въ нощи по окияну ниско лѣтит не омочась, но тѣкмо 3-жды омывается в окияне. Глаголетъ Писание: Есть кур, емуже глава до небеси, а море до колена. Еда же солнца омывается въ акияне, тогда же акиян въсколеблется, и начнут волны кура бита по перью. *Куръ* же очютивъ волны, и речетъ «Кокорѣку», протолкуется «Свѣтодавче Господи, дай же свѣт мирови». Еда же то въспоет, и тогда вси кури воспоют во един год по всей вселеннѣй. Тогда же солнце омывается от окияна, а акиян от солнца, а от акиана вся воды [О всей твари 1863: 349–350].

Заключение

Как мы увидели, через образ петуха выявляется доселе неизведенное и выстраиваются неожиданные связи; так, в процессе исследования обнаружилась личная симпатия и творческая перекличка Есенина и Шагала; оба они в своем роде остались непревзойденными по количеству созданного петушиного народца. В эссе *Сергей Есенин и Марк Шагал*, опубликованном к юбилею последнего, убедительно доказывается сходство их воззрений:

...и поэт, и художник пытались приподнять завесу тайны первоосновы мира с помощью образов животных. «Все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, <...> носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека», – писал Есенин в «Ключах Марии» [Шетракова 2022: § 32 из 53].

Российская провинция – Константиново Есенина и Витебск Шагала под непрестанное петушиное пение породили особый взгляд поэтов на тварное как на Творение. И потому именно у них двоих петух сложился, памятуя и о старинных толкованиях о нем, как промежуточное звено между человеком и ангелом. Как пишет о работах Шагала Ичин,

...иллюстрации 1930-х годов характеризовала экспрессивная сказочность примитивного искусства, перекликающаяся во многом с произведениями Пиросмани, Гончаровой и Ларионова, однако сопровождаемая представлениями Шагала о прародительском единстве мира Божиего и человеческого, сугубо подчеркнутого крылатостью персонажей двух миров (ангелов и людей), позволяющей передвигаться в пространстве и времени; о возможном союзе между ангелами и людьми читаем в стихотворении «Источник»:

Дай пребыть среди Твоих ангелов –
Петь Тебе бесконечную грусть [Ичин 2005: § 17 из 54]. (илл. 6)

В связи с темой петушиного 'ангелария' мы отсылаем к фрагменту из видеофильма Хор 2021 года, снятого нашей группой в птичнике одного из православных монастырей. Гул, порождаемый великим множеством кур под предводительством петуха, сопровождается комментарием к.фил.н., исследователя литературы и богословия Серебряного века, арт-критика Александра Владимировича Панова. Он высоко оценил изначальную, сугубо птичью версию фильма на выставке-исследовании Анны Кузнецовой *Братья, сестры и маленькая черная курица*, приуроченной к 700-летию Данте Алигьери и его францисканству. Голос Александра, уникального 'птичьего' тембра, записанный на открытии выставки, затем идеально лег на хор кур – 'херувимов': хор, открывающий нам, что ангелы, очевидно, поют не по привычным европейскому слуху гармониям, но по иному канону, постижимому только поэтами. «В этом мире разлука – лишь прообраз иной...», – писал Иосиф Бродский; так и финальный петуший гулкий «трубный»¹ перевозвук, не поддающийся никакой литературной имитации, является прообразом и чаянием «жизни будущего века».

1 См. стихотворение Иванова здесь выше.



Илл. 1. Наталья Гончарова. Эскиз декорации к опере Н.А. Римского-Корсакова *Золотой Петушок*. 1914. Бумага, карандаш, акварель, гуашь. 18,3х26,4 см. Серпуховский художественный музей.



Илл. 2. Женщина кормит петухов. Апсидная мозаика церкви Сан Клементе. XII век. Рим.



Илл. 3. Фреска из Кирилловской церкви, южный придел. Киев. 1170 год.
Страшный Суд, фрагмент из *Апокалипсиса* – сворачивание и исчезание неба.
«И небо скрылось, свившись как свиток» (Откр. 6:14).



Илл. 4. Карлик подманивает петуха для жертвоприношения. Древнеримские мозаики. Помпея. Археологический музей, Неаполь.



Илл. 5. Сцена из фильма Андрея Тарковского *Зеркало* (1974).



Илл. 6. Анна Кузнецова. Крик петуха. Скриншот финала видео-работы *Chorus* (2 мин. 41 сек), 2021. Производство группы WHITEMOUSES.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Ахматова 1998–2002] – *Ахматова А. А.* Собрание сочинений: В 6 т. Сост. и подготовка текста Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1998–2002.
(*Akhmatova A. A. Sbranie sochineniy: In 6 vols. / Ed. by N.V. Koroleva. Moscow, 1998–2002.*)
- [Брагинская 2007] – *Брагинская Н.В.* Торжество Кривды или Эсхатологический зверь в басенной шкуре // Синий диван. 2007. [Вып. 10/11]. С. 117–125.
(*Braginskaja N.V. Torzhestvo Krivdy ili Eskhatologicheskij zver' v basennoy shkure // Siniy divan. 2007. No. 10/11. P. 117–125.*)
- [Брагинская 2017] – *Брагинская Н.В.* «У меня не жизнь, а биография» // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2017. № 4 (25). С. 11.
(*Braginskaya N.V. "U menya ne zhizn', a biografiya" // Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya. 2017. No. 4 (25). P. 11.*)
- [Бурлюк, Бурлюк 2002] – *Бурлюк Д., Бурлюк Н.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002.
(*Burlyuk D., Burlyuk N. Stikhotvoreniya. St.-Petersburg, 2002.*)
- [Встреча 2002] – *Встреча: Константин Бальмонт и Иван Шмелев: письма К. Д. Бальмонта И. С. Шмелеву / Вступит. статья и публикация К. М. Азадовского и Г. М. Бонгард-Левина // Наше наследие: иллюстрированный культурно-исторический журнал. 2002. № 61 (<http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6117.php> (дата обращения: 15.09.2022)).*
(*Vstrecha: Konstantin Bal'mont i Ivan Shmelev: pis'ma K.D. Bal'monta I.S. Shmelevu. Intro. and ed. by K.M. Azadovskiy and G.M. Bongard-Levin // Nashe nasledie: illjustrirovannyi kul'turno-istoricheskij zhurnal. 2002. No. 61 (<http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6117.php> (accessed: 15.09.2022)).*)
- [Гачева 2018] – *Гачева А.Г.* Апокатастасис в русской религиозно-философской мысли последней трети XIX – первой трети XX в.: статья третья: Апологеты целостного идеала: тема всеобщности спасения в творчестве мыслителей Советской России А.К. Горского, Н.А. Сетницкого, В.Н. Муравьева, Д.Л. Андреева // Вестник РГГУ: серия «Философия; Социология; Искусствоведение». 2018. № 3 (13). С. 19–31.

(Gacheva A.G. Apokatastasis v russkoj religiozno-filosofskoj mysli poslednej treti XIX – pervoj treti XX v.: stat'ja tret'ja: Apologety tselostnogo ideala: tema vseobshchnosti spasenija v tvorchestve mysliteley Sovetskoy Rossii A.K. Gorskogo, N.A. Setnitskogo, V.N. Murav'eva, D.L. Andreeva // Vestnik RGGU: seriya «Filosofiya; Sociologiya; Iskuststvovedenie». 2018. No. 3 (13). P. 19–31.)

[Гачева 2019] – Гачева А.Г. «Идеал ведь тоже действительность...»: русская философия и литература. М.: Академический проект, 2019.
(Gacheva A. G. «Ideal ved' tozhe deystvitel'nost'...»: russkaya filosofiya i literatura. Moscow, 2019.)

[Гладков 1907] – Гладков Б.И. Толкование Евангелия. СПб.: изд. авт., 1907.
(Gladkov B. I. Tolkovanie Evangelija. Saint Petersburg, 1907.)

[Горский 2018] – Горский А.К. Сочинения и письма: В 2 кн. / Сост., подгот. текста, комментарии А.Г. Гачевой. М.: ИМЛИ РАН, 2018.
(Gorskiy A. K. Sochineniya i pis'ma: In 2 books / Ed. by A.G. Gacheva. Moscow, 2018.)

[Есенин 1995–2005] – Есенин С. Полное собрание сочинений: В 7 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев. М.: ИМЛИ РАН, 1995–2005.
(Esenin S. Polnoe sobranie sochineniy: In 7 vols. Ed. by Yu.L. Prokushev et al. Moscow, 1995–2005.)

[Иванов 1971–1987] – Иванов В.И. Собрание сочинений. В 4 т. / Под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987.
(Ivanov V. I. Sobranie sochineniy. In 4 vols Ed. by D.V. Ivanov, O. Deschartes. Bruxelles, 1971–1987.)

[Имазин 2021] – Имазин И. Отец как утрата и жертва: Тарковский // Топос: литературно-философский журнал. 2021. 24 июня. (<https://www.topos.ru/article/iskusstvo/otec-kak-utrata-i-zhertva-tarkovskiy> (дата обращения: 17.09.2022)).
(Imazin I. Otets kak utrata i zhertva: Tarkovskiy // Topos: literaturno-filosofskiy zhurnal. 2021. 24 June. (<https://www.topos.ru/article/iskusstvo/otec-kak-utrata-i-zhertva-tarkovskiy> (accessed: 17.09.2022)).)

[Ичин (Ichin) 2005] – Ичин К. Об источниках божественного в творчестве Марка Шагала // Toronto Slavic Quarterly. No. 12. Summer 2005 (<http://sites.utoronto.ca/tsq/12/ichin12.shtml> (дата

обращения: 02.10.2022)).

(*Ichin K. Ob istochnikakh bozhestvennogo v tvorchestve Marka Shagala // Toronto Slavic Quarterly. No. 12. Summer 2005* (<http://sites.utoronto.ca/tsq/12/ichin12.shtml> (accessed: 02.10.2022))).

[Крестов 2018] – *Крестов Д. В сторону животного // Собачья жизнь. 2018. 2 августа* (<https://doglife.ru/index.php/tserkov-i-zhivotnye/378-v-storonu-zhivotnogo> (дата обращения: 11.06.2023)).

(*Krestov D. V storonu zhivotnogo // Sobach'ya zhizn'. 2018. 2 August* (<https://doglife.ru/index.php/tserkov-i-zhivotnye/378-v-storonu-zhivotnogo> (accessed: 11.06.2023))).

[Лев I Великий] – *Лев I Великий, святитель. Слово первое о Страстях Господних, произнесенное в воскресенье / Пер. с лат. Д. Зотова // Журнал Московской патриархии. 1999. № 4. С. 71–73* (<http://www.jmp.ru/a1943/pdf1999/1999-04.pdf> (дата обращения: 30.11.2024)).

(*Leo I Magnus, papa. Sermo LII: De Passione Domini I: habitus dominico die.* (<http://www.jmp.ru/a1943/pdf1999/1999-04.pdf> (accessed: 30.11.2024)). – in Russ.)

[Лучисты и будущники] – *Лучисты и будущники: манифест / [Т. Богомазов, Н. Гончарова, К. Зданевич, И. Ларионов, М. Ларионов, М. Ле-Дантю, В. Левкиевский, С. Романович, В. Оболенский, М. Фабри, А. Шевченко] // Ослиный хвост и мишень. М.: Изд. Ц.А. Мюнстер, 1913. С. 7–15* (https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_1955695/ (дата обращения: 30.11.2024)).

(*Luchisty i budushhniki: manifest / [T. Bogomazov, N. Goncharova, K. Zdanevich, I. Larionov, M. Larionov, M. Le-Dantju, V. Levkievskij, S. Romanovich, V. Obolenskij, M. Fabri, A. Shevchenko] // Oslinyy khvost i mishen'. Moscow, 1913. P. 7–15.* (https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_1955695/ (accessed: 30.11.2024)).

[Лукиан Самосатский] – *Лукиан. Сновидение, или петух // Лукиан. Сочинения: В 2 т. / Ред. А.И. Зайцев; пер. Н.П. Баранов. Т. I. С. 421–436. СПб.: Алетейя, 2001.*

(*Λουκιανὸς ὁ Σαμοσατεύς. Ὀνειρος ἢ Ἀλεκτροῶν. Saint Petersburg, 2001.* – in Russ.)

[Мандельштам 1993–1999] – *Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1999.*

(Mandel'shtam O.E. Sobranie sochineniy: In 4 vols. Moscow, 1993–1999.)

[Ницше 1990] – Ницше Ф. Так говорил Заратустра: книга для всех и ни для кого / Пер. Ю.М. Антоновского // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьян. Т. II. С. 5–237. М.: Мысль, 1990.

(Nietzsche F. Also sprach Zarathustra: ein Buch für Alle und Keinen. Moscow, 1990. – in Russ.)

[О всей твари 1863] – О всей твари // Памятники отреченной русской литературы / Собраны и изданы Н. Тихонравовым. М.: [Б. и.], 1863. Т. II. С. 347–350.

(O vsey tvari // Pamyatniki otrenchennoy russkoy literature / Sobrany i izdany N. Tikhonravovym. Moscow, 1863. Т. II. Р. 347–350.)

[Пастернак 2003–2005] – Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений с приложениями: В 11 т. / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. М.: Слово/Slovo, 2003–2005.

(Pasternak B. L. Polnoe sobranie sochineniy s prilozheniyami: In 11 vols. / Ed. by E.B. Pasternak and E.V. Pasternak]. Moscow, 2003–2005.)

[Сурат 2009] – Сурат И. З. Мандельштам и Пушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2009.

(Surat I. Z. Mandel'shtam i Pushkin. Moscow, 2009.)

[Сурат 2022] – Сурат И. З. Тяжесть и нежность: о поэзии Осипа Мандельштама. М.: Прогресс-Традиция, 2022.

(Surat I.Z. Tyazhest' i nezhnost': o poezii Osipa Mandel'shtama. Moscow, 2022.)

[Тарковский / Волкова 2002] – Андрей Тарковский. Архивы; документы; воспоминания / Авт.-сост. П.Д. Волкова. М.: Подкова; Эксмо-пресс, 2002.

(Tarkovskiy Andrey A., Volkova P.A. Andrey Tarkovskiy: arkhivy; dokumenty; vospominaniya / Comp. by P.D. Volkova. Moscow, 2002.)

[Тарковский 1991] – Тарковский Арсений А. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Художественная литература, 1991–1993.

(Tarkovskiy Arseniy A. Sobranie sochineniy: In 3 vols. Moscow, 1991–1993.)

[Топоров 1982] – Топоров В. Н. Петух // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1980–1982. Т. II: К–Я. 1982. С. 309–310.

(Toporov V. N. Petukh // Mify narodov mira: Entsiklopediya: In 2 vols. / Ed.-in-chief S.A. Tokarev. Moscow, 1980–1982. Vol. II: K–Ya. 1982. P. 309–310.)

- [Фурниваль 1995] – *Фурниваль Р. де. Бестиарий любви* // Куэнси Г. де; Фурниваль Р. де; [Аноним]. Чудеса Богоматери; Бестиарий любви; Великий гримуар / Пер. М. Собоуцкий. Киев: Карме-Синто, 1995 (<https://facetia.ru/node/2179> (дата обращения: 12.06.2023)). С. 81–188 (https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/France/XIII/1200-1220/Best_lubvi/frame-text.htm (дата обращения: 02.11.2024)).
- (*Fournival de R. Bestiaire d'amour* // Coincy G. de; Fournival R. de; [Anonym]. Les miracles de Nostre-Dame; Bestiaire d'amour; Le Grand Grimoire. Kiev, 1995. – in Russ. (<https://facetia.ru/node/2179> (accessed: 12.06.2023)). P. 81–188 (https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/France/XIII/1200-1220/Best_lubvi/frame-text.htm (accessed 02.11.2024)).)
- [Чуковский 2012] – *Чуковский К.И. Современники* // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. 2012–2013. Т. V. С. 5–430. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012.
- (*Chukovskiy K.I. Sovremenniki* // Chukovskiy K.I. Sbranie sochineniy: In 15 vols. 2012–2013. Vol. V. P. 5–340. Moscow, 2012.)
- [Цветаева 1994–2012] – *Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–2012.*
- (*Cvetaeva M. I. Sbranie sochinenij*: In 7 vols. Moscow, 1994–2012.)
- [Цветков 1891] – *Цветков П. И. Гимны Амвросия Медиоланского* // Прибавления к изданию Творений святых отцев в русском переводе (за 1891 год.). Ч. 48. С. 417–449.² (<https://azbyka.ru/otechnik/assets/uploads/pribavleniya-k-izdaniyu-tvorenij-svyatyh-otcov-v-russkom-perevode/ПрибТСОЧасть48.pdf> (дата доступа: 27.12.2024))
- (*Tsvetkov P.I. Gimny Amvrosiya Mediolanskogo* // Pribavleniya k izdaniyu Tvorenij svyatykh ottsev v russkom perevode (za 1891 god). Part 48. P. 417–449. (<https://azbyka.ru/otechnik/assets/uploads/pribavleniya-k-izdaniyu-tvorenij-svyatyh-otcov-v-russkom-perevode/ПрибТСОЧасть48.pdf> (accessed: 27.12.2024)))
- [Шагал 1994] – *Шагал М. З. Моя жизнь* / Пер. с фр. Н. С. Малевич. М.: Эллис Лак; Культурная инициатива, 1994.
- (*Shagal M. Z. Moja zhizn'* / Per. s fr. N. S. Malevich. Moscow, 1994.)

² В рамках работы Цветкова приведены тексты I–IV гимнов, в оригинале и в его же переводе на русский (с. 421–430).

[Шарбонно-Лассэ 2017] – *Шарбонно-Лассэ Л.* Бестиарий Христа: Энциклопедия мистических существ и животных в христианстве. Т. I. Части с I по VIII. М.: ТД Велигор, 2017.

(*Charbonneau-Lassay L.* Le Bestiaire du Christ: la mystérieuse emblématique de Jésus-Christ. Vol. I. Parts I to VIII. Moscow, 2017. – in Russ.)

[Шестов 1996] – *Шестов Л. И.* Поэзия и проза Федора Сологуба // Шестов Л.И. Сочинения: В 2 т. Томск: Водолей, 1996. Т. II. С. 420–431.

(*Shestov L. I.* Poeziya i proza Fedora Sologuba // *Shestov L.I.* Sochineniya: In 2 vols. Tomsk, 1996. Vol. II. P. 420–431.)

[Шетракова 2022] – *Шетракова А.* «Он одарил меня своей любовью...»: Сергей Есенин и Марк Шагал // Виртуальная выставка, посвященная 135-летию со дня рождения Марка Шагала. Московский государственный музей С.А. Есенина, 2022. (<https://esenin-museum.ru/shagal/> (дата обращения: 02.11.2024)).

(*Shetrakova A.* “On odaril menya svoey lyubov’yu...”: Sergey Esenin i Mark Shagal // *Virtual’naya vystavka, posvyashchennaya 135-letiyu so dnya rozhdeniya Marka Shagala.* Moskovskiy gosudarstvennyy muzey S.A Esenina, 2022. (<https://esenin-museum.ru/shagal/> (accessed: 02.11.2024)).)

[Шкловский 1923] – *Шкловский В.* Zoo: или письма не о любви. Берлин: Геликон, 1923.

(*Shklovskiy V.* Zoo: ili pis’ma ne o lyubvi. Berlin, 1923).

[Levinas 2016] – *Levinas E.* Altérité et transcendance. Paris: Fata Morgana, 2016.

Встречный генезис: 'Рабы' культуры и идеологии в России и СССР

Counter Genesis: The 'Slaves' of Culture and of Ideology in Russia and the USSR

Александр Люсый / Aleksandr Liusyi

Александр Люсый (Институт кино и телевидения (ГИТР), профессор кафедры теории и истории культуры, доктор филологических наук)

E-mail: allyus1@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6201-8498>

Aleksandr Liusyi (GITR Film and Television School, Professor at the Department of Theory and History of Culture, DSc in Philology)

E-mail: allyus1@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6201-8498>

KEYWORDS: Antiquity, Middle Ages, Symbolism, genesis, "revolution of slaves", myth, collective farmers

ABSTRACT: The problem of the reception of the European Middle Ages in Russian literature of the 1880–1930s, proposed for consideration in the present volume, covers a period of two unequal parts. The comparative method of research allows us to establish the typological similarity between the most noticeable phenomenon of pre-revolutionary Russian literature – the current of symbolism – and the European Middle Ages. Subsequently, the attitude towards the Middle Ages became one of the watersheds between former and actual adherents of Marxism. Ultimately, this line of repudiation on behalf of the latter party, aimed at rationalising the origins of the Middle Ages, led to the Stalinist formula of the "revolution of slaves", which set the direction of research of Soviet historians for several decades.

Введение

В каждом веке есть свое Средневековье, – утверждает Сергей Савельев в книге *Жанна д'Арк русской религиозной мысли*, посвященной Зинаиде Гиппиус [Савельев 1992: 151]. В символизме оно самое Средневековье. Средневековая культура и культура русского символизма обладают типологическим сходством и относятся к особой категории культур, общим определяющим признаком которых служит символическое мышление.

Символизм воспринял Средневековье не только как комплекс мотивов и образов, как культурную стилизацию, но прежде всего как типологически сходную культуру; русский символизм и средневековая культура относятся к символическому типу культур, главную роль в формировании которых играет символическое мышление; типология культур может быть дополнена по признаку символическая и несимволическая культура.

«Возьми меня, как раба»

В драме *Роза и крест* Александра Блока прослеживается линия дуалистических ересей средних веков, ставших религиозно-философской основой пьесы. Роман Валерия Брюсова *Огненный ангел* раскрывает характерный аспект русского символизма как культурологической школы, сочетавшей в себе методы художественного и научного познания, главным методологическим принципом которого было погружение в иную культуру как в свою и творчество по ее законам. Брюсов, осуществивший синтез научного и художественного познания, предстает как интересный исследователь культуры, познает средневековый мир, погружается в культуру прошлого, творит по ее законам, раскрывает ее ценности, противоречия, духовные искания.

Суть символизма для Брюсова, по словам Оге Ханзен-Леве, не сводится к простому созданию «символов» (или же к аллегорической поэзии, как утверждает Фердинанд Брюнетьер в своей книге *D'évolution de la poésie lyrique en France au XIX siècle*) [Ханзен-Леве 1999: 28]. Новая школа поставила своей целью не аллегоризацию, а революционное преобразование поэтического языка, распространение искусства на все жизненные сферы.

Три культурные модели символизма («диаволический», мифопоэтический, гротескно-карнавальный) имеют не только аналогии в культуре средневековой Европы, но генетически восходят к ее элементам. «Диаволической» модели символизма, – комментирует

наблюдения Ханзена-Леве Олеся Карпачева, – свойственно заимствование целого пласта тем, мотивов и образов средневековой демонологии, которые новое искусство возрождает, модернизирует, порой иронически перетолковывает и вводит в свою художественную систему.

Используя мистические образы, рожденные сознанием человека средневековья, символисты вскрывают трагизм повседневности, отрицают современный страшный мир, пророчествуют о грядущих катастрофах: «Еще страшнее и огромней // Тень Люциферова крыла», «Над всей Европою дракон, // Разинув пасть, томится жаждой». Петербург символистов – мифическое, адское место, в котором живут вампиры, упыри, карлики, ведьмы и другие мистические персонажи, перенесенные творческим воображением «старших» и «младших» символистов со страниц средневековых трактатов и протоколов судов Священной инквизиции на берега Невы. В то же время в символах средневекового героического эпоса и куртуазной поэзии, в рыцарских традициях – черпают поэты нового века вдохновение и силы противостоять «пляскам смерти», «стереть случайные черты», увидеть, что жизнь прекрасна и воспеть светлый образ Лучезарной Жены. Обращением к легендарному Зигфриду, у ног которого смиренно падает лицемерный карлик, открывается итоговая и пророческая поэма серебряного века – «Возмездие» Блока [Карпачева 2000: 48].

‘Диаволический’ художник оказывается ‘рабом’ в двух аспектах – как пленник мира своих собственных представлений (мира, в котором он при этом «владыка и создатель») и как холоп, находящийся в садомазохистской зависимости от возлюбленной. ‘Огненный ангел’ и ‘Огненный раб’. К этому звену я вернусь ближе к итогу.

В романе Брюсова Огненный ангел развернута масштабная диалектика ‘ангела и раба’:

Тысячу раз представлял я себе, как, столкнувшись внезапно с Ренатою где-нибудь в узком проходе, схвачу я ее за плащ, если она торопливо захочет бежать прочь, упаду на колени в уличную грязь и скажу ей: «Рената, я – твой, опять – твой, навсегда и совсем! Возьми меня, как раба, как вещь, как Господь Бог берет душу! Делай со мною что хочешь: сомни меня, как горшечник свою глину, приказывай мне, – я буду счастлив умирать для тебя!» [Брюсов 1973–1975, IV (1974): 193].

Вячеслав Иванов в стихотворениях, посвященных не только Брюсову, но и Федору Сологубу, демонстрирует переход от чисто эстетической, диаволической модели к модели магически-герметической, которая оценивается Ивановым с точки зрения апокалиптических предчувствий и предвестий.

К магически-герметическим мотивам и к аллюзиям на средневековую мистически-гностическую, алхимическую теософию Иванов, по наблюдению Карпачевой, относится серьезнее, чем это предполагал сам Брюсов.

Сравним у Иванова «Строки Валерию Брюсову, открывшему мне эру Офиеля, по учению Агриппы»: «<9 Тайн ключарь, проникший руны, | Где звезд предначертан устав, – | С моими властно сочетав [это косвенный намек на поиски Ивановым синтеза магического мира Брюсова со своей собственной символикой] | Свои магические струны, | Ты стал мне друг и брат. Судьбе | Завет глухой я завещаю, | И музы темной посвящаю | Прозренья – зрящему Тебе.»

В последующих стихотворениях Иванов все более подчеркивает негативно-нигилистические аспекты черной магии, диаволической герметики Брюсова (см., например, стихотворения «Vitiato melle cicuta» и особенно «Subtile virus caelitum», в которых варьируются такие мотивы, как *тонкий яд, планеты, хаос* и др.). Иванов перенимает негативно-магическое толкование мифопоэтических символов и структур (например, гармонии сфер, космического порядка, искупительных деяний Диониса и т. д.) с их заменой расчисленными «магическими струнами», «обрыв<ами> Тайн, по знаку звездных Числ»: «Детей, за матерью не лепетавших “Жалость”, / И дев с секирами, в кристалле, звездный яд / Мне показал, волхву. <...> И души пленные нести взликуют маски, <...>» («Adamantina proles») [Карпачева 2000: 63].

Свой культ красоты как сатанический ритуал Брюсов развивал и позже: «Жрецы ночей и наслаждений, / Мы перед вечной Красотой / Склонили радостно колени, / Воспев невольню гимн святой» [Брюсов 1973–1975, I (1973): 418–419]. По Брюсову (в самом деле сочувственно излагающему кредо Дмитрия Мережковского), черт – это вечные «половинность, полу-вера, полу-знание, полу-искусство» [Брюсов 1912: 56]. В отличие от демонологии западного средневековья (и западного мира вплоть до середины XVIII века), у славян (по крайней мере, православных) демоническое тесно связывается с природой, культ дьявола до поры до времени был весьма слабо развит, вследствие чего на населенных православными территориях Речи Посполиты колдовство мало преследовалось, а судебные приговоры отличались относительной мягкостью [Антонович 1877: 4–8]¹.

1 Но, как обобщает Николай Новомбергский в то время, когда Брюсов работает над *Огненным ангелом*, в отношении русского средневековья русскими же учеными, в т.ч. в свежей к тому времени работе Николая Сперанского *Ведьмы и ведовство*, распространяется «нас возвышающий обман», «что России европейское безумие не коснулось, что наше отечество осталось в стороне от изувер-

В сатирической поэме «Замкнутые» Брюсов дает картину абсолютно окаменевшего, замкнутого в себе схоластического книжного мира (в типичной для него манере исторической стилизации немецкого средневековья): здесь жизнь – так же, как искусство и наука – застыла в мертвом тексте, в условности которого движутся «замкнутые». Человек лишился как своей экзистенциальной непосредственности (способности к переживаниям), так и религиозной, художественной, философской осмысленности своего существования (способности к познанию). Но не религия, не наука или философия, а искусство призвано освободить человечество, вернуть ему творческую силу и витальность, эмансипировать от формальных, predetermined культурой и цивилизацией, жизненных оков. Эту историческую стилизацию Брюсов актуализирует проецированием в будущее <...>, благодаря чему четко сформулированная антипрограмма опознается как современное «эстетическое» исповедание [Ханзен-Леви 1999: 403].

В дальнейшем оба настроенных на житнетворчество поэта пытались поначалу вписаться в строительство нового мира. Однако Иванов вскоре выбрал путь эмиграции, а Брюсов пытался возглавить пролетарское искусство, как когда-то символизм. При этом возникает фигура Горького, который ранее писал Брюсову 4 или 5 [17 или 18] февраля 1901: «Бальмонт! Вам нравится его демонизм в книге сатурналий[а], поэме “Художник-дьявол”]? Мне – противно. Все это выдумал он, все это он напустил на себя. “Людишки – мошки”. Врет он. Людишки – несчастны не менее его, и – что, если они более его заслуживают внимания и уважения?» [Горький 1949–1956, XXVIII (1954): 153].

ских преследований» [Новомбергский 1906: V]. «На первых страницах нашей книги “Черты врачебной практики в Московской Руси” (1904 г.) при помощи многочисленных исторических данных мы старались показать, что в течение XV–XVII ст. и обращались к колдунам и преследовали их как простонародье, так и высшее духовенство, бояре и великие князья. <...> борьба с ведовством приводила в движение органы власти. Больше того, эта борьба отличалась не меньшей жестокостью, чем в Западной Европе: <...>» [Там же: V–VI] (выделение в источнике). И в XVII веке «процессы о ведьмах в России протекали с такою же жестокостью, как и на Западе, <...> к этим процессам правительственная власть московского государства привлекалась не менее, чем в католических или протестантских странах. Здесь разница лишь в масштабе деятельности, а не в существе ее. Еще можно добавить, что оригинальной чертою русской истории является отсутствие демонологии, религиозно-философского учения о ведьмах, развившегося на Западе в недрах схоластики <...>» [Новомбергский 1906: xxxii]. – Прим. сост.

«“Людишки – мошки”. Врет он. Людишки – несчастны не менее его, и – что, если они»

Мысль Горького любопытно сопоставить с концепцией «духовного Китая» Мережковского (*Грядущий Хам*), а также с позднейшим культом «нового Средневековья» Николая Бердяева, восходящими к противопоставлению ‘деятельной личности’ Запада – ‘пассивному фатализму’ Востока. «Если дьявол существует и вводит меня в искушение, то это – во всяком случае не “мелкий бес” эгоизма и тщеславия, а Абадонна, восставший против творца, равнодушного к людям и лишенного таланта», – говорил Горький редактору французского журнала *Европа*, по свидетельству Михаила Агурского [Горький 1949–1956: XXIV (1953): 504].

Диалектика ангела и раба получила еще одну вариантную реализацию (кроме диаволической Брюсова и Бальмонта и следшествующих² Мережковского и Бердяева). ‘Магическая’ формула «революция рабов» вошла в советский исторический нарратив из речи Иосифа Сталина на Съезде колхозников (19 февраля 1933 года). Теперь, как отмечает Виталий Тихонов, главным источником моделирования советской семиосферы стал сам Сталин. Именно его высказывания и тексты оказывались теми кирпичами, из которых строилась историческая политика в СССР. Эта как будто бы мимоходом брошенная фраза, что «революция рабов ликвидировала рабовладельцев и отменила рабовладельческую форму эксплуатации трудящихся», привела к тому, что как специалисты по античности, так и медиевисты сосредоточили главные усилия на поиске и обосновании революции рабов как главного фактора перехода от рабовладельческой формации к феодальной. «Обычно научные идеи высказываются не перед колхозниками. Но здесь была важна именно символика: колхозник своим классовым инстинктом понимает все ничуть не хуже, а даже лучше, чем представитель интеллигентской прослойки» [Тихонов 2016: 52].

У Сталина эта постулируемая «революция» была экстраполяцией термина из недр Октябрьской революции на иные времена и пространства. Эдуард Гиббон установил дату падения Римской империи (476 год), заимствованную из *Хроникона* Марцеллина Комита.

2 Благодаря составителям и персонально Джузеппину Джулиано за рождение данного неологизма, возникшего в ходе текущего российско-итальянского культурного диалога (что также можно рискнуть назвать концептуальным взаимодействием через века русского символизма и заимствованного из Италии футуризма). Спасибо внимательным рецензентам. Редакторская работа значительно улучшила мой изначальный текст, украшенный теперь и подзаголовками. – А.Л.

Благодаря авторитету Гиббона, эта дата стала школьной. Советским историкам она подходила, но Империя должна была пасть в результате классовой борьбы, «иначе это не марксизм» [Рабинович 2018: 1125]. Таким образом подсказанная риторикой Сталина «революция» превратилась в быстро развившийся миф [Люсый 2003–2004].

Конечно, в этой формуле нет прямого влияния «огненного ангела» и «огненного раба». Сталин учился с начала 1890-х годов, читал много, в том числе старые труды по истории России (некоторые даже держал затем у себя в кремлевском кабинете), а там слово «революция» имело более широкий смысл, чем в позднейшее время – как «наша революция».

Огненный ангел, огненный раб. Колхозники, упоминание о рабах... Есть ли какая-либо связь? Позволим себе предположить, что прямая или опосредованная, но эта связь есть. Сталин смотрел в зал и видел... готовых рабов. Видел рабов – и сказал о великой роли древних рабов в истории.

«Революция рабов» из речи Сталина стала зародышем мифа, который предстояло развить в сюжет – тоже мифический. Этим и занялись историки древности, а медиевисты подхватили. «Примерно такую же датировку перехода к феодализму (VI и VII вв.) М.В. Левченко предложил еще в 1935 г. <...>, но только он “революцию рабов” весьма осторожно отнес к развитию феодализма на Западе; что же касается Восточной Римской империи, то для нее он считал характерным медленный, а потому особенно мучительный для народных масс процесс перерождения рабовладельческого способа производства в феодальный» [Вайнштейн 1968: 186].

При этом медиевисты пренебрегли «революцией крепостных», хотя в черновиках статьи *Международный характер Октябрьской революции*, писанной к десятилетию события, как обращает внимание Елена Рабинович [2018: 1099–1100], Сталин писал: «Эксплоататоры менялись, эксплуатация оставалась. Так было дело во время революций рабов, революций крепостных, революций торгово-промышленной буржуазии» [Сталин 1946–1952, X (1949): 168]. Но в окончательной редакции осталось: «Эксплоататоры менялись, эксплуатация оставалась. Так было дело во время освободительных движений рабов. Так было дело в период восстаний крепостных. Так было дело в период известных “великих революций” в Англии, во Франции, в Германии» [Сталин 1946–1952, X (1949): 239].

Тем самым, в свете отмеченных высказываний на съезде колхозников, создавались общие предпосылки для общего, и для античников, и для медиевистов, мифа о «революции рабов». Не дожидаясь большей определенности от самого Сталина или влиятельных лиц из его ближнего круга, историки сами начали творить этот общий миф.

То есть, такая «революция» «была не навязана сверху, а добровольно выбрана, пусть с отсылкой к авторитету вождя» [Рабинович 2018: 1107], тем более, что «советские ученые во всякого рода беспорядках, будь то религиозные движения, или волнения, вызванные вторжением варваров, или, наконец, просто грабежи разбойников, видят революции угнетаемых классов – рабов или крестьян» [Коцевалов 1956: 30].

Зачем, как спрашивает Рабинович, историкам понадобилась «революция рабов»? Сам Сталин вскоре снова обратился к древности в связи с конкретным примером. «Через год после речи на Съезде колхозников в отчетном докладе на XVII съезде ВКП/б/, осуждая немцев за расовую заносчивость, он сказал» [Рабинович 2018: 1107]:

Старый Рим точно так же смотрел на предков нынешних германцев и французов, как смотрят теперь представители «высшей расы» на славянские племена. Известно, что старый Рим третировал их «низшей расой», «варварами», призванными быть в вечном подчинении «высшей расе», «великому Риму», причем, – между нами будь сказано, – старый Рим имел для этого некоторое основание, чего нельзя сказать о представителях нынешней «высшей расы». А что из этого вышло? Вышло то, что неримляне, т.е. все «варвары», объединились против общего врага и с громом опрокинули Рим. Спрашивается: где гарантия, что претензии представителей нынешней «высшей расы» не приведут к тем же плачевным результатам? [Сталин 1946–1952, XI (1951): 296].

Как отмечает Рабинович [2018: 1108], «ни о какой революции» Сталин больше «не говорит, он морализирует о былом величии Рима».

Тем не менее марксистско-ленинская наука немедленно назначила варваров соучастниками «революции рабов», накрепко связав исход этой «революции» с событиями V в. н.э. Хотя, как справедливо напоминал не так давно историк С. И. Ковалев, все большие рабские восстания случились лет на пятьсот раньше, проблему почти сразу решил (в основном стараниями того же Ковалева) своего рода компромисс: «революция рабов» была разделена на «этапы», первый начинался почти сразу после сожжения Карфагена и длился лет сто, а затем после очень долгого перерыва наступал «второй этап», когда рабы и колонны вместе с варварами «ликвидировали» Рим и рабовладение [Рабинович 2018: 1108].

«Миф надолго закрепился в преподавании, в вузовских и школьных учебниках – отметим, что, возникнув с опорой на авторитет Сталина, он и после Сталина сохранял налет официозности» либо официальности. Своеобразным подтверждением мифа о «революции» можно считать сообщение, что в 410 году ворота Рима вестготам Алариха открыли рабы [Рабинович 2018: 1110].

Все это – в том или ином виде – было использовано историками и принято обществом в качестве неоспоримой истины, то есть мифа, потому что запрос на миф уже сформировался. По той же причине после смерти Сталина миф об участии рабов в разрушении Империи продолжал существовать, как положено мифу, поддерживаемый лишь авторитетом традиции.

Но коль скоро никакой «революции рабов» никогда не было, а объяснением важнейшего исторического события, падения Римской империи, она служит до сих пор, ясно, что, хотя формально этот миф восходит к Сталину, он отлично обходится без Сталина, чья риторика, повторим, не была использована в качестве мифообразующей никакими историками, кроме историков Рима. Созданный ими и вошедший в массовое употребление миф действительно выглядит марксистским, так как основан на «классовой борьбе» [Рабинович 2018: 1110].

По версии Василия Сиротенко, истинным «зачинщиком» будущих «заблуждений» советских историков являлся Нюма Дени Фюстель де Куланж (Numa Denis Fustel de Coulanges). Его тезис о том, что «германских завоеваний» не было (а если они и были осуществлены – то это в первую очередь дело рук самих римлян, перешедших на сторону немногочисленных варварских сил), подготовил почву для принятия сталинского концепта «революции рабов».

При этом опознается «заказной» характер этого труда – статья была написана по заказу версальцев с целью «заретушировать» национальную измену буржуазного правительства Франции, перенеся ответственность за поражение во франко-прусской войне 1870 года на Коммуну и революционные массы, исторически обосновать (а значит, и легитимизировать) террор в отношении коммунаров. Столь специфический заказ, по мнению Сиротенко, можно было выполнить, лишь двигаясь по пути тотальной фальсификации прошлого. Фюстель де Куланж писал под влиянием и по примеру «буржуазной прессы, ложно обвинявшей коммунаров в сговоре с пруссаками» [Сиротенко 1990: 4].

Н. Д. Фюстель де Куланж предлагает уходить от исторических обобщений – в сторону фрагментации проблемы:

- Так, вестготы никак не могут быть завоевателями. А вот считать их беженцами, искавшими убежища от гуннов, – куда «историчней».
- Свевы и вандалы – тоже никак не могут быть завоевателями. Это не более чем «преступный элемент», увлеченный банальным разбойным промыслом и грабежами.
- Франки и бургунды и того более – «...слуги империи, ее воины, колонны и земледельцы» [Волошин 2016: 42].

Артур Кестлер в романе *Гладиаторы* (1935), осуществляя беллитризацию данного мифа, так представил социально-экономическую подоплеку революции: «Сто лет внутренней жизни Рима: борьба между сельским средним классом и крупными землевладельцами» [Кестлер 2011: 66].

После завоевания обширных территорий в итальянские земли хлынул поток дешевой рабской силы. Она использовалась в основном в крупных земельных латифундиях, а рабочая сила свободных, но бедных людей стала цениться крайне низко. Но помимо рабов в центр империи стали везти и дешевое зерно, и мелкие сельхозпроизводители перестали выдерживать конкуренцию с зерном, привозным или выращенным в огромных местных хозяйствах с низкой себестоимостью. Земли разорившихся фермеров скупали крупные землевладельцы, и процесс концентрации земельного капитала создал большую массу хоть и свободных, но совершенно обездоленных людей. Эта социальная группа тоже стала подпитывать революцию [Смолий 2020: § 4 из 25].

Для Кестлера в романе *Гладиаторы* «история краха восстания Спартака была лишь поводом осмыслить неудачу мироустроительных коммунистических планов в России» [Смолий 2020: § 13 из 25]. Правда, Советский Союз просуществовал еще долго и пережил самого Кестлера. Но для писателя, как и для многих других представителей его поколения, крахом стали именно массовые репрессии. В сам «большевистский эксперимент верили, на него надеялись, казалось, это попытка преодолеть недостатки капиталистического строя и построить новое общество, свободное от насилия и угнетения». И «с этой точки зрения коммунисты потерпели такую же неудачу, как рабы Спартака» [Смолий 2020: § 13 из 25].

Заключение

Примером реального воплощения революционно-рабской тупиковой общественной структуры стала на волне «вуду-революций» XIX–XX веков республика Гаити, но это имеет большее отношение не столько к теории, сколько к ситуационной «магической» практике [Гонионский 1974].

Таким образом, приключения формулы «революция рабов» в указанный период представляет собой особый познавательный сюжет в контексте если не культурного единства, то последовательности. Наш подступ к теме – один из первых шагов по его фиксации.

Связь формулы с символистской антропологией рубежа XIX–XX

веков здесь лишь намечена. Вопрос о (не)принадлежности мифа «революция рабов» к символическому типу культуры сознательно не поставлен.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- Антонович 1877 – Антонович В.Б. Колдовство: документы – процессы – исследование. СПб.: печатано по распоряжению Императорского русского географического общества, 1877.
(Antonovich V.B. Koldovstvo: dokumenty – protsessy – issledovanie. Saint-Petersburg, 1877.)
- [Брюсов 1912] – Брюсов В. Далекие и близкие [: статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней]. Москва: Скорпион, 1912.
(Bryusov V. Dalekie i blizkie [: stat'i i zametki o russkikh poetakh ot Tyutcheva do nashikh dney]. Moscow, 1912.)
- [Брюсов 1973–1975] – Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Художественная литература, 1973–1975.
(Bryusov V.Ya. Sbranie sochineniy: In 7 vols. Moscow, 1973–1975.)
- [Вайнштейн 1968] – Вайнштейн О.Л. История советской медиевистики (1917–1966). Л.: Наука, 1968.
(Vaynshteyn O.L. Istoriya sovetskoj medievistiki (1917-1966). Leningrad, 1968.)
- [Волошин 2016] Волошин Д.А. Историографические предпосылки «теории революции рабов» в освещении В.Т. Сиротенко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. Тамбов, 2016, № 12(74): в 3-х ч. Ч. 2. С. 42–44.
(Voloshin D.A. Istoriograficheskie predposylki “teorii revolyutsii rabov” v osveshchenii V.T. Sirotenko // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie: voprosy teorii i praktiki. Tambov, 2016, No. 12(74): In 3 parts. Part 2. P. 42–44).
- [Гонионский 1974] – Гонионский С.А. Гаитянская трагедия. М.: Наука, 1974.
(Gonionskiy S.A. Gaityanskaya tragediya. Moscow, 1974.)
- [Горький 1949–1956] Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. М.: Художественная литература, 1949–1956.
(Gor'kiy M. Sbranie sochineniy: In 30 vols. Moscow, 1949–1956.)
- [Карпачева 2000] – Карпачева О.А. Культура западноевропейского средневековья в восприятии русского символизма: Дис. ... к. культурологических н. М., 2000.
(Karpacheva O.A. Kul'tura zapadnoevropeyskogo srednevekov'ya v vospriyatii russkogo simvolizma: PhD thesis in Cultural Studies,

Moscow, 2000).

[Кестлер 2011] – *Кестлер А.* Гладиаторы. М.: АСТ, 2011.
(*Koestler A.* Die Gladiatoren. Moscow, 2011. – In Russ.)

[Коцевалов 1956] – *Коцевалов А.* Античное рабство и революции рабов в советской исторической литературе. Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1956.
(*Kotsevalov A.* Antichnoe rabstvo i revolyutsii rabov v sovetskoj istoricheskoy literature. München, 1956).

[Люсый 2003–2004] – *Люсый А.П.* Власть термина и партизаны смысла (попытка быть медиевистом) // *Stratum plus*. 2003–2004. № 4. С. 491–495. (https://www.e-anthropology.com/Katalog/Arheologia/STM_DWL_cftq_IJFAtOjNVqOv.aspx (дата обращения: 10.10.2023)).
(*Lyusyy A.P.* Vlast' termina i partizany smysla (popytka byt' medievistom) // *Stratum plus*. 2003–2004. No. 4. P. 491–495 (https://www.e-anthropology.com/Katalog/Arheologia/STM_DWL_cftq_IJFAtOjNVqOv.aspx (accessed 10.10.2023))).

[Новомбергский 1906] – *Новомбергский Н.* Колдовство в Московской Руси XVII-го столетия (Материалы по истории медицины в России т. III ч. I) / Приложение к исследованию Врачебное строение в до-Петровской Руси. СПб.: Типография Альтшюлера, 1906.³
(*Novombergskiy N.* Koldovstvo v Moskovskoy Rusi XVII-go stoletiya (Materialy po istorii meditsiny v Rossii[,] vol. III[,] part I) / Supplement to the monograph Vrachebnoe stroenie v do-Petrovskoy Rusi. Saint-Petersburg, 1906.)

[Рабинович 2018] – *Рабинович Е.Г.* «Революция рабов» – краткая история мифа // *Индоевропейское языкознание и классическая филология*. 2018. Т. 22 (Ч. 2). С. 1098–1131.
(*Rabinovich E.G.* “Revolutsiya rabov” – kratkaya istoriya mifa // *Indo-European linguistics and classical philology*. 2018. Vol. 22 (Part 2) 2018. P. 1098–1131.)

[Савельев 1992] – *Савельев С.Н.* Жанна д’Арк русской религиозной мысли: интеллектуальный профиль Зинаиды Гиппиус. М.:

3 Репринтное воспроизведение в: *Новомбергский Н.Я.* Слово и дело государевы: Том II (Материалы); Приложение: Колдовство в Московской Руси XVII-го столетия. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. [400–569]. – Прим. сост.

Знание, 1992.

(Savel'ev S.N. Zhanna d'Ark russkoy religioznoy mysli: intellektual'nyj profil' Zinaidy Gippius. Moscow, 1992.)

[Сиротенко 1990] – Сиротенко В.Т. Народные движения в Северной Африке и королевство вандалов и аланов: учебное пособие. Днепропетровск: Днепропетровский государственный университет, 1990.

(Sirotenko V.T. Narodnye dvizheniya v Severnoj Afrike i korolevstvo vandalov i alanov: uchebnoe posobie. Dnepropetrovsk, 1990.)

[Смолий 2020] – Смолий К. Революция всепожирающая, или Последние не станут первыми // <https://dzen.ru/>. 2020. 19 июля (<https://dzen.ru/a/XxRCWKpCUj6SIFvz> (дата обращения: 24.05.2025)).

(Smolij K. Revolyutsiya vsepozhirayushchaya, ili Poslednie ne stanut pervymi// <https://dzen.ru/>. 2020. 19 iyulya (<https://dzen.ru/a/XxRCWKpCUj6SIFvz> (accessed: 24.05.2025)).

[Сталин 1946–1952] – Сталин И.В. Собрание сочинений: В 13 т. М.: Государственное издательство политической литературы, 1946–1952.

(Stalin I.V. Sobranie sochinenij. In 13 vols. Moscow, 1946–1952.)

[Тихонов 2016] – Тихонов В.В. Идеологические кампании «позднего сталинизма» и советская историческая наука (середина 1940-х–1953 г.). М.; СПб.: Нестор-История, 2016.

(Tikhonov V.V. Ideologicheskie kampanii «pozdnego stalinizma» i sovetskaya istoricheskaya nauka (seredina 1940-kh–1953 g.). Moscow; Sankt-Peterburg, 2016.)

[Ханзен-Леве 1999] – Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзах. СПб.: Академический проект, 1999.

(Hansen-Löve A. Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive. I. Bd.: Diabolischer Symbolismus. Wien: Verl. der Österreich. Akad. der Wiss., 1989. – In Russ.)

**‘Перевернутый мир’ в народной культуре
Средневековья и русской литературе
1900–1930-х годов**

**The ‘World Upside Down’ in the Medieval
Folk Culture and in the Russian Literature of the
1900s–1930s**

Виктория Ткаченко / Victoria Tkachenko

Виктория Ткаченко (Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, старший преподаватель кафедры истории России до начала XIX века Исторического факультета, кандидат исторических наук)

E-mail: victory.tkachenko@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-1010-0454>

Victoria Tkachenko (Lomonosov Moscow State University, Faculty of History, Chair of Russian History until the beginning of the 19th century, Senior Lecturer, PhD in History)

E-mail: victory.tkachenko@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-1010-0454>

KEYWORDS: *Mundus inversus*, World Upside Down, Commedia dell’arte, symbolism, futurism, Oberiu, Mikhail Bakhtin.

ABSTRACT: The article compares two significant (but not exhaustive) ways of reception of the medieval topos of the ‘world upside down’ into the Russian literature of the early 20th century. The first of them is connected with the mediated perception of medieval carnival culture through its interpretation in Romanticism, within which, according to Mikhail Bakhtin, the image(s) of that culture lost touch with the living tradition and acquired the features of a frightening, alien world. The carnivalisation of the terrible was especially characteristic of symbolism and literature of the inter-revolutionary (1905–1917) period. Another source of perception of the topos was the folklore tradition, from where it directly and indirectly (through the writings of Edward Lear, Lewis Carroll et al.) was borrowed into children’s literature, the works of futurists and Oberiutes. In them, the topos of the ‘inverted world’ preserves the playful, festive principle inherent in the laughing culture of the Middle Ages.

Введение

Амбивалентность восприятия действительности являлась неотъемлемой чертой средневековой картины мира. Парадоксальное смешение божественного и телесного, пугающего и комичного, жизни и смерти, тенденция к 'перевертыванию' привычных представлений о порядке вещей нашли отражение в зрелищных и обрядовых практиках, литературе и иконографии той эпохи.

Таковы разрушающие всякую иерархию средневековые карнавалы, храмовые праздники, площадные ярмарочные увеселения [Бахтин 1965: 8]. Таковы средневековые рукописи, где рядом с сакральными текстами Псалтырей и Часословов соседствуют маргиналии, изображающие непристойные сцены, музыкантов, шутов, животных в человеческих обликах и людей, уподобляющихся животным.

Во многих из этих сцен все поставлено с ног на голову: дичь охотится за охотниками, рыцари во всеоружии пасуют, столкнувшись с улиткой, женщины повелевают мужчинами, а высокое и низкое меняются местами [Зотов, Майзульс, Харман 2018: 32].

Таковы скульптуры и барельефы на фасадах средневековых храмов – монстры, чудовища, фантастические существа, люди в скабресных позах; гротескные романы Франсуа Рабле и Мигеля Сервантеса; полные чертовщины и абсурда картины Иеронима Босха и Питера Брейгеля Старшего; народные песни и анекдоты о дураках; пародии на литургические тексты и т.д. [Бахтин 1965: 8–10; Зотов, Майзульс, Харман 2018: 32–37; Robert-Nicoud 2018].

Эту особенность культурного сознания эпохи Средневековья Михаил Бахтин определил как 'двумирность', в которой государственному и церковному миру противопоставлялся второй, смеховой мир, к которому в большей или меньшей степени были причастны все средневековые люди [Бахтин 1965: 10]. Дмитрий Лихачев, характеризуя древнерусскую смеховую культуру, говорил о сосуществовании в народном сознании организованного мира и хаотичного, вывернутого наизнанку, абсурдного 'антимира', причем последний по его мнению, противостоял «не обычной реальности, а некоей идеальной реальности», ее «лучшим проявлениям», и поэтому он был «всегда плох» – богохулен, бесстыден, неприличен, безроден, наг [Лихачев 1984: 17]. В этом смысле, несмотря на кажущийся комизм, 'антимир', с его точки зрения, был не радостен, а трагичен. Кроме того, исследователями отмечалась сакральная, потусторонняя природа 'антимира'. По народным представлениям, перевернутость логических и знаковых

связей была свойственна 'изнаночному', загробному миру, контакт с которым мог быть достигнут через ритуальное 'антиповедение' (термин введен Борисом Успенским), т.е «обратное, перевернутое, опрокинутое поведение», «поведение наоборот» [Успенский 1996: 460; Юрков 2003: 16].

Средневековый мотив перевернутого мира оказался востребован в русской литературе начала XX века. Ее 'карнавализация' после революции 1905–1907 годов отмечалась Корнеем Чуковским в статьях *О хихикающих* и *Веселое кладбище*: «вся литература наша последних дней обнаружила вдруг сильный уклон к остроумию, к шутовству» [Чуковский 2012–2013, VII (2012): 412], «все имеют притязания на хохот, на хихикание, на смех, большей частью метафизический; и то пародируют мироздание, то издеваются над своей же проповедью, то высмеивают те трагедии, которые раздирают их самих» [Там же: 413]. Схожие тенденции отмечал Александр Блок в очерке 1908 года *Ирония* [Блок 1960–1963, V (1962): 345–349]. По его словам, «самые живые, самые чуткие дети нашего века» поражены этой «болезнью», приводящей к приступам «изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается – буйством и кошунством» [Там же: 345].

Взросший интерес к «арлекиниаде, эксцентрике, балагану» и «низшему фольклорному пласту» в конце XIX и в особенности с начала XX века, по мнению Бориса Гаспарова, был общеевропейской тенденцией в искусстве. Однако, в России она получила особенно интенсивное развитие [Гаспаров 1994: 4]. Разнообразные проявления карнавального начала в русской литературе (впервые глубоко изученные Бахтиным на примере творчества Николая Гоголя и Федора Достоевского [Бахтин 1963; 1965: 526–536]) отмечены многими исследователями культуры рубежа веков. Так, Людмила Левицкая анализировала тему маски в русском искусстве конца XIX–начала XX века [Левицкая 2001], Олеся Карпачева – культуру западного Средневековья в восприятии русского символизма (карнавалу в ее работе посвящена одна из глав) [Карпачева 2000], Ольга Лебедева – традиции комедии дель арте (*commedia dell'arte*) в лирике и драме Блока [Лебедева 2014], Ирина Шатова – своеобразие карнавальности и гротеска в творчестве Велимира Хлебникова [Шатова 2014], Елена Рог – традиции шутовства и юродства в творчестве Даниила Хармса [Рог 2005], Елена Серебрякова – театрально-карнавальный компонент в прозе Михаила Булгакова [Серебрякова 2002], Николай Гуськов – карнавальное и нормативное начала в советской комедии 1920–30-х годов [Гуськов 2003]. 'Выворачивание' жизни наизнанку (наряду с эксцентричностью, профанацией, фамильярностью) является лишь одной из множества карнавальных категорий, выделенных исследователями.

Вместе с тем, вопросы о том, какими путями мог происходить трансфер средневековых мотивов в русскую культуру начала XX века, какие изменения они претерпевали в пути, как они были реинтерпретированы и переосмыслены в новой культурной ситуации – до сих пор остаются малоизученными. Два значимых (но не исчерпывающих) пути рецепции мотива 'перевернутого мира' в русскую литературу 1900–1930-х годов будут рассмотрены в настоящей статье. Имея общее начало в народной культуре Средневековья, они, тем не менее, задали разные русла наследования восходящих к карнавальной семантике образов в последующей литературной традиции, чем, в свою очередь, может быть объяснено многообразие их трактовок в России начала XX века.

От *Commedia dell'arte* к 'карнавализации страшного'

Первый из означенных путей связан с опосредованным заимствованием карнавальных мотивов через их интерпретацию в комедии дель арте, а позже – в романтизме. Это путь поэтапного переосмысления средневековой традиции.

В народной культуре Средневековья, как отмечал Бахтин, участники карнавала не делились на зрителей и исполнителей. «Карнавал не созерцают, – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден» [Бахтин 1963: 138]. В этом смысле средневековый карнавал не является театральным зрелищем, а «находится на границах искусства и самой жизни. В сущности, это – сама жизнь, но оформленная особым игровым образом» [Бахтин 1965: 12]. Карнавал уравнивает, сближает, объединяет людей.

Появление в XVI веке в Италии комедии дель арте можно считать началом разделения, дистанцирования карнавального и 'реального' миров. Сохраняя традиции народной смеховой культуры, театральные труппы подчеркивали свой актерский профессионализм, тем самым обособляясь от других участников действия, которые становились 'зрителями'. Кроме того, отношение к комедии масок как к театру раскалывало и внутреннюю реальность актеров на мир сцены (где они исполняли роли своих персонажей) и мир закулисы (где они являлись непосредственно собой). Если карнавальная маска, скрывая лицо человека, стирала социальные стереотипы и дарила каждому свободу выражения своей внутренней сути, то театральная маска становилась элементом притворства, профессионального ремесла комедианта, заставляя актера вести себя в соответствии с заявленным амплуа и следуя (хоть и с элементами импровизации) определенному сюжету.

В романтизме смысловое наполнение мотива карнавала еще более

истончается, теряет ритуальное значение праздника обновления и преображения, оставляя лишь внешнее проявление маскарадности. Сам образ маски в романтическом гротеске, оторвавшись от живой традиции, по замечанию Бахтина, получает новые, чуждые ее изначальной природе значения: она «что-то скрывает, утаивает, обманывает» [Бахтин 1965: 46–47]. Карнавал теряет всеобъемлющий характер. Для романтиков характерен мотив одиночества человека, наблюдающего за весельем толпы извне. Маскарад становится аллюзией лживости и притворства светской жизни. Люди сопоставляются с балаганными марионетками, управляемыми неведомой внешней силой и лишь помышляющими о свободе.

Воспринятые через призму позднего романтизма, в русской литературе начала XX века некогда карнавальные мотивы уже не несли веселой радости бытия. Перевернутый мир русских литераторов межреволюционного периода зачастую становится пугающей инверсией жизни и смерти, миром теней, а на первый план выходит 'карнавализация страшного'.

Так, в *Балаганчике* (1905) Блока реальность расслаивается на мир выведенного на сцену автора и мир пьесы, причем зрителю до конца остается не ясным, какая из этих реальностей является подлинной. Маски комедии дель арте, отказавшись подчиняться создателю, живут здесь своей жизнью, а попытка автора вернуть действие в задуманное русло приводит к полному разрушению реальности (декорации и маски разлетаются). Комические, на первый взгляд, приемы, выворачивающие наизнанку и осмеивающие, прежде всего, прежние идеалы символизма, производили 'ужасающее' впечатление на публику. Владимир Пяст вспоминал:

Трудно передать словами впечатление присутствовавших. Одно несомненно: было оно потрясающим. Большинству было страшно. То, что впоследствии сделалось таким обыкновенным, картонность, «кукольность» Прекрасной Дамы, – клюквенный сок вместо крови, маски вместо «ликов», – в первый момент и в устах этого «потустороннейшего» из певцов, – все это действовало как взрывающиеся бомбы, ранило в самое сердце... [Пяст 1997: 81].

Сочинение Блока он называл «страшным, неожиданным и ужасным» [Там же].

Австрийский славист Оге Ханзен-Леве называет период с 1907-го до 1920-х годов «гротескно-карнавальным» этапом в развитии русского символизма [Ханзен-Леве 1999: 14]. К числу наиболее тщательно изученных образцов этапа он относит *Петербург* Андрея Белого [Там

же: 32]. Столичная жизнь начала XX века изображена в романе в двух ипостасях – физической и умозрительной. Важное место в нем занимают мотивы иллюзорности, зеркальности, сновидений, мозговой игры. Фигуры героев то превращаются в тени, то преломляются в фантомных образах (Николай Аполлонович Аблеухов – Красное Домино, Сергей Сергеевич Лихутин – Белое Домино и т.д.) [Телегина 2013]. Эта арлекиниада зловеща: красный цвет маскарадного костюма в глазах сенатора Аблеухова становится кровавым символом «Россию губившего хаоса», бал превращается в «конвульсии уродливых ног, принадлежащих компании государственных преступников» и напоминающие агонию висельников «дьявольские танцы» [Белый 1994: 165, 179–180]. В пространственном воплощении олицетворением революционного хаоса становятся ‘непокойные’ острова («перевернутый имперский Петербург» [Кихней, Вовна 2011: 134]), а образцом порядка – прямые улицы и проспекты столицы.

В глубоко психологическом ключе обращается к мотиву перевернутого мира Леонид Андреев. В драме *Черные маски* (1908) маскарад в замке герцога Лоренцо превращается в пугающее мистическое действо. Мотив искажения реальности играет здесь ключевую роль. Проявляясь сперва на уровне внешней неразберихи (уже в первой сцене, в ходе приготовлений к маскараду «шут герцога, Экко <...> все забавно путает» [Андреев 1990–1996, III (1994): 353]), алогичность происходящего нарастает от картины к картине, приобретая все более метафизический характер: Лоренцо не узнает друзей под масками, гости представляются мертвецами (и даже спрашивают, уверен и ли сам Лоренцо в том, что он сам жив), музыканты играют какофонию (‘замаскированы’ даже звуки и слова), стирается грань между реальностью и ирреальностью – на бал проникают порожденные ночью существа, пожирающие свет... Вскоре становится ясно, что сценическая реальность ‘монодрамы’ превращается в вывернутый наружу внутренний мир героя. По объяснению автора, «замок – это душа, господин – это человек, властитель своей души, странные маски – это те силы, которые действуют в душе человека, и в таинственное существо которых он не может проникнуть никогда» [Там же: 148]. Мотив ‘перевернутого мира’ становится здесь отражением раздвоения сознания, переходящего в конце концов в безумие главного героя.

Особое место в контексте ‘карнавализации страшного’ в русской культуре начала XX века получает восходящий к Средневековью мотив ‘пляски смерти’ [Михаленко 2019]. Он проявляется в поэзии – у Белого (книга *Пепел*, 1909), Блока (цикл *Пляски смерти*, 1912–1914), Брюсова (стих. *Пляска смерти. Немецкая гравюра XVI века*, 1909), Бальмонта (цикл *Danses Macabres*, 1903), в драматургии – у Андреева

(*Царь Голод*, 1907); в театральном искусстве (постановка лермонтовского *Маскарада* Всеволодом Мейерхольдом с художественным оформлением Александра Головина, 1917). Даже некогда комические образы преобразуются в inferнальном ключе и становятся леденящими душу. Так, например, в рассказе *Красный смех* Андреев сравнивает с танцующими «игрушечными паяцами» напоравшихся на колья в 'волчьей яме' и дергающихся в предсмертных судорогах солдат [Андреев 1990–1996, II (1990): 28].

Характерный для межреволюционного периода полубезумный смех над смертью, голодом, войной, безусловно, скрывал тревожные ожидания той эпохи. «Вероятно, ощущение катастрофичности, непреодолимой власти рока над человеком способствовало обращению писателей к категориям средневекового осмысления мира» [Михаленко 2019]. Вместе с тем, облачаясь в 'шутовские' колпаки авторы по-прежнему задавались наиболее важными вопросами – о жизни, о смерти, о Боге. Не случайно, Блок замечал: «Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним» [Блок 1960–1963, III (1962): 349].

От фольклора к детской литературе

Второе направление рецепции средневекового мотива 'перевернутого мира' связано с фольклорной традицией, откуда он напрямую и опосредованно был заимствован в детскую литературу и творчество футуристов и обэриутов. В отличие от предыдущего направления, мотив 'перевернутого мира', с его алогичностью и гротескностью, сохраняет здесь игровое, праздничное начало, исконно присущее смеховой культуре.

Хотя большая часть европейской народной поэзии была зафиксирована письменно только в XVII–XVIII веках, многие из бытовавших в новое время фольклорных песенок безусловно имеют средневековые корни. Так, например, английская потешка *Three Wise Men of Gotham* (*Три мудреца* в переводе Самуила Маршака [1968–1972, II (1968): 113–114]) восходит к легендам о Готтемских 'умниках' времен Иоанна Безземельного¹. Сюжет песенки о храбрецах, испугавшихся улитки, распространен в маргиналиях на полях английских и фламандских рукописей XIII–XIV веков (*The Tailors and the Snail*; *Храбрецы* в переводе Маршака [Там же: 122] и Чуковского [2012–2013, I (2012):

¹ По преданию, жители деревни Готэм, стремясь избежать издержек от визита к ним короля, решили притвориться слабоумными и демонстративно занимались бессмысленной и бестолковой работой [Seal 2001: 272–273].

169])). Гротескный образ Робина-Бобина (*Robin the Bobbin, the big-bellied Ben*; *Барабек* в переводе Чуковского [Там же: 171]; *Робин-Бобин* в переводе Маршака [1968–1972, II (1968): 127]) напоминает обжору Гаргантюа из относящегося к XVI веку романа Франсуа Рабле.

В XIX столетии фольклорные стишки стали источником вдохновения для классиков английской литературы абсурда, Эдварда Лира и Льюиса Кэрролла. В своем творчестве они последовательно развивали традиции карнавально-гротескного канона: двумирность, логическую инверсию, взаимопроникновение игры и жизни [Чарская-Бойко 2011: 14–15]. Герои лировских лимериков – чудачки с необычной внешностью (огромными носами, крохотными головами, нелепыми головными уборами и т.д.), они совершают абсурдные действия (играют подбородком на арфе, спят на столе, охотятся на мух и др.). 'Перевернутость' мира становится сюжетнообразующим принципом в сказках Кэрролла (*Алиса в Стране чудес*, *Алиса в Зазеркалье*). Характерную для народной смеховой культуры инверсию материально-телесного мира он дополняет 'перевертыванием' еще и абстрактных категорий – прежде всего категории времени – и наполняет глубинным философским смыслом.

Разумеется, фольклорные 'перевертыши' существовали не только в Западной Европе. Жанр 'небылицы' получил не менее широкое распространение и в русском народном творчестве [Былины 1986: 350–362]. Скоморошины, основанные на принципе изображения действительности 'навыворот' и сочетания несочетаемого, фиксируются письменно с XVIII столетия, хотя без сомнения они существовали и раньше [Древние 2000]. Традиции народной смеховой культуры (в том числе мотив зеркального 'антимира') получили развитие в русской сатирической литературе XVII века [Буренко, Райкова 2020: 23–24; Адрианова-Перетц 1974: 142], в творчестве Гоголя, Салтыкова-Щедрина, 'Козьмы Пруткова' (псевдоним Алексея К. Толстого и братьев Жемчужниковых) и др. [Иткулов 2009; Роготнев 2009; Подоскина 2015; и др.]

Влияние английского фольклора и литературы абсурда на развитие мотива 'перевернутого мира' в творчестве русских детских поэтов начала XX века очевидно. В 1920-е годы Чуковский и Маршак создают переводы английских народных песенок из сборника *Песни матушки Гусыни* (позднее, Маршак также будет переводить Лира и Кэрролла). Нонсенс, перепутывание, 'выворачивание наизнанку' ложится и в основу их авторских сочинений (*Телефон*, *Путаница* и другие сказки Чуковского; *Рассеянный с улицы Бассейной* Маршака и др.).

Однако составить более полное представление о соотношении трактовок этого мотива в авторских детских стихах и народных небылицах позволяет сопоставление первых именно с русским

фольклором. Немало любопытных параллелей обнаруживается между *Путаницей* Чуковского [Чуковский 2012–2013, I: 89–93] и скоморошиной *Агафонушка*, впервые записанной в середине XVIII века уральским сказителем Киршей Даниловым и текстуально перекликающейся с некоторыми другими вариантами небылиц [Древние 2000: 230–234; Былины 1986: 357–359, 488, 535]. Оба текста строятся по общему принципу инверсии реальности. Присутствует в них немало общих образов:

1) горящий в море огонь (у Кирши: «На море, овин горит. С репою, со печенкою»; у Чуковского море «зажгли» лисички, а «крокодил море синее тушил пирогами, и блинами, и сушеными грибами»); интересно упоминание пищи в связи пожаром (у Кирши она горит, у Чуковского – ею тушат);

2) ‘антиповедение’ животных (у Кирши эта тема развивается через перепутывание принесенного потомства: «курица объегнилася», «корова яйцо снесла», «овца отелилася»; у Чуковского – через инверсию издаваемых звуков: «Свинки замяукали: Мяу, мяу! Кошечки захрюкали: Хрю, хрю, хрю! Уточки заквакали: Ква, ква, ква! Курочки закрякали: Кря, кря, кря!»);

3) летающие по небу звери (у Кирши – «Высоко ли там кобыла в шебуре летит. А и черт ли видал, что медведь летал»; у Чуковского – «Жабы по небу летают»).

Но сущностный посыл этих текстов принципиально разный. *Путаница* Чуковского – детская вечерняя сказка (в ее заключении животные «баюкают» Мурочку). В книге *От двух до пяти сам* Чуковский связывал ‘перевертыши’ почти исключительно с детским фольклором и объяснял их популярность особенностями детской психики. По его мнению, роль нонсенса состоит в том, чтобы помочь ребенку лучше понять организованность окружающего мира, поскольку «...всякое отступление от нормы сильнее укрепляет ребенка в норме, и он еще выше оценивает свою твердую ориентацию в мире <....> “Я-то не обожгусь холодной кашей”; “я-то не испугаюсь улитки”» [Чуковский 2012–2013, II (2012): 244]. Не случайно в заключении его *Путаницы* все возвращается на свои места: море потушили, кошки замурлыкали, птицы зачирикали. Это финальное ‘возвращение к норме’, вообще характерно для всех сказок Чуковского.

Агафонушка Кирши Данилова – текст вовсе не детский. Небылица о нелепом поведении животных сочетается в нем с пародией на серьезный жанр исторической песни – ‘старины’ (который преобладал в репертуаре, записанном от этого сказителя). Здесь присутствуют пародийные описания сражений и богатырей, отсылающие к русскому эпосу [Путилов 1977: 401–402]. Кроме того, ‘перевернутый

мир' скоморошины изобилует скабрёжными образами и свойственной средневековой карнавальности инверсией телесного верха и низа:

А втапоры старик на полатех лежал:
Силу-ту смечал – во штаны насрал;
А старая баба умом молода:
Села срать – сама песни поет.
А слепыя бегут – спинаючи глядят;
Безголовыя бегут, они песни поют,
Бездырыя бегут – попердывают,
Безносыя бегут – понюхивают <...> [Древние 2000: 231–232].

Как отмечал Бахтин, «смеховая культура средневековья была в значительной степени драмой телесной жизни (совокупления, рождения, роста, еды, питья, испражнений)» [Бахтин 1965: 102]. Подобных образов мы, конечно, не встретим в авторской детской поэзии начала XX века. Чуковский, в целом наследуя народно-смеховую культуру, тем не менее воспринимает ее в облагороженном и упрощенном виде, связывая переворачивание мира только с детской игрой и отказываясь от ее 'взрослого', карнавального и скоморошьего начала.

‘Перевернутый мир’ в творчестве футуристов и ОБЭРИУтов

Два рассмотренные выше ‘русла’ наследования мотива ‘перевернутого мира’ сливаются в бурном водовороте литературы и искусства авангарда. Отрицание прежних эстетических норм, разрушение сформировавшихся канонов, сочетание несочетаемого, ‘выворачивание наизнанку’ повседневных реалий были сущностными принципами, объединявшими многочисленные и противоречивые течения авангардистов. Исследователи выявляют различные элементы карнавальной культуры в деятельности художников *Бубнового валета*, поэтов-футуристов, имажинистов, ОБЭРИУтов и др. [Вакар 2022; Бандурина 2011; Николаева 2015; Инышакова 2001]. Однако, говорить о единообразии трактовки мотива ‘антимира’ даже внутри отдельных школ или группировок невозможно.

С одной стороны, ранний период творчества многих футуристов обнаруживает тесные связи с символизмом, впоследствии выражавшиеся, прежде всего, через полемику с его идеями [Азизян 2003; Клинг 1996]. Так, например, пьесы Хлебникова *Чертик* (1909, опубл. 1914) и *Ошибка смерти* (1915, опубл. 1917) продолжают тенден-

цию 'смеха над страшным', изображения 'перевернутого мира' как мистического, потустороннего, inferнального. Но этот мир не пугает. Чертик в «петербургской шутке» – протагонист. Вносимая им путаница забавна. Сошедшая с фасада здания статуя («Геркуля») – счастливо жмет руки присутствующим, ожившие сфинксы – улыбаются, воскрешенное чучело мамонта – пляшет и кружится под девичий хоровод. Тема инверсии жизни и смерти в воплощении Хлебникова меняет свою направленность и превращается в инверсию смерти и жизни. В антисимволистской *Ошибке смерти* умирает сама смерть (а точнее – оживает в финальной реплике актрисы). «Победа над смертью», по утверждению самого автора, становится главной идеей пьесы [Парнис 2015: 20]. Воспринятые через посредничество символизма образы комедии дель арте развиваются в написанной в дофутуристический период пьесе Елены Гуро *Нищий Арлекин* (опубл. 1909), драме имажиниста Вадима Шершеневича *Похождения электрического Арлекина* (1919–1920) и др.

С другой стороны, важными источниками, из которых футуризм черпал свои силы была непосредственно фольклорная традиция и балаганная культура с их тяготением к игровому и материально-телесному 'переворачиванию' жизни. Разукрашивание лиц, переодевание в яркие костюмы, уличные представления и эпатирование публики напоминали «атмосферу ярмарочной площади» [Боулт 2014: 115]. Это хорошо чувствовали критики, дававшие газетным статьям и фельетонам о «будетлянах» хлесткие названия: *Клоуны в литературе*, *Вечер скоморохов*, *Рыцари ослиного хвоста* и т.д. [Дядичев 2006]. Влияние фольклора прослеживается исследователями в творчестве Хлебникова, Каменского, Крученых, Маяковского [Грякалова 1984; Галиева 2015].

Фольклорные параллели обнаруживает 'вывернутый наизнанку', 'заумный' язык футуристов. Он находит аналогии в заговорах, заклинаниях, детских считалочках и прибаутках, народных песнях (в частности, в репертуаре уже упомянутого выше Кирши Данилова была скоморошина *Там на горах наехали бухары* с припевом «Весур, весур валахтантарарах-тарандаруфу!» [Древние 2000: 343–344]). Встречается 'заумь' и в литературе абсурда (Бармаглот Кэрролла). Но если фольклорная заумь использовалась преимущественно для подчеркнутой передачи 'чуждости' речи (подражания языку нечистой силы, животных, иностранцев и т.д.), то Хлебниковым, Крученых и рядом их последователей она мыслилась «не как внекоммуникативный, а напротив, как максимально коммуникативный язык» («грядущий мировой язык в зародыше», «всемирный поэтический язык») [Черняков 2001: § 7 из 27].

Наконец, внимание к мотиву 'перевернутого мира' было обусловлено

и собственными художественными поисками авангардистов. В футуристической опере Алексея Крученых и Михаила Матюшина *Победа над Солнцем* (1913) 'перевернутость' является одним из атрибутов нового мира, устремленного в будущее. Этот мир подобен «чистому зеркалу» и освобожден «от тяжести всемирного тяготения» [Крученых, Матюшин 1913: 18]. Его сценическим воплощением становятся декорации, на которых «изображены дома наружными стенами, но окна странно идут внутрь как просверленные трубы». Вход в эти дома расположен «прямо назад». «Все дороги перепутались и идут вверх к земле», «бегут люди вниз котелками», «башня, небо, улицы вниз вершинами – как в зеркале» [Там же: 18–22]. В рекламном объявлении создатели оперы поясняли: «Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбивать на куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи», цит. по: [Поляков 2014: 130].

Если для футуристов 'перевернутый мир' должен был прийти на смену прежней обыденности, то в творчестве обэриутов (которое часто относят к поставангарду), «потусторонний и посюсторонний миры, язык и материальные предметы <...> не противостоят друг другу, а становятся частями одной непостижимой реальности» [Кукулин 2014: 40].

Николай Заболоцкий, по свидетельству современников, «говорил, что с помощью словосочетаний “задом-наперед”, “наоборот” и особенно “книзу головой” возможно изображать предметы под новым углом зрения, в неожиданных ракурсах» [Синельников 1984: 111]. В его стихотворениях «жизнь трещала, как корыто, летая книзу головой», «сверкает кверху дном Народный дом», «Бегут любовники толпой, / один горяч, другой измучен, / а третий книзу головой» и т.д. [Заболоцкий 1983–1984, I: 76, 370, 30]. Примечательно, что исследователи отмечают прямое влияние на Заболоцкого близких к средневековой карнавальности произведений ренессансного искусства (в частности, ему были близки полотна Питера Брейгеля Старшего [Жекова 2018], он переводил и адаптировал для детей роман *Гаргантюа и Пантагрюэль* Рабле).

«Тотальная инверсия» пронизывает художественную вселенную Даниила Хармса [Сажин 2001: 10], вдохновлявшегося одновременно и Хлебниковым, и Гоголем, и Прутковым, и Лиром, и Кэрроллом [Глоцер 1988: 129–132]. В его рассказах перемешиваются причинно-следственные связи, жизнь и смерть (*Отец и дочь*), сон и явь (*Старуха, Утро*), реальность и ирреальность (*Оптический обман*), бытие и небытие (*О явлениях и существованиях N 1; Жил один рыжий человек*). Многие

положения Бахтина, относящиеся к средневековой карнавальной культуре, были бы вполне уместны и для характеристики и его творчества. Прежде всего – это легкость и быстрота умирания (а иногда – воскресения) героев, в т. ч. «образы веселых смертей» (по Бахтину, «моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были ведущими в праздничном мироощущении» [Бахтин 1965: 14, 60]); внимание к телесности, столь характерное для народной смеховой культуры (*Неожиданная попойка, О том как Иван Иванович попросил и что из этого вышло*, и др.). По наблюдениям Анны Герасимовой, даже «детский» Врун Хармса, обнаруживая многочисленные связи с его ‘взрослыми’ сочинениями, «в целом предстает как набор архетипов “карнавальной” культуры» [Герасимова 1996: 208].

Специфическая эстетика бессмысленного выражалась не только в творчестве, но и в жизненном поведении обэриутов (особенно Хармса). При этом, подобно ‘антимиру’ народной смеховой культуры, превращение ими жизни с ног на голову, несмотря на видимую праздничность, не было комичным. Их шутовство граничило с юродством, которое также создавало свой ‘мир навыворот’ (в том смысле, что, согласно Александру Панченко, «юродивый балансирует на грани между смешным и серьезным, олицетворяя собой трагический вариант смехового мира» [Панченко 1984: 72]), оно основывалось не на лицедействе, а на внутреннем преображении личности («Юродивый никого не играет, он изображает сам себя» [Там же: 93]) [Герасимова 1988: 35–36].

По мнению Герасимовой, обэриуты «хотели вернуться к тому изначальному, не опосредованному еще различными “приемами” и вообще способами, виду человеческого творчества, когда “наслаждение от произвольного преображения” еще не разделилось на “эстетическое” и “не-эстетическое”» [Там же: 35]. В этом творчестве, не ставшем еще ‘искусством’, и не имеющем дистанции между творцом, творением и зрителем, сливаются воедино и сакральное, и магическое, и игровое, и исследовательское [Там же]. И эта идея (если с ней согласиться), кажется, как нельзя лучше соответствует духу средневекового карнавала.

Заключение

«В эпохи великих переломов и переоценок, смены правд вся жизнь в известном смысле принимает карнавальный характер», – замечал Бахтин [1992: 154]. Поэты и писатели начала XX века остро чувствовали, что живут на рубеже эпох. Многочисленные потрясения и стремительные перемены, охватившие в это время не только Российское государство и

общество, но и весь мир, не могли не повлиять на развитие культуры. И возросшее внимание к традиционному для народной смеховой культуры мотиву 'перевернутого мира' в русской литературе начала XX века, кажется, можно считать одним из проявлений такого влияния.

Обозначенные в настоящей статье пути его рецепции – лишь тонкие нити в сложной паутине культурных связей русского модернизма и авангарда со Средневековьем. В частности, за рамками исследования остались влияние на дуалистическое мировосприятие символистов средневековых религиозных учений [Карпачева 2000: 13–27], развитие карнавальных традиций в русском народном театре и райке [Сарафанова 2008], изображения 'небылиц' на лубочных картинках, вдохновлявших художников *Бубнового валета* [Юрков 2003: 177–187], и многое, многое другое. Не претендует на полноту и приведенный перечень литературных произведений, в которых образ 'антимира' в той или иной форме был воспринят.

Тем не менее, рассмотренные примеры наглядно демонстрируют, как один и тот же мотив, по-разному преломляясь и реинтерпретируясь на протяжении нескольких столетий, сформировал к началу XX века в значительной мере противоположные системы литературных образов. С одной стороны – это страшный, inferнальный 'перевернутый мир' Блока, Андреева, Белого, Брюсова, Бальмонта; с другой стороны – радостный, игровой и смеховой 'перевернутый мир' Чуковского и Маршака; и, наконец, серьезно-смеховой мир футуристов и обэриутов. При этом, несмотря на различия в интерпретациях, мотив 'перевернутого мира' в названных случаях может рассматриваться как результат многоступенчатой рецепции общих традиций, восходящих к средневековой культуре.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Адрианова-Перетц 1974] – *Адрианова-Перетц В.П.* Древнерусская литература и фольклор. Л.: Наука, 1974.
(*Adrianova-Peretts V.P.* Drevnerusskaya literatura i fol'klor. Leningrad, 1974.)
- [Азизян 2003] – *Азизян И.А.* Символистские истоки авангарда: символ в поэтике авангарда // Символизм в авангарде / Ред. Г.Ф. Коваленко и др. М.: Наука, 2003. С. 23–33.
(*Azizyan I.A.* Simvolistskie istoki avangarda: simvol v poetike avangarda // Simvolizm v avangarde / Ed. by G. F. Kovalenko et al. Moscow, 2003. P. 23–33.)
- [Андреев 1990–1996] – *Андреев Л.Н.* Собрание сочинений: В 6 т. / Редкол.: И.Г. Андреева, Ю.Н. Верченко, В.Н. Чуваков. М.: Художественная литература, 1990–1996.
(*Andreev L.N.* Sbranie sochineniy: In 6 vols. / Ed. by I.G. Andreeva, Yu.N. Verchenko, V.N. Chuvakov. Moscow, 1990–1996.)
- [Бандурина 2011] – *Бандурина Н.С.* «Электрический» Арлекин В. Шершеневича: мотив ожившей куклы // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2011. № 4. С. 35–40.
(*Bandurina N.S.* “Elektricheskiy” Arlekin V. Shershenevicha: motiv ozhivshey kukly // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina. 2011. No. 4. P. 35–40.)
- [Бахтин 1963] – *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963.
(*Bakhtin M. M.* Problemy poetiki Dostoevskogo. Moscow, 1963.)
- [Бахтин 1965] – *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965.
(*Bakhtin M.M.* Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa. Moscow, 1965.)
- [Бахтин 1992] – *Бахтин М.М.* Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 134–164.
(*Bakhtin M.M.* Dopolneniya i izmeneniya k “Rable” // Voprosy filosofii. 1992. No. 1. P. 134–164.)
- [Белый 1994] – *Белый А.* Собрание сочинений: Петербург / Под ред. В.М. Пискунова. М.: Республика, 1994.

(Belyy A. Sobranie sochineniy. Peterburg / Ed. by V.M. Piskunov. Moscow, 1994.)

[Блок 1960–1963] – Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. М.; Л.: ГИХЛ, 1960–1963.

(Blok A.A. Sobranie sochineniy: In 8 vols. / Ed. by V.N. Orlov, A.A. Surkov, K.I. Chukovskyy. Moscow; Leningrad, 1960–1963.)

[Боулт 2014] – Боулт Д. Перформанс // Энциклопедия русского авангарда / Под ред. В.И. Ракитина, А.Д. Сарабьянова. Т. III. Кн. 2. М.: РА, 2014. С. 114–116.

(Boult D. Performans // Entsiklopediya russkogo avangarda / Ed. V.I. Rakitin, A.D. Sarab'yanov. Vol. III. Book 2. Moscow, 2014. P. 114–116.)

[Буренко, Райкова 2020] – Буренко О.М., Райкова И.Н. «Сказание о роскошном житии и веселии» как модель рая в фольклорном ключе // Вестник МГПИУ, серия «Филология, теория языка, языковое образование». 2020. № 3 (39). С. 18–25.

(Burenko O.M., Raykova I.N. "Skazanie o roskoshnom zhitii i veselii" kak model' raya v fol'klornom klyuche // Vestnik MGPIU, seriya "Filologiya, teoriya yazyka, yazykovoe obrazovanie". 2020. No. 3 (39). P. 18–25.)

[Былины 1986] – Былины / Сост. Б.Н. Путилов. Л.: Советский писатель, 1986.
(Byliny / Ed. by B.N. Putilov. Leningrad, 1986.)

[Вакар 2022] – Вакар И.А. «Бубновый валет» около 1910 года: карнавальная стадия авангарда // Вакар И.А. Люди и измы: к истории авангарда. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 199–215.

(Vakar I.A. "Bubnovyy valet" okolo 1910 goda: karnaval'naya stadiya avangarda // Vakar I.A. Lyudi i izmy: k istorii avangarda. Moscow, 2022. P. 199–215.)

[Галиева 2015] – Галиева М.А. Фольклоризм В.В. Маяковского: «Заговорный универсум» в поэме «Облако в штанах» // Вестник Северо-Восточного федерального университета. 2015. Т. 12. № 3 (47). С. 138–143.

(Galieva M.A. Fol'klorizm V. V. Mayakovskogo: "Zagovornyy universum" v poeme "Oblako v shtanakh" // Vestnik of North-Eastern Federal University. 2015. Vol. 12. No. 3 (47). P. 138–143.)

[Гаспаров 1994] – Гаспаров Б.М. Тема святочного карнавала в поэме А. Блока «Двенадцать» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы:

- очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1994. С. 4–27.
 (Gasparov B.M. Tema svyatochnogo karnavala v poeme A. Bloka “Dvenadtsat” // Gasparov B.M. Literaturnye leytmotivy: ocherki russkoy literatury XX veka. Moscow, 1994. P. 4–27.)
- [Герасимова 1988] – Герасимова А.Г. Проблема смешного в творчестве ОБЭРИУТов: Дис. ... к. филол. н. М., 1988.
 (Gerasimova A.G. Problema smeshnogo v tvorchestve OBERIU Tov: PhD thesis in Philology. Moscow, 1988.)
- [Герасимова 1996] – Герасимова А.Г. Как сделан «Врун» Д. Хармса // Тыняновские сборники, вып. 9: Седьмые Тыняновские чтения (материалы для обсуждения) / Ред. М.О. Чудакова (отв. ред.) и др. Рига; М.: ГП Полиграфист, 1996. С. 200–208.
 (Gerasimova A.G. Kak sdelan “Vrun” D. Kharmsa // Tynyanovskie sborniki, issue 9: Sed'mye tynyanovskie chteniya (materialy dlya obsuzhdeniya) / Ed. by Chudakova et al. Riga; Moscow, 1996. P. 200–208.)
- [Глоцер 1988] – Глоцер В. «Я думал о том, как прекрасно все первое!» [вступ. статья к публикации писем, повести и стихотворений Д. Хармса] // Новый мир. 1988. № 4. С. 129–132.
 (Glotser V. “Ya dumal o tom, kak прекрасно vse pervoe!” [Intro. to a publication of D. Kharms's letters, a long short story and poems] // Novyy mir. 1988. No. 4. P. 129–132.)
- [Грякалова 1984] – Грякалова Н.Ю. Проблема фольклоризма русской поэзии начала XX века (литературное направление и творческая индивидуальность): Дис. ... к. филол. н. Л., 1984.
 (Gryakalova N.Yu. Problema fol'klorizma russkoy poezii nachala XX veka (literaturnoe napravlenie i tvorcheskaya individual'nost'): PhD thesis in Philology. Leningrad, 1984.)
- [Гуськов 2003] – Гуськов Н.А. От карнавала к канону: русская советская комедия 1920-х годов. СПб.: Издательство СПбГУ, 2003.
 (Gus'kov N.A. Ot karnavala k kanonu: russkaya sovetskaya komediya 1920-kh godov. Saint Petersburg, 2003.)
- [Древние 2000] – Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Ред. А.А. Горелов. СПб.: Тропа Троянова, 2000.
 (Drevnie rossiyskie stikhotvoreniya, sobrannye Kirsheyu Danilovym / Ed. by A.A. Gorelov. Saint Petersburg, 2000.)

- [Дядичев 2006] – Дядичев В.Н. Маяковский: через головы поэтов и критиков // В.В. Маяковский: pro et contra / Сост., вступ. статья, коммент. В.Н. Дядичева. Т. I. СПб.: РХГА, 2006. С. 1–30.
(Dyadichev V.N. Mayakovskiy: cherez golovy poetov i kritikov // V.V. Mayakovskiy: pro et contra / Ed. by V.N. Dyadichev. Vol. I. Saint Petersburg, 2006. P. 1–30.)
- [Заболоцкий 1983–1984] – Заболоцкий Н. Собрание сочинений: В 3 т. / Сост. Е. Заболоцкой, Н. Заболоцкого. М.: Художественная литература, 1983–1984.
(Zabolotskiy N. Sbranie sochineniy: In 3 vols. / Ed. by E. Zabolotskaya, N. Zabolotskiy. Moscow, 1983–1984.)
- [Зотов, Майзульс, Харман 2018] – Зотов С.О., Майзульс М.Р., Харман Д.Д. Страдающее Средневековье: парадоксы христианской иконографии. М.: АСТ, 2018.
(Zotov S.O., Mayzul's M.R., Kharman D.D. Stradayushchee Srednevekov'e: paradoksy khristianskoy ikonografii. Moscow, 2018.)
- [Иньшакова 2001] – Иньшакова Е.Ю. Карнавализация творческого сознания художника в культуре русского авангарда // Мир психологии. 2001. № 4. С. 39–46.
(In'shakova E.Yu. Karnavalizatsiya tvorcheskogo soznaniya khudozhnika v kul'ture russkogo avangarda // Mir psikhologii. 2001. No. 4. P. 39–46.)
- [Иткулов 2009] – Иткулов С.З. Нонсенс и гротеск как формы смысла в художественной картине мира Н.В. Гоголя: Дис. ... канд. культ. н. Шуя, 2009.
(Itkulov S.Z. Nonsens i grotesk kak formy smysla v khudozhestvennoy kartine mira N.V. Gogolya: PhD thesis in Cultural Studies. Shuya, 2009.)
- [Карпачева 2000] – Карпачева О.А. Культура западноевропейского средневековья в восприятии русского символизма: Дис. ... канд. культ. н. М., 2000.
(Karpacheva O.A. Kul'tura zapadnoevropeyskogo srednevekov'ya v vospriyatii russkogo simvolizma: PhD thesis in Cultural Studies. Moscow, 2000.)
- [Кекова 2018] – Кекова С.В. П. Брейгель, П. Филонов, Н. Заболоцкий: к типологии творческого метода // Вестник Саратовской консерватории: вопросы искусствознания. 2018. № 2. С. 7–12.
(Kekova S.V. P. Breygel', P. Filonov, N. Zabolotskiy: k tipologii tvorcheskogo

metoda // Bulletin of the Saratov Conservatory: Questions of Art Studies. 2018. No. 2. P. 7–12.)

[Кихней, Вовна 2011] – *Кихней Л.Г., Вовна А.В.* Преломление «Петербургского мифа» в городском тексте романа Андрея Белого «Петербург» // Вестник Костромского государственного университета. 2011. № 1. С. 132–139.

(*Kikhney L.G., Vovna A. V.* Prelomlenie “Peterburgskogo mifa” v gorodskom tekste romana Andrey a Belogo “Peterburg” // Vestnik of Kostroma State University. 2011. No. 1. P. 132–139.)

[Клинг 1996] – *Клинг О.А.* Футуризм и «старый символистский хмель». Влияние символизма на поэтику раннего русского футуризма // Вопросы литературы. 1996. № 5. С. 56–92.

(*Kling O.A.* Futurizm i “staryy simvolistskiy khmel’”: vliyanie simvolizma na poetiku rannego russkogo futurizma // Voprosy literatury. 1996. No. 5. С. 56–92.)

[Крученых, Матюшин 2013] – *Крученых А., Матюшин М.* Победа над солнцем. СПб: Типография тов-ва «Свет», 1913.

(*Kruchenykh A., Matyushin M.* Pobeda nad solntsem. Saint Petersburg, 1913.)

[Кукулин 2014] – *Кукулин И.В.* Обэриуты и русский авангард // Энциклопедия русского авангарда / Под ред. В.И. Ракитина, А.Д. Сарабьянова. Т. III. Кн. 2. М.: РА, 2014. С. 39–44.

(*Kukulin I.V.* Oberiuty i russkiy avangard // Entsiklopediya russkogo avangarda / Ed. by V.I. Rakitin, A.D. Sarab’yanov. Vol. III. Book 2. Moscow, 2014. P. 39–44.)

[Лебедева 2014] – *Лебедева О.Б.* Традиции commedia dell’arte в лирике и драме Александра Блока («Стихи о Прекрасной Даме» – «Балаганчик» – «Снежная маска») // Имагология и компаративистика. 2014. № 1. С. 145–164.

(*Lebedeva O.B.* Traditsii commedia dell’arte v lirike i drame Aleksandra Bloka (“Stikhi o Prekrasnoy Dame” – “Balaganchik” – “Snezhnaya maska”) // Imagologiya i komparativistika. 2014. No. 1. P. 145–164.)

[Левицкая 2001] – *Левицкая Л.В.* Маска и лицо в русском искусстве конца XIX–начала XX веков: Дис. ... канд. иск. М., 2001.

(*Levitskaya L.V.* Maska i litso v russkom iskusstve kontsa XIX–nachala XX vekov: PhD thesis in Art Studies. Moscow, 2001.)

[Лихачев 1984] – *Лихачев Д.С.* Смеховой мир Древней Руси // Лихачев Д.С.,

- Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 7–25.
(*Likhachev D.S. Smekhovoy mir Drevney Rusi // Likhachev D.S., Panchenko A.M., Ponyrko N.V. Smekh v Drevney Rusi. Leningrad, 1984. P. 7–25.*)
- [Маршак 1968–1972] – *Маршак С.Я.* Собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. В.М. Жирмунского и др. М.: Художественная литература, 1968–1972.
(*Marshak S.Ya. Sobranie sochineniy: In 8 vols. / Ed. by V.M. Zhirmunsky et al. Moscow, 1968–1972.*)
- [Михаленко 2019] – *Михаленко Н.В.* «Пляска смерти» в литературе 1900–1920-х гг.: литературный и философский аспекты // Тезисы XLVIII Международной филологической научной конференции «Литературный процесс в России первой половины XX века». СПб., 2019 (<https://conference-spbu.ru/en/conference/40/reports/10979/>) (дата обращения: 31.05.2023)
(*Mikhalenko N.V. "Plyaska smerti" v literature 1900–1920-kh gg.: literaturnyy i filosofskiy aspekty // Tezisy XLVIII Mezhdunarodnoy filologicheskoy nauchnoy konferentsii "Literaturnyy protsess v Rossii pervoy poloviny XX veka". Saint Petersburg, 2019 (https://conference-spbu.ru/en/conference/40/reports/10979/ (accessed: 31.05.2023)).*)
- [Николаева 2015] – *Николаева А.А.* Драматургия имажинизма в контексте художественных исканий первой четверти XX века: Дис. ... к. филол. н. М., 2015.
(*Nikolaeva A.A. Dramaturgiya imazhinizma v kontekste khudozhestvennykh iskanii pervoy chetverti XX veka: PhD thesis in Philology. Moscow, 2015.*)
- [Панченко 1984] – *Панченко А.М.* Смех как зрелище // *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В.* Смех в древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 72–153.
(*Panchenko A.M. Smekh kak zrelishche // Likhachev D.S., Panchenko A.M., Ponyrko N.V. Smekh v drevney Rusi. Leningrad, 1984. P. 72–153.*)
- [Парнис 2015] – *Парнис А.Е.* К истории постановки пьесы Хлебникова «Ошибка смерти» или рассказ об одном апокрифе // Велемир Хлебников и мировая художественная культура. Астрахань, 2015. С. 19–26.
(*Parnis A.E. K istorii postanovki p'esy Khlebnikova "Oshibka smerti" ili rasskaz*

ob odnom apokrife // Velemir Khlebnikov i mirovaya khudozhestvennaya kul'tura. Astrakhan, 2015. P. 19–26.)

[Подоскина 2015] – Подоскина Т.А. «Алиса» и Козьма Прутков: параллельные миры // Вопросы литературы. 2015. № 4. С. 306–341.

(Podoskina T.A. "Alisa" i Koz'ma Prutkov: parallel'nye miry // Voprosy literatury. 2015. No. 4. P. 306–341.)

[Поляков 2014] – Поляков В.В. «Победа над Солнцем» // Энциклопедия русского авангарда / Под ред. В.И. Ракитина, А.Д. Сарабьянова. Т. III. Кн. 2. М.: РА, 2014. С. 130–133.

(Polyakov V.V. "Pobeda nad Solntsem" // Entsiklopediya russkogo avangarda / Ed. by V. I. Rakitin, A. D. Sarab'yanov. Vol. III. Book 2. Moscow, 2014. P. 130–133.)

[Путилов 1977] – Путилов Б.Н. «Сборник Кирши Данилова» и его место в русской фольклористике // Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Подгот. А.П. Евгеньева, Б.Н. Путилов. М.: Наука, 1977. С. 361–404.

(Putilov B.N. "Sbornik Kirshi Danilova" i ego mesto v russkoj fol'kloristike // Drevnie Rossijskie stikhotvoreniya, sobrannye Kirsheyu Danilovym / Ed. by A.P. Evgen'eva, B.N. Putilov. Moscow, 1977. P. 361–404.)

[Пяст 1997] – Пяст В.А. Встречи. М.: Новое литературное обозрение, 1997.

(Pyast V.A. Vstrechi. Moscow, 1997.)

[Рог 2005] – Рог Е.Ю. Даниил Хармс: традиции шутовства и юродства // Проблемы славянской культуры и цивилизации: Материалы VII международной научно-методической конференции / Отв. ред. А.М. Антипова. Уссурийск: Изд-во УГПИ, 2005. С. 279–282.

(Rog E.Yu. Daniil Kharms: traditsii shutovstva i yurodstva // Problemy slavyanskoj kul'tury i tsivilizatsii: Materialy VII mezhdunarodnoy nauchno-metodicheskoy konferentsii / Ed. by A.M. Antipova. Ussuriysk, 2005. P. 279–282.)

[Роготнев 2009] – Роготнев И.Ю. «Карнавал» и «Сатира» в русской литературе Нового времени (о своеобразии комизма М.Е. Салтыкова-Щедрина) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. № 1. С. 118–122.

(Rogotnev I.Yu. "Karnaval" i "Satira" v russkoy literature Novogo vremeni (o svoeobrazii komizma M.E. Saltykova-Shchedrina) // Herald of Vyatka State University for Humanities. 2009. No. 1. P. 118–122.)

[Сажин 2001] – *Сажин В.Н.* Приближение к Хармсу // Хармс. Цирк Шардам / Сост., ред. В.Н. Сажин. СПб.: Кристалл, 2001. С. 5–10.
(*Sazhin V.N.* Priblizhenie k Kharmsu // Kharms. Tsirk Shardam / Ed. by V.N. Sazhin. Saint Petersburg, 2001. P. 5–10.)

[Сарафанова 2008] – *Сарафанова Н.В.* Традиции русского народного театра в литературе авангарда 1910-х – 1930-х годов: кубофутуризм, имажинизм, обэриу: Дис. ... к. филол. н. М., 2008.
(*Sarafanova N.V.* Traditsii russkogo narodnogo teatra v literature avangarda 1910-kh – 1930-kh godov: kubofuturizm, imazhinizm, oberiu: PhD thesis in Philology. Moscow, 2008).

[Серебрякова 2002] – *Серебрякова Е.Г.* Театрально-карнавальный компонент в прозе М.А. Булгакова 1920-х гг.: Дис. ... к. филол. н. Воронеж, 2002.
(*Serebryakova E.G.* Teatral'no-karnaval'nyy komponent v proze M.A. Bulgakova 1920-kh gg.: PhD thesis in Philology. Voronezh, 2002.)

[Синельников 1984] – *Синельников И.* Молодой Заболоцкий // Воспоминания о Н. Заболоцком / Сост. Е.В. Заболоцкая, А.В. Македонов, Н.Н. Заболоцкий. М.: Советский писатель, 1984. С. 101–120.
(*Sinel'nikov I.* Molodoy Zabolotskiy // Vospominaniya o N. Zabolotskom / Ed. by E.V. Zabolotskaya, A.V. Makedonov, N.N. Zabolotskiy. Moscow, 1984. P. 101–120.)

[Телегина 2013] – *Телегина Д.В.* Интерпретация образа Красного домино в романе Андрея Белого «Петербург» // Уральский филологический вестник, серия «Драфт: молодая наука». 2013. № 5. С. 99–107.
(*Telegina D.V.* Interpretatsiya obraza Krasnogo domino v romane Andrey a Belogo “Peterburg” // Ural'skiy filologicheskiy vestnik, seriya “Draft: molodaya nauka”. 2013. No. 5. P. 99–107.)

[Успенский 1996] – *Успенский Б.А.* Антиповедение в культуре древней Руси // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. I. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 460–476.
(*Uspenskiy B.A.* Antipovedenie v kul'ture drevney Rusi // Uspenskiy B.A. Izbrannye trudy. Vol. I. Moscow, 1996. P. 460–476.)

[Ханзен-Леве 1999] – *Ханзен-Леве А.* Русский символизм: система поэтических мотивов: Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха. СПб., Академический проект, 1999.
(*Hansen-Löve A.* Diabolischer Symbolismus (= Der russische Symbolismus:

System und Entfaltung der poetischen Motive, Bd. 1). Saint Petersburg, 1999. – In Russ.)

- [Чарская-Бойко 2011] – *Чарская-Бойко В.Ю.* Категория нонсенса и фольклорные традиции в английской детской литературе второй половины XIX века: Дис. ... к. филол. н. СПб., 2011.
(*Charskaya-Boyko V.Yu.* Kategoriya nonsensa i fol'klornye traditsii v angliyskoy detskoj literature vtoroy poloviny XIX veka: PhD thesis in Philology. Saint Petersburg, 2011.)
- [Черняков 2001] – *Черняков А.Н.* Заумь как лингвистический феномен // Материалы международной научно-практической конференции «Языкознание 21-го века: проблемы и перспективы». Светлогорск, 2001 (https://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/c_zaum.htm (дата обращения: 31.05.2023)).
(*Chernyakov A.N.* Zaum' kak lingvisticheskiy fenomen // Materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii "Yazykoznanie 21-go veka: problemy i perspektivy". Svetlogorsk, 2001—(http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/c_zaum.htm (accessed: 31.05.2023))).
- [Чуковский 2012–2013] – *Чуковский К.И.* Собрание сочинений: В 15 т. / Сост., коммент. Е. Чуковской. М: Агенство ФТМ, Лтд, 2012–2013.
(*Chukovskiy K.I.* Sbranie sochineniy: In 15 vols. / Ed. by E. Chukovskaya. Moscow, 2012–2013.)
- [Шатова 2014] – *Шатова И.Н.* Своеобразие карнавальности и гротеска в творчестве Велимира Хлебникова // *Держава та регіони, серія «Гуманітарні науки»*. 2014. № 3 (38). С. 14–24.
(*Shatova I.N.* Svoebrazie karnaval'nosti i groteska v tvorchestve Velimira Khlebnikova // *Derzhava ta regioni, seriya "Gumanitarni nauki"*. 2014. No. 3 (38). P. 14–24.)
- [Юрков 2003] – *Юрков С.Е.* Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). СПб.: Летний сад, 2003.
(*Yurkov S.E.* Pod znakom groteska: antipovedenie v russkoy kul'ture (XI – nachalo XX vv.). Saint Petersburg, 2003.)
- [Robert-Nicoud 2018] – *Robert-Nicoud V.* The World Upside Down in 16th-Century French Literature and Visual Culture. Leiden; Boston: Brill Rodopi, 2018.
- [Seal 2001] – *Seal G.* Encyclopedia of folk heroes. Santa Barbara CA: ABC-CLIO, 2001.

**II. Персональные рецепции европейского
Средневековья**

**Personal Receptions of the European
Middle Ages**

Средневековье vs модернизм: женская доля в поэзии Мирры Лохвицкой

The Middle Ages vs Modernism: Women's Lot in the Poetry of Mirra Likhvitskaya

Екатерина Кузнецова / Ekaterina Kuznetsova

Екатерина Кузнецова (ИМЛИ РАН, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник лаборатории «Rossica: русская литература в мировом культурном контексте»; Московский финансово-юридический университет – МФЮА)

E-mail: katkuz1@mail.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6045-2162>

Ekaterina Kuznetsova, (Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, PhD in Philology, Research Fellow of the laboratory "Rossica: Russian Literature in World Cultural Context"; Moscow University of Finance and Law)

E-mail: katkuz1@mail.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6045-2162>

KEYWORDS: Mirra Likhvitskaya, female lyrics, Middle Ages, modernism, gender analysis

ABSTRACT: The article discusses those poems of Mirra Likhvitskaya which are united by medieval themes, plots and images. These works are analysed in the aspect of gender. The main characters of such works are oppressed and suffering (dying) women: the wife of a knight, a nun, a witch. The epoch of the Middle Ages turned out to be the most suitable for the artistic embodiment of Likhvitskaya's thoughts about the fate of a woman, about the small number of life options available to her, which do not, as a rule, allow her to achieve happiness and self-realisation and which drive her into the path of submission, the path of substitution and the path of rebellion. As a result of the analysis of Likhvitskaya's 'medieval' poems, it can be concluded that the poetess is looking for ways to create a more multifaceted and problematic image of a woman who acquires subjectivity, declaring her feelings and desires.

Введение

Творчество Мирры Лохвицкой (1869–1905), одной из ярких представительниц русской женской лирики Серебряного века, не обойдено вниманием исследователей. В работах Татьяны Александровой [2007; 2018], Юлии Павельевой [2009; 2014; 2022], Сергея Сапожкова [1996], Евгения Свиясова [2003], Евгения Тарланова [1999; 2001] рассматривается ее лирика на фоне поэтов «безвременья» и в контексте открытий русского модернизма, выявляются основные темы, мотивы, образы, пафос, особенности ее лирической героини и поэтики. На данный момент доминирует представление о Лохвицкой, как о поэтессе, развивающей традицию женской лирики XIX века и воспевающей нормативную фемининность, хотя и расширившей представления о ней за счет внесения чувственного компонента и обновления устойчивой романтической образности новациями модернизма¹.

Александрова отчасти связывает душевные метания и раннюю смерть поэтессы с ее полным отождествлением с женским началом в его стереотипном, общепринятом понимании: «Судьба поэтессы, – как личная, так и творческая, – сложилась трагически, и этот трагизм во многом связан с декларируемой ею позицией: “Я – женщина, и только”» [Александрова 2018: 3]. При этом творческая активность Лохвицкой доказывает, что ее не удовлетворяла традиционная женская самореализация в семье, и ее внутреннее самоощущение не совпадает с подобной декларацией. По мнению Свиясова, «поэзия М.А. Лохвицкой – это исповедь трепещущего женского сердца, стихийное изъятие любовного чувства», которое заявляет о себе с шокирующей прямоотой и откровенностью [Свиясов 1991: 259]. «Раскрепощение чувств героини» полагает главной отличительной особенностью поэзии Лохвицкой Тарланов [1999: 139]. Лирика «певицы мечты и страсти» обычно не воспринимается как революционная или бунтарская в аспекте воплощения гендерных ролей, ей не свойственна, например, гендерная инверсия или мужская маска, характерная для ряда ее современниц: Зинаида Гиппиус, Поликсена Соловьева, С. Гедройц (псевд. Веры Гедройц), Мария Левберг. На первый взгляд кажется, что она остается в рамках предписанных женщине ее времени тем и круга проблем: мечты, волшебные сны, любовь (романтическая, супружеская, к детям, к Богу), мистика и одухотворение природы, томление по идеалу, предчувствие смерти и т.д.

В данной статье мы хотим продемонстрировать, что поэзия Лохвицкой

1 Преемственность лирики Лохвицкой по отношению к женской поэзии XIX века рассмотрена в работах Павельевой [2014] и Елены Изусиной [2005].

более революционна в аспекте 'женского вопроса' и 'проблемы пола', нежели принято считать. Обнажение и раскрепощение эмоций, которые исследователи отмечают как характерную особенность ее лирического мира, становятся для поэтессы способом освобождения женщины от всевозможных запретов и стигматизирующих ее стереотипов. И нагляднее всего эта провокативность воплощается в произведениях, ориентированных на Средневековье, которое позволяет наиболее выигрышно продемонстрировать многовековое стремление женщины к свободе, актуальное и в начале XX века.

Максимально иерархичная, полная социальных преград, гендерных предрассудков и безжалостная к женщине эпоха Средних веков была привлекательна для Лохвицкой в плане отражения ее раздумий о женской судьбе и путях самореализации, связанных с тем '*гендерным словом*', который уже наметился в России конца XIX–начала XX веков:

В целом данный период можно охарактеризовать как время слома традиционных гендерных представлений. Происходил, с одной стороны, явный отход женщин (прежде всего женщин-авторов, женщин-культурных деятельниц) от стереотипов нормативной женственности. С другой стороны, этот отход художественно рефлексировался как авторами-мужчинами, так и, в первую очередь, самими писательницами [Зусева-Озкан, Кузнецова 2022: 15].

Эти перемены шли в обществе очень активно, и Лохвицкая в ряде произведений отразила дерзающий дух времени, нарушающего каноны и стереотипы, хотя в памяти современников поэтессы осталась как представительница традиционной женственности: домоседка (несмотря на мечты о дальних странствиях), красавица, заботливая многодетная мать. Такой образ она и сама сознательно конструировала в своей лирике, однако не менее важно и другое направление ее творчества, где нормативная фемининность демонстрирует свою узость и проигрываются другие жизненные сценарии.

Далее мы обратимся к ее самым знаковым лирическим '*средневековым*' произведениям, рассмотрим их образы и сюжеты в гендерном аспекте и постараемся ответить на вопрос, почему поэтессы обращаются к стилистике '*темных веков*'² для размышления о судьбе и назначении женщины, как видится возможность ее самореализации и как усложняется женский образ в ее лирике.

2 Имеется в виду не (квази)термин, относимый к ранним Средним векам. Имеются в виду Средние века в целом.

Представление о Средневековье в поэзии Мирры Лохвицкой

Средневековые истории и персонажи представлены в таких поэтических произведениях Лохвицкой, как *В монастыре*, *Св. Екатерина*, *Искание Христа*, *Забывтое заклатье*, *Властелин*, *Мюргит*, *Бессмертная любовь*, *Искуситель*, *Одержимая*, цикле *Средние века* (стихотворения *Ночь перед пыткой*, *Колдунья*, *В вечном страхе*), поэмах *Сон* и *Праздник забвения* (*Средневековая поэма*), в драмах *In nomine Domini*, *Вандэлин* и др.

Александрова указывает, что знания поэтессы об этой эпохе (прежде всего на примере истории Франции) были достаточно обширны и превосходили круг общеобразовательного чтения, она специально изучала источники, в том числе сведения о процессах инквизиции. В духе Нового времени Лохвицкая понимает Средневековье как эпоху 'ночную', таинственную, ирреальную [Александрова 2004: 165]. Исследовательница рассматривает интерес Лохвицкой к Средним векам, к которым в ее понимании относится и весь XVI век³, как попытку понять это мрачное время в религиозном и нравственном аспекте, осмыслить моральные истоки зла, искушения, падения, порочности, связанные с отказом от Христа или нарушением основных заповедей и запретов, прежде всего, на колдовство:

Как и в других случаях, проблемы, которые Лохвицкая ставит и решает в своих произведениях – скорее духовно-нравственного, чем историко-философского характера. В целом понятие «Средние века» стало для Лохвицкой олицетворением того душевного нездоровья, которое она пыталась преодолеть [Там же: 168].

Таким образом, Александрова полагает, что Средневековье становится для поэтессы неким отражением темной стороны личности человека и ее собственной, а увлечение им рассматривает как симптом душевного надлома и заблуждения.

Однако такая характеристика представляется спорной. Отношение Лохвицкой к Средним векам явно сложнее, чем любопытство, заигрывание с мистикой или отрицание и отторжение средневекового

3 Многие современные ученые также отмечают, что длительность 'Средних веков' была различной в разных странах Европы: в Италии они кончились раньше всего, а в Испании и на Севере Европы тянулись дольше. Французский историк Жак ле Гофф вводит термин «длинное Средневековье» и продлевает эту эпоху даже до конца XVIII века, до Великой французской революции (см. подробнее: [Ле Гофф 2022]). В России в начале XX века многие деятели культуры, например, Дмитрий Мережковский, Максимилиан Волошин, Черубина де Габриак, также относили XVI век к Средневековью.

увлечения магией и колдовством с религиозной точки зрения. Не только «душевное нездоровье» (пессимизм, тоску, отчаяние и т.д.) демонстрирует она на примере своих героинь, и нельзя сказать, что это составляет главное содержание 'средневековых' образов. Наоборот, зачастую героини этих произведений – думающие, сильные духом, смелые, гордые, незаурядные по своим личным качествам женщины. Не менее важен для Лохвицкой и феномен '*женского бунта*' против притеснения, двуличной морали, выхолощенной и бездуховной религиозности, бессмысленного прозябания взаперти. И этот бунт вызывает сочувствие и уважение. Период '*темных веков*', безусловно, интересовал поэтессу как время соблазна (колдовство, ведьмовские шабаши) и греха, но она не углубляется в морализаторство. По мнению Тарланова, поэзии Лохвицкой свойственна «иммориалистическая доминанта» ролевого персонажа, что дает основание причислить ее творчество к модернистской традиции: «В интимной женской лирике <...> формируется еще один важнейший атрибут художественной платформы модернизма – гендерная поэтика. Ее развитие сопровождается размытием психологических контуров автора и введением иммориалистического компонента» [Тарланов 2001: 314]. Лохвицкой важна эпоха Средневековья для решения вопросов современности, связанных с '*фемининным началом*', неукладывающимся в традиционные представления, а поиск образа '*новой женщины*' был в целом свойственен женской лирике рубежа XIX–XX веков. Мы постараемся далее продемонстрировать, как гендерная проблематика лирики Лохвицкой оттачивается именно на средневековых сюжетах, и как апология ведьмы в ее текстах переплетается с феминистскими тенденциями переосмысления этого образа в позитивном ключе.

Средневековье как топос возникает в творчестве поэтессы не случайно. Во-первых, в конце XIX – начале XX веков Россию в целом охватывает увлечение европейским Средневековьем (наряду с Античностью и эпохой Возрождения). В это время проводятся интенсивные исследования этой эпохи, ее религиозного сознания и философии, публикуются жития святых. Самым ярким примером является огромный интерес в России к житию св. Франциска Ассизского, ставшего в эпоху модерна поистине русским святым⁴. Во-вторых, этот период истории значим для Лохвицкой не только как культурная мода, но и по своим архетипическим основаниям. Это время стало эпохой

4 О св. Франциске, францисканстве и средневековом религиозном мирозерцании в России рубежа XIX–XX веков писали такие исследователи, как: Эмилия Пименова, Елизавета Свешникова, Митрофан Лодыженский, Владимир Герье, Сергей Дурылин, Александр Ельчианов, Лев Карсавин, Сергей Котляревский. Был переведен труд Поля Сабатье.

максимального насилия над женским началом, страха перед ним, извращенного толкования женской сексуальности, патриархального закабаления женщин, что выразилось как в институте семьи, так и в истерической охоте на ведьм⁵. И в эпоху Античности, и на Древнем Востоке фемининное начало, в том числе его чувственный аспект, проявлялось свободнее и не подвергалось такому унижению и гонению. В период Возрождения женщина также ощущала себя свободнее в тех странах, где оно проявилось особенно ярко, например, в Италии.

Пер Факснелд подробно рассматривает вековые предубеждения против женщин, берущие начало еще в Библии (Книга Бытия), достигшие пика распространения в Средние века и дожившие до начала XX века: особо тесные, в том числе сексуальные связи с Сатаной, дьяволопоклонство, склонность к греху, подверженность страстям, непредсказуемость и т.д. Распространявшиеся в обществе тревожные слухи о женских сатанинских сектах и мнение о женщине, как о пособнице дьявола, как правило, не имели под собой никаких оснований, но узаконивали патриархальную власть мужчины (супруга, священника, инквизитора) над ней и необходимость ее подчинения. В стереотипах о ведьме концентрировались мизогинные представления. При этом к середине XIX века произошел заметный разворот и «подрывной потенциал образа ведьмы использовался и в Британии, и в других странах для борьбы с угнетением женщин», а сама ведьма начала осмысляться как положительный образ [Факснелд 2022: 304].

Одним из примеров нового дискурса стала книга Жюль Мишле *Ведьма* (Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, 1862), в которой представлено «нечто вроде феминистского взгляда на ведьм» [Там же: 305]. Мишле не отрицает их связи с дьяволом, но полагает, что это – достоинство, а не недостаток. Он делает ведьму заступницей и помощницей всех женщин, учащей их распоряжаться своим телом, заботиться о здоровье, уважать себя – «ведьма и ее помощник Сатана выворачивают наизнанку созданный христианством негативный образ женщины и ее тела» [Там же: 313]. Итак, образ ведьмы продолжали использовать противники женской эмансипации для стигматизации женщин, но сами феминистки, не без влияния книги Мишле, оценили его потенциал для подрыва патриархатных устоев и традиционного христианства, апеллировали к нему для реабилитации женского тела и сексуальности⁶.

5 В книге 2014 года Факснелд сообщает, что по сведениям историков охота на ведьм была направлена преимущественно на женщин и что они составляли до 75 процентов осужденных [Факснелд 2022: 109].

6 Самым показательным примером переосмысления роли и места женщины в обществе в исторической перспективе стала книга американской суфражистки

Несомненно, что Лохвицкая чутко улавливала интеллектуальные настроения времени, связанные с гендерной проблематикой, а также возврат в актуальную повестку казалось бы отброшенных средневековых постулатов и архетипов с целью их пересмотра и ревизии. Собираательной характеристикой Средних веков как 'темного' времени является ее стихотворение *Во тьме кружится шар земной...*:

*Во тьме кружится шар земной,
Залитый кровью и слезами,
Повитый смертной пеленой
И неразгаданными снами. <...>*

*Да в вечность ввергнется тоска
Пред солнцем правды всемогущей.
За нами – Средние Века.
Пред нами – свет зари грядущей!* [Лохвицкая 2018: III, 5]⁷.

В этом произведении интересен временной разрыв, благодаря которому Средние века оказываются непосредственно предшествующими современности, это буквально вчерашний день, будто и не было Возрождения и Нового времени. Эпоха Средневековья ощущалась поэтессой как не утратившая своей актуальности и влияющая на сегодняшний день.

Женские судьбы в 'темные века'

Произведения, написанные на средневековую тематику, выявляют сложное отношение поэтессы к фемининности, к ее стихийным, подавляемым, потаенным сторонам, которые ищут выход и легитимизируются. Фигура мужчины в этих стихотворениях комплементарна образу женщины. Иногда он вообще оказывается 'за кадром', иногда ставит ее перед жизненным выбором, а порой и вершит ее судьбу, но все же не является центральным. Во всех 'средневековых' произведениях писательницы в центре внимания героиня, а не отвлеченные образы зла, искушения, порока и т.д. Можно выделить

Матильды Гейдж *Женщина, церковь и государство: исторический очерк положения женщин на протяжении христианской эпохи, с воспоминаниями о матриархате* [Gage 1893].

⁷ Произведения Лохвицкой далее цитируются по этому изданию с указанием в круглых скобках номера тома и страницы. Выделение здесь и далее – автора настоящей статьи.

три способа взаимодействия женщины с маскулинным подавляющим началом, которые были доступны для нее в эпоху 'крестового похода' церкви и общества на фемининность (эти варианты судьбы переносятся и на современную писательнице эпоху).

Первый путь – путь покорности: это судьба рыцарской жены, верной и преданной супруги своего повелителя (*Властелин, Сон*). *Второй путь – путь подмены:* это судьба монахини, служащей Христу, переносящей свою жажду любви и жертвенности с образа патриархального отца и супруга на Божественное начало (*В монастыре, Св. Екатерина, Искание Христа*). *Третий путь – путь бунта:* это судьба колдуньи и ведьмы, дерзнувшей проявить непокорность институтам семьи и церкви, дать волю чувственности, бросить вызов подавлению своей жажды жизни (*Мюржит, Забытое заклятье, Колдунья, Ночь перед пыткой, Праздник забвения, В вечном страхе, Вампир (О, боже мой! Твой кроток лик...)*).

Обратимся к первому пути, самому традиционному и представляющему собой абсолютную покорность, бессубъектность женщины, вся жизнь которой заключена в ее супруге – господине и повелителе. Как пишет Кирсти Эконен [2011: 29–30], для андроцентричного общества характерны «бинарное и комплементарное противопоставление полов», «нейтральность» маскулинной и «маркированность» фемининной категорий; иными словами, маскулинное отождествляется с общечеловеческим, а фемининное – это сугубо женское, при этом фемининное не функционирует самостоятельно, но лишь вместе с категорией маскулинного, стоящей к ней в оппозиции [Эконен 2011: 29–30]. Нормативными образами маскулинности являются патриархальные архетипы защитника, воина, кормильца, главы семьи (рода), правителя; с точки зрения способности к творческому процессу стереотипно представление о маскулинности как начале активном, созидающем (гений, мастер, Орфей, Данте и т.д.). Нормативная фемининность включает в себя образы матери, жены, невесты (девы), хозяйки; в сфере искусства она воспринималась как начало пассивное, вдохновляющее на творение, но не имеющее собственных творческих сил (муза, Беатриче, Галатея, Офелия и т.д.).

Однако 'средневековые' стихотворения Лохвицкой не поддерживают, а разрушают традиционное распределение ролей. Поэтесса указывает на то, что в эпоху бесправия даже следование социальным нормам не спасает женщину от произвола мужчины, который оказывается не в роли защитника, а в роли палача. Ее героини гибнут от руки мужа, которому мерещится неверность супруги, хотя она на самом деле и не помышляла об измене. В фокусе внимания поэтессы полная беспомощность женщины, которая не устранена и в начале XX века. Финал стихотворения *Властелин* (1900–1902) перекидывает мостик от

былых времен к современности:

Ты помнишь? – *В средние века*
Ты был мой властелин.
 Ты взял меня издалека
 В свой замок меж долин.
 От властных чар твоих бледна,
 В высокой башне у окна
 Грустила долго я –
 И над туманами долин
 К тебе, мой маг, *мой властелин,*
 Неслась тоска моя. <...>

«О, я ждала тебя, ждала,
 И ждать готова вновь.
 Через мрак отчаянья и зла
 Прошла моя любовь!
 О, я ждала...» *Но острый меч*
Спешит мольбы мои пресечь
 Забвением без грез.
 Мой слух наполнил свист и гул,
 Холодный вихрь в лицо пахнул. –
 И жизни сон унес.

Прошли мгновения – века –
 И мы воскресли вновь.
 Все так же властна и крепка
 Бессмертная любовь.
 Я вновь с тобой разлучена,
 Грущу, покорна и бледна,
 Как в замке меж долин.
 И вновь, как в средние века,
 Все те же грезы и тоска,
 Все тот же властелин (II, 264).

Стихотворение *Властелин* демонстрирует неизбежную трагичность женского рабства и губительность отношений 'господин-раба', которые не позволяют удержаться сильному от насилия над слабым. Еще одна вариация этого сюжета о несправедливой гибели жены от руки мужа-тирана представлена в драматической поэме *Он и она (Два слова)* (1899). Примечательно, что в момент расправы героиня драмы уверяет сама себя, что она любима своим убийцей (сам факт его безумной ревности доказывает его сильную любовь) и это для нее самое главное, так как другого содержания в ее жизни просто нет:

Жизнь кончена... Какое счастье!
О, сколько скорбного участия
В твоих очах!.. Как ты мне мил!..
Откуда этот вихрь несется? –
Он дышит холодом могил...
И сердце замерло, не бьется...
И нет ни страха, ни стыда...
Теперь все ясно, все понятно, –
Ты говоришь, – я слышу внятно, –
Что ты... любил меня... *всегда!*..

(Умирает) (II, 77; выделение полужирным – Лохвицкой).

Таким образом, путь нормативной фемининности проблематизируется в творчестве Лохвицкой. Женщина не только не находит самореализации в роли жены и матери, но даже не находится в безопасности, а само ее существование зависит от прихоти ее господина.

‘Путь монашества’ также представлен в ее поэзии достаточно революционно, не как движение к святости или достижению душевной гармонии. Лохвицкую современники справедливо считали провозвестницей чувственной любви в поэзии, русской Сафо, посмевавшей быть в стихах ультраженственной. Она не отказывается от образа традиционного возлюбленного, который зачастую предстает в ее лирике в виде прекрасного духа, рыцаря, ангела, Лионеля и т.д. Но она также создает ряд стихотворений, пронизанных сильными чувствами к Христу и скользящих по грани между любовью божественной и романтической. Стихотворения *Искание Христа*, *Спящая* и *Любовь совершенная* написаны от первого лица, образ лирической героини не содержит каких-либо конкретных примет, он обобщен и представляет собой тип экзальтированной девушки, центр духовного бытия которой (даже после смерти) фиксирован на переживании любви к Христу и других религиозных чувствах (освобождение, чистота, парение, умиление и т.д.). Прочитируем стихотворение *Искание Христа*, отражающее этапы становления веры-влюбленности от детства к зрелости:

Когда душа была чиста,
Когда в возвышенных стремленьях
Искала пламенно Христа, –
Он мне являлся в сновиденьях. <...>

Потом, казалось, во мне
Иссякли добрые начала.
Ни наяву, ни в мирном сне
О небесах я не мечтала. <...>

То был ли бред?.. То был ли сон?..
 Иль образ призрачно-туманный?
 Но мне *опять* явился Он,
 Небесной славой осиянный! <...>

С тех пор тоски и страха нет.
 Что жизни гнет и мрак могилы?
 Когда надежды блещет свет,
Любить и верить хватит силы! (I, 333).

Период детской наивной веры сменяется забвением (отречением), а во взрослом возрасте Христос снова является в виде прекрасной и милосердной мужской фигуры, любовь к которой спасает от тягот бытия и от страха смерти («Что жизни гнет и мрак могилы?»). В данном стихотворении можно увидеть поэтическую интерпретацию визионерских средневековых практик, направленных на получение божественного откровения и видения Христа в образе божественного супруга. Средневековая монастырская культура, предполагавшая заточение (добровольное или подневольное) молодых женщин в монастыре, зачастую приводила к развитию психологического комплекса экзальтированной чувственной влюбленности в Бога, который был зафиксирован в откровениях известных подвижниц церкви (св. Тереза Авильская, 1515–1582, св. Екатерина Сиенская, 1347–1380). Они считали себя земными супругами Христа, описывали красочные видения, в которых Господь являлся им, ласково разговаривал, брал за руку, дарил кольцо и называл своей избранницей. Подобные заявления граничили с ересью, но католическая церковь сочла их безвредными, и мистическая чувственность стала еще одним отличием католицизма от православия.

По мнению Натальи Жиртуевой, в католической мистике можно выделить две мистические традиции: созерцательно-гностическую и эмоционально-любовную, различающиеся целями и методами мистической практики:

Эмоционально-любовная католическая мистика рассматривает «соединение» с Абсолютом как «акт взаимной любви» Бога и человека. Основы учения о мистической любви были заложены св. Бернаром Клервосским (XII в.). Но наиболее полно идеал эмоциональной мистической любви воплотился в учении святого Франциска Ассизского (XIII в.) и его последователей. <...> Особое место в католической мистике любви занимает также святая Тереза Авильская. В католической мистике мы наблюдаем перенесение любовных взаимоотношений жениха и невесты, мужа и жены на отношения к Абсолюту. Для мистического опыта св. Терезы

характерна наивысшая степень эмоционально-любовой экзальтации, наполненной самым *откровенным эротизмом* [Жиртуева 2017: 46].

Например, в одном из откровений святой Терезы можно прочесть:

Когда богатейший Супруг желает обогатить ее и ласкает ее еще больше, Он так увлекает ее в Себя Самого, что подобно человеку, который лишается чувств от чрезмерного удовольствия и радости, она ощущает себя как бы несомой на этих божественных руках, прилепившейся к этому священному боку и к этим Божественным сосцам [Бекорюков 2001: 50].

Жизнеописание Терезы Авильской, написанное по настоянию ее духовника, еще в XVI столетии привлекло к ее персоне пристальное внимание инквизиции, которая колебалась: признать ли ее святой или одержимой дьяволом, но все же выбрала путь канонизации⁸. Особенный резонанс в России уже в конце XIX – начале XX веков вызвали описания видений Терезы про «ласки» и «лобзания» Бога, а также про Ангела (Херувима), который несколько раз пронзил ее тело огненным копьем, вызвав при этом мучительное наслаждение, сильнейшую боль и столь же сильную любовь к Богу: «“Чувственный” характер мистического опыта Терезы де Хесус станет одним из камертонов восприятия испанской мистики русскими писателями и мыслителями начала XX в.» [Багно 2005: 155–156]. При этом православная мистика, по авторитетному и релевантному для контекста настоящей работы утверждению Николая Бердяева (*Смысл творчества*, 1916), чувственности как раз лишена, отрицает ее, считает греховной «прелестью» (цит. по: [Багно 2005: 156]). А в статье *Утонченная Фиваида* (1907) Бердяев писал: «Католическая мистика и католический культ – чувственны, чувственны прежде всего, в них есть сладость и истома, что-то влекущее и обезволивающее. <...> Сравните св. Серафима Саровского, величайшее явление мистической святости в православии, с св. Терезой, мистической святостью католичества. Православная мистика более мужественная и волевая, католическая мистика более женственная и чувственная» [Бердяев 1911: 267, 272].

На наш взгляд, Лохвицкая не избежала воздействия чувственного аспекта католического мистицизма. Для нее, как и для других

⁸ Фиксация визионерских практик женщин-монахинь была характерна не только для Испании или Италии: «Подобно своим континентальным коллегам, английские монахини и затворницы очевидно поощрялись своими руководителями-мужчинами развивать чувство непосредственного присутствия Христа, их жениха и возлюбленного, и сильного эмоционального отклика на это присутствие», – пишет английский исследователь Николас Уотсон (Nicholas Watson) (цит. по: [Суприянович 2018: 111]).

писательниц Серебряного века (Гиппиус, Аделаида Герцык, Черубина де Габриак, Анна Мар), он был важен для конструирования женской субъектности⁹. Откровеннее тема влюбленности в Бога выражена в двух других ее стихотворениях, объединенных образом монахини.

Стихотворение *В монастыре* (1890) отражает психологию монашеской эротизированной влюбленности в Христа, который ради устранения обвинений в нецеломудренности и богохульстве скрыт под образом «мотылька»:

*Вечный холод и мрак в этих душных стенах,
Озаренных сияньем лампад,
И вселяет невольно таинственный страх
Образов нескончаемый ряд...*

*Раз, весной, вместе с лунным лучом, мотылек
В мою темную келью впрорхнул;
Он уста мои принял за алый цветок
И лобзаньем к ним жадно прильнул.*

*С этих пор я не знаю, что случилось со мной...
Будто что-то припомнила я...
Все мне чудится сад, освещенный луной,
Все мне слышится песнь соловья...*

*И забыться нет сил, и молиться нет слов...
Я нема пред распятьем святым...
О, сорвите с меня этот черный покров,
Дайте волю кудрям золотым!... (I, 85).*

Обратим внимание на то, что монастырь описывается не как божественная обитель и приют благочестия, защищающий от житейских бурь, а как мрачная тюрьма, темный склеп, место заточения и страха. Героине кажется, что «образов нескончаемый ряд» взирает на нее с осуждением, она ощущает свою греховность, несоответствие требуемой чистоте и святости. Земные помыслы молодой монахи реализуются в поцелуе мотылька (эквивалент божественного лобзания), который зажигает в ее сердце типичные (даже клишированные)

⁹ Св. Тереза Авильская сочиняла сонеты, проникнутые любовью к Богу, и оставила после себя автобиографию *Жизнь*, описывающую ее видения и путь подвижничества. Ее жизнеописание было весьма популярным произведением в образованных литературных кругах русского символизма, особенно среди женщин-писательниц, которые ориентировались на ее опыт в том числе для конструирования женского авторства. Подробнее см: [Кузнецова 2021, 2022].

литературные образы романтической любви: освещенный луной сад и пение соловья. Немота героини перед святым распятием может быть интерпретирована как греховная влюбленность в Христа. Кульминацией любовной экзальтации в стихотворении становится стремление к бунту и свободе, выраженное в обнажении головы («Дайте волю кудрям золотым!...»). Женские волосы всегда считались слишком соблазнительными и потому греховными, надлежащими сокрытию. Соответственно открытие волос – жест провокативный, особенно для монахини.

Стихотворение *Св. Екатерина* (1892) самим заглавием указывает на источники своего лирического сюжета и прототипы описываемой модели поведения – мистического брака с Христом – жития египетской великомученицы святой Екатерины Александрийской (287–305) и итальянской святой Екатерины Сиенской¹⁰. Это произведение полнее всего раскрывает образ идеального возлюбленного, который не может быть обретен на земле: он прекрасен челом, тих и светел сердцем, мудр и славен. А самым красивым, добрым, кротким и умным мужчиной может быть только Иисус, а значит только он достоин возвышенной женской любви и только он может одарить подобной совершенной любовью в ответ:

И глас провеял, благостен и тих:
«На небесах – *предвечный твой Жених!*
Он даст тебе венец нетленных роз.
Он весь – любовь. Его зовут – Христос» (III, 58).

Воспевание небесного Жениха, характерное для многих средневековых визионерок и отраженное Лохвицкой, безусловно, имело и символическое толкование – союз человеческой души (и христианской церкви) с Божественным началом, но отметим, что поэтесса окрашивает этот сюжет теплыми тонами романтической влюбленности.

Современный психоанализ видит в средневековой женской мистике проявление подавляемых эротических интенций, но, безуслов-

¹⁰ Св. Екатерина Сиенская прославилась своим сочинением *Диалоги о Провидении Божьем*. Ее рассказы о мистическом союзе с Богом послужили основой для создания иконографического сюжета христианской религиозной живописи *Мистическое обручение святой Екатерины*, сокр. Обручение святой Екатерины. Этот сюжет известен с XIV века и встречается на картинах многих европейских живописцев. Св. Екатерина изображается обменивающейся с Иисусом Христом обручальным кольцом, что символизирует ее духовную связь с ним и то, что она стала 'невестой Христовой', то есть заключила мистический брак.

но, она не может быть сведена только к этому аспекту. По мнению Александры Суприянович, многие одаренные женщины Средних веков, ушедшие в монастырь или даже ставшие затворницами, находили в этом отдушину для своей жажды творчества, религиозного и общественного служения [Суприянович 2017: 94], так как практически все остальные профессиональные сферы были для них закрыты. В главе *Женская идентичность и средневековая мистика: опыт гендерного анализа* исследовательница подробно анализирует анонимное средневековое сочинение *Откровения божественной любви*, написанное женщиной, пережившей опыт богообщения. Это сочинение имеет две редакции (краткую и пространную) и демонстрирует помимо опыта визионерства еще и путь осмысления автором своего места в социуме, реабилитации собственной женской природы, значимости своего духовного опыта и права об этом опыте заявлять [Суприянович 2018: 110–174]. Однако Лохвицкая не идеализирует судьбу монахини и не видит перспектив женской самореализации на пути мученичества, откровений и духовного подвижничества в затворе. Замена традиционного супружества на символический мистический союз с Богом, по ее мнению, не решает коренных проблем женского бытия: быть свободной, жить полноценной жизнью в гармонии со своим телом и чувственными желаниями.

Отсюда логично вытекает ее обращение к опыту диаметрально противоположному. Самыми яркими ее стихотворениями со средневековой тематикой являются, безусловно, произведения, раскрывающие путь 'женского бунта' через судьбу 'ведьмы'. Основные вехи этого пути, рассмотренного в ряде лирических и драматических текстов (*Забывтое заклятье*, *Колдунья*, *Ночь перед пыткой*, *В вечном страхе*, *Вампир* (*О, боже мой! Твой кроток лик...*)), выстраиваются в макросюжет: томление и увядание женщины в черед безрадостных будней; открытие для себя иного яркого мира колдовства, свободы, полета, веселья; недолгие сомнения перед тем, как преступить черту; краткие часы забвения и наслаждение жизнью в роли ведьмы; осуждение, кара и казнь. При этом сожжение на костре трактуется Лохвицкой не как заслуженное воздаяние для грешницы, а как еще один акт насилия андроцентричного общества над незащитной и бесправной женщиной, рискнувшей бросить вызов своему прозябанию¹¹.

11 Уточним, что в лирических произведениях поэтесса исходит из художественного допущения реальности участия женщин в шабашах, магических превращениях, полетах и пр. 'Ведьмовство' не является для Лохвицкой явлением коллективной истерии или мизогинной выдумкой инквизиции. Она исследует не факт ложного обвинения и уничтожения слишком умных или красивых женщин, а причины и последствия нарушения

Самым показательным произведением для раскрытия данного сюжета является поэма *Праздник забвения*, героиня которой решилась стать ведьмой, так как ее земная жизнь была отравлена пустотой, скукой, показным благочестием и лицемерием соседей и знакомых. Настоящую жизнь она познала только на шабаше ведьм и не жалеет о том, что нарушила религиозные запреты:

*И со смехом теперь я предстану на суд,
И на пытке не выдам сестер.
Пусть терзают и жгут, пусть на площадь ведут,
Я спокойно взойду на костер.*

*И скажу я: «Знаком ли вам, дети земли,
Наслажденья восторг неземной,
Тех, что крест свой нести до конца не могли
И вкусили от жизни иной?*

*Вы знавали ль мгновенья бессмертные тех,
Кто – меж скукой земли и грехом –
Дерзновенно и радостно выбрали грех
И пред смертью не плачут о нем? – [...] (I, 316).*

В поэме Лохвицкой можно обнаружить смысловые переключки с уже упоминавшейся книгой Мишле *Ведьма*, в которой ведьмовской шабаш рассматривался как «*ритуальный бунт*» [Факснелд 2022: 313] и «имел в своей основе возмущение социальной несправедливостью» и откровенным унижением женщин [Там же]¹². Перед людским судом героиня не дрогнет, она не осуждает свой поступок – забвение на шабаше, но завершается поэма все же констатацией греха, который заключается в потере чистоты перед небом. Лохвицкая рисует читателю раздвоенность метущегося сознания: бунт против прозябания и лишения «бренных утех», и раскаяние за эти «утехи». Страдание ожидает героиню и на пути благочестия, и на пути отказа от него. Выхода из этого женского страдания не существует, но и нет морализаторского осуждения «греха», так как забвение на шабаше – это результат невыносимости земной жизни, в том числе – церковного религиозного лицемерия. Однако, это не исключает самосуд героини над собой, суд ее совести и высший, не людской суд за утрату

ими социальных и религиозных табу, исходит из того, что подобные нарушения на самом деле имели место.

12 Сочинение Мишле стало настоящим бестселлером в Европе и снискало скандальную славу. На русский язык книга была переведена в 1912 году, но можно предположить, что Лохвицкая читала ее в оригинале.

чистоты, явленный в образе «голоса»:

Чей-то голос звучит, чей-то голос поет
О величье тернистых дорог,
Серых дней и забот, чей безропотный гнет
Пред Всевышним, как подвиг, высок.

Он твердит о ничтожестве бранных утех,
О раскаянье, жгущем сердца.
*И дрожу я, и вижу, что страшен мой грех,
Что страданью не будет конца* (I, 317).

Еще один пример женского бунта, достоинства и смелости – стихотворение *Мюргит*. Обнаружив рано утром в поле обнаженную красивую девушку, крестьянин Жако догадывается, что это ведьма, которая побывала на шабаше. Она умоляет не выдавать ее и помочь ей добраться до дома, но Жако предает ее церковной инквизиции. Позже трус и предатель просит Мюргит, идущую на костер, поцеловать его и обещает снять с нее обвинения, но девушка отвечает гордым отказом – она не предаст саму себя, чтобы спасти свою жизнь:

Блеснула жемчугом зубов красавица Мюргит,
Зарделся маком бледный цвет нетронутых ланит, –
В усмешке гордой, зло скривясь, раздвинулись уста, –
И стала страшною ее земная красота.
*«Я душу дьяволу предаю и вечному огню,
Но мира жалкого рабом себя не оскверню.
И никогда, и никогда, покуда свет стоит,
Не целовать тебе вовек красавицу Мюргит!»* (II, 261).

‘Средневековые’ произведения поэтессы повествуют о том, что для женщины с жадой активной жизни, впечатлений, удовольствий нет места в официальной, обыденной реальности, она бесправна и жизнь ее безрадостна, и только поэтому она сбегает в мир колдовства. Грешна не она, а те, кто сильную и красивую женщину оставили вне участия в общественной жизни, заточили в четырех стенах, обрекли на медленное душевное умирание. Героини Лохвицкой чаще всего мещанки, представительницы среднего класса, городского сословия, а не знахарки, не убежденные сторонницы мистических или сатанинских культов и даже не женщины, наделенные каким-то вызывающим или тревожащим поведением. Поэтесса демонстрирует, что любая нормальная, среднестатистическая и глубоко верующая женщина

может в определенный момент взбунтоваться и поправить все нормы и приличия из-за невыносимости жизни, поддаться соблазну стать ведьмой. Именно такой бунт 'средней женщины' она и описывает. Ее героини воспринимаются читателем как реальные личности, живые и страдающие, а не как отвлеченные аллегории порока или заблудшие души. Эффект реалистичности волшебного мира (оборотничество, полеты, колдовство и т.д.) необходим для изображения сложного психологического мира женщины, его противоречий и богатства переживаний, а также невозможности для нее существовать в строго ограниченных рамках.

Важно также отметить интересное изменение роли мужского персонажа в произведениях Лохвицкой, описывающих путь ведьмы: он не предстает в своих привычных ипостасях идеала, спасителя или защитника, столь характерных для романтической лирики. Он либо отсутствует вообще, либо является чисто номинальным супругом или принижается, наделяется отрицательными чертами, как в стихотворении *Мюртит*. В более традиционных любовных стихотворениях Лохвицкой ситуация обратная: фокус внимания сосредоточен на идеализации и воспевании возлюбленного (*Мой возлюбленный*, *Гимн возлюбленному*, *Лионель*, *Двойная любовь*, *Песнь любви*).

Несмотря на наличие в творческом наследии Лохвицкой значительного комплекса текстов об устремленности к небесам и пути к Богу, героинь своих средневековых сюжетов, отрекшихся от ортодоксального христианства и предавшихся колдовству, она не рисует исполненными порока или заблудшими душами, ее произведения далеки от моральных проповедей и проникнуты состраданием к женской доле. Это свидетельствует, что ведьмовство (как и магию, колдовство) она не трактовала прямолинейно и отрицательно в духе христианской традиции, а стремилась понять и переосмыслить этот феномен, увидеть в нем, с одной стороны, гнет социальных обстоятельств, не оставляющих женщине выхода, а с другой стороны, – проблески женской свободы и борьбы за субъектность. Сочувственное изображение ведьмы роднит художественные поиски Лохвицкой с общеевропейскими социально-культурными переменами в дискурсе модерна, связанными с движением эмансипации.

Для подтверждения наших рассуждений процитируем также стихотворение *Монахиня* (1910) из сборника *Семь огней*, написанное младшей сестрой Лохвицкой, Надеждой Тэффи. Эта лирическая пьеса сочетает в себе образы монахини и ведьмы, то есть по сути объединяет пути подмены и женского бунта:

Вчера сожгли мою сестру,

Безумную Мари.
 Ушли монахини к костру
 Молиться до зари...
 Я двери наглухо запру.
 Кто может – отвори! <...>

Вот кто-то тихо стукнул в дверь,
 Скользнул через порог...
 Вот черный, мягкий, гибкий зверь
 К ногам моим прилег...
 – Скажи, ты мне принес теперь
 Горячий уголек?

Не замолю я *черный грех* –
 Он страшен и велик!
Но я смеюсь и слышу смех
И вижу странный лик...
 Что вечность ангельских утех
 Для тех, кто знал *твой миг!*

Звенят, грозят колокола,
 Гудит глухая медь...
 О, если б, если б я могла,
 Сгорая, умереть!
Огненным вихрем взвейся, мгла!
Гореть хочу! Гореть! [Тэффи 1910: 37].

Тэффи воспроизводит противоречивый комплекс психологических мотивов, свойственный лирике ее сестры: находясь в монастырском заточении, женщина от безысходности становится ведьмой и ее не останавливает даже угроза казни и пример судьбы ее сестры Мари. Ведьмовство – это «черный грех», но одновременно и высшее наслаждение, порыв к жизни, незабываемый «миг». И Тэффи не может осудить свою героиню за этот порыв, выраженный метафорически в финальных строках стихотворения: «Гореть хочу! Гореть!». Поэзии Лохвицкой и Тэффи свойственен комплекс родственных мотивов, в том числе – схожая трактовка гендерных проблем своего времени, проявленных через призму Средневековья¹³.

На художественную интерпретацию Лохвицкой и Тэффи шабаша ведьм оказала влияние декадентская концепция подлинного бытия как череды ярких вспышек, мигов, мгновений, кратких отрезков, наполненных восторгом: «Лови крылатые мгновенья, / Они блеснут и

13 Подробнее о художественных переключках в лирике Лохвицкой и Тэффи см. в: [Павельева 2022].

отзвучат», – призывает Лохвицкая в стихотворении *Она и он (триолеты)* (II, 262). Эти представления активно разрабатывались в творчестве Валерия Брюсова и в лирике Константина Бальмонта, сыгравшего в судьбе Лохвицкой исключительную роль и повлиявшего на ее поэзию. Возможно, существенным для обеих сестер было также творчество Зинаиды Гиппиус 1890-х годов, в котором ведьма представала как носительница особой стихийной и мистической женственности, и из объекта повествования становилась его субъектом. Значимую роль в возникновении их интереса к образу ведьмы мог сыграть рассказ Гиппиус *Ведьма*, опубликованный в составе книги *Зеркала* в 1898 году¹⁴. В своей апологии ведьмовства Лохвицкая и Тэффи выступают как женщины эпохи 'конца века', следуя за тенденциями, отраженными в произведениях Мишле и Гиппиус.

Заключение

Мы проанализировали, как создает Лохвицкая образ 'условного Средневековья', реализуя то, что впоследствии в гуманитарной науке получило название 'медиэвализм' – представление о Средних веках в культуре последующих эпох. По сути, она работает с неким клишированным представлением об этом времени, фокусируя свое внимание на самых хрестоматийных чертах: крестовые походы, рыцари и дамы, религиозная экзальтация и мистика, процессы инквизиции и домыслы о колдовстве и шабашах. Она отбирает ряд самых характерных примет этого исторического периода и выбранные сюжеты использует для выражения своих раздумий *о трагической судьбе женщины и доступных ей путях реализации себя как в прошлом, так и на рубеже XIX–XX веков*, в эпоху зарождающейся гендерной революции. Средневековье, наряду с Античностью и Древним Востоком, в ее творчестве представляет собой культурологическую призму для осмысления важнейших социально-психологических задач. В ее лирике оно представлено в виде ряда знаковых реалий, соотносимых с современностью: образы монахини в антураже католического монастыря, знатной дамы, ожидающей своего супруга из похода, или ведьмы, посещающей шабаш.

Можно констатировать, что ни семейная жизнь, ни путь религиозного подвижничества, ни путь запретных удовольствий не удовлетворяют поэтессу. Ведьмовство однозначно рисуются поэтессой как самый трагичный путь, приводящий к гибели, и при этом проблематизируется

14 См. подробнее о функционировании образа ведьмы в социальном образе-маске и в творчестве Гиппиус в: [Андрейчук 2020].

отношение Лохвицкой к традиционной морали: грех не в том, чтобы попасть на шабаш к Сатане, а в том, чтобы отрекшись от себя и своих желаний, прожить тусклую и пустую жизнь. Путь ведьмы описывается как дарующий хотя бы недолгое ощущение свободы и счастья, и поэтому он становится способом женской самоактуализации. Безвыходность второго направления, монашеского, менее выражена, но и она ощущается в его ограниченности, аскезе, в вынужденном отказе от радостей земной жизни, материнства, чувственной любви. Даже первый, самый традиционный путь, роль покорной жены, не дает гарантии пусть и бесцветного, но хотя бы безопасного и тихого существования.

Средневековье у Лохвицкой не романтизируется, это не столько чудеса, сказки, феи и эльфы (хотя в ее ранних стихотворениях эти образы и мотивы встречаются достаточно часто), сколько ужасная эпоха религиозного ханжеского лицемерия и бесконечного насилия общества над личностью, мужа над женой и самой женщины над женщиной. Например, безумие и гибель молодой монахини по доносу своей соперницы, а не мужчины (хотя косвенно вина все равно на извращенном гендерном порядке), ярче всего раскрывается в драме *In nomine Domini* (1902). И в этом психологически сложном произведении ведьмовство уже не предстает как реальный факт и прегрешение, а функционирует на уровне социального конструкта, обвинительной инквизиторской практики, позволяющей покарать за любое необъяснимое или подозрительное поведение. Женщина в ее средневековых текстах изображается как беззащитная и попираемая, ей нет места для полноценной жизни в патриархатном обществе с его институтами, главные из которых – инквизиция и официальная церковь. И с горечью автор говорит своим читателям, что и сегодня по своим правам и возможностям женщины продолжают находиться в этом условном Средневековье. Готический колорит этой эпохи позволил Лохвицкой выразить представление о темной стороне женской судьбы во все времена.

Одновременно с иллюстрациями условно реальных безрадостных жизненных дорог женского начала в поэзии Лохвицкой формируется представление о его гармоничном взаимодействии с началом мужским и, соответственно, создается образ идеального возлюбленного и счастливой судьбы. Мечта (сон, сказка) о равноправном союзе, в котором возможно полное слияние влюбленных и преодоление гендерных противоречий, реализуется в ряде стихотворений, не отмеченных чертами какой-либо эпохи, и находит предельное воплощение в архетипе 'андрогинов'. Фигура андрогина, как самое совершенное соединение мужского и женского, также является одним из важнейших

концептов русского модерна, который разрабатывался, в частности, в творчестве Гиппиус и Цветаевой.

В результате анализа 'средневековых' стихотворений и поэм Лохвицкой, можно сделать вывод, что, обращаясь в прошлое, поэтесса ищет способы создать более многогранный и отчасти провокативный образ 'новой женщины', обретающей субъектность, право распоряжаться собственной жизнью и телом, заявляющей о своих чувствах и желаниях. Погружение в мир Средних веков не является самоцелью, а сам образ Средневековья и его гендерных моделей не претендует на достоверность во всех тонкостях. Подобная реконструкция позволила автору лучше познать самое себя как творческую женщину, завуалированно высказаться о своем времени, достичь задач художественной выразительности и эмоционального воздействия на читателя. Однако нельзя утверждать, что изображенный Лохвицкой средневековый мир не имеет вообще никакого отношения к исторической правде. Самые важные вещи в гендерных отношениях эпохи она почувствовала верно: тенденцию к морально-нравственному, интеллектуальному и телесному подавлению женщины, неизбежный поиск ею способов раздвинуть тесные рамки допустимого, взаимосвязь исторической 'охоты на ведьм' с патриархатным укладом социума и гендерным неравенством.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Александрова 2004] – Александрова Т.Л. Художественный мир М. Лохвицкой: Дис. ... к. филол. н. М., 2004.
(*Aleksandrova T.L. Khudozhestvennyy mir M. Lokhvitskoy. PhD thesis in Philology. Moscow, 2004.*)
- [Александрова 2007] – Александрова Т.Л. Истаять обреченная в полете: жизнь и творчество Мирры Лохвицкой. СПб.: Гиперион, 2007.
(*Aleksandrova T.L. Istayat' obrechennaya v polete: zhizn' i tvorchestvo Mirry Lokhvitskoy. Saint Petersburg, 2007.*)
- [Александрова 2018] – Александрова Т.Л. Русская Сафо // Лохвицкая М. Собрание сочинений: В 3 т. / Предисл., составл. и примеч. Т.Л. Александровой. М.: Дмитрий Сечин, 2018. С. 3–61.
(*Aleksandrova T.L. Russkaya Safo // Lokhvitskaya M. Sobranie sochineniy: In 3 vols. / Ed. by T.L. Aleksandrova. Moscow, 2018. P. 3–61.*)
- [Андрейчук 2020] – Андрейчук К.Р. Гендер и сакральное: конструирование образа ведьмы Зинаидой Гиппиус // Новый филологический вестник. 2020. № 2 (53). С. 139–150.
(*Andreychuk K.R. Gender i sakral'noe: konstruirovaniye obraza ved'my Zinaidoy Gippius // Novyy filologicheskiy vestnik. 2020. No. 2 (53). P. 139–150.*)
- [Багно 2005] – Багно В.Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб.: Гиперион, 2005.
(*Bagno V.E. Russkaya poeziya Serebryanogo veka i romanskiy mir. Saint Petersburg, 2005.*)
- [Бекорюков 2001] – Бекорюков А., диакон. Франциск Ассизский и католическая святость. М.: Сретенский монастырь, 2001.
(*Bekoryukov A., diakon. Frantsisk Assizskiy i katolicheskaya svyatost'. Moscow, 2001.*)
- [Бердяев 1911] – Бердяев Н. Утонченная Фиваида (религиозная драма Гюисманса) // Бердяев Н. Философия свободы. М.: Путь, 1911. С. 255–280.
(*Berdyayev N. Utonchennaya Fivaida (religioznaya drama Gyuismansa) // Berdyayev N. Filosofiya svobody. Moscow, 1911. P. 255–280.*)
- [Жиртуева 2017] – Жиртуева Н.С. Католическая мистика в контексте компаративного анализа мистических традиций мира // Парадигмы истории и общественного развития. 2017. № 5.

С. 45–55).

(Zhirtueva N.S. *Katolicheskaya mistika v kontekste komparativnogo analiza misticheskikh traditsiy mira // Paradigmy istorii i obshchestvennogo razvitiya*. 2017. No. 5. P. 45–55.)

[Зусева-Озкан, Кузнецова 2022] – *Зусева-Озкан В.Б., при участии Кузнецовой Е.В. Введение // Женщина модерна: гендер в русской культуре 1890–1930-х годов*. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 9–15.

(Zuseva-Ozkan V.B., with the participation of Kuznetsova E.V. *Vvedenie // Zhenshchina moderna: gender v russkoy kul'ture 1890–1930-kh godov*. Moscow, 2022. P. 9–25.)

[Изусина 2005] – *Изусина Е.В. Лирическая героиня в русской лирике XIX века (на материале творчества А.П. Буниной, К.К. Павловой, М.А. Лохвицкой): Дис. ... к. филол. н. Орел, 2005.*

(Izusina E.V. *Liricheskaya geroinya v russkoy lirike XIX veka (na materiale tvorchestva A.P. Buninoy, K.K. Pavlovoy, M.A. Lokhvitskoy)*. PhD thesis in Philology. Orel, 2005.)

[Кузнецова 2021] – *Кузнецова Е.В. Образ святой Терезы Авильской в женской лирике Серебряного века: Статья первая // Новый филологический вестник*. 2021. № 2 (57). С. 194–211.

(Kuznetsova E.V. *Obraz svyatoy Terezy Avil'skoy v zhenskoy lirike Serebryanogo veka: Stat'ya pervaya // Novyy filologicheskiy vestnik*. 2021. No. 2 (57). P. 194–211.)

[Кузнецова 2022] – *Кузнецова Е.В. Образ святой Терезы Авильской в женской лирике Серебряного века: Статья вторая // Новый филологический вестник*. 2022. № 1 (60). С. 161–179.

(Kuznetsova E.V. *Obraz svyatoy Terezy Avil'skoy v zhenskoy lirike Serebryanogo veka: Stat'ya vtoraya // New Philological Bulletin*. 2022. No. 1 (60). P. 161–179.)

[Ле Гофф 2022] – *Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада*. М.: Альма-Матер, 2022.

(Le Goff J. *La civilisation de l'Occident médiéval*. Moscow, 2022. – In Russ.)

[Лохвицкая 2018] – *Лохвицкая М. Собрание сочинений: в 3 т. / Предисл., составл. и примеч. Т.Л. Александровой*. М.: Дмитрий Сечин, 2018.

(Lokhvitskaya M. *Collected works: In 3 vols. / Ed. by T. Aleksandrova*. Moscow, 2018.)

- [Павельева 2009] – Павельева Ю.Е. Лирическая героиня поэзии М.А. Лохвицкой: на стыке классической и модернистской традиции. М.: МФЮА, 2009.
(*Pavel'eva Yu.E. Liricheskaya geroinya poezii M.A. Lokhvitskoy: na styke klassicheskoy i modernistkoy traditsii. Moscow, 2009.*)
- [Павельева 2014] – Павельева Ю.Е. Лирическая героиня поэзии М.А. Лохвицкой: поэтика на стыке классики и модернизма. М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2014.
(*Pavel'eva Yu.E. Liricheskaya geroinya poezii M.A. Lokhvitskoy: poetika na styke klassiki i modernizma. Moscow, 2014.*)
- [Павельева 2022] – Павельева Ю.Е. Мирра Лохвицкая и Надежда Тэффи: голоса лирических героинь // Женщина модерна: гендер в русской культуре 1890–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 82–98.
(*Pavel'eva Yu.E. Mirra Lokhvitskaya i Nadezhda Teffi: golosa liricheskikh geroin'// Zhenshchina moderna: gender v russkoy kul'ture 1890–1930-kh godov. Moscow, 2022. P. 82–98.*)
- [Сапожков 1996] – Сапожков С.В. Русские поэты «безвременья» в зеркале критики 1880–1890-х гг. М.: Прометей, 1996.
(*Sapozhkov S.V. Russkie poety "bezvremen'ya" v zerkale kritiki 1880–1890-kh gg. Moscow, 1996.*)
- [Свиясов 2003] – Свиясов Е.В. Сафо и русская любовная поэзия XVIII – начала XX веков / Отв. ред. Ю.Д. Левин. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
(*Sviyasov E.V. Safo i russkaya lyubovnaya poeziya XVIII – nachala XX vekov / Ed. by Yu.D. Levin. Saint Petersburg, 2003.*)
- [Суприянович 2017] – Суприянович А.Г. В слезах и во славе: гендер, власть и идентичность в средневековой Западной Европе. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017.
(*Supriyanovich A.G. V slezakh i vo slave: gender, vlast' i identichnost' v srednevekovoy Zapadnoy Evrope. Moscow; Saint Petersburg, 2017.*)
- [Тарланов 1999] – Тарланов Е.З. Женская литература в России рубежа веков (социальный аспект) // Русская литература. 1999. № 1. С. 134–144.
(*Tarlanov E.Z. Zhenskaya literatura v Rossii rubezha vekov (sotsial'nyy aspekt) // Russkaya literatura. 1999. No. 1. P. 134–144.*)

[Тарланов 2001] – Тарланов Е.З. Между золотым и серебряным веком. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 2001.

(*Tarlanov E.Z. Mezhdru zolotym i serebryanym vekom. Petrozavodsk, 2001.*)

[Тэффи 1910] – Тэффи. Семь огней. СПб.: Шиповник, 1910.

(*Teffi. Sem' ogney. Saint Petersburg, 1910.*)

[Факснелд 2022] – Факснелд П. Инфернальный феминизм. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

(*Faxneld P. Satanic Feminism. Moscow, 2022. – in Russ.*)

[Эконен 2011] – Эконен К. Творец, субъект, женщина: стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

(*Ekonen K. Tvorets, sub'ekt, zhenshchina: strategii zhenskogo pis'ma v russkom simvolizme. Moscow, 2011.*)

[Gage 1893] – Gage M. J. Woman, Church and State: a Historical Account of the Status of Woman through the Christian Ages, with reminiscences of the Matriarchate. New York: Truth Seeker Co., 1893.¹⁵

15 2-е изд.; первое с иным подзаглавием: *Woman, Church and State: the Original Exposé of Male Collaboration Against the Female Sex* (Chicago: C.H. Kerr & Co., 1893).

Медиевализм в *Северной симфонии* Андрея Белого

Medievalism in Andrei Bely's *North Symphony*

Джузеппина Джулиано / Giuseppina Giuliano

Джузеппина Джулиано (Университет Салерно, департамент гуманитарных наук, доцент, PhD по славистике)

E-mail: ggiuliano@unisa.it

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1677-9162>

Giuseppina Giuliano (University of Salerno, Department of Humanities, Associate Professor, PhD in Slavistics)

E-mail: ggiuliano@unisa.it

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1677-9162>

KEYWORDS: Andrei Bely's *North Symphony*, Jacques Le Goff, medieval king, Russian "Silver Age"

ABSTRACT: In this article Andrei Bely's *Northern Symphony*, a fairy-tale prose poem focused on the 'Western European Gothic Middle Ages' (Lavrov), is analysed as an example of 19th-century medievalist literature. Bely wrote this work in 1900 under the influence of Grieg's romance *The Queen* and admiration for Ruskin and the Pre-Raphaelites (in particular Rossetti), whose art is based on medieval literary, legendary and historical subjects – with great mystical and aesthetic expressiveness – as well as admiration for Italian Primitives of the 13th–15th centuries.

In the *Northern Symphony*, stylised themes of Western medieval chivalric romances, such as the struggle for faith of the Carolingian cycle, or love and witchcraft of the Breton/Arthurian cycle, are reworked in a modernist and Solovyovian key. These themes are examined based on Jacques Le Goff's theories about heroes and wonders of the imaginary world of the Middle Ages, especially in the interpretation of the roles of the main characters: the king, the princess, the knight and anthropomorphic animals.

Введение

Северная симфония (1-я, героическая) Андрея Белого – это, по словам Александра Лаврова, «своеобразная сказочно-романтическая поэма в прозе, изображающая условно-фантастический мир, лишенный примет конкретного исторического времени, но внешне ориентированный на западноевропейское Средневековье» [Лавров 2005: 194].

Известно, что Белый писал симфонию под влиянием картин Арнольда Беклина, но особенно романса для голоса и фортепиано Эдварда Грига *Королевна* (Prinsessen, 1871) и его же *Баллады в форме вариации на норвежскую народную песню* (Ballade Op. 24, 1876) [Белый 2017: 115; Белый 2016: 54]. Само произведение посвящено норвежскому композитору, и именно *Королевна*, или *Рыцарь и королевна*, были его возможными первоначальными названиями [Брюсов 1976: 366]¹.

Помимо упомянутых европейских художника и композитора, в гимназии Белый интересовался Рескином и прерафаэлитам (в частности, Данте Габриель Россетти), искусство которых опирается на средневековые литературные, легендарные и исторические сюжеты с большой мистической и 'эстетизирующей экспрессивностью', и открыто восхищался итальянскими художниками-примитивами XIII–XV веков. На «готико-средневековый фон» и на «заколдованную сказочную атмосферу» *Северной симфонии* указывал уже славист Анджело Мария Рипеллино (1923–1978), который перевел ее первую часть на итальянский язык в 1945 году [Belyj 1945: 59]².

Хотя и русские, и западные исследователи обычно упоминают в своих работах об этой средневековой атмосфере, юношеское произведение Белого, написанное в течение 1900 года, до сих пор специально не изучалось в перспективе медиевализма XVIII и XIX веков³, то есть с точки зрения тенденции писателей предромантизма,

1 По поводу названия см. также: [Лавров 1995: 60].

2 Рипеллино полагал, кроме того, что образы и мотивы симфонии предваряют темы и композиции будущих картин Макса Эрнста (1891–1976) и Альберто Савинио (1891–1952), а также декораций фильмов *Генуина: история вампира* (1920) режиссера Роберта Вине (1873–1938) и *Доктор Мабузе, игрок* (1922) Фрица Ланга (1890–1976) [Belyj 1945: 60].

3 *Симфония* была впервые опубликована в 1903 году в брюсовском издательстве «Скорпион», на титульном листе указан 1904 год, но само произведение писалось с января до декабря 1900 года. Белый отдал рукопись Брюсову в ноябре 1902 года, но нет доказательств о том, что за эти два года он отработывал текст. По этой причине мы считаем симфонию плодом медиевализма XIX, а не XX века: на нее не могло быть никакого влияния идей и художественных приемов нового столетия.

романтизма, и позже модернизма, обращавшихся к национальным и ненациональным средневековым образам. В случае западноевропейских культур, этот эстетический феномен касается и тех мифов, на основе которых сформировалась каждая национальная общность, и тех, которые имеют общие европейские корни. В случае России литераторы опирались как на древнерусские или общеславянские мифы, так и на западноевропейские.

Есть основания предполагать, что, анализируя текст Белого в такой перспективе, в характеристике героев и в самой структуре симфонии можно будет обнаружить более специфические черты западноевропейских средневековых литературных мифов, с которыми Белый, безусловно, был знаком. Еще в гимназии он писал неоконченные и не дошедшие до нас поэмы *Тристан* и *Крестоносцы*, последняя из которых была «навеейна» ему *Освобожденным Иерусалимом* Торквато Тассо [Белый – Иванов-Разумник 1998: 486]⁴. Кроме того, в 1897 году Белый и Соловьевы ставили на дому сцены из драмы Фридриха Шиллера *Невеста из Мессины*, действие которой идет в воображаемой Сицилии XII века, и собирались ставить *Орлеанскую деву* [Белый 2016: 45–46]⁵.

В настоящей статье рассматриваются символы и топосы симфонии, восходящие к западноевропейскому Средневековью, а также стилизованные мотивы рыцарских романов, в частности, борьба за веру каролингского цикла или любовь и колдовство бретонского/артуровского цикла, которые Белый переработал в модернистском и соловьевском ключе. При анализе мы будем опираться на идеи Жака Ле Гоффа, прежде всего, в том, что касается интерпретации ролей главных персонажей. Король, королева, рыцарь и антропоморфные животные симфонии принадлежат, на наш взгляд, к тем же категориям «имагинарного», которые Ле Гофф перечисляет в таких работах, как *Герои и чудеса Средних веков*⁶, и ряде других.

4 «Бретонские легенды и легенду о Тристане», пишет Белый в *Материале к биографии*, рассказывала ему его преподавательница французского языка, М-lle Ада Ги, еще в 1894 году [Белый 2016: 38–39].

5 Напомним, что по мотивам драмы Шиллера Петр Чайковский в 1881 году поставил оперу, которую Белый мог хорошо знать.

6 В статье мы цитируем русский перевод этой книги [Ле Гофф 2011], но указываем и на некоторые иллюстрации к ее итальянскому изданию [Le Goff 2005]. В русском переводе термин *imaginaire* передается словом *имагинарное*; мы будем использовать его как синоним слова *воображаемое*, которым переводится *imaginaire* в русских изданиях других работ Ле Гоффа. Особый интерес для нашей работы в книге Ле Гоффа 2011 года представляют главы *Артур*, *Карл Великий*, *Укрепленный замок*, или *крепость*, *Рыцарь*, *рыцарство*, *Обитель*,

Вера, любовь и колдовство в *Северной симфонии*

Как пишет Ле Гофф, даже историк, работая над подлинными рукописями, по чернилам, почерку и другим признакам не столько представляет себе прошлое, сколько «воображает» его [Ле Гофф 2001: 7]. Если же речь идет не об исторических памятниках культуры, а о художественной литературе, созданной в далеком прошлом, то воображение занимает еще большее место в процессе чтения. И особенно важной роль воображения становится тогда, когда, как это делал Белый в 1900 году, автор воспринимает и переосмысливает не только искусство Средневековья, но и искусство романтизма или западного модернизма, в которых преломился воображаемый мир Средних веков.

Павел Флоренский, один из первых комментаторов и ценителей *Симфонии*, писал, что первая ее часть, «сказочно-героическая», «переносит читателя в германский мир», и напоминает «народные сказки германцев», которые он читал в детстве [Флоренский 2004: 65], имея, может быть, в виду готические произведения Эрнста Гофмана⁷ и/или сказки братьев Гримм, которые тоже опираются на средневековую атмосферу.

В этой части старый король воображаемого северного королевства, выступающий как настоящий средневековый монарх, борющийся за веру и за свой народ [см. подробнее: Le Goff 1993], умирает, а его сын, вместо того, чтобы управлять городом и защищать его обитателей, убегает вместе с королевой «в северные поля». Весь город погружается в сон, а покойный король, наоборот, пробуждается от вечного сна, в отчаянии угрожает сыну и ждет его возвращения.

Пришедши на лесную поляну, молодой король поднимается на башню вместе с королевой, которая вскоре рождает ему дочь. Спустя несколько лет старый король восстает из своей гробницы, возвращается во дворец и снова занимает престол в спящем городе. Молодой король, приняв решение оставить на башне жену и дочь, теряется «в девственном лесу» и уже не может к ним вернуться [Белый 2014а: 17]⁸. За время блужданий он сам стареет и умирает. Узнав о смерти сына, старый

Жонглер, Мерлин и Свита Элекена.

7 Флоренский, жалуясь в своих воспоминаниях о том, что родители старались отдалять его от мистики, фантазии и сказок, с восторгом читал Гофмана и часто его упоминал [Флоренский 1992: 166]. Интересно было бы изучать влияние сказок Гофмана на симфонию Белого, а также проанализировать это произведение с точки зрения морфологии сказки Владимира Проппа.

8 Далее ссылки на источник даются по этому изданию с указанием в скобках страницы цитирования.

царствующий король начинает ждать уже не его, а внучку-королевну.

Во второй части, «трагической», как пишет Флоренский, «из германского мира мы переходим к славянскому, от героя к святому, от человекобога к Богочеловеку» [Флоренский 2004: 66]. Из нее мы узнаем о существовании многих замков, где живут злые рыцари, грабящие и убивающие проезжих. Среди них есть один «мрачный всадник», «темный», «горбоносый» и «козлобородый» рыцарь. Несмотря на замечание Флоренского о славянском мире как месте действия этой части, можно утверждать, что черный рыцарь является типичным героем воображаемого мира западной средневековой культуры, где изначально не было разницы между добрыми и злыми рыцарями [Ле Гофф 2011: 82]. Черного рыцаря поражает молния, и его сын, «робкий» и «бледный» мальчик, узнав, что около «дедовского замка» идут «ужасные козлования», в испуге покидает его и выстраивает себе новый замок. Молодой рыцарь слышит злые призывы, понимает, что приходит «Неведомое» и, осознав, «что не Бог зовет его к себе...» (23), падает «перед озаренным Распятием» в поисках спасения. Затем молодой рыцарь приезжает на коне к башне королевны, и принимается навещать ее каждый день до того дня, пока она не замечает в нем «странности» – он сходит с ума под влиянием темных сил и признается в любви таким образом: «Пойдем ко мне в замок, потому что я хочу тебя любить. Хочу жениться на тебе, королевна неведомого царства» (30). Иными словами, он хочет, чтобы они любили друг друга физически: «Ты заблуждаешься, воспевая надмирность» (30), говорит рыцарь королевне; его любовь к ней, «как пожар», сжигает его душу. Но она отказывается от земной любви: «моя любовь – невиданная на земле» (31). Королевна представляет собой чистую, святую любовь как путь к надмирному, к бессмертию, но обезумевший рыцарь хочет увести ее с собой: «Я сын рыцаря. Во мне железная сила» (30).

Из третьей части, «драматической» по словам Флоренского [2004: 66], становится еще яснее, что рыцарь находится во власти сатанинских сил и нуждается в спасении от них: «над этими странами повис грех шабаша и козла» (33). Его поздравляют «с совершенным ужасом» старый горбатый дворецкий, служивший ранее при черном рыцаре, и «хромец», который, как позже выясняется, является братом молодого рыцаря. В новом замке начинается «козлование», куда приходят все странные лесные обитатели и пьют кубок «горячей крови» (38). Все ждут какого-то важного «страшного гостя», но никто не приходит и все уходит, смотря на хозяина с презрением (38). Колдовство и ересь относятся к области «магического чудесного» [Ле Гофф 2001: 57] и именно «волхование (козлование)» Лаврентьевской ночи считается Эмилием Метнером [2004: 43] «одним из самых удачных мест» симфонии.

По прошествии нескольких лет королевна спускается «с вершины башни», «исполняя небесное приказание» (39), чтобы «изгонять мрак» и спасти рыцаря, «одержимого бесом». Поняв, что внучка приближается, старый король сходит с трона, трубит на террасе «в свой длинный рог» и возводит ее на престол. Только теперь он может наконец вернуться в свою гробницу. Рыцари всех замков, созванные королевским рогом, съезжаются в «далекий северный город» (40), чтобы поклониться королевне. Является к ее двору и молодой рыцарь, но поскольку королевна смотрит на него равнодушно, он возвращается в свой замок, мечтая о ней и зная, что они снова встретятся «не здесь, а там»: чтобы увидеть ее еще раз, он должен умереть.

В четвертой части действие разворачивается в неопределенном другом пространстве. Это уже не город и не королевство. Как пишет Метнер [2004: 41], это, скорее всего, «тридевятое царство» славянских сказок⁹: королевна отправляется «на северо-восток» искать свое «счастье» (47–50). Как нам кажется, переход из германского, то есть из западноевропейского мира к славянскому, о котором пишет Флоренский, происходит не во второй, а в четвертой части симфонии. По мнению Флоренского, место действия здесь – «чистилище» [Флоренский 2004: 66], но его можно также считать потерянным раем, Эдемом, поскольку эта последняя часть открывается рассказом о состарившихся прадедах: «Адам вел за руку тысячелетнюю морщинистую Еву. Ее волосы, белые, как смерть, падали на сухие плечи» (45). В исследованиях Ле Гоффа среди источников «средневекового чудесного» перечисляется в том числе и «чудесное в Библии», особенно книги *Ветхого Завета*, такие как *Бытие*, и *Откровение* Иоанна [Ле Гофф 2001: 56]. Но в этом потерянном рае, тридесятом царстве, Эдеме или чистилище королевна подходит к своему старому другу, одетому уже не в рыцарскую одежду и «сидящему в сонном забытье» (48), и только в этот момент им открывается настоящий рай. Здесь уже нет никаких странных животных и демонических существ, злых сил; здесь поют райские птицы, а «на вечерней заре Сам Господь Бог, весь окутанный туманом, бродил вдоль зарослей и качал синим касатиком» (49). Явлением Бога – «мистической утопией» по выражению Лаврова [1995: 61] – и заканчивается юношеское произведение Белого.

9 В симфонии есть и олицетворение придуманного божества, которому Белый дает имя Ревун; как пишет Джонатан Стоун, это гибридное имя, состоящее из слова *rev* и имени славянского божества «Перун» [Bely 2021: 473]. Имя «Перун», в свою очередь, происходит от слова, идентичного польскому *piogin*, то есть гром; таким образом, беловский Ревун, ассоциирующийся с ревом ветра, является богом ветра. *Ревун* – это и название одного из *Лирических отрывков в прозе*, опубликованных в сборнике *Золото в лазури* (1904), и стихотворения на ту же тему, что и отрывок, написанного в 1899 году, см.: [Белый 2006, II: 282–285].

Король, королевна и рыцарь

О том, что Белый опирается именно на воображаемый мир западноевропейского, а не восточнославянского Средневековья, свидетельствуют термины, которые он употребляет для определения своих героев, то есть *король*, *королева* и *королевна*, вместо *царя*, *царицы* и *царевны*. Также Белый постоянно использует слово *рыцарь*, происходящее от германского *Ritter*; лишь пару раз автор употребляет славянское слово *всадник*. Как замечал Ле Гофф, в русскую, как в другие европейские культуры, миф о Карле Великом вошел как миф о короле, а не об императоре [Ле Гофф 2011: 60]; от имени «Карл» и происходит проникшее в русский язык через польский слово *король*, которым называют западных государей.

Фигура покойного короля, одетого в красную мантию и зубчатую корону, не только наделена описанными Ле Гоффом чертами средневекового монарха (король является христианским правителем знатного происхождения), но и, подобно Артуру, Карлу Великому и Фридриху I Гогенштауфену, имеет эсхатологическое и мессианское значение. Мессианство мифологизированных западных королей выражается в легендах об их мнимой кончине: они как бы не умирают по-настоящему, а просто скрываются на какое-то время. Они спят в тайных местах, но однажды должны пробудиться, чтобы «в конце времен» явиться подобно мессиям [Там же: 51 и след.]. По поводу мифа о возвращении мертвого/спящего короля, кроме упоминания легенды об Артуре, спящем на острове Авалон или на вулкане Этна на Сицилии [Там же: 162–163], французский историк приводит следующую цитату из 3-й книги, главы 32 *Новалезской хроники* (*Chronicon Novaliciense*, XI век), где рассказывается об открытии гробницы Карла Великого при императоре Оттоне III [Там же: 56–57]:

Итак, мы вошли к Карлу. Ибо он не лежал, как обычно лежат тела других покойников, но, как живой, сидел на некоем возвышении. На голове у него была золотая корона, а в руках, одетых в перчатки, он держал скипетр; <...> Итак, мы тут же его почтили, преклонив колени; император Оттон нарядил его в белые одежды, <...>. Все части его тела были на месте и ничто еще не снигло, кроме кончика носа, который Оттон тут же велел восстановить из золота [Новалезская 2013, III]¹⁰.

Особенность этой невероятной сцены состоит не только в том, что тело Карла является нетленным, а еще и в том, что он не лежит, а сидит.

10 Мы цитируем русский перевод Игоря Дьяконова по доступному на портале *Восточная литература* изданию 2013 года [Новалезская 2013, III]. В книге Ле Гоффа 2011 пользуется иной русский перевод *Новалезской хроники*.

Точно так же беловский король, пробудившись, садится сначала на собственный гроб, а потом и на трон в ожидании сбежавшего сына.

Напомним, что *Северная симфония* называется так, потому что атмосфера относится «к норвежскому фольклору», и, в частности, к пьесе Генрика Ибсена *Пер Гюнт* [Belyj 1945: 60], к которой, по просьбе ее автора, в 1874–75 годах, Григом была написана музыка. Хотя в драме и не говорится о спящем короле, считается, что образ короля горы взят из легенды о бессмертном императоре Фридрихе I Гогенштауфене, который спит в горах.

Как пишет Метнер, *Северная симфония* «носит наименование героической; с большим основанием ее можно было бы назвать рыцарскою, фантастическою; она эпична, сказочна по сюжету, а по колориту не столько григовская, сколько метерлинковская, прерафаэлитская, модернизованное, романтическое, средневековое» [Метнер 2004: 43]. Основной характеристикой средневекового имажинарного начала, а соответственно и медиевализма Белого, являются рыцарство и куртуазность.

В художественной литературе Средневековья одежда определяла «общественное положение персонажей», символизировала «определенные повороты сюжета» и подчеркивала «знаменательные моменты повествования» [Ле Гофф 2001: 234]. Белый также описывает одежду и внешность рыцаря, его лошадь и оружие таким образом, чтобы читатель мог явно представить все детали рыцарского облика, о которых автор узнал из книг или из картин прерафаэлитов. Первая такая деталь – латные доспехи, в которых заключается первое различие между отцом и сыном: первый носит железные латы и «вороново крыло на железном шлеме» (23), у второго шлема нет и он не одет в черное, у него «густые кудри и латы» (22). Еще когда молодой рыцарь впервые приезжает к башне королевны, он в «ясных» латах и в «оливковой» мантии (25).

В отношении к королевне появляется еще одна важная характеристика средневекового рыцаря – куртуазность: «Он вышел на лесную поляну отвешивать поклоны королевне, прижимал к сердцу белый цветок» (25). «Эволюцию рыцарского образа – пишет Ле Гофф – иллюстрируют рыцари Круглого стола. Идеалы храбрости в XII веке, они на протяжении XII и XIII веков превращаются в героев куртуазной любви», а «куртуазная любовь, пережитая в мечтах или в действительности, идеальная или плотская, только усиливала имажинарный элемент, с самого начала взятый рыцарством на вооружение» [Ле Гофф 2011: 86–87].

Поклон, жест куртуазности, используется в тексте Белого как способ достижения идеальной платоновско-соловьевской любви. Поклон рыцаря перед королевной в симфонии соответствует поклону

перед Распятием, совершаемому рыцарями ради собственного спасения: христианство – это еще один фундаментальный признак средневекового рыцарства. Но именно в этом жесте можно усмотреть отличительную черту медиализма Белого. В переработанном в соловьевском ключе средневековом мифе о короле, борющемся за веру и христианство, рыцарь и город спасаются от черных сил и дьявола благодаря не мужскому, а женскому персонажу, то есть королевне: «Она взяла длинную палку и к концу ее укрепила свое сверкающее Распятие. Она пошла вдоль лесов, водрузив над головою Распятие» (39). Соловьевский женский образ уподобляется образу Христа, Спасителя от демонических сил¹¹, в то время как мужской образ, рыцарь, выступает «в роли искуителя, а не освободителя» [Гажева 2011: 153].

Одежда молодого рыцаря меняется в процессе повествования по мере изменений его внутреннего облика. Когда он выступает как добрый рыцарь, то одет в «серые одежды», на которых «нашиты серебристо-белые цветы лилии» (25). Его изначальной чистоте соответствует и внешность королевы, носящей белое платье: «она стояла в белых одеждах, как бы в некой воздушной мантии» (30), и «у нее на груди сверкал голубой крест» (25). В третьей части королева одета «в снежно-сверкающие ризы» и носит «алмазную корону» (40). Ни прежде, ни после восхождения на престол одежда королевы не отличается особыми средневековыми деталями; она выглядит скорее как абстрактное существо, как идеальная соловьевская Вечная Женственность. Не исключено, что на Белого повлиял и другой мотив западноевропейской средневековой литературы, то есть образ дантовской Беатриче, женской спасающей силы: королева спускается с башни по просьбе небесных сил, точно так же, как и Беатриче по просьбе Мадонны и св. Люции спускается в лес к Данте.

В ходе действия выясняется двойственная натура рыцаря: «Он был красив и приятен, но казался свойственником козла» (25). Когда он соскакивал с коня вместе с горбатым дворецким, его «изящные очертания» «охватывала кровавая мантия, а под мантией везде было черное железо. Пучок страусовых перьев развевался над головой» (29)¹². Таким образом, сначала он предстает перед нами в ясных латах и оливковой мантии, а когда оказывается под влиянием черных сил, его латы становятся такими же черными, как и у его отца, а мантия делается

11 «Юная королева у А. Белого, следовательно, совмещает в себе функции и Мировой Души, и божественного Логоса» [Гажева 2011: 153]. См. также: [Гармаш 2000: 65–67, 139–140] и [Глухова 2004].

12 Напомним, что у Мерлина была такая же двойственная натура, поскольку он был сыном смертной женщины и демона-инкуба [Ле Гофф 2011: 149].

красного цвета. Он держит в правой руке «тяжелый дедовский меч» и звенит «шпорами» (29-30). Конь, обязательный атрибут рыцаря, тоже черный, «в красных пополах с золотыми вензелями» (29).

Интересно обратить внимание и на других рыцарей симфонии. Согласно пока еще несколько наивному представлению юного писателя о западном Средневековье, очевидно, в тексте нужно показать множество рыцарей, потому что так происходит в легендах Круглого стола. Если в начале симфонии все эти рыцари изображены как разбойники и злодеи, то после того как королева восходит на престол, их облик меняется. Явившись к ее двору, они, «закованные в броню, преклоняли колени на ступеньках трона, держа в руках свои пернатые головные уборы» (41); заря «горела алым блеском на их панцирях» (41). Признаками куртуазности можно считать здесь следующие жесты: они снимали перед ней свои шлемы, и «всякому она протягивала руку, белую, как лилия, ароматную, и он прикладывал ее к устам» (41). Тут королева выступает фактически в роли Гвиневры из артуровского цикла.

К каролингскому циклу относится другой элемент симфонии, то есть рог, в который трубит мертвый король, и который появляется и во *Второй*, и в *Четвертой* симфониях Белого как предмет, принадлежащий Владимиру Соловьеву.

Нельзя не упомянуть в этой связи о роге Роланда, «священном предмете», связанном с героем, вместе с мечом Дюрандаль. Рог Роланда «может издавать звуки, призывно трубить, оказывать помощь» [Ле Гофф 2011: 196], а у Белого он созывает рыцарей, которые после ухода королевы в потусторонний мир сами изображаются как короли: «Была золотая палата. Вдоль стен были троны, а на тронах – северные короли в пурпуровых мантиях и золотых коронах» (43), «это были почившие короли, угасавшие с ночью» (44).

Позже, в 1908 году, по признанию самого Белого, он воображал Москву как поле битвы крестоносцев, то есть его самого и его друзей, созданных звуком рога. Каждый из близких Белому философов и литераторов напоминал ему какого-нибудь волшебного средневекового персонажа: «рыцари» Пьер д'Альгейм и Эмилий Метнер из Малого Гнездниковского рогами «томительно звали кого-то на бой», Николай Бердяев «вывесил флаг свой» на Мясницкой, Сергей Булгаков, как Петр Амьенский, проповедовал «крестовый поход на неверных», а Михаил Гершензон, «Мерлин» Никольского переулка, переплавлял «камень седой старины в эликсир жизни новой»; еще и Евгений Трубецкой «затрубил походом» [Белый 2014б: 445].

Фантастические персонажи и «козлование»

В книгах Ле Гоффа перечисляются фигуры, которые встречаются и в литературе и искусстве Средневековья, и в искусстве той эпохи, которая «воскресила легенды и мифы Средних веков», то есть эпохи романтизма [Ле Гофф 2011: 21].

В симфонии Белого появляются «человеческие и антропоморфные существа» [Ле Гофф 2001: 54], в частности, великаны (он также употребляет слова «гиганты» и «колоссы») ¹³, карлики и гномы (один «старый гном» и «два мечтательных гнома»). Как пишет Рипеллино, гномы *Северной симфонии* напоминают троллей Ибсена [Belyj 1945: 60]. Метнер спрашивал Белого, имеет ли его гном отношение к гному Заратустры, на что Белый ответил утвердительно: «Впрочем, всю жизнь я мыслю о гномах, карлах и т.д. Вернее, великан появился у меня, как воплощение нищезанятия в древние сказки. Сам я вижу рождение великана и кентавра у себя под влиянием Фридриха Ницше (менее Беклин), за гнома же не ручаюсь вполне» [Белый – Метнер 2017, I: 375].

Среди героев средневекового чудесного есть и люди «с физическими отклонениями» [Ле Гофф 2001: 55]; знаменательно, что беловская симфония изобилует такими персонажами, как горбуны и хромцы. Писатель не упускает ни одного сказочного героя, показывая нам волхвов, колдунов, колдуний, ведьм; в симфонии также встречается «старый лесной чародей» с бородой, который напоминает Мерлина, живущего в лесу и способного превратиться в любое лесное животное. Образов животных в тексте также очень много; среди них встречаются и реальные существа – как, например, конь, козел, фламинго, орел, лебедь – и антропоморфные, наполовину люди, наполовину звери, в частности, кентавры, фавны и Сфинкс. Греко-римская мифология служила важным источником для описаний чудесных героев и животных Средних веков, и в симфонии «западноевропейское 'готическое' средневековье» как раз интегрирует «и образы античной мифологии» [Лавров 1995: 61], такие, как кентавр Буцентавр, то есть человек с телом быка.

13 Один великан в симфонии носит имя Риза. Как пишет Лавров в примечаниях к симфонии, имя великана является тавтологией, поскольку на немецкий язык великан переводится именно как «Riese». Зоя Юрьева в статье *Одежда и материя в цикле симфоний Андрея Белого* связывает это имя с «небесными ризами», см.: [Yurieff 1980: 120]. В *Начале века* Белый рассказывает, что «модель» великана Риза – Поликсена Соловьева, сестра философа, а модель горбатого дворецкого – какой-то «седо-желтый генерал-лейтенант Х***», они оба бывали в гостях у Соловьевых [Белый 2017: 132]. Это значит, что с реальных лиц, знакомых Белого, списаны не только, как уже известно, герои *Московской симфонии*, но еще и фантастические персонажи *Северной симфонии*.

Как пишет Ле Гофф, «легендарные животные» не разграничивались на «природных и сверхъестественных» по той причине, что люди Средневековья не осознавали «границы между миром чисто имажинарным и миром, пережившим трансформацию посредством фантазии» [Ле Гофф 2011: 15]. В симфонии Белого, хотя по другой причине, такого разграничения так же не существует, особенно в сценах «ужасов». Картину шабаша Флоренский определяет с точки зрения звуков как «воспроизведение в слове того же, что у Грига и Сен-Санса в музыке» [Флоренский 2004: 63], возможно, имея в виду, кроме вышеупомянутых романса и баллады Грига, еще и *Пляску смерти* французского композитора: «дворецкий указывал на лесную чащу, где сквозь тонкие березовые ветви была видна одинокая часовенка: тут восхищались сатаной» (29).

Все ужасы в лесу совершают персонажи, принадлежащие как магическому миру, так и религиозному: есть «столетняя пророчица», а также «благочестивцы», которые варят «на площадях дубовые щепки на страх колдунам и колдуньям» (33); они еще и «накрывают» «почтенных отцов семейства, совершавших сатанинские скачки и полеты на помеле» (33). Тут привлекает внимание перевернутая средневековая модель: на помеле летают не ведьмы, а отцы семейства. Как и молодой рыцарь, весь мужской мир симфонии оказывается одержимым бесом. В лесу также живут монахи, которые «богомольно» поют «*Pereat, Satan*» (33). Латинское выражение дает явное представление о том, что Белый старается воссоздать в своем тексте романскую средневековую атмосферу. Одной из самых своеобразных фигур можно считать «пасмурного католика на куриных лапах» (33); этот «насмешливый католик совершал черную мессу, и ему прислуживали диаволы Астарот и Богемот» (33). Это не единственный намек на католичество; козлование дважды в симфонии проходит в августе, в Лаврентьевскую ночь (9–10 августа). Как подчеркивал и Лавров, святой Лаврентий особо почитается католиками [Белый 2014а: 416].

«Насмешливый католик», получеловек-полукураца, принадлежит к фантастическим образам, придуманным самим Белым, как и «лесная кабаниха, бабатура». Этот образ, соединяющий, видимо, в себе кабаниху, быка и женщину, по мнению Александра Лаврова и Елены Мельниковой-Григорьевой был создан Белым по аналогии с сатирами и всеми козлоподобными персонажами симфонии [Белый 2014а: 416]¹⁴. Но особенность бабатуры состоит в том, что она еще и едет «верхом на свинье»: «Где-то вдали проезжала лесная бабатура верхом на

14 О дионисийском соединении «природного» и «человеческого» в симфониях Белого см. также: [Гармаш 2017].

свинье. Раздавалось гиканье и топот козлоногих» (24). Таким образом, оказывается полное смешение, с одной стороны, женского и мужского начал, которые сливаются в одно существо (отцы на метле, католик на куриных лапах, бабатура), а с другой стороны элементов славянского фольклора и западных мифологии и демонологии¹⁵.

Целая группа персонажей козлоного и козлоподобна: черный рыцарь, хромец (брат молодого рыцаря), сам молодой рыцарь, а также «козлоподобный пастух, Павлуша»¹⁶, «смолодые козлята», «козлоногие лесники». Другие псевдо-мифологические выдуманные персонажи – это «пьяные рожи», «свиноподобные», «овцеобразные», которые напоминают, например, бестиарии, играющие важнейшую роль в европейской средневековой культуре. Но в 'беловском бестиарии', вероятно, фигуры придуманных или существующих животных не имеют никакой моральной, нравоучительную цель; юный писатель опять эстетизирует и стилизует эти образы; ими он, так сказать, создает определенную атмосферу.

В докладе *Об упадке средневекового миросозерцания* (1891) Вл. Соловьев замечал:

Средневековым миросозерцанием я называю для краткости исторический компромисс между христианством и язычеством, – тот двойственный полуязыческий и полухристианский строй понятий и жизни, который сложился и господствовал в средние века как на романо-германском Западе, так и на византийском Востоке [Соловьев 1988: 339].

Согласно Мельниковой-Григорьевой, Белый творит своих фантастических персонажей, объединяя «в единое существо» «лесной», «языческий» и «дионисийский» элементы, связанные с мотивом «козла», т.е. со средневековым христианским элементом сатанизма. Отсюда возникают танец «козлов» и ритуал «козлование» [Мельникова-Григорьева 1985: 104–105]¹⁷. Если вновь обратиться к исследованию Ле Гоффа, то вся эта своеобразная команда, в которой смешиваются

15 Интересно, были ли в 1900 году у Белого те же самые источники, на которые будет ссылаться Валерий Брюсов в своем *Огненном ангеле* несколько лет спустя (например, *Инфернальный словарь* Жака де Планси, впервые изданный в 1818 году, а в 1863 году переизданный с иллюстрациями Луи Ле Бретона, см.: [de Plancy 1863].

16 Павлуша, наряду с «кузнецом Антоном» и «простаком Авой» (Авушка), является единственным персонажем, у которого славянское/русское имя, что придает своеобразную окраску всему произведению.

17 Владимир Глошка указывал, что сатанинские ритуалы, совершаемые козлоподобными существами, относятся к ницшеанскому дионисизму, см.: [Глошка 1966].

человеческие и животные существа, напоминает еще один важный элемент североевропейского средневекового имажинарного начала: так называемую «свиту Эллеке́на», «образ буйных и агрессивных сил потустороннего мира» [Ле Гофф 2011: 157]. Этот миф был весьма популярен в литературе до XIII века, а в XV–XVI веках, то есть в то время, когда в Европе начали распространяться идеи о женском колдовстве, «свита Эллеке́на» трансформировалась в стаю ведьм верхом на дьявольских животных (таких, как кабаны, быки, козлы, змеи), предводительствуемую Сатаной¹⁸.

Природа и архитектура

В книгах Ле Гоффа присутствует, разумеется, и указание на «территории и объекты» чудесного, где разворачивается действие средневековых повествований (а также литературных и живописных произведений всех эпох, в которых культивировался медиализм, особенно произведений романтизма и модернизма). Эти территории и объекты могут быть «сотворенными природой», как, например, горы, скалы, источники и водоемы, деревья и острова, или «сотворенными человеком», как города, замки, башни и могилы [Ле Гофф 2001: 54]. Белый писал о своей симфонии, что она изображает «северную весну» [Белый 2016: 54], делая акцент именно на элементах природы севера, которые описаны здесь подробно, но в сказочной манере. Это лес, поляна, сосновые вершины; неслучайно королевич блуждает в лабиринте лесов [ср. Ле Гофф 2001: 85 и след.]. Правда, к этим элементам Белый добавляет и другие, не очень типичные для западного Средневековья, в первую очередь снег («Далекie снеговые конусы сгорели аметистовым огнем» (25)) и березы.

С другой стороны, в симфонии присутствуют и элементы, «сотворенные человеком». Интересно восприятие Белым западных средневековых сооружений: у старого замка черного рыцаря, находящегося в лесу, башни и окна «из драгоценных стекол»; своды у него «низкие», а коридоры «темные». Темнота является первой характеристикой дома злодея. Новый замок молодого рыцаря выглядит уже иначе. В его окнах также есть стекла (на самом деле, в окнах европейских замков и крепостей стекол не было, но, видимо, на это описание Белого вдохновили картины романтиков и западных модернистов), однако у замка молодого рыцаря имеется еще и «подъемный мост над глубоким рвом» и бастион.

18 См. изображения, опубликованные в: [Le Goff 2005: 162–171], в частности, *Меланхолию* Лукаса Кранаха Старшего 1532 года (немецкий художник написал несколько картин под таким названием).

Метнер, пролистав только что полученную книжечку симфонии, 4 ноября 1903 года писал Белому, что в ней «есть Метерлинковское¹⁹. – Даже Оссиановское» [Белый – Метнер 2017, I: 368]. Замеченный Метнером оссиановский элемент ведет нас прямо к медиевализму XIX века и к эпохе предромантизма.

На восторг Метнера Белый отреагировал 10 ноября, объяснив, что публикации симфонии предшествовало несколько лет:

В те времена я еще находился под обаянием шопенгауэровских настроений. Ей не следовало бы, пожалуй, появляться в печати. <...> В ней характерны, пожалуй, ужасы 2-ой и 3-ей части, как нечто знакомое в детстве и опять, реально вернувшееся для меня, когда я писал эти части. Они и попали в Симфонию вследствие того, что я мучился боязнью и страхом. В ней отразился перевал для меня от философского эстетизма к трагизму и мистериям. И только. Остальное – деланно, отдает ремесленным “*style moderne*” и английскими прерафаэлитами, а также живописью по стеклу. Все в достаточной мере уже опротивевшее нам, превратившееся в общее место [Там же: 374–375].

Кроме творчества прерафаэлитов, с большой вероятностью на визуальное представление Белого о европейском Средневековье – описания замков, башен и одежд героев – повлияли и иллюстрации английского художника Обри Бердслея (1872–1898). На обложку первого скорпионовского издания симфонии был помещен именно его *Фавн, читающий женщине* (*Faun Reading to a Woman*). Бердслей опубликовал этот рисунок на обложке известного журнала «Yellow Book» (Vol. V, 1895). Он изображает девушку и читающего ей книгу фавна на берегу водоема. Бердслей был известен в то время не только как иллюстратор таких произведений, как *Саломея* Оскара Уайльда, но еще и как один из самых выдающихся английских художников-медиевалистов. В 1893 году, в начале своей короткой карьеры, он создал огромное количество иллюстраций к новому изданию романа в пяти книгах *Смерть Артура* Томаса Мэлори (впервые опубликованного в 1485 году)²⁰. Бердслей был одним из кумиром русских модернистов. В 1905 году ему был посвящен 11-й номер «Весов»; сам Белый пишет, что в редакции журнала лежали его альбомы [Белый 2017: 361]; его рисунки к тому моменту уже печатались в «Мире искусства», и Белый не мог их не знать²¹.

19 Морису Метерлинку также принадлежали драмы на сюжеты средневековых легенд и сказок.

20 См. ряд иллюстраций к *Смерти Артура* на сайте: <https://www.eamesfineart.com/artists/152-aubrey-beardsley/works/>.

21 О рецепции его искусства в России см.: [Dovzhyk 2020].

Заключение

После вытеснения чудес из текстов раннего Средневековья, они буквально врываются в литературу XII–XIII веков [Ле Гофф 2001: 44–45]; в XIV–XV веках чудесное и имажинарное начала эстетизируются [Там же: 45, 59, 62] и продолжают эстетизироваться и стилизоваться на протяжении нескольких столетий, вплоть до сегодняшнего дня.

Как мы постарались показать в настоящей статье, *Северную симфонию* Белого можно включить в совокупность литературных произведений рубежа XIX и XX веков, в которых чудесное и имажинарное западноевропейского Средневековья приобретают сильно стилизованные и модернистские черты.

Хотя Белый писал Метнеру, что в симфонии было «все в достаточной мере уже опротивевшее нам, превратившееся в общее место», нельзя не вспомнить о том, что *Первая симфония* не только перекликается с циклом *Образы* его же сборника *Золото в лазури*, опубликованном через несколько месяцев после выхода симфонии (в 1904 году), но еще и ассоциируется со средневековой и сказочной атмосферой книги стихов *Королевна и рыцари* 1919 года (вышедшей с подзаголовком *Сказки*), отдельные элементы которой, относящиеся к рыцарской теме, появляются также в последнем сборнике Белого *После разлуки*, вышедшем в 1922 году²².

Пять симфоний Андрея Белого (включая отрывки *Предсимфонии*) можно считать тематическими ядрами, вокруг которых выстраиваются все остальные произведения писателя. Как пишет Лавров, проза, сборники стихов, поэмы, критические и теоретические статьи Белого «объединяются повторяющимися образами и мотивами, перетекающими из стихов в прозу и наоборот» «до почти цитатных совпадений» [Белый 2006, I: 6]. Одно из тематических ядер беловских симфоний опирается именно на средневековую сказочность: медиевализм Белого – это не эпизодичный, а регулярно используемый им художественный прием, который обретает в творчестве писателя новые символические значения, достойные глубинного изучения.

22 См. об этом главу *Medievalism: The Queen and Her Knights* в книге [Christa 1977: 80–90].

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Белый 2006] – *Белый А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. статьи, сост., подгот. текста и примеч. А.В. Лаврова и Дж. Малмстада. М.: Академический проект; Прогресс-Плеяда, 2006.
(*Belyy A. Stikhotvoreniya i poemy: In 2 vols. / Introd., compilation, preparation of text and commentary by A.V. Lavrov and J. Malmstad. Moscow, 2006.*)
- [Белый 2014а] – *Белый А.* Симфонии / Сост., послесл. и коммент. А.В. Лаврова. М.: Дмитрий Сечин, 2014.
(*Belyy A. Simfonii / Ed. by A.V. Lavrov. Moscow, 2014.*)
- [Белый 2014б] – *Белый А.* Начало века (Берлинская редакция, 1923) / Изд. подготовил А.В. Лавров. СПб.: Наука, 2014.
(*Belyy A. Nachalo veka (Berlinskaya redaktsiya, 1923) / Ed. by A.V. Lavrov. Saint Petersburg, 2014.*)
- [Белый 2016] – *Белый А.* Автобиографические своды: Материал к биографии; Ракурс к дневнику; регистрационные записи; дневники 1930-х годов / Литературное наследство. Т. CV / Сост. А.В. Лавров, Дж. Малмстад; подг. текста А.В. Лаврова, Дж. Малмстада, Т.В. Павловой, М.Л. Спивак; научн. ред. М.Л. Спивак; отв. ред. А.Ю. Галушкин, О.А. Коростелев. М.: Наука, 2016.
(*Belyy A. Avtobiograficheskie svody: Material k biografii; Rakurs k dnevniku; registratsionnye zapisi; dnevniki 1930-kh godov / Literaturnoe nasledstvo. Vol. CV / Ed. by A.V. Lavrov, J. Malmstad, T.V. Pavlova, M.L. Spivak, A.Yu. Galushkin, O.A. Korestev. Moscow, 2016.*)
- [Белый 2017] – *Белый А.* Начало века / Общ. ред., послесл. и коммент. А.В. Лаврова // Белый А. Собрание сочинений (Проект проф. В.М. Пискунова) / Под ред. М.Л. Спивак. Т. XII. М.: Дмитрий Сечин, 2017.
(*Belyy A. Nachalo veka / Ed. by A.V. Lavrov // Belyy A. Sbranie sochineniy (Project of prof. V.M. Piskunov) / Ed. by M.L. Spivak. Vol. XII. Moscow, 2017.*)
- [Брюсов 1976] – *Брюсов В.Я.* Переписка с Андреем Белым: 1902-1912 // Литературное наследство. Т. LXXXV: Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. С. 327–427.
(*Bryusov V.Ya. Perepiska s Andream Belym: 1902–1912 // Literaturnoe nasledstvo. Vol. LXXXV: Valeriy Bryusov. Moscow, 1976. P. 327–427.*)

- [Белый – Иванов-Разумник 1998] – *Белый А., Иванов-Разумник Р.* Переписка / Подгот. текста Т.В. Павловой, А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб.: Atheneum; Феникс, 1998.
(*Belyy A., Ivanov-Razumnik R.* Perepiska / Ed. by T.V. Pavlova, A.V. Lavrov and J. Malmstad. Saint Peterburg, 1998.)
- [Белый – Метнер 2017] – *Белый А., Метнер Э.* Переписка: 1902–1915: В 2 т. / Подгот. текста А.В. Лаврова, Дж. Мальмстада и Т.В. Павловой. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
(*Belyy A., Metner E.* Perepiska: 1902–1915: In 2 vols. / Ed. by A.V. Lavrov, J. Malmstad and T.V. Pavlova. Moscow, 2017.)
- [Гажева 2011] – *Гажева И.* Принципы орнаментализма в «Северной симфонии» Андрея Белого // *Limбай și context: revista internațională de lingvistică, semiotică și știință literară.* 2011. № 1. С. 152–163.
(*Gazheva I.* Printsypy ornamentalizma v “Severnoy simfonii” Andrey a Belogo // *Limбай și context. Revista internațională de lingvistică, semiotică și știință literară.* 2011. No. 1. P. 152–163.)
- [Гармаш 2000] – *Гармаш Л.В.* Художественное своеобразие симфоний Андрея Белого: Дис. ... к. филол. н. Харьков, 2000.
(*Garmash L.V.* Khudozhestvennoe svoeobrazie simfoniyy Andrey a Belogo: PhD thesis in Philology. Khar’kov, 2000).
- [Гармаш 2017] – *Гармаш Л.В.* «Античный код» в симфониях Андрея Белого // *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна: серія «Філологія».* 2017. Вип. 7. С. 13–16.
(*Garmash L.V.* “Antichnyy kod” v simfoniyyakh Andrey a Belogo // *Visnik Kharkivs’kogo natsional’nogo universitetu imeni V.N. Karazina: seriya “Filologiya”.* 2017. Vip. 7. P. 13–16.)
- [Глошка 1966] – *Глошка В.* Элементы фантастического в «Симфониях» А. Белого // *Язык и стиль художественного произведения: Тезисы докладов IX научно-теоретической и методической конференции, организуемой кафедрой русской литературы Московского педагогического института.* М.: [б.и.], 1966. С. 116–118.
(*Gloshka V.* Elementy fantasticheskogo v “Simfoniyyakh” A. Belogo // *Yazyk i stil’ khudozhestvennogo proizvedeniya: Tezisy dokladov IX nauchno-teoreticheskoy i metodicheskoy konferentsii, organizuyemoy kafedroy russkoy literatury Moskovskogo pedagogicheskogo instituta.* Moscow, 1966. P. 116–118.)
- [Глухова 2004] – *Глухова Е.В.* Миф о Софии в «Северной симфонии» А. Бе-

- лого // Труды Русской антропологической школы. Вып. 1. М.: ПИТУ, 2004. С. 115–124.
(*Glukhova E.V. Mif o Sofii v "Severnoy simfonii" A. Belogo // Trudy Russkoy antropologicheskoy shkoly. Issue. 1. Moscow, 2004. P. 115–124.*)
- [Лавров 1995] – *Лавров А.В.* Андрей Белый в 1900-е годы: жизнь и литературная деятельность. М.: Новое литературное обозрение, 1995.
(*Lavrov A.V. Andrey Belyy v 1900-gody: zhizn' i literaturnaya deyatel'nost'. Moscow, 1995.*)
- [Лавров 2005] – *Лавров А.В.* Андрей Белый // Русская литература XX века: прозаики, поэты, драматурги: Биобиблиографический словарь: В 3 т. Т. I. М.: Олма-Пресс Инвест, 2005. С. 194–200.
(*Lavrov A.V. Andrey Belyy // Russkaya literatura XX veka: prozaiki, poety, dramaturgi: Biobibliograficheskiy slovar': In 3 vols. Vol. I. Moscow, 2005. P. 194–200.*)
- [Ле Гофф 2001] – *Ле Гофф Ж.* Средневековый мир воображаемого / Пер. с франц. Е.В. Морозовой. М.: Изд. группа «Прогресс», 2001.
(*Le Goff J. L'Imaginaire médiéval. Moscow, 2001. – In Russ.*)
- [Ле Гофф 2011] – *Ле Гофф Ж.* Герои и чудеса Средних веков / Пер. с франц. Д. Савосина. М.: Текст, 2011. Электронная версия: https://www.academia.edu/10375872/%D0%9B%D0%B5_%D0%93%D0%BE%D1%84%D1%84_%D0%96_%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B8_%D0%B8_%D1%87%D1%83%D0%B4%D0%B5%D1%81%D0%B0_%D0%A1%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D1%85_%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%B2_2011_
(*Le Goff J. Héros et merveilles du Moyen Âge. Moscow, 2011. – In Russ.*)
- [Мельникова-Григорьева 1985] – *Мельникова-Григорьева Е.* Принцип «пограничности» в «симфониях» Андрея Белого // Проблемы типологии русской литературы: Труды по русской и славянской филологии; литературоведение / Отв. ред. М.А. Чернов. Тарту: Tartu Riiklik Ülikool, 1985. С. 101–111 (Ученые записки Тартуского гос. ун-та, вып. 645).
(*Mel'nikova-Grigor'eva E. Princip "pogranichnosti" v "simfoniyaikh" Andrey a Belogo // Problemy tipologii russkoy literatury: Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii; literaturovedenie / Ed. by M.A. Chernov (Acta et commentationes Universitatis Tartuensis, Issue 645). Tartu, 1985. P. 101–111.*)
- [Метнер 2004] – *Е. <Е. К. Метнер>.* Симфонии Андрея Белого // Андрей

- Белый: pro et contra / Сост., вступ. статья, коммент. А.В. Лаврова. СПб.: РХГИ, 2004. С. 39–53.
(*E. <E. K. Metner>. Simfonii Andrey a Belogo // Andrey Belyy: pro et contra / Ed. by A.V. Lavrov. Saint Petersburg, 2004. P. 39–53.*)
- [Новалезская 2013, III] – Новалезская хроника / Пер. с лат., комментарии И.В. Дьяконов, 2013 (Текст переведен по изданию: *Chronicon Novalicense; MGH, SS; Bd. VII. Hannover, 1846*).
Дигитальное издание. Книга III:
https://www.vostlit.info/Texts/rus17/Chr_Novalicense/frametext3.htm
(дата обращения: 12.10.2024)
(*Chronicon Novalicense, book III. [N.pl.], 2013. – In Russ. https://www.vostlit.info/Texts/rus17/Chr_Novalicense/frametext3.htm (accessed 12.10.2024)*)
- [П.Н., Д.Ф. 1903] – П.Н., Д.Ф. <Петр Николаев и Дмитрий Философов>. Андрей Белый: Северная симфония; (I-ая, героическая); в четырех частях; ц. 1 р. М. 1903; книгоиздательство «Скорпион» // Мир искусства. 1903. № 15. Хроника. С. 163–165.
(*P.N., D.F. Andrey Belyj. Severnaya simfoniya; (I-aya, geroicheskaya); v chetyrekh chastyakh; ts. 1 r. M. 1903; knigoizdatel'stvo "Skorpion" // Khronika zhurnala Mir iskusstva. 1903. No. 15. P. 163–165.*)
- [Соловьев 1988] – Соловьев Вл. Об упадке средневекового миросозерцания // Соловьев Вл. Сочинения: В 2 т. Т. II. М.: Мысль, 1988. С. 339–350.
(*Solov'ev Vl. Ob upadke srednevekovogo mirosozertsaniya // Solov'ev Vl. Sochineniya: In 2 vols. Vol II. Moscow, 1988. P. 339–350.*)
- [Тухто 2020] – Тухто М.Е. К вопросу о музыкальной фактуре «Северной Симфонии» Андрея Белого // Stephanos. 2020. № 3 (41). С. 98–104.
(*Tukhto M.E. K voprosu o muzykal'noy fature "Severnoy Simfonii" Andreja Belogo // Stephanos. 2020. No. 3 (41). P. 98–104.*)
- [Флоренский 1992] – Флоренский П., свящ. Детям моим; Воспоминания прошлых дней; Генеалогические исследования; Из соловецких писем; Завещание. М.: Московский рабочий, 1992.
(*Florenskij P. Detyam moim; Vospominaniya proshlykh dney; Genealogicheskie issledovaniya; Iz solovetskikh pisem; Zaveshchanie. Moscow, 1992.*)
- [Флоренский 2004] – Флоренский П. Спиритизм как антихристианство // Андрей Белый: pro et contra. СПб.: РХГИ. 2004. С. 54–68.

(*Florenskij P.* Spiritizm kak antikhristianstvo // Andrey Belyy: pro et contra. Saint Petersburg, 2004. P. 54–68.)

[Yurieff 1980] – *Yurieff Z.* Одежда и материя в цикле симфоний Андрея Белого // Andrey Bely: Centenary Papers / Ed. by B. Christa. Amsterdam: Hakkert, 1980. С. 118–134.

[Yurieff 1980] – *Yurieff Z.* Odezhda i materiya v tsikle simfoniyy Andrey a Belogo // Andrey Bely: Centenary Papers / Ed. by B. Christa. Amsterdam: Hakkert, 1980. P. 118–134.

[Belyj 1945] – *Belyj A.* Sinfonia nordica / Trad. e introd. di A.M. Ripellino // Russia; letteratura, arte, storia / A cura di E. Lo Gatto. [Roma:] De Carlo, 1945. P. 57–72.

[Bely 2021] – *Bely A.* The Symphonies / Trans. by J. Stone. New York: Columbia University Press, 2021.

[Christa 1977] – *Christa B.* The Poetic World of Andrey Bely. Amsterdam: Hakkert, 1977.

[de Plancy 1863] – *de Plancy J.C.* Dictionnaire infernal. Paris: Henri Plon, 1863.

[Dovzhyk 2020] – *Dovzhyk S.* Aubrey Beardsley in the Russian “World of Art” // British Art Studies. Issue 18: <https://dx.doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-18/sdovzhyk>

[Le Goff 1993] – *Le Goff J.* Le roi dans l’Occident médiéval : caractères originaux // Kings and Kingship in Medieval Europe / Ed. by A.J. Duggan. London: King’s College, 1993. P. 1–40.

[Le Goff 2005] – *Le Goff J.* Eroi & meraviglie del Medioevo. Milano: Laterza, 2005.

[Ponomareva 2007] – *Ponomareva A.* Edvard Grieg and Russian Symbolism: Andrey Belyi’s Northern Symphony // Studia Musicologica Norvegica. 2007. Vol. 33. P. 53–59.

Представления о Средневековье в трудах Павла Флоренского

Ideas about the Middle Ages in the Works of Pavel Florensky

Николай Павлюченков / Nikolai Pavliuchenkov

Николай Павлюченков (Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, старший научный сотрудник Научного центра истории богословия и богословского образования, доцент, кандидат философских наук)

E-mail: npavl905@mail.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7778-139X>

Nikolai Pavliuchenkov (St. Tikhon's Orthodox University of Humanities, Senior Researcher at the Research Centre for the History of Theology and Theological Education, Associate Professor, PhD in Philosophy)

E-mail: npavl905@mail.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7778-139X>

KEYWORDS: Pavel Florensky, Nikolai Berdyaev, the Middle Ages, Modernity, “daytime” and “nocturnal” consciousness, worldview

ABSTRACT: The article offers an overview of Pavel Florensky's views on the main features of medieval worldview. His concept of “bands (strips) of culture” as an alternation of “daytime” and “nocturnal” consciousness is considered. These periods correspond to the historical epochs of ‘Modernity’ and the Middle Ages. According to Florensky, the historical epoch of the Middle Ages is characterised by deep realism (*vs.* illusionism) and symbolism. In this era, man gratefully accepts all reality as good and denies all illusionism in the worldview. Evidence is given that allows us to explain Florensky's point of view on why historical epochs alternate. The similarity in the ideas of Florensky and Nikolai Berdyaev about the onset of the “New Middle Ages” at the beginning of the twentieth century is noted and prospects for a more complete study of this issue are outlined.

Введение

Тема данной статьи напрямую связана с концепцией смены эпох (или чередующихся «полос культуры») [Флоренский 1994–2000, III(1) (2000): 22]¹, которая в наследии Павла Флоренского (священник с 1911 года) достаточно хорошо известна, хотя и не занимает такого центрального положения, как его ранняя софиология или разработанная им к 1920-м годам «конкретная метафизика». Именно в рамках этой концепции Флоренский обозначил свое восприятие характера и сути Средневековья или «средневекового миропонимания», проявление которого, как он полагал, на Руси принципиально не отличалось от аналогичного проявления в Европе. Интерес данная тема представляет в связи с тем, что Флоренский в самом начале XX века, по существу, также, как и Николай Бердяев, говорил о наступающей эпохе «Нового средневековья», но, в отличие от Бердяева, его поздние труды не получили должной оценки и не были известны на Западе. В самой апологии Средневековья и в декларации его возвращения в современную историю человечества Флоренский, как и Бердяев, не был оригинален. Аналогичные идеи достаточно хорошо известны в истории западной философской мысли, начиная от Новалиса (*Христианство или Европа*, 1799), для которого Средние века были «прекрасным, блистательным» временем «всеобщего христианского единения» [Новалис 1994: 157, 165] и до Умберто Эко (*Средние века уже начались*, 1977)², призывавшего «освободить понятие Средневековья от отрицательной ауры, которую создала вокруг него <...> публицистика возрожденческого толка» [Эко 1994: 259]. Но Флоренский исходил при этом из своих собственных убеждений, всегда направляя основное внимание на мистические основы исторических процессов в мире, практически (до самого последнего, «тюремного» трактата 1933 года) не касаясь вопросов политики и геополитики. В сравнении с ним Бердяев имел больше свободы и больше интереса к обсуждению общественно-политических проблем, вследствие чего и литература, посвященная его концепции «Нового средневековья», оказывается более многочисленной и разнообразной по затрагиваемым аспектам (см., например: [Бердяев 1994: 120–145]). В обилии литературы, анализирующей философско-богословское наследие Флоренского, непосредственно по теме Средневековья нам известны только две

1 Далее почти все цитаты из произведений Флоренского даются по этому изданию в круглых скобках с указанием номера тома (части), года (при первом цитировании) и страницы цитирования.

2 Раздел из его книги: *Dalla periferia dell'impero: Cronache da un nuovo medioevo* (Milano: Bompiani, 1977). – Прим. сост.

статьи, одна из которых стала почти библиографической редкостью [Половинкин 2009], а другая, представленная в России в двух переводах с немецкого [Хагемейстер 2004; 2006] и интенсивно тиражируемая в интернет-ресурсах, к сожалению, рассматривает концепцию Флоренского с крайне субъективной точки зрения. В данном случае, на наш взгляд, научная ценность статьи снижена нескрываемым раздражением автора по поводу мировоззрения Флоренского [Хагемейстер 2006: 132] и совершенно несправедливым обвинением его в крайнем антисемитизме [Там же: 137–138].

При этом, еще не проведен сравнительный анализ религиозно-философских концепций Флоренского и Бердяева, которые удивительным образом в целом ряде вопросов между собой пересекаются и даже совпадают, несмотря на то, что создавались, очевидно, вполне независимо друг от друга. Идея «Нового средневековья» – одно из таких пересечений, и в этом отношении сопоставление взглядов двух мыслителей представляет интересную историко-философскую тему, которая еще ждет своего исследователя. В данной статье в этом отношении делаются некоторые предварительные замечания.

Историческое Средневековье

Впервые к теме соотношения средневекового и современного мирозерцания Флоренский обращается в тексте курсового сочинения, написанного на втором курсе учебы в МДА (1906) и опубликованного вместе с другим курсовым сочинением (1907) только в 2006 году. «Платоновско-средневековое» мирозерцание [Флоренский 2006: 51] представлено здесь как некая переходная ступень от самой глубокой древности к Новому времени. Флоренский утверждает, что главное различие между мировоззрением древнего мира и «научным» мировоззрением XIX–XX веков заключается в том, что «из многообразного единства мир стал представляться однообразным множеством» [Там же: 49–50]. «Там, – пишет он, – где в настоящее время видят сходство, там в древности видели особенно ясно выраженные реальные связи бытия» [Там же: 50]. В древности элементы бытия представлялись едиными в существе, но неподдающимися никакому исследованию в своем бесконечно запутанном и «своевольном» (то есть выходящем за рамки какой-либо закономерности) многообразии [Там же]. «Платоновско-средневековое» мирозерцание уже не признает «непосредственной связи всех элементов бытия», но при этом усматривает «общность в многообразии

явлений» [Там же: 51]. «Но явления все-таки однородны, потому что они “причастны” одному и тому же ипостазированному абстракту от них – идее», каждая из которых, в свою очередь, причастна одной общей «идее блага» [Там же].

На следующем этапе – в новейшем миросозерцании – связь между элементами бытия отрицается и все сводится к «формально-математическому сходству или подобию» [Там же]. В общем, «ход развития миросозерцания европейских народов» (так озаглавлен один из разделов курсовой работы) Флоренский обозначает как постепенную «трансформацию представления об единосущных элементах бытия в подобосущие» [Там же]. Утверждается, что имел место переход от убеждения в единстве всего сущего через «однообразие» платоновских идей всех вещей к учению о подобии [Там же: 52], т. е. всеобщей раздробленности и разобщенности. В разделе *Божественные имена* в той же курсовой работе Флоренский обращает внимание на то, что «для самого древнего сознания можно было завладеть богом, узнав его имя», тогда как в философских текстах Платона «богам можно только понравиться, называя их подходящими не собственными именами» [Там же: 99]. Собственные имена богов остаются «неведомыми» и человек, очевидно, сам измышляет таким имена, которые ему позволяют общаться с богами наиболее выгодным для себя образом. «Еще дальше», подчеркивает Флоренский, у неоплатоников, уже не только божественные имена, но и само Божество признается «неизъяснимым» и «никак не соприкасающимся с миром явлений» [Там же]. Здесь важно, что Флоренский, по всей видимости, воспринимает это обстоятельство как имевшую место в истории деградацию человеческого сознания, приведшую к тому, что в начале XX века называлось новейшим «научным» мировоззрением. В неоплатонизме обнаруживается «закваска» для этого мировоззрения. В мировоззренческом плане к «Средневековью» причисляется идеализм Платона, уже отделившийся от древнейшей непосредственности, но еще сохраняющий столь важную для Флоренского парадигму «единосущия».

Спустя более чем через десятилетие после этих студенческих опытов, Флоренский (в *Обратной перспективе*) уже прямо будет утверждать, что Средневековье наследует платонизму (III(1) (2000), 77), а отнюдь не философии Плотина, к которой у Флоренского отношение довольно странное, во всяком случае, совсем не такое, какое он мог бы наследовать от Владимира Соловьева. Таким образом, полоса Средневековья начинается с IV века по Р.Х. и связана идейно с мировоззрением платонизма, а полоса Нового времени соотносится с неоплатонизмом, проявившим себя, как известно, в первые века христианской эры, но

получившим свое развитие, согласно такой точки зрения, только несколько веков спустя.

В своем полном виде эта историософская схема выглядит следующим образом: «древнейшее» мирозерцание сменяется мировоззрением, отраженным в платоновской философии. И хотя, как утверждает Флоренский в лекции *Первые шаги философии*, «философия, в существе своем, есть порождение “дневного” сознания, дело рассекающей ясности дневного света» (II (1996), 91), это – все еще преимущественно «ночная» полоса, характеризующаяся преобладанием мистического начала, «ноуменальной воли», восприимчивости. Символика «ночи» или «ночного» сознания здесь замечательна, прежде всего, в связи с тем, что ночью человек видит сны (точнее говоря, сновидения), а сон, как особо утверждает Флоренский в своих записях начала 1920-х годов, почти всегда «мистичен». Согласно записи 19 августа 1921 года, «Сон – не отсутствие жизни, а жизнь *suí generis* – без сна мы перестали бы питаться душою» (III(2) (2000), 389). А в материалах для своей лекции *Христианское миропонимание* (21 августа 1921) Флоренский пишет: «Сон дает многое для самопознания. Редкий человек бывает без общения во сне с иными мирами. Душа приникает к глубинным, питающим жизнь, корням действительности» (III(2), 387). Это состояние – антипод «дневного» периода, где проявляет себя «воля феноменальная» и «активное поверхностное воздействие на мир» (Там же).

В *Смысле идеализма* (1915) Флоренский настаивает на непосредственной связи философии Платона и опыта древних мистерий, которыми не живет и с которыми, фактически, утрачивает реальную связь «дневное» сознание. От мистерий и «мистерияльной реальности», говорит Флоренский, уводили в древней Греции трагедии Эсхила, затем – Софокла и, наконец, Эврипида. «Чистое религиозное действие перерождается в полутеатральные мистерии» и, в конце концов, «на место божественного действия» ставится театр (III(1), 65–66). Для Флоренского это означает, что реальность замещается человеческим вымыслом, иллюзией. «Древний и средневековый человек, – пишет Флоренский в *Обратной перспективе*, – глубоко реалистичен». Он «знает, что для того, чтобы хотеть – надо быть, быть реальностью и притом среди реальностей, на которые надо опираться» (III(1), 60).

«Быть реальностью», в данном случае, означает ограничивать и подавлять своеволие и принимать реальность такой, какая она дана от Бога, а не такой, как хочется человеку. В «дневной» эпохе на смену такому настрою и устройению сознания приходит стремление удовлетворить свои субъективные желания, что означает уход в иллюзионизм, жизнь в мире своих иллюзий.

Как выражение устремлений этой эпохи, таким образом, и следует

рассматривать философию неоплатонизма. На следующем этапе истории, начиная с IV века по Р. Х., по Флоренскому, происходит разложение «иллюзионизма» (III(1), 56–57) и наступление эпохи, собственно и носящей имя «Средневековье». Здесь активный «день» снова сменяется восприимчивой «ночью». Как и у античного человека, пафос человека средневекового – «принятие, благодарное признание и утверждение всяческой реальности как блага, <...> утверждение реальности в себе и вне себя, а потому – объективность» (III(1), 60). Средневековье решительно порывает «с задачами иллюзионизма» и ставит своей целью «не создание подобий, а символы реальности» (III(1), 58). Приходящее же на смену Средневековью Новое время, начинающиеся «Возрождением», снова решает «подменить созидание символов – построением подобий» (Там же).

Флоренский пишет в *Обратной перспективе* относительно искусства, но, по сути, распространяет эти качества на все свойственное этим эпохам мировоззрение. «Пафос нового человека, – утверждает он, – избавиться от всякой реальности, чтобы “хочу” законодательствовало вновь строящейся действительностью» (III(1), 60). Новое время – удовлетворение человечеством своих субъективных желаний и, как результат, удаление от реальной жизни в жизнь в мире своих иллюзий: «вся история просвещения в значительной мере занята войною с жизнью, чтобы всецело ее придушить системою схем» (Там же). В этой «войне» как существенная черта выделяется возникающая и развивающаяся «аналитичность миропонимания». «Раздробленность знания и специализация» в науке, пишет Флоренский в курсе лекций *Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания* (1921), – это следствие происходящего в сознании нового человека дробления мира и его собственной жизни (III(2), 362). В таком миропонимании «нет почвы для религии». Религия сводится «к морали или к индивидуальным чувствам», причем и сама мораль становится «формальной» (III(2), 432). «Тайная мысль людей этой полосы такова: пусть Бог будет, но и нам нужен уголок, не нужно чуда и благодати, т. к. они нарушают наш порядок» (III(2), 436).

Из других приводимых Флоренским сопоставлений, можно отметить следующие: «возрожденское» миропонимание – «кабинетное, журнальное <...> Оно бесконечно бедно и просто, а потому легко разделяется на параграфы и главы». Его «можно легко излагать в понятиях. Это мировоззрение профессорское, газетное, журнальное, а не для жизни в семье, в круте друзей, не для молитвы, не для созерцания природы...» (III(2), 454). «Наоборот, средневековое мировоззрение опирается на чувство жизни <...> Оно символично. Его трудно изложить, подобно тому, как трудно описать функции живого организма»

(Там же). Отсюда же для Флоренского следует и невозможность дать определение «церковности», церковной жизни и самой Церкви как живого «организма», о чем он считал необходимым говорить в самом начале своего *Столпа и утверждения Истины*.

Новое Средневековье

Нельзя не обратить внимание на определенное сходство этих положений в текстах Флоренского с тем, что было сказано в ставшей широко известной на Западе работе Бердяева *Новое средневековье*. «Эта маленькая книжка, – вспоминал сам Бердяев в “Самопознании”, – в которой я пытался осмыслить нашу эпоху и ее катастрофический характер, сделала меня европейски известным» [Бердяев 2011: 496]. Написанная в Берлине в 1923 году, она уже в 1927 году была переведена на немецкий и французский языки, а затем последовали переводные издания в Барселоне (1932), Будапеште (1935), Варшаве (1936), Лондоне (1936) и др. [Reichelt 1999: 238–248]. В ней отмечалось:

В истории, как и в природе, существуют ритм, ритмическая смена эпох и периодов, смена типов культуры, приливы и отливы, подъемы и спуски. Ритмичность и периодичность свойственны всякой жизни. Говорят об органических и критических эпохах, об эпохах ночных и дневных, сакральных и секулярных. Нам суждено жить в историческое время смены эпох. Старый мир новой истории (он-то, именующий себя все еще по старой привычке «новым», состарился и одряхлел) кончается и разлагается, и нарождается неведомый еще новый мир... Эпоху нашу я условно обозначаю как конец новой истории и начало нового средневековья [Бердяев 1991: 3–4].

Бердяев наблюдает конец «рационального дня новой истории», наступление «сумерек» и приближение «ночи».

Ночь не менее хороша, чем день, не менее божественна, в ночи ярко светят звезды, в ночи бывают откровения, которых не знает день. Ночь первозданнее, стихийнее, чем день. Бездна (Ungrund) Я. Беме раскрывается лишь в ночи. День набрасывает на нее покров [Бердяев 1991: 5].

И цитирует известные стихи Федора Тютчева:

Над этой бездной безымянной
Покров наброшен златотканый
Высокой волею богов.

День – сей блистательный покров.

... Настала ночь;

Пришла – и с мира рокового

Ткань благодатную покрыва

Собрав, отбрасывает прочь...

И бездна нам обнажена

<...>

(*День и ночь*, 1839);

<...>

Настанет ночь, и звучными волнами

Стихия бьет о берег свой.

То глас ее: он будит нас и просит

<...>.

(*Как океан объемлет шар земной...*, 1830) [Там же: 3–4].

Именно такова, по мысли Бердяева, «ночь» Средневековья, вовсе не отвечающая тому понятию о «мраке» или «тьме» («тьма Средневековья»), которое выдуманно «просветителями новой истории». Это – «ночь» в «глубоком и онтологическом смысле слова», а наступающие «сумерки» знаменуют «переход от рационализма новой истории к иррационализму или сверхрационализму средневекового типа» [Там же: 15]. «Смену эпох» ощущают люди разных мировоззрений, из которых Бердяев выделяет Андрея Белого, но в числе прочих никак не упоминает Флоренского.

Оставшийся в памяти Бердяева как «стилизатор», Флоренский, между тем, ощущал мировой кризис и смену эпох ничуть не меньше, чем друг его юности Белый, а говорил и писал об этом в ряде случаев почти также и даже употребляя те же термины, что и Бердяев. Признаки наступления новой эпохи «ночного» сознания Флоренский находил во множестве тенденций, наблюдаемых им в современной религиозно-философской и научной мысли. «Уже вечереет небо, – говорил он еще в *Первых шагах философии* (1909), – уже разливается в воздухе прохлада <...> Близко новое средневековье» (II, 74). А в тексте лекции *О знамениях эпохи* (1921) можно прочесть: «Сейчас у нас наступают сумерки, уже произошло смещение сознания» (III(2), 392).

Флоренский фиксирует проявления «кризиса культуры» с конца XIX века (III(2), 388), когда происходит очень существенный «сдвиг» в научном миропонимании. Его оценки ситуации к началу 1920-х годов вполне однозначны:

Слово революция кажется слабым, чтобы охарактеризовать это событие культуры. Увлекаемые вырвавшимся вихрем, мы не имеем и способов достаточно оценить скорость происходящего процесса, как не

выработали еще в себе категорий сознания, которым можно было бы выразить общий смысл совершающегося (II, 632).

Черты кризиса и разрушения основ «возрожденской» культуры Флоренский находит в целом ряде признаков «смены сознания». Уходит, говорит он, в прошлое «натурализм возрожденского миропонимания», в котором человек слит со стихиями мира и утверждает себя как только часть мира (III(2), 434). «Человек нашего времени оказался превыше мирского слития. Он осознал в себе возможность встать выше мира, ходить над ним, воздействовать на стихии мира» (III(2), 435). Человек выступает «как творческое начало, как центр действий», из чего, собственно, и вытекает «стремление воздействовать на вселенную» (III(2), 379–380). И здесь выделяются два аспекта.

С одной стороны, преодоление «натуралистического» отрицания греха (когда человек слит со стихиями мира – «все благополучно» (III(2), 434)). В том же контексте Флоренский выделяет Канта, у которого на «вершине» («с вершины видно то, что потом исчезает») ренессансного мировоззрения «появляются новые тоны, звучащие средневековьем». «Особенно важно, – подчеркивает Флоренский, – его открытие греховности как склонности ко греху» (III(2), 405). Во многом под влиянием Канта «признан грех», а также произошел отказ «от Возрожденской идеи о благополучии нашего состояния, о невинности человека». Признана, говорит Флоренский, «необходимость изменения» (III(2), 380).

С другой стороны, вновь начиная ощущать себя «в мире – и не от мира, превыше мира», человек «осознал в себе возможность встать выше мира, ходить над ним, воздействовать на стихии мира» (III(2), 435). И человечество дает такие «симптомы», как Николай Федоров и большевизм. Флоренский почему-то особо и неоднократно выделяет именно эти два феномена современного ему кризиса (III(2), 380) (ср.: «Федоров – предтеча большевизма» (III(2), 367)). В *Христианском миропонимании* Флоренский говорит: в сочинениях Федорова – «программа всех декретов, полного рационализирования природы и человека, а религиозный момент в его системе <...> есть только присказка, мешающая общему духу системы» (III(2), 391). Также, в лекции *Об онтологичности...*: «Теософия, Скрябин, “мы путь земле укажем новый” – все это симптомы» (III(2), 380). Флоренский видит здесь «недодуманные попытки» перейти к средневековому миропониманию, «недодуманные» – «ибо не додумываются до человека как Царя твари, как живой иконы Божией <...> Это все – отрицание богоподобия человека, попытка без Бога стать богом» (Там же).

По убеждению Флоренского, подобные симптомы кризиса

не способны существенно тормозить общий процесс перемены в человеческом сознании. Уже, говорит он, «происходит объединение, организация знания» (III(2), 362), «мы вступаем в тот круг идей, которым окончилось средневековое миропонимание, – Платон, Аристотель <...> Целое – прежде частей, а части развиваются из целого» (III(2), 397). Признание этого, подчеркивает Флоренский, – «главная уступка религиозному миропониманию, которое теперь легко обосновать» (Там же). В современной науке главной становится «идея целого» (III(2), 416). «У людей появляется смутное ощущение опоры вне мира и царственное отношение к природе» (III(2), 434). «Наблюдается жажда религиозной цельности жизни. Надо ожидать величайшего синтеза всех сторон знания и это – дело не столь отдаленного будущего» (III(2), 439).

Достаточно характерно, что Флоренский не отвечает на вопрос о причине выявленной им «смены эпох» с эволюционной точки зрения. «Новое средневековье» в его записях, фактически, остается эпохой того же общего «уровня развития», как и Средневековье, бывшее в истории столетия тому назад. И когда он говорит о фрагментации знания в период Нового времени, о наступившем тогда господстве аналитического мышления и т. п., на возникающий вопрос «Было нужно это дробление, анализ?» (III(2), 362) ответ у него возникает как бы спонтанно и совсем не из области долженствующего быть уже «развитым» научного или философского мышления: «Судьбы Божии! Кто мы, чтобы взвешивать пути истории» (Там же). Вместе с тем, указывая на две стороны человеческой души, которым соответствуют сон и бодрствование, пассивная восприимчивость и активность, – Флоренский подводит к выводу о связи «смены эпох» с самим устройством человека, точнее, с ритмичной сменой преобладания в нем того или иного начала (III(2), 388).

Несомненно, что такая ритмичная смена в понимании Флоренского не могла уходить в «дурную бесконечность». Флоренский, очевидно, был, если можно так сказать, в активном ожидании грядущего синтеза, который приведет также (а, возможно, и прежде всего) к гармоническому 'равновесию' в человеческом естестве. В контексте концепции «смены эпох» это должно означать человеческую активность («день») в восприятии данной от Бога реальности («ночь») и ее преображение в процессе со-работничества человека с Богом. Так будет реализован воспринятый Флоренским с самого начала от Соловьева идеал Богочеловечества. И когда Флоренский писал о наступлении «Нового средневековья», он имел в виду приближение эпохи такой реализации, которая уже не сменится какой-либо иной «полосой». Иначе говоря, наступает не просто новая «ночь», на смену которой впоследствии опять придет «день». Наступает некая совершенно особая эпоха синтеза «дня»

и «ночи», без одностороннего преобладания одного начала над другим.

Если сопоставлять такую концепцию с «Новым средневековьем» Бердяева, то начинать нужно, конечно, с радикального расхождения доктрины «антропологического откровения» с представлениями Флоренского о реальности, данной человеку Богом. Как представляется, такое исследование приведет к сопоставлению двух понятий о Богочеловечестве, в одном из которых имеет место антропологический максимализм, а в другом – идея богочеловеческого ‘равновесия’ и гармонического «синтеза».

Заключение

О степени знакомства на Западе с направлением мысли Флоренского в 1920-е годы может свидетельствовать тот известный факт, что Николай Лосский в своей *Истории русской философии* не воспринял как принадлежащий самому Флоренскому текст статьи о нем, написанной для нового советского издания словаря *Гранат*. Лосский счел, что статья целенаправленно искажает убеждения великого русского философа и богослова, хотя, на самом деле, это был подлинный *Автореферат*, представленный Флоренским для публикации в 1927 году. В данном случае интересно, что, давая здесь краткие характеристики своим убеждениям и научным интересам, Флоренский вновь отмечал, что он развивает мысль о ритмичной смене типов культуры – средневековой и «возрожденской». В Европе, писал он, «возрожденская» эпоха «закончила свое существование к началу XX в., и с первых же годов нового столетия можно наблюдать первые ростки культуры нового типа» (I (1994), 39).

Этот текст свидетельствует, что, по мере движения от начала к концу 1920-х годов, взгляды Флоренского на Средневековье как тип культуры не менялись, также, как оставались прежними и его представления о грядущей новой эпохе. Но эти представления не были широко известными почти до самого конца XX века, когда только и открылась возможность их изучения. Теперь, еще через несколько десятилетий, уже настало время для всестороннего исследования самого феномена ожидания новой эпохи в начале XX века, одним из аспектов которого была концепция «Нового средневековья».

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Бердяев 2011] – *Бердяев Н.А.* Самопознание; Русская идея. М.: АСТ: Астраль; Владимир: ВКТ, 2011.
(*Berdyayev N.A.* Samopoznanie; Russkaya ideya. Moscow; Vladimir, 2011.)
- [Бердяев 1991] – *Бердяев Н.А.* Новое средневековье: размышления о судьбе России и Европы. М.: Феникс; ХДС-пресс, 1991.
(*Berdyayev N.A.* Novoe srednevekov'e: razmyshleniya o sud'be Rossii i Evropy. Moscow, 1991.)
- [Бердяев 1994] – Н.А. Бердяев: pro et contra: Антология; книга 1 / Ред. и сост. А.А. Ермичев. СПб.: РХГИ, 1994.
(*N.A. Berdyaev: pro et contra: Antologiya; book 1* / Ed. by A.A. Ermichev. Saint Petersburg, 1994.)
- [Новалис 1994] – *Новалис.* Христианство или Европа / пер. с нем. и коммент. И.Н. Лагутиной // *Arbor Mundi.* 1994. № 3. С. 151–164.
(*Novalis.* Die Christenheit oder Europa // *Arbor Mundi.* 1994. No. 3. P. 151–164. – In Russ.)
- [Половинкин 2009] – *Половинкин С.М.* «Новое Средневековье» священника Павла Флоренского // *Россия XXI.* 2009. [Том 17] № 6. С. 166–189.
(*Polovinkin S.M.* «Novoe Srednevekov'e» svyashchennika Pavla Florenskogo // *Rossiya XXI.* 2009. [Vol. 17] No. 6. P. 166–189.)
- [Флоренский 1994–2000] – *Флоренский П., свящ.* Сочинения: В 4 т. / Сост. и общ.ред. игумен Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой. М.: Мысль, 1994–2000.
(*Florenskij P., svyashch.* Sochineniya: In 4 vols. / Ed. by hegumen Andronik (A.S. Trubachev), P.V. Florenskiy and M.S. Trubacheva. Moscow, 1994–2000.)
- [Флоренский 2006] – *Флоренский П., свящ.* Священное переименование: изменение имен как внешний знак перемен в религиозном сознании. М.: Издательство храма св. мч. Татианы, 2006.
(*Florenskij P., svyashch.* Svyashchennoe pereimenovanie: izmenenie imen kak

vneshnii znak peremen v religioznom soznanii. Moscow, 2006.)

- [Хагемайстер 2004] – *Хагемайстер М.* Новое Средневековье Павла Флоренского / Пер. М. Безродного // Исследования по истории русской мысли[: Т. 6]: Ежегодник за 2003 г. / Под ред. М.А. Колерова. М.: Модест Колеров, 2004. С. 86–106.
(*Hagemeister M.* Wiederverzauberung der Welt – Pavel Florenskijs Neues Mittelalter // Studies in Russian Intellectual History[: Vol. 6]: Yearbook for 2003. Moscow, 2004. P. 86–106. – In Russ.)
- [Хагемейстер 2006] – *Хагемейстер М.* «Новое Средневековье» Павла Флоренского / Пер. Н. Бонецкой // Звезда. 2006. [Т. 83.] № 11. С. 131–144.
(*Hagemeister M.* Wiederverzauberung der Welt – Pavel Florenskijs Neues Mittelalter // Zvezda. 2006. [Vol. 83.] No. 11. P. 131–144. – In Russ.)
- [Эко 1994] – *Эко У.* Средние века уже начались / Пер. с итал. Е. Балаховской // Иностранная литература. 1994. [Т. 40.] №4. С. 258–267.
(*Eko U.* Verso un nuovo medioevo // Inostrannaya literatura. 1994. [Vol. 40.] No. 4. P. 258–267. – In Russ.)
- [Reichelt 1999] – *Reichelt S.* Nikolaj A. Berdjaev in Deutschland 1920–1950: Eine rezeptionshistorische Studie. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 1999.

Вес и формы европейского Средневековья в меняющемся творчестве Николая Гумилева (Тематика)

Weight and Forms of European Middle Ages in the Oeuvre of Nikolai Gumilev (Thematics)

Йордан Люцканов / Iordan Liutskanov

Йордан Люцканов (Институт литературы БАН, доцент сектора сравнительного литературоведения, PhD по русской литературе)

E-mail: yljuckanov@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6363-1585>

Iordan Liutskanov (Institute for Literature at Bulgarian Academy of Sciences, Department of Comparative Literature, Associate Professor, PhD in Russian Literature)

E-mail: yljuckanov@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6363-1585>

KEYWORDS: Latin Middle Ages, Nikolai Gumilev, founding myths of modern individualism, Francesco d'Assisi, corporate personalism, Don Juan, *Fall of Icarus*

ABSTRACT: I explore the thematic presence of European Middle Ages in the works of Gumilev, singling out pertinent names, events, realia, artefacts, motives and attitudes. I view 'European Middle Ages' in accord with [Hay 1968] and [Delanty 1995]. I adopt a 'glossary' approach, instead of interpreting the respective works against the contexts of poetic books and cycles that contain them. While picking up examples for thematic rubrics ('glosses'), I consider two hypotheses. First, of an early modelling in the works of Gumilev of what Valerij Tiupa [Тюпа 2003] called 'convergent [discursive] consciousness' (in historical link and contrast to four more kinds: 'solitary', 'divergent', 'swarm' and 'authoritarian'), in parallel with the dominant in the arts ca. 1900 'solitary consciousness'-in-the-phase-of-hysteria. Second, of a focus shift in Gumilev's mental geography from the European Middle Ages to the polyconfessional world of the Near East. Considering these hypotheses, I approach an assessment of the weight of European medieval names, themes and forms as Gumilev constructs a usable personal genealogy.

Введение: метафора веса, обзор литературы, структура статьи

Метафора «веса» подразумевает некий центр притяжения. Буду считать им двуединство персонального мифа Гумилева (в аспекте его «именной мифологии» [Десятов, Куляпин 2000]) и центрального мифа его творчества (миф о Блудном сыне [Десятов 1996] либо об Адаме, относящийся и к имплицитному автору и его внутритекстовым или фикциональным проекциям, и к автору биографическому [Филатов 2019; 2020: 17–21]). По ходу переосмысления либо просто развертывания Гумилевым центрального объекта своего творчества значимость форм (хронотопа, организации словесного материала, имен) того или иного культурно-исторического происхождения, в т.ч. европейско-средневекового, может меняться¹.

Присутствие европейских средневековых реалий, ментальных установок, имен обсуждается (часто походя) в огромном числе работ о Гумилеве, среди которых следует выделить, по причине значительной их сосредоточенности на этом предметном поле, несколько: [Driver 1969; Десятов 1996; Десятов, Куляпин 2000; Раскина, Сорокина 2017; Жукова 2018]; а также общую «серебряновечную» работу: [Матрусова 2011]; во вторую очередь, по причине их косвенной релевантности, несколько общих работ, посвященных ментальной географии Гумилева [Бердоносова 2005; Раскина 2009; Полиевская 2006], его (интер) конфессионального пути [Зобнин 2000; Слободнюк 1994; Видугирите 2003] и его поэтике [Ушакова 2003]², а также некоторые частные исследования топик и ментальной географии его работ, например [Куликова 2010]; в третью очередь, работы, посвященные рецепции знаковых авторов (позднего) Средневековья у Гумилева либо у какой-то группы русских поэтов (включая его) [Леонтьева 2017; Рослый 2006: 11, 13–14, 16–18, 20; Левинтон 2014; Раскина, Устиновская 2015]. Ни одна из этих

1 Среди форм хронотопа, принадлежащих какой-нибудь культурно-исторической формации и могущих оказаться значимыми для нашего автора, присутствуют и представления, задаваемые космографическими сочинениями и их эмблематическими оттисками – космограммами. Эту подтему оставляю в стороне. Тесно связанную с ней подтему визуальной памяти рассмотрения иллюстрированных рукописей и их (отрывочных) переизданий – тоже.

2 Соотношение символа и аллегории имеет центральное значение при реконструкции значимости для Гумилева средневековой поэтики, неотделимой от средневековой экзегетики, одной из центральных фигур/приемов которой являлась аллегореза. Такой путь исследования невозможен в рамках настоящей работы, калиброванной на объем статьи и на панорамное рассмотрение объекта.

работ, однако, не обращается к интересующей меня проблеме фронтально и в близком к охватыванию всего материала порядке, поэтому ни одна из них рассматриваться особо не будет, а при необходимости их наблюдения и выводы будут приводиться (или оспариваться) по ходу развертывания собственных наблюдений и аргументации. По недостатку места принципиально важного вопроса об опосредованности восприятия Средневековья романтизмом касаться не буду. Но здесь следует отметить важность сходного вопроса, становившегося объектом внимания гораздо реже (невольно поднятого Зусевой-Озкан [2015: 217–225]): художественное воспроизведение античных сюжетов средствами средневековой рыцарской топики (типологическая параллель к средневековым рыцарским романам «римо-троянского» «цикла»).

К проблеме можно подойти по-разному. Наибольшая полнота постижима при хронологическом рассмотрении произведений с учетом их непосредственного текстуального контекста внутри стихотворных циклов и книг. Для краткости я выбрал другой подход, рубрикацию, отказываясь тем самым от опоры на ценнейшие наблюдения работ [Белобородова 2003; Слободнюк 1992: 37–62].

Я предлагаю обозрение европейского средневековой тематики, откладывая обозрение европейских средневековых форм (строфических, жанровых) в творчестве Гумилева на последующую работу.

Непреднамеренным результатом обозрения окажется переопределение понятий «адамизм» и «акмеизм».

Средневековая тематика у Гумилева (реалии, топосы, мотивы, хронотопы)

1. Францисканство: *Молодой францисканец, Ворота Рая*

А) «К сознательному поэтическому творчеству Гумилев обратился» в 1900 году, после переезда из Петербурга в Тифлис (I, 325)³. «Тексты» двенадцати «оригинальных стихотворений “тифлисского периода” (1900–1903)» и тогда же сделанного перевода *Альпийского стрелка* Шиллера «дошли до нас в альбоме, подаренном Гумилевым Марии Михайловне Маркс в марте 1903 г. перед отъездом из Тифлиса» (I, 325). Из тринадцати текстов наличием заглавия и содержанием заглавия сразу выделяется пятый по очереди, *Молодой францисканец*

³ Здесь и далее все цитаты из произведений Николая Гумилева даются по изданию [Гумилев 1998–(2007)] в круглых скобках с указанием номера тома и страницы цитирования.

(I, 23–25). В нем на историческом материале обыгрывается основная тема микросборника – уход из застроенного пространства в незастроенное. Производится решительная релокация сюжетного контура лермонтовской поэмы *Мицери*⁴. Жанр поэмы перестраивается изнутри: в сторону фабульной экономности (резкое сокращение объема текста) и в сторону жанра жития (подобие сцены откровения и сцена «исповедания веры»). Вера протагониста – смесь бестолкового бунта юности, «равелинной» психологии декадентства (краткое ее исповедание – у Дмитрия Мережковского в статье *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*⁵), фрагментов эзотерического познания и протестантизма (на грани *avant la lettre*). Если домысливать, то его можно признать и за порывающегося к образу самого св. Франциска адепта францисканства – францисканства, изменившего своему патрону⁶. «Молодой»⁷ «францисканец» не только повторяет сделанное Франциском в масштабе общества (см. ниже), но и (невольно) порывается сделать то, что сам Франциск не смог в масштабе ордена: возвратившийся из Леванта Франциск «не мог остановить <...> распоряжений курии, существенно изменявших характер братства. Булла 1220 г. положила конец свободному входу в братство и выходу из него», а в дальнейшем «вся его собственная жизнь была протестом против искажения дорогого ему идеала»

4 Сопоставление правомерно, поскольку, находясь на Кавказе и берясь за поэму, Гумилев неизбежно, и неизбежно сознательно при этом, вступает в ученичество или состязание с бывшими до него в Тифлисе русскими авторами поэм.

5 «Первые ряды пали и наполнили равелин телами мертвых и раненых. Следующие ряды прошли по трупам. Такие равелины бывают в истории» [Мережковский 2019: 75; выделение в источнике].

6 Примем, что сведения в энциклопедии Брокгауза и Ефрона о св. Франциске не слишком превышают уровень знаний юного Гумилева о нем: «Ф. знаменует собой перелом в истории аскетического идеала, а потому и новую эпоху в истории западного монашества и римской курии. Старое монашество в своем отречении от мира возлагало на отдельного монаха обет бедности, но это не помешало монастырям сделаться крупными поземельными собственниками, а аббатам – соперничать в богатстве и роскоши с епископами и князьями. <...> Ф. преобразил и самое назначение монашества, заменив монаха-отшельника апостолом-миссионером, который, отрекшись внутренне от мира, остается в мире, чтобы среди него призывать людей к миру и покаянию. <...> его призыв к евангельскому совершенству не стал, как у валденцев, поводом к разрыву с папством, а, напротив, привел к усилению религиозного энтузиазма в пределах католической церкви.» [Герье 1902: § 1–2 из 10].

7 Внутри текста – «младой».

францисканским же, превращенным уже в орден, братством [Герье 1902: § 7 из 10]. Хотя это повторение типичнейшей для, скажем, раннего Мережковского неоязыческо-протестантской критики «исторического христианства» в суженном масштабе церковного ордена, сужение масштаба симптоматично. Симпатично для потенциально-приязненного отношения к не-индивидуалистской социализации, и – применяя методiku социологического анализа Пьера Бурдьё [Bourdieu 1996] – для сужения круга борьбы за самоутверждение (символический капитал) с общего социального на гильдийный. Имплицитный автор воздерживается от оценки. Прочитывая текст Гумилева с оглядкой на известное о св. Франциске, можно прочесть бегство из монастыря как аллереорию бегства молодого и, может, еще недообратившегося Франциска из мира в уединение [Герье 1902: § 4 из 10]. Более того, фабула Гумилевского текста – прямое повторение эпизода жизни Франциска:

Желая поддержать церковь св. Дамиана, Ф. в отсутствие отца забрал лучшего товара <...> принес вырученные деньги священнику <...> и остался при церкви. Узнав, затем, о гневе отца, Ф. долго скрывался в окрестных пещерах. Когда он вернулся домой, отец избил его и запер; но в отсутствие отца мать отпустила сына, и он навсегда ушел из родительского дома. <...> Бернардоне обратился с жалобой к епископу. На суде епископа Ф. <...> [Там же].

Надо подчеркнуть, что юноша пишет про молодого послушника с оглядкой на жизнь молодого человека, переживающего разрыв с отцом, что вполне сопоставимо с социально-психологической смертью: перед новым рождением в качестве взрослого человека. Суд над провинившимся «молодым францисканцем» и немилость отца к Франциску вполне сопоставимые по субъективной и символической значимости события. Учитывая возраст поэта, не сомневаюсь, что он отождествлял себя со своим героем. Написать про самого Франциска Гумилеву могли помешать, кажется, такт (скромность), а также лишь частичная пригодность такового образца для того все-таки определяемого модернистским индивидуализмом состояния, в котором он, должно быть, находился либо которое он примерял себе.

В отношении стиха и строфики связь со средневековыми формами сомнительна (восемь и затем десять унылых катренов), но возможна.

Б) В разделе *Жемчуг серый* в книге *Жемчуга* – стихотворение *Ворота Рая*, в комментарии к первому стиху («Не семью печатями алмазными» (I, 193)) которого написано, что «речь идет о семи этапах очищения души в чистилище», что идея чистилища «была введена в догматику католической церкви лишь в 1245 г.» и что «источником полемики у

Гумилева является <...> дантовская картина чистилища» (I, 433). Как бы то ни было, стихотворение в целом продолжает францисканскую тему: ворота Рая безвидны. (И уж затем тютчевские мотивы из *Эти бедные селенья...*, которые выделил Юрий Зобнин (Там же)). Идеология нестяжания, праведного нищенства и предпочтения леса городу уже приписывается не протагонисту (как было в *Молодом францисканце*), а Богом установленному миропорядку. «Именная мифология» Гумилева, строящаяся на антитезе «царского венца» и «нищенской сумы» [Десятов, Куляпин 2000: 35–38], вызывает ассоциации с историей обращения св. Франциска: от «царя пирушек» тот стал женихом Бедности (что и показано в фреске Джотто), а решающим был сон в первую ночь рыцарского похода в Южную Италию в пользу папы [Герье 1902: § 3 из 10]. Названная мифология вызывает ассоциации и с другим, не менее важным моментом жизни Франциска, в т.ч. в силу коммуникативной структуры момента – со встречей с папой Иннокентием III в 1209 году:

Знаменательный момент в истории представляет собой встреча этих двух людей, олицетворявших два различных мировоззрения, выросшие из одного корня: с одной стороны, наместник Христа, ставший владыкой мира, раздававший царские короны, представитель авторитета и власти, – а перед ним последователь Христа, босоногий нищий, в одежде пастуха, проповедник любви и смирения [Герье 1902: § 5 из 10; выделение в источнике].

Содержание той встречи, как оно дано Владимиром Герье, тоже может дать ключи к ряду образов и топосов в поэзии Гумилева...

2. Корпоративный персонализм: *Молодой францисканец, Золотой рыцарь, Молитва мастеров, Средневековье, Родос, Жизнь стиха*

Гумилев рано привержен к средневековой христианской персоналистской (не-индивидуалистской) онтологии, как показывают слова из статьи 1910 г. *Жизнь стиха*:

от всякого отношения к чему-либо, к людям ли, вещам или к мыслям, мы требуем прежде всего, чтобы оно было целомудренным. Под этим я подразумеваю право каждого явления быть самоценным, не нуждаться в оправдании своего бытия, и другое право, более высокое – служить другим... (VII, 51).

В том же отрывке (и его продолжении) Юрий Зобнин [2000:

90–91] видит установку на воцерковление искусства. «Цеховая» организация поэтической деятельности, выдвигаемая Гумилевым, очевидный вызов романтическому индивидуализму, обновляемому художественным модернизмом конца XIX – начала XX века. В стихотворении *Родос* [сб. *Чужое небо*; II, 102–103] косвенно исповедуется наследование ордену Хоспитальеров (имплицитный лирический Я топографического описания незаметно вливается в эксплицитное Мы историософического повествования-предвидения; подробно и по-иному в: [Раскина, Сорокина 2017]). Читая *Средневековые* (сб. *Колчан*; III, 67–68), можно подумать, что Средневековые такой период, когда существование ордена Тамплиеров, т.е. заботящихся о Божьем, давало возможность простым людям жить как муж и жена. К общему для всех перечисленных произведений мотиву (приверженность либо симпатия к корпоративному этосу) *Молитва мастеров* (сб. *Огненный столп*) добавляет контр-хилиастическую установку: «Храни нас, Господи, от тех учеников, / / Которые хотят, чтоб наш убогий гений / кощунственно искал все новых откровений» (IV, 122), – чем рвется гипотетическая связь с корпоративным модерноцентризмом, получившем яркое вне-текстуальное выражение напр. в организации большевистской партии, т.е. в типе сознания, названном Валерием Тюпой «авторитарным» [Тюпа 2003: 26; Скляр 2012: 22–23, 31–34].

Рассказы или новеллы *Золотой рыцарь* и *Дочери Каина* (VI, 28–31, 32–38) дают западное рыцарство в Ливане во время Крестовых походов, встречающимся не с мусульманами, не с местными христианами, а с обретшим плоть допотопным миром апокрифов и новейшего оккультизма. И то и другое произведение выводят ‘корпоративные’ персонажи.

3. Сочетание ‘теней’ рыцарского романа и (итальянской) новеллы предвозрождения

А) *Путь конквистадоров*. В стихотворении *С тобой я буду до зари...* (I, 35–36) маска рыцаря – с новеллистическим налетом, т.е. сопрягаются тени рыцарского романа и, примерно, Бокаччио. Это исключение. Тематика рыцарства и топика рыцарских романов разрабатываются Гумилевым отдельно от тематики и топика новеллистической. Так,

для ст-ний и поэм, вошедших в ПК, характерна символика, генетически восходящая к германскому героическому эпосу раннего средневековья – к «Младшей Эдде», «Старшей Эдде», «Песне о Нибелунгах» и «артуровскому циклу»; в контексте «Начала века» подобная тематика неизбежно

порождала вагнеровский подтекст (I, 346).

Непонятно однако, является ли вагнеровский подтекст эффектом начальновечного восприятия, или же сам Гумилев доходил до образов через посредство Вагнеровских произведений. Не перечисляя и не разбирая мотивы и сюжеты, скажу, что в большинстве стихотворений сборника видно расплывчатое Средневековье сказок и квазиапокрифов, не без «теней» Ницше, Мережковского и Андрея Белого, а также аллегоризма неоплатоников и гностиков. Рыцарей и королей здесь нет, есть только их силуэты. Мелькает и силуэт Грааля в разных перевоплощениях. Ближе к концу сборника всплывает, оставаясь как бы в тени, силуэт корпоративной личности какого-то рыцарского ордена. Ни одно из произведений не выделяется большей культурно-исторической конкретностью содержания. Не выделяется и хоть относительной непосредственностью присутствия 'средневекового' сознания, чувствования, за двумя частичными исключениями (см. ниже).

Б) *Жемчуга* (Ж). В разделе *Жемчуг серый* на уровне мотивов и фабулы выделяется цикл четырех стихотворений про Беатриче (тексты: I, 100, 224, 225, 226; об их принадлежности к циклу: I, 335, 378, 446–448). На протяжении цикла меняется соотношение сил между мужским лирическим Я и женским 'антагонистом'-любимой: он постепенно становится морально и физически уязвимее, что косвенно возвышает ее образ; можно считать тетраптих развернутой предысторией уже известного Гумилевского сюжета: 'он' теряет свою жизнь в поединке с 'нею' (*Поединок*; I, 210). Цикл выступает и негативом непосредственно предшествующего в сборнике текста, *Он поклялся в строгом храме...* (I, 265). Тот изменял и был убит, а на Суде ответил, что той, которой не следовало бы изменять, в самом деле не существовало. Будто бы не было жертвы преступления. В цикле, наоборот, 'жертва' есть, но 'преступника' пока не убили и не судят. Косвенно, лирический Я цикла – 'Анти-Дон Жуан'. Сама Беатриче проходит метаморфозу от бросившей рай жертвы Донжуанида, вроде бы нашедшего настоящую Даму, до настоящей Небесной дамы. В первом стихотворении (*Музы, рыдать перестаньте...*) обращения к музам и фавнам и интонация светской сплетни создают дистанцию, потенциально-ироническую, к должному объекту обожания (I, 100). Во втором стихотворении (*В моих садах – цветы, в твоих – печаль...*) лирический Я строит из себя антипода Донжуанида из предыдущего стихотворения цикла, в т.ч. антипода Габриеля Россетти (конец: «И чтоб не хор менад, а хор девичий / Пел красоту твоих печальных губ») (I, 224). В третьем (*Пощади, не довольно ли жалющей боли...*) согрешивший лирический Я просит о пощаде, упоминая и «пытки стыда» (тем самым продолжая лепить себя как

антипод Дон Жуана) (I, 225). В четвертом (*Я не буду тебя проклинать...*) она покидает лирического Я, и это равносильно для него убийству (I, 226). Недавние работы о Данте, Россетти и Гумилеве либо о цикле *Беатриче* [Раскина, Устиновская 2015; Жаткин 2016: 146–148; Панова 2019: 221–222, 257] обошли вниманием это семантическое развитие.

4. Странная точка зрения в фольклорно-средневековой оправе

Стихотворение *Рассказ девушки* (ПК; I, 79–80) можно принять за стилизацию средневекового внутреннего монолога. Это рассказ о вечернем явлении сверху красивого чародея, обрамленный молитвой к Богу отгонять злые чары. (Я не отрицаю, что стихотворение может разрабатывать сюжетный эпизод средневековых романов). Реализуется архетипная ситуация женского персонажа в европейском Средневековье: вызов, заставляющей выбирать между типом Евы и типом Марии (ср.: [Halloran 1998: 224]).

Того же потенциально-содержательного ряда – *Влюбленная в дьявола* (I, 112; Ж, раздел *Жемчуг розовый*): шесть катренов недоуменных вопросов девичьего монолога.

Монолог мужского лирического Я в *Русалке*⁸ (ПК; I, 76) можно увидеть, как дописывающий некую сказочную ситуацию из фольклора или рыцарских романов: описывающий красоту русалки влюбленный оказывается сам «из <...> пучины морской». Т.е. слово берет «нечисть» либо почему-то оживший удушенник. Это как бы расширение фольклорно-средневекового мира изнутри.

На грани (не)странности – *Поединок* (Ж, *Жемчуг черный*; I, 210–211), которое можно понять как сгущенную (и композиционно предваряющую) версию цикла *Беатриче*. Это рассказ о вроде бы рыцарском поединке, с точки зрения побежденного; победитель – женщина, любящая лирического Я. Все – в режиме предвидения, за исключением последней строфы, где точка зрения недавно умершего и только что оплаканного победителем тела. Кроме общей отсылки к миру рыцарства, наверное, есть прецедент фабулы в средневековой европейской литературе (интертекстуальный источниковедческий анализ см.: [Зусева-Озкан 2015: 215 и след.]; я уверен в наличии прецедентов, там не упомянутых).

8 «В ст-нии можно выделить целый ряд заимствований из современных Гумилеву поэтов-модернистов» (I, 363).

5. Мотив «неизвестного короля», «короля-бродяги»

Вне авторских сборников осталось стихотворение 1911-го года «*Все ясно для тихого взора...*» (II, 7), в котором очерчен имеющий для Гумилева «принципиальное значение» «архетипический сюжет превращения царя в нищего и наоборот» [Десятов, Куляпин 2000: 35]. В комментарии о стихотворении сказано:

Мотив «Неизвестного короля», «короля-бродяги» в дальнейшем творчестве Гумилева неоднократно возникает как в стихах («Освобожденье», «Стокгольм», «Ольга»), так и в драматургии («Гондла», «Отравленная туника»). Генетически этот мотив восходит к рыцарским романам «артуровского» цикла, к сказаниям о «семействе Грааль» (образ «короля-рыбака» присутствует в произведениях К. де Труа, В. фон Эшенбаха и др.). Возможно, одним из источников этого мотива у Гумилева явились рассказы о Гаруне-аль-Рашиде из сказок «1001 ночи» (II, 213–214).

Тематика данного стихотворения отсылает одновременно к двум формально-содержательным литературно-экзистенциальным комплексам европейского Средневековья: к топике рыцарского служения и к топике «блудного сына», реализованной в таких известных образцах, как *Житие св. Алексия* и (см. выше) биография св. Франциска Ассизского. Согласно наблюдению Вячеслава Десятова, «в последних строфах этого стихотворения [*Все ясно для тихого взора...*] Гумилев приходит к осознанию гипнотической власти над ним архетипа “царь / нищий”, ведущей к постоянной неудовлетворенности своей судьбой» [Десятов, Куляпин 2000: 38]. От поэта следует ожидать последующие разнообразные вариации на тему архетипа, призванные проверять его (не)подвластность ему. Одним из коммуникативно-жанровых типов этих вариаций окажется разговор лирического Я (либо персонажа) с антиподом (антагонистом), реализующийся в стихотворении *Два Адама*, в драмах *Дон Жуан в Египте*, *Гондла*, *Отравленная туника* и др. (ряд ценнейших наблюдений см. в не потерявшей значение работе: [Driver 1969]): друг другу предстоят царь (гордец) и нищий/бродяга. Прецедентами данного мысленного эксперимента могли бы быть встреча молодого Франциска Ассизского с папой Иннокентием III и *Воображаемый разговор с Александром I* Александра Пушкина.

Из более ранних стихотворений автополемической разработкой основополагающего рыцарского сюжета и прообразованием мифа царя-нищего отличается невключенное в сборники *Я откинул докучную маску...* (1906; I, 91; анализируется с подходящей точки зрения в: [Люцканов 2004: 169]).

6. Аллегоризм *Бестиария*

В разделе *Романтические цветы* в рамках сборника *Жемчуга* после стихотворения *Влюбленная в дьявола* следует *Ужас* («Я долго шел по коридорам...»; I, 149), которое можно прочесть как сон мужского протагониста, который в храме либо в подземелье натывается на «голову гиены / На стройных девичьих ногах», т.е. на олицетворение похоти, согласно одной из версий *Бестиария*, которая могла бы быть доступна Гумилеву (*Le Bestiaire de Philippe de Thain*, стих 1198 [Philippe 1900: 45]). Гибридный характер существа из *Ужаса* отсылает к другому свойству гиены по *Бестиарию*, но также и по *Физиологу* – ее способность менять пол [Там же: 44, стих 1191; Физиолог 1996: 140]; в разноязычных традициях *Физиолога* гиена могла ассоциироваться как с «содомским грехом», так и с идолопоклонством [Карнеев 1890: 310]. Образ гиено-девицы уводит и в сторону гностицизма (в Апокрифе Иоанна, сохранившемся в т.наз. Берлинской коптской рукописи, найденной в 1896 году и критически изданной лишь в 1955 году, один из архонтов семи небес, Аст(р)афиос, имеет голову гиены [Aposcryphon of John 1995: 70]), и в сторону южных и восточных хинтерландов Средиземноморья: «В фольклоре западно-суданских народов <...> “полу-человек, полу-гиена” изображается как <...> человекоядец, который превращается, обычно в середине ночи, и терроризирует людей, в особенности любовников [ссылка на работу 1961 года]» [Frembgen 1998: 334], а персоязычный медицинский трактат из Индии 1376 года советует, как магией бороться с «кафтаром», человеко-гиеной оборотнем [Там же: 338] (ссылка на работу Владимира Иванова 1926 года).

Эта пара ассоциируемых со Средневековьем стихотворений образует диптих с зеркальным взаимным отношением персонажей и сюжетных ситуаций (сон наяву и явь во сне, недоумение влюбившейся и – ужас... изнасидуемого); эта пара занимает композиционный центр раздела, см.: (I, 336–337). Пара является и семантической вариацией как *Поединка*, так и цикла *Беатриче*.

Возможно, надо включить и *Носорога* (животное иногда отождествлялось с единорогом – символом в т.ч. Христа), и *Пять быков*.

7. Топосы корабля-произведения и лодки-души

В третьем стихотворении цикла *Беатриче* (см. выше) лирический Я пользуется римо-латинским антично-средневековым топосом произведения-судна в море жизни, но и христианским д у ш и-судна («<...> мы были затеряны в безднах, / Волны-звери <...> / Нас

крутили и били <...> / И бросали на скалы <...>»; ср.: [Curtius 2013: 128–130; Sobecki 2008: 37, 125, 128]). Топос он достраивает в стиле своих мореплавателейских интересов: «Если хочешь, мы выйдем для общей молитвы / На хрустящий песок золотых островов» (I, 225).

На море (Чужое небо) (II, 106) можно прочесть как осцилляцию на грани латинского средневекового топизма («с латинским парусом челнок», «кормчий») и миметической пейзажной зарисовки.

Оба текста подключаются к образности мифа об «Островах блаженных».

8. Предыстория основополагающих героев новоевропейского индивидуализма: Дон Жуана, Дон Кихота, Фауста, Робинзона Крузо

В чем суть послесредневекового индивидуализма? «Средневековая идея, что религиозным и нравственным долгом индивида являлось устояние в предуготовленное ему место социальной иерархии была как раз противоположной идеологии современного индивидуалистического общества <...>» [Watt 1996: 36].

Фауст, Дон Кихот и Дон Жуан очевидно очень разные (несовместимые) характеры; но все они воплощают первое значение индивидуализма по Оксфордскому словарю: «центрированное на себе чувство или поведение в качестве принципа... свободное и независимое индивидуальное действие или мышление; эгоизм» [Там же: 121–122].

«Значимо то, что все они трое являются, по собственному желанию, пут(е)шественниками. Предыдущие традиции превращали уход из дома в наказание» [Там же: 122]. «Для них семья и даже друзья могли казаться угрозой для их считающихся (лишь) с собой личностями; наоборот, слуга был приобретением» [Там же: 124]. Робинзон – вариант того же мифа в условиях после контр-Реформации [Там же: xiv–xv, ср. 62, 150, 264].

Обработка мифов Фауста, Дон Кихота, Дон Жуана и сильно похожего на них Робинзона может составить материал для проверки «(контр) нововременности» любого писателя-модерниста.

В статье *Жизнь стиха* Гумилев защищает как раз контр-индивидуалистические установки. Но может ли европейский поэт XX века обойтись без «капитала», высокой обменной стоимости этих образов? От контриндивидуалиста следует ожидать или очень сдержанное оперирование ими, или их «развенчание» (путем пародии, травестики), или их

архаизацию (реконструкцию их все-еще неиндивидуалистических культурных предков, «соскабливание» индивидуализма).

Гумилев практически обходится без Дон Кихота в своем творчестве; точнее, Дон Кихот архаизирован до неузнаваемости в лице «рыцаря» (не забудем, что сам он мнил себя рыцарем!), а также дан в отстраненном виде «конкистадора»⁹ (не забудем, что конкистадор и хронологический, и «духовный», в смысле индивидуализма, пусть и недоосознанного, почти современник Дон Кихота).

Дон Жуана Гумилев развенчивает. Робинзона Крузо архаизирует до Блудного сына (ср.: [Watt 1996: 266]) либо преобразует в «капитанов». Фауст, кажется, и вовсе и невидим, и неузнаваем.

В моделировании этих культурно-архетипических образов выделяются цикл *Беатриче*, драма *Дон Жуан в Египте*, поэма *Открытие Америки*.

В названном цикле женщина-жертва донжуаноподобного персонажа постепенно одерживает моральную и онтологическую победу над ним (см. выше).

Колумба в поэме *Открытие Америки* (сб. *Чужое небо*; II, 20-28) покидает «Муза дальних странствий» (Там же: 28). Поражение конкретного персонажа становится поражением определенного культурно-исторического типа, индивидуальная трагедия – залогом ‘комедии’, благополучного исхода для над-индивидуального и «меняющего маски» протагониста Гумилева. Поражение типа ренессансного индивидуалиста в лице Колумба легче рассмотреть, учтя формальные особенности поэмы (см. продолжение наст. статьи).

Дон Жуан в Египте травестирует смерть и воскресение Христа, сошествие в ад таких героев, как Орфей и Гильгамеш. Но главное здесь не в демонстрации неуважения к высокому образцу, а в опыте «впихнуть» не очень старинного и даже современного негодя в ту рамку. Дон Жуан, как Колумб, подвергается неочевидной де-модернизации и суду с точки зрения прошлого. Эмоциональное измерение этой деформации и мотив критицизма – это, должно быть, «тоска по утраченному раю», общая для имплицитного автора и множества его героев.

Тоска по утраченному раю – один из подразумеваемых смыслов гумилевского адамизма, который был основой интегрального (христианско-ниzscheанского) мировосприятия. С темой утраты или обретения рая соотносятся три центральные мифологемы гумилевской поэзии – конкистадор, блудный сын, Адам, имеющие в своей основе

9 Ср.: «Образ [Гумилевского] конкистадора не имеет точного прототипа в литературе или действительности: в нем угадываются черты Дон Кихота, <...>» [Жукова 2018: 61].

единый инвариант [Десятов 1996: 120].

Инвариант этот – притча о блудном сыне¹⁰, те или иные синтагматические элементы которой, порознь или в сочетаниях, повторяются многократно в поэзии Гумилева (Десятов [1996: 117], пересказывая Ewa M. Thompson [1974/5]). Перевыражая идею Эвы Томпсон, скажу, что разные персонажи и вариантные воплощения лирического Я переживают разные моменты или участки жизненного цикла блудного сына, многие из них замкнуты на «периоде “конкисты” – завоеваний и побед», на «радостном, веселом и беспорядочном образе жизни», или же, будучи оставленными «дойти» до «разочарования, “humiliation”», не обретают «нового взгляда на себя и на мир», а тем более «возвращения». Колумб оставлен имплицитным автором на «этапе» разочарования¹¹, а Дон Жуан, освободившийся было от плохой бесконечности «завоеваний и побед», возвращен «на круги своя». Этим «маскам» отказан путь в рай.

Учитывая наблюдения Сама Драйвера [1969: 338, 336], архаизирующую демистификацию ‘аватаров’ индивидуализма можно рассматривать и как аспект ‘режиссирования’ сквозной для творчества Гумилева драмы двух Адамов, в ходе которой «внешнему» Адаму присваиваются лица в т.ч. Дон Жуана и т.д. Но «настоящим героем всех пьес Гумилева» является другой, «подлинно вдохновленный внутренний Адам», «идеализированный поэт-воин-царевич» [Там же: 338].

В свете этого сквозного мотива центральный конфликт в пьесах – между двумя Адамами, двумя Я внутритекстовой проекции Гумилева [Там же]. Но тогда адамизм означал бы состояние косвенно искушенного дьяволом Адама, которому приходится делить свое существование с наивным объектом соблазнения, своей Евой; сознание изгнанности из Рая и передачи «одежд кожаных» как раз перед этим; расположенность к попыткам освободиться от них и одеться в невидимую одежду

10 Притча «воспроизводит структуру истории о грехопадении человека и его посмертном возвращении в рай (см. гумилевское стихотворение 1909 года *Сон Адама*)» [Десятов 1996: 116, примеч. 10].

11 Подобно «младому францисканцу»; но в *Молодом францисканце* – открытый финал, возможность развития персонажа либо перевоплощений его типа (францисканский монах) в других произведениях остается. Екатерина Никитская [2020: 55], в отличие от меня, считает сюжетные развертывания *Блудного сына* и *Открытия Америки* параллельными до конца – в четвертой песне *Открытия* предрекается-де «светлое будущее» и «оправдывается подвиг Колумба». Но (упомянутое ею) невключение этой песни в окончательную версию произведения свидетельствует как раз о нежелании Гумилева оправдывать тот подвиг и проводить косвенный синкризис (блудный сын – Колумб) до конца.

Христа, святость. При такой перспективе для «тоски/тяги по мировой культуре» места не остается, есть тоска/тяга прочь от нее: сознание того, что любая эпоха и «культурное достижение» суть новые «кожаные одежды», их вариация; знаменитые женщины из *Баллады о прошедших днях* – лишь метонимия таких одежд/достижений. Гумилевский перевод баллады Франсуа Вийона и его собственная *Память* (1920, *Огненный столп*) имеют общую тему. Идентификация смертей любимых женщин с собственной смертью, о чем говорила Ахматова и о которой напоминает в недавней статье про акмеизм и ту балладу Вийона [Леонтьева 2017], совершенно естественна. Ева – это уже неизбежный «сосуд» дьявола, и (временные) духовные смерти и смерти физические женщин приводят одинаково к аналогическим смертям их мужей как Адамов=поскольку они суть Адамы. Через именной символ Адама и через образные символы умирания замечательных женщин и сбрасывания душ наподобие того как змеи делают это с кожами (*Память*; IV, 90–93), лирический протагонист Гумилева становится тождественным всей целостности исторического человечества. Равно как и двойником змеи, который охватывает все мыслимые змеи. Значимость культурного архетипа Адама для поэта, прикоснувшегося к миру французского Средневековья, могла бы указывать на Адама де ла Аль, или Адама «Горбатого», трувера XIII века, как на теневого патрона Гумилева. Рассмотрение стиховых и жанровых форм Средневековья у Гумилева даст возможность всерьез обсудить это предположение.

Обобщая, скажем, что Гумилев лишает четырех эмблем индивидуализма того оправдания, которым наделил их романтизм, они снова становятся не-позитивными моделями (ср.: [Watt 1996: 235]).

9. Композиция *Падения Икара* Петера Брейгеля Старшего: Венеция, Пиза, Падуанский собор

Смысл выделения данной реминисценции (при оговорке, что возможно случайное совпадение) – в вычленении присутствия известного сюжетного архетипа, а также в указании на серию случаев взаимоналожения ренессансной «формы» и средневекового «материала». Абстрагируясь от возможных (и мне неизвестных и для данного анализа вряд ли релевантных) толкований композиционного решения картины (малозаметность, периферийность на грани исключения из зрительного поля центрального сюжета) специалистами по искусству Возрождения, сформулирую то, что могло быть существенным с точки зрения Гумилева. Сюжет картины – индивидуалистское, «фаустовское» воспарение ввысь (при послушании авторитета «мастера»), а его вытеснение на периферию

может быть косвенным средством выражения отношения и к таковому воспарению, и к таковому сюжету. Сюжет индивидуалистского бунта (уже?) малосущественен для Гумилева.

Сюжет проступает в стихотворениях *Колчана*. Здесь выделяются средневековостью в тематике *Венеция* (II, 140–141; вкратце это стихотворение – образ огня в водно-стеклянной оправе, а его композиционный и образный центр вызывает ассоциации скорее с Средневековьем, чем с Ренессансом: «огненные пчелы», «львиные очи горят», «мозаики блеск»; но нарративное событие не в центре, а в углу мысленной картины: кто-то откуда-то упал в воды-зеркала; аллюзия на падение Икара дает возможность отождествить здесь упавшего с Люцифером); *Фра Беато Анджелико* (II, 123–124); *Пиза* (II, 117; образ сатаны, оторвавшегося от фрески, конкретизирует образ упавшего¹² в воды-зеркала из *Венеции*); *Леонард* (II, 161–162; легенда, которую можно понять с точки зрения гипотетического синтеза между христианством и двенадцатым шиизмом с его учением о Скрытом имаме); *Птица* (II, 130) (образ смерти); *Средневековье* (см. выше); *Падуанский собор* (II, 154; здесь снова композиция как в *Падении Икара* Брейгеля, а католицизм и готический собор сближаются с птицей-смертью). В *Падуанском соборе*, 19-ом по очереди из 44-х произведений книги, лирический Я как будто расстается с европейским Средневековьем. Оно бегло появляется лишь в стихотворениях 35-ом и 37-ом.

Вместо заключения: стояние на пороге Ренессанса и демонстративный отказ от рыцарства; последующие шаги исследования

Поэзия для Гумилева есть событие, взрыв; Ольга Волчек пишет:

При этом, поэзия не есть только «знамение», или знак, катастрофы, поэзия – в сильнейших своих творениях – есть сама катастрофа. То есть, если взять одно из синонимичных значений этого понятия, событие в его отличии от бытия, то есть устроенного, устоявшегося мира, настает внезапно, вдруг – это мгновение, молния, трещина, рана [Волчек 2017: 127].

Такая характеристика вяжется с наблюдаемым в некоторых стихах Гумилева (*Я вежлив с жизнью современной...* (Колчан; II, 132), *Я и вы* (Костер; III, 145)) превозношением вещей, визуальных (тактильных и др.) образов в смысле Ханса Бельтинга [Belting 1995], над произведениями

¹² Оторвавшегося от мозаики подобно капле воды, расплавленного воска или стекла?

искусства; перлокутивов над локутивами; апелляции над репрезентацией; присутствия над подобием. Более внимательное прочтение ряда произведений Гумилева приводит к мысли о том, что он ставит выше всего стык, пограничность между искусством и культовым образом, или до-искусством. Нужна ли для удостоверения той катастрофичности пограничность, между искусством и до-искусством, его стихов? (Или взрыв было возможно показать либо просто искусством либо последовательной имитацией культовых образов?)

Пограничность дает возможность отличиться и от символистов и их искусства, и от футуристов и их до-или за-искусства. Быть традиционным и радикальным сразу. Поэтому и так важен исторический момент 'уже Ренессанс, но все еще средневековье': зеркальное отражение Гумилевского исторического настоящего ('уже словесное действие, но все еще поэзия').

Конец *Пизы* – хороший образец экфрасиса работы, воспринимающей скорее как искусство, но соскальзывающей в культовый образ. По Стефано Гардзонио, «сатана», оторвавшийся «от старой фрески», это намек на *Триумф смерти* в пизанском Кампосанто и, по-видимому, буквализация, воплощение слов Павла Муратова об этой фреске (цит. по: [Гардзонио 2006: 38]): «Художник, писавший “Триумф смерти”, не раз выходит из границ, назначенных для живописи треченто Джотто. <...> Размах, решительность, желание идти во всем до конца <...> являются чертами пизанского душевного склада». Не культ ли у Гумилева некоего ступка, стяжению исторического времени, заходящему за треченто, но не соскальзывающего в ущербность, в смысле Богонаполненности, Ренессанса? Ко все-еще-Средневековью, но уже-и-Ренессансу (об этом моменте говорил и Олег Марченко [2022]). Потому и ценен Фра Беато Анджелико, что ему можно приписать принадлежность – или хотя бы свойство быть водителем к – этому стяженному моменту. Стояние в нем – акмеизм. Пространственный коррелят этого стояния – инобытие «рыцаря» в южном и восточном хинтерландах Средиземноморья либо в России.

Аналогичный проделанному здесь анализ средневековых стиховых и жанровых форм у Гумилева даст список случаев совпадения тематики и форм и даст возможность поставить вопрос: прикреплялись ли средневековые формы лишь к средневековой тематике, или ими сознательно моделировался новый «материал»? Чем является европейское Средневековье для Гумилева – наследием (откладываемым в изящные объекты для музея) или возобновимой традицией?

При другой направленности внимания, обоснованно выдвигание следующей гипотезы: вес западного Средневековья убывает, т.к. убывает частотность появления соответствующих топосов и форм, да

и они все реже обозначают самих себя (все чаще отсылают к другим культурно-историческим мирам). Ее возможно проверить при хронологическом, книга за книгой и цикл за циклом, анализе. Такой вывод не противоречил бы имеющимся в русскоязычной литературе обобщениям; новизна была бы в подходе. Такая работа ослабила бы или, наоборот, усилила бы основания для переопределения таких понятий «гумилевоведения», как «адамизм» и «акмеизм», уже частично предпринятого в настоящей работе.

На основе двух уже обозначенных гипотетических работ можно будет поставить и следующий вопрос. Как известно, Гумилев и его лирический Я постепенно отходят от психологии и идеологии «уединенного сознания» в фазе ценностного кризиса или «истерики» и усваивают себе психологию и идеологию сознания «конвергентного» (по терминологии Тюпы)¹³. Иными словами, декадентская доминанта переходит в неотрадиционалистскую. Именно доминанта, т.к. ранний Гумилев не чужд неотрадиционализму. Личное сознание Гумилева и его лирических Я, а точнее имплицитного автора, обдумывает либо показывает и свою уединенность, и свою «соборность» в формах разных эпох и мест¹⁴. Как относятся друг к другу (видимый после *Колчана*, но неравномерный) отход от западной средневековой топики и возобладание в Гумилеве сознания конвергентного?

13 Ср.: «Символист, как и положено субъекту истерического психотипа, "пребывает в состоянии неопределенности, невозможности выбора одной из противоположностей" [отсылка к Игорю Смирнову]. <...> На весах символистских флуктуаций колеблются две альтернативные интенции уединенного Я-сознания: дивергентная интенция отмежевания от мира других и конвергентная интенция прорыва к другим "я" (ср. "соборность" в трактовке Вяч. Иванова)» [Тюпа 2003: 22].

14 Ср.: в художественном пространстве его лирики «географические реалии становятся формой для культурно-исторического содержания, в связи с чем лирика Гумилева обнаруживает "единый стержень смысла" за счет буквализации метафоры "путь поэта"» [Бердоносова 2005: Заключение, § 1 из 7].

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Белобородова 2003] – Белобородова А.А. Книга стихов Н.С. Гумилева как художественное целое («Путь конквистадоров», «Романтические цветы», «Жемчуга»): Автореф. ... дисс. к. филол. н. Екатеринбург: УрГПУ, 2003.
(*Beloborodova A.A. Kniga stikhov N.S. Gumileva kak khudozhestvennoe tseloe ("Put' konkvistadorov", "Romanticheskie tsvety", "Zhemchuga")*: PhD thesis in Philology: summary. Yekaterinburg, 2003.)
- [Бердоносова 2005] – Бердоносова С.Ю. Николай Гумилев (Геософический путь поэта): Дисс. ... к. филол. н. Сургут, 2005.
(*Berdonosova S.Yu. Nikolay Gumilev (Geosoficheskiy put' poeta)*: PhD thesis in Philology. Surgut, 2005.)
- [Видуگیرите 2003] – Видуگیرите И. На пересечении восточного и западного христианства (традиция идеального пейзажа в творчестве Н. Гумилева) // *Drogi i rozdroża kultury chrześcijańskiej Europy* / Red. nauk. Urszula Cierniak, Jarosław Grabowski. Częstochowa: Instytut Filologii Obcych Wyższej Szkoły Pedagogicznej; Instytut Teologiczny, 2003. S. 459–469.
(*Vidugirite I. Na peresechenii vostochnogo i zapadnogo khristianstva (traditsiya ideal'nogo peyzazha v tvorchestve N. Gumileva)* // *Drogi i rozdroża kultury chrześcijańskiej Europy* / Red. nauk. Urszula Cierniak, Jarosław Grabowski. Częstochowa: Instytut Filologii Obcych Wyższej Szkoły Pedagogicznej; Instytut Teologiczny, 2003. S. 459–469.)
- [Волчек 2017] – Волчек О. Поэзия как событие: опыт Николая Гумилева // *Slavica Tergestina*. 2017. № 2 (18). С. 122–143.
(*Volchek O. Poeziya kak sobytie: opyt Nikolaya Gumileva* // *Slavica Tergestina*. 2017. No. 2 (18). P. 122–143.)
- [Гардзонио 2006] – Гардзонио С. Об итальянских стихах Гумилева, Городецкого и Пастернака // Гардзонио С. Статьи по русской поэзии и культуре XX века. М.: Водолей, 2006. С. 37–42.
(*Gardzonio S. Ob ital'yanskikh stikhakh Gumileva, Gorodetsкого i Pasternaka* // *Gardzonio S. Stat'i po russkoy poezii i kul'ture XX veka*. Moscow, 2006. P. 37–42.)
- [Герье 1902] – Герье В. Франциск Ассизский // *Энциклопедический словарь*. Т. 1–86. 1890–1907 / Ред. И.И. Андреевский, К.К. Арсеньев, Ф.Ф. Петрушевский. СПб.: Издательское общество Ф.А.

- Брокгауз–И.А. Ефрон. Т. XXXVIA (72), 1902. С. 522–529 (цит. по: <http://www.vehi.net/brokgauz/index.html>).
- (Ger'e V. Frantsisk Assizskiy // Entsiklopedicheskiy slovar'. Vols. 1–86. 1890–1907 / Ed. I.I. Andreevskiy, K.K. Arsen'ev, F.F. Petrushevskiy. Saint-Petersburg. Vol. XXXVIA (72), 1902. P. 522–529 (cit. after: <http://www.vehi.net/brokgauz/index.html>).)
- [Гумилев 1998–(2007)] – Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. I–VIII / Редкол. Н.Н. Скатов, Н.А. Грознова, Ю.В. Зобнин и др. Москва: Воскресение; ИМЛИ РАН, 1998–2007.
- (Gumilev N.S. Polnoe sobranie sochineniy: in 10 vols. Vol. I–VIII / Ed. N.N. Skatov, N.A. Groznova, Yu.V. Zobnin et al. Moscow, 1998–2007.)
- [Десятов 1996] – Десятов В.В. «Блудный сын», проводник в интегральный мир Николая Гумилева // «Вечные» сюжеты русской литературы («блудный сын» и другие) / Ред. Е.К. Ромодановская, В.И. Тюпа. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996. С. 114–122.
- (Desyatov V.V. "Bludnyy syn", provodnik v integral'nyy mir Nikolaya Gumileva // "Vechnye" syuzhety russkoy literatury ("bludnyy syn" i drugie) / Ed. E.K. Romodanovskaya, V.I. Tyupa. Novosibirsk, 1996. P. 114–122.)
- [Десятов, Куляпин 2000] – Десятов В., Куляпин А. «Заклятье суммы и венца»: именные мифологии Николая Гумилева и Юрия Олеши // Wiener Slawistischer Almanach. 2000. Band 45. S. 35–42.
- (Desyatov V., Kulyapin A. "Zaklyat'e sumy i ventsa": imennyye mifologii Nikolaya Gumileva i Yuriya Oleshi // Wiener Slawistischer Almanach. 2000. Band 45. S. 35–42.)
- [Жаткин 2016] – Жаткин Д.Н. Д.Г. Россетти в России // Художественный перевод и сравнительное литературоведение. [Т.] V (эл. ресурс): сб. науч. трудов / Отв.ред. Д.Н. Жаткин. 2-е изд., стер. М.: Флинта, 2016. С. 101–246.
- (Zhatkin D.N. D.G. Rossetti v Rossii // Khudozhestvennyy perevod i sravnitel'noe literaturovedenie. [Vol.] V (e-resource): sb. nauch. trudov / Ed. D.N. Zhatkin. 2nd ed., ster. Moscow, 2016. P. 101–246.)
- [Жукова 2018] – Жукова А.А. А.А. Блок и Н.С. Гумилев: религиозно-философские основы творчества (женский Идеал и его интерпретации): Дисс. ... к. филол. н. М.: МГУ, 2018.
- (Zhukova A.A. A.A. Blok i N.S. Gumilev: religiozno-filosofskie osnovy tvorchestva (zhenskiy Ideal i ego interpretatsii): PhD in Philology. Moscow, 2018.)

- [Зобнин 2000] – *Зобнин Ю.* Николай Гумилев – поэт Православия. СПб.: Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2000.
(*Zobnin Yu.* Nikolay Gumilev – poet Pravoslaviya. Saint Petersburg, 2000.)
- [Зусева-Озкан 2015] – *Зусева-Озкан В.Б.* Образ девы-воина у Валерия Брюсова и Николая Гумилева: «Бой» и «Поединок» // Мифологические образы в литературе и искусстве / Отв. ред. М.Ф. Надъярных, Е.В. Глухова. Москва: Индрик, 2015. С. 206–227.
(*Zuseva-Ozkan V.B.* Obraz devy-voyna u Valeriya Bryusova i Nikolaya Gumileva: “Boy” i “Poedinok” // Mifologicheskie obrazy v literature i iskusstve / Ed. M.F. Nad’yarnykh, E.V. Glukhova. Moscow, 2015. P. 206–227.)
- [Карнеев 1890] – *Карнеев А.* Материалы и заметки по литературной истории Физиолога. [СПб.:] Изд-е Императорского общества любителей древней письменности, 1890.
(*Karneeve A.* Materialy i zametki po literaturnoy istorii Fiziologa. [Saint-Petersburg], 1890.)
- [Куликова 2010] – *Куликова Е.Ю.* Прогулки по Венеции Николая Гумилева // Критика и семиотика. 2010. № 14. С. 179–185.
(*Kulikova E.Yu.* Progulki po Venetsii Nikolaya Gumileva // Critique and semiotics. 2010. No. 14. P. 179–185.)
- [Левинтон 2014] – *Левинтон Г.А.* Из дантовских подтекстов Н. Гумилева: как же все-таки назывался неосуществленный сборник? // Образы Италии в России – Петербурге – Пушкинском Доме. / Отв. ред. А.Б. Шишкин. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2014. С. 102–120.
(*Levinton G.A.* Iz dantovskikh podtekstov N. Gumileva: kak zhe vse-taki nazyvalsya neosushchestvlenyy sbornik? // Obrazy Italii v Rossii – Peterburge – Pushkinskom Dome. / Ed. A.B. Shishkin. Saint-Petersburg, 2014. P. 102–120.)
- [Леонтьева 2017] – *Леонтьева А.Ю.* Роль «Ballade des dames du temps jadis» Франсуа Вийона в формировании оригинальной поэзии акмеистов // World Science: Problems and Innovations: сборник статей Международной научно-практической конференции / Отв. ред. Г.Ю. Гуляев. Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение», 2017. С. 244–248.
(*Leont’eva A.Yu.* Rol’ “Ballade des dames du temps jadis” Fransua Viyona v formirovanii original’noy poezii akmeistov // World Science: Problems and Innovations: sbornik statey Mezhdunarodnoy

nauchno-prakticheskoy konferentsii / Ed. G.Yu. Gulyaev.
Penza, 2017. P. 244–248.)

[Люцканов 2004] – Люцканов Й. Николай Гумильов: поетът пред лицето на духовната родина // Литературна мисъл. 2004. Т. 47. № 2. С. 167–199.

(Lyutskanov Y. Nikolay Gumilyov: poet't pred litseto na dukhovnata rodina // Literaturna mis'l. Vol. 47. No.2. P. 167–199.)

[Марченко 2022] – Марченко О.В. Некоторые замечания о средневековых студиях Л.П. Карсавина // Доклад на конференции «Европейское средневековье и русская литературная культура 1880-х–1930-х годов», Салерно, 27 октября 2022.

(Marchenko O.B. Nekotorye zamechaniya o medievisticheskikh shtudiyakh L.P. Karsavina // Conference paper at "Evropeyskoe srednevekov'e i russkaya literaturnaya kul'tura 1880-kh–1930-kh godov", Salerno, 27 October 2022.)

[Матрусова 2011] – Матрусова А.Н. Легенды Артуровского цикла в поэзии Серебряного века: Автореф. ... дисс. к. филол. н. М.: Московский педагогический гос. ун-тет, 2011.

(Matrusova A.N. Legendy Arturovskogo tsikla v poezii Serebryanogo veka: PhD thesis in Philology: summary. Moscow, 2011.)

[Мережковский 2019] – Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы [1892, 1914] // Мережковский Д.С. Собрание сочинений в 20 т. / Редкол.: О.А. Коростелев и др. Т. IX. Сост., подг. текста, послесл. А.А. Холиков. (Электронное издание). С. 5–75. М.: Дмитрий Сечин, 2019.

(Merezhkovskiy D. S. O prichinakh upadka i o novykh techeniyakh sovremennoy russkoy literatury // Merezhkovskiy D. S. Sobranie sochineniy: In 20 vols. / Ed. by O.A. Korostelev et al. Vol. IX. Ea. by A.A. Kholikov. (Digital ed.) P. 5–75. Moscow, 2019.)

[Никитская 2020] – Никитская Е. Поэма Блудный сын Н. Гумилева как первый манифест акмеизма // Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego. 2020. Т. 28. С. 53–62.

(Nikitskaya E. Poema Bludnyy syn N. Gumileva kak pervyy manifest akmeizma // Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego. 2020. Vol. 28. P. 53–62.)

[Панова 2019] – Панова Л.Г. Италияньсь, русея: Данте и Петрарка в художественном дискурсе Серебряного века от символистов до

Мандельштама. М.: ПГТУ, 2019.

(*Panova L.G. Ital'yanyas', ruseya: Petrarka i Dante v khudozhestvennom diskurse Serebryanogo veka ot simvolistov do Mandel'shtama. Moscow, 2019.*)

[Полиевская 2006] – *Полиевская А.С. Экзотический тоpos в творчестве Н.С. Гумилева: Автореф. дисс. ... к. филол. н. М.: Московский педагогический гос. ун-тет, 2006.*

(*Polievskaya A.S. Ekzoticheskiy topos v tvorchestve N.S. Gumileva: PhD in Philology: summary. Moscow, 2006.*)

[Раскина 2009] – *Раскина Е.Ю. Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилева: Автореф. дисс. ... д. филол. н. Архангельск: Поморский гос. ун-тет им. М.В. Ломоносова, 2009.*

(*Raskina E.Yu. Geosofskie aspekty tvorchestva N.S. Gumileva. DSc thesis in Philology: Summary. Arkhangelsk, 2009.*)

[Раскина, Сорокина 2017] – *Раскина Е.Ю., Сорокина Е.Р. Тема рыцарства и образы рыцарей в творчестве Н.С. Гумилева // Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. Т. 28 (67). № 2. С. 76–80.*

(*Raskina E.Yu., Sorokina E.R. Tema rytsarstva i obrazy rytsarey v tvorchestve N.S. Gumileva // Scientific notes of V.I. Vernadsky Taurida National University. Series "Philology. Journalism". 2017. Vol. 28 (67). No. 2. P. 76–80.*)

[Раскина, Устиновская 2015] – *Раскина Е.Ю., Устиновская А.А. Переключка трех голосов: Данте Алигьери, Данте Габриэль Россетти и Н. С. Гумилев // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». 2015. № 2 (10). С. 46–51.*

(*Raskina E.Yu., Ustinovskaya A.A. Pereklichka trekh golosov: Dante Alig'eri, Dante Gabriel' Rossetti i N.S. Gumilev // Alfred Nobel University Journal of Philology. 2015. No. 2 (10). P. 46–51.*)

[Рослый 2006] – *Рослый А.С. Данте в эстетике и поэзии акмеизма: система концептов (на материале творчества А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама). Автореф. ... дисс. к. филол. н. Ростов-на-Дону: Ростовский гос. ун-тет, 2006.*

(*Roslyy A.S. Dante v estetike i poezii akmeizma: sistema kontseptov (na materiale tvorchestva A. Akhmatovoy, N. Gumileva, O. Mandel'shtama): PhD thesis in Philology: summary. Rostov-on-Don, 2006.*)

[Склярлов 2012] – Склярлов О.Н. «Есть ценностей незыблемая скала...»: неотрадиционализм в русской поэзии 1910–1930-х годов. М.: Изд-во ПСТГУ, 2012.

(Sklyarov O.N. "Est' tsennostey nezyblemayaya skala...": neotraditsionalizm v russkoy poezii 1910–1930-kh godov. Moscow, 2012.)

[Слободнюк 1992] – Слободнюк С.Л. Н.С. Гумилев: проблемы мировоззрения и поэтики. Душанбе: Изд-во «Сино» Таджикского ун-та, 1992.

(Slobodnyuk S.L. N.S. Gumilev: problemy mirovozzreniya i poetiki. Dushanbe, 1992.)

[Слободнюк 1994] – Слободнюк С.Л. Элементы восточной духовности в поэзии Н. С. Гумилева // Николай Гумилев: Исследования; Материалы; Библиография. Сост. М.Д. Эльзон, Н.А. Грознova. СПб.: Наука; ИРЛИ РАН. С. 164–186.

(Slobodnyuk S.L. Elementy vostochnoy dukhovnosti v poezii N.S. Gumileva // Nikolay Gumilev: Issledovaniya; Materialy; Bibliografiya. Ed. by M.D. El'zon, N.A. Groznova. Saint-Petersburg, 1994. P. 164–186.)

[Тюпа 2003] – Тюпа В.И. Бифуркация культуры уединенного сознания // Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной научной конференции. Вып.4 / Отв. ред. И.А. Есаулов. М.: РГГУ, 2003. С. 22–26.

(Tyupa V.I. Bifurkatsiya kul'tury uedinennogo soznaniya // Postsimvolizm kak yavlenie kul'tury: Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. No. 4 / Ed. I.A. Esaulov. Moscow, 2003. P. 22–26.)

[Ушакова 2003] – Ушакова Т.А. Символ и аллегория в поэзии Николая Гумилева (тексты и контексты): Автореф. ... дисс. к. филол. н. Иваново: Ивановский гос. ун-тет, 2003.

(Ushakova T.A. Simvol i allegoriya v poezii Nikolaya Gumileva (teksty i konteksty): PhD thesis in Philology: summary. Ivanovo, 2003.)

[Физиолог 1996] – Физиолог / Изд. подгот. Е.И. Ванеева. СПб.: Наука, 1996.
(Fiziolog / Critical ed. by E.I. Vaneeva. Saint-Petersburg, 1996.)

[Филатов 2019] – Филатов А. Аксиология пространства и времени в адамическом мифе Н.С. Гумилева // Соловьевские исследования. 2019. № 3 (63). С. 162–171.

(Filatov A. Aksiologiya prostranstva i vremeni v adamicheskom mife N.S. Gumileva // Solovyov Studies. 2019. No. 3 (63). P. 162–171.)

- [Филатов 2020] – *Филатов А.В.* Мифопоэтические стратегии акмеистов: аксиологический аспект (Н.С. Гумилев, С.М. Городецкий, О.Э. Мандельштам). Автореф. ... дисс. канд. филол. наук. М.: МГУ, 2020.
- (*Filatov A.V.* Mifopoeticheskie strategii akmeistov: aksiologicheskiiy aspect (N.S. Gumilev, S.M. Gorodetskiy, O.E. Mandel'shtam. PhD thesis in Philology: Summary. Moscow, 2020.)
- [Apocryphon of John 1995] – The Apocryphon of John: synopsis of Nag Hammadi codices II,1, III,1, and IV,1 with BG 8502,2 / Ed. M. Waldstein, F. Wisse. Leiden; New York; Köln: Brill, 1995.
- [Belting 1994] – *Belting H.* Image and Presence: A History of the Image before the Era of Art. Chicago: The University of Chicago Press, 1994
- [Bourdieu 1996] – *Bourdieu P.* The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field. Trans. from French Susan Emanuel. Stanford: Stanford UP, 1996.
- [Curtius 2013] – *Curtius E.R.* European Literature and Latin Middle Ages. Trans. from German Willard Trask. Princeton: Princeton UP, 2013 [1953].
- [Delanty 1995] – *Delanty G.* Inventing Europe: Idea, Identity, Reality. London: Macmillan, 1995.
- [Driver 1969] – *Driver S.* Nikolaj Gumilev's Early Dramatic Works // The Slavic and East European Journal. 1969. Vol. 13. No. 3. P. 326–347.
- [Frembgen 1998] – *Frembgen J.W.* The Magicality of the Hyena: Beliefs and Practices in West and South Asia // Asian Folklore Studies. 1998. Vol. 57. P. 331–344.
- [Halloran 1998] – *Halloran S. M.* The Mirror Speaks: the Female Voice in Medieval Dialogue Poetry and Drama: PhD dissertation. University of Oklahoma, 1998.
- [Hay 1968] – *Hay D.* Europe: the Emergence of an Idea. 2nd ed. Edinburgh: Edinburgh UP, 1968.
- [Philippe 1900] – *Le Bestiaire de Philippe de Thaün: Texte critique / Introd., notes et glossaire Emmanuel Walberg.* Lund: HJ. Möller; Paris: H. Welter, 1900.

[Sobecki 2008] – *Sobecki S.* The Sea and Medieval English Literature. Cambridge: D. S. Brewer, 2008.

[Thompson 1974/5] – *Thompson E.* Some Structural Patterns in the Poetry of Nikolaj Gumilëv // Die Welt der Slaven. 1974/75. Vol. 19/20. S. 337–348.

[Watt 1996] – *Watt I.* Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge UP, 1996.

**«Любовь, что движет и солнце и звезды»:
об особенностях рифмы в русских переводах
Божественной Комедии
(Александр Илюшин и другие переводчики)¹**

**“Lyubov’, chto dvizhet i solntse i zvezdy”: About the
Specificities of the Rhymes
in Russian Translations of *La Divina Commedia*
(Alexander Ilyushin and Other Translators)²**

Екатерина Пастернак / Ekaterina Pasternak

Екатерина Пастернак (Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Институт мировой культуры, младший научный сотрудник Отдела семиотики культуры, кандидат филологических наук)

Ekaterina Pasternak (Lomonosov Moscow State University, Institute for World Culture, Senior Research Fellow, Junior Researcher at the Department of Semiotics Culture, PhD in Philology)

E-mail: pasternakea@my.msu.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6997-6632>

KEYWORDS: Dante Alighieri, Silver Age, Alexander Ilyushin, translation, rhyme, compound rhyme

ABSTRACT: The article discusses in detail the features of the rhyme in the full translation of *La Divina Commedia* made by Alexander Ilyushin. These include not only the well-known consistent use of feminine rhymes, but also an increase in the number of inaccurate rhymes compared to the original, a huge number of compound rhymes, and the translator’s attention to rhymes containing proper names. In the second part of the article, these features are compared to rhyme features in the Russian translations of *La Divina Commedia* made in the 1880s–1920s (by Andrei Fedorov, Nikolai Golovanov, Ol’ga Chyumina, Valery Bryusov, Vyach. Ivanov and Lev Kobylinski (Ellis)). Since Ilyushin was an expert in Russian poetry, attempts are made to find similarities between rhymes in his translation and in these translations. However, in the article we show that only the methods of Ilyushin and Bryusov are alike. We explain this by the common features of their biographies, not by the direct influence of this particular translation by Bryusov on Ilyushin.

1 Статья подготовлена в рамках научного проекта, реализуемого в Институте мировой культуры Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова (МГУ) и поддержанного Российским научным фондом: РНФ, проект № 25-18-00610, <https://rscf.ru/project/25-18-00610/>

2 This article results from a research project based at the Institute for World Culture of Lomonosov Moscow State University (MSU) and supported by the Russian Science Foundation: RSF, project no.25-18-00610, <https://rscf.ru/project/25-18-00610/>

Введение

Несмотря на обилие русскоязычных работ о Данте (см., например, серию «Дантовские чтения» [1968–2005]), в том числе посвященных вопросам версификации, рифма в его русских переводах практически обойдена вниманием исследователей. Кратко напомним ее основные характеристики. Каждая песнь *Божественной Комедии* открывается и закрывается парой рифм, между ними содержатся цепи из трех рифм. Абсолютное большинство из них – женские (отдельные мужские являются исключением), в основном – точные бедные. Отдельные ‘необычные’ рифмы, такие как диссонансные или макаронические, являются исключением.

Ученые анализировали то, какие размеры и почему использовали переводчики в русскоязычных версиях *Божественной Комедии* [Акимова, Болотов 2009; Илюшин 2018: 230–238; Илюшин 2019: 24–32], вносили свою лепту в дискуссию о том, нужно ли пытаться имитировать итальянский одиннадцатисложник [Орлицкий 2018: 197–211]³, изучали особенности отдельных переводов [Пильщиков 1999; Визель 2006]. Однако, как нам кажется, изучение рифмы в переводах, попытка определить стратегии разных переводчиков в плане ее передачи, рассмотрение того, что именно из особенностей рифмы оригинала сохраняют, а что игнорируют переводчики, не менее важны для понимания ‘русского Данте’. Из относительно недавних работ, специально посвященных рифме Данте в переводах, можно выделить только статью Натальи Поповой-Роговой [2012: 49–63], однако в качестве материала для исследования автор берет не самую типичную как минимум для илюшинского перевода песнь *Ада*, поэтому, как нам кажется, полученные в статье выводы некорректно распространять на весь этот перевод. Кроме того, некоторые формулировки кажутся не очень удачными: представление о рифме как о «понятии... в стиховедении... весьма спорн[о]м» [Попова-Рогова: 49] – вовсе не аксиома в этом разделе филологии.

Разумеется, невозможно обойти вниманием капитальный труд Кристины Ланды [2020], в котором содержится немало ценных замечаний в том числе о версификации, однако автор не ставила перед собой задачу детально рассмотреть вопросы, связанные именно с рифмой.

В центре нашего внимания находится перевод *Божественной*

3 Заметим, что, как показано в детальных анализах, проведенных Акимовой и Болотовым, а также Орлицким, Илюшин стремится к сохранению ритмических особенностей поэмы Данте, однако в его переводе скорее можно увидеть их оригинальное осмысление.

Комедии, сделанный Александром Илюшиным в 1970-е годы и вышедший полностью много позже [Данте (Илюшин) 1995], на фоне его предшественников – авторов рубежа XIX–XX веков. Илюшин известен не только как переводчик с итальянского, но и как ученый, специализирующийся на русской поэзии [Илюшин 1977, 1978, 1979]; поэтому представляется интересным посмотреть на то, ориентировался ли он на что-то из опыта своих предшественников. Вероятно, не все переводы были доступны ему во время работы, поэтому мы рассматриваем и другой вопрос: есть ли такие особенности дантовской рифмы, которые априори важны для всех переводчиков (или их большинства)?

В первой части статьи дается подробная характеристика рифм в переводе Илюшина, а во второй части этот перевод сравнивается с другими. Поскольку все переводчики обращались к разным песням *Божественной Комедии* (например, после долгих лет работы Валерий Брюсов [Данте (Брюсов) 1955: 19–23] полностью перевел только первую песнь *Ада*, Вячеслав Иванов [Davidson 1982: 128–129] переводил *Чистилище*, а Лев Кобылинский (Эллис) [1904, 1906] – части *Рая*), мы описываем только общие тенденции их работы, – очевидно, что при сопоставлении количественных данных будут получаться некорректные выводы.

В качестве материала для сравнения мы обращаемся к переводам Александра Федорова [Данте (Федоров) 1893, 1894а, 1894б], Николая Голованова [Данте (Голованов) 1896, 1900, 1902], Ольги Чюминой [Данте (Чюмина) 1900], Брюсова, Иванова и Эллиса. Разумеется, нами не учитывались переводы того же времени, выполненные прозой, – *Ад* Сергея Зарудного [Данте (Зарудный) 1887], *Чистилище* Михаила Горбова [Данте (Горбов) 1898], перевод Владимира Чуйко [Данте (Чуйко) 1894а, 1894б, 1895], – а также перевод *Чистилища* Александра Саломона [Данте (Саломон) 1892а, 1892б, 1892в], для которого был использован белый пятистопный ямб.

Характеристика рифм в переводе Илюшина

Перевод Илюшина эквилинеарен, поэтому количество концевых рифм в нем совпадает с тем, которое было в оригинале. Всего в этом переводе 14230 концевых рифм (4720 – в *Аде*, по 4755 – в *Чистилище* и в *Рае*). Сразу отметим сходства между оригиналом и переводом: Илюшин последовательно использует женские рифмы (около десятка случаев использования мужских – только в тех местах, что и у Данте); он полностью выдерживает схему рифмовки; его рифмы –

преимущественно точные, хотя и в меньшем количестве, чем у Данте; он редко использует богатые рифмы – они не характерны и для оригинала. Отдельные необычные рифмы Данте, такие как макаронические или содержащие имена собственные, сохраняются переводчиком, однако несистемно. Некоторые же виды рифм не свойственны итальянской поэме и наделяются в этом переводе собственным значением: так, многочисленные составные рифмы должны напоминать читателю о стилистической трудности поэмы, а макаронические рифмы с включением итальянских слов – о языке оригинала.

Общие тенденции – использование женских рифм с минимальными вкраплениями мужских, частое включение составных, достаточно большое количество неточных (из 4810 пар и цепей рифм в 1828, или в 38 %, содержатся неточные рифмы) – повторяются у Илюшина во всем переводе.

Однако, поскольку кантики переводились на протяжении долгого времени, в пропорциях рифм разных типов заметны различия, поэтому для большей точности и более детального анализа далее мы будем рассматривать их отдельно.

Из 1596 пар и цепей рифм *Ада* в 956 (59,9 %) содержатся только точные рифмы. Интересно, что только в парах рифм этой кантики их доля примерно та же (47 vs. 20, или 70,15 % vs. 29,85 %). Очевидно, что при всем желании ‘затруднить’ свой перевод, напомнить читателю о том, что перед ним – русский аналог средневекового итальянского текста, Илюшин оставляет большую часть вполне привычных для русского читателя, ‘легко звучащих’ рифм. Многие из них к тому же являются грамматическими: *лишенный–сраженный* (3)⁴, *искажился–приободрился* (9), *тревоге–дороге* (20). Еще в 492 цепях (30,8 %) две рифмы по отношению друг ко другу будут точными, а одна – неточной. Интересно посмотреть на то, где чаще всего находится неточная рифма: в 181 цепи она идет первой, в 134 – второй, в 177 – третьей. Как будет видно далее, многие из неточных рифм в этом переводе устроены просто, однако читателю, особенно в случае с первой неточной рифмой, не так просто обнаруживать их, он вынужден неспешно искать созвучия.

Уже в первых песнях можно увидеть самые популярные способы формирования неточной рифмы, которые чаще всего используются Илюшиным в этой кантике. В них часто меняется только один звук: например, в первой же цепи кантики, *дремучем–могучем–измучен*, меняется только последний звук, и здесь это будет мена тех сонорных, которые звучат достаточно похоже друг на друга. Во второй цепи, *круговерти–смерти–свете*,

4 Здесь и далее в скобках возле рифмы указывается номер песни в той кантике, о которой идет речь.

в последнем слове 'исчезает' один звук, далее читатель встречает цепь *бреге–беге–навеси*, где происходит чередование согласных по глухости / звонкости. Во второй песни и далее постоянно встречаются цепи, в которых разница в заударной части будет сводиться только к тому, что одна из рифм является йотированной, а другие – открытыми: *отколе–недолей–воле* (2), реже будет встречаться вариант, когда, наоборот, одна рифма – открытая в противовес двум йотированным: *Карнаро–старой–карой* (9). Иногда встречается и 'вставка' [j], что приводит к формированию неточной рифмы: *долине–унынье–поныне* (15).

Постоянно происходит и смена одного заударного гласного, как в цепях *несказанной–увенчанный–туманной* (1) и *меры–серой–веры* (1), к тому же мы не можем с абсолютной уверенностью говорить о том, по какой норме здесь нужно читать причастие мужского рода. Поскольку никаких конкретных указаний (например, в многочисленных комментариях Илюшина к его переводу) на то, что оно читается строго по старшей норме, нет, мы относим такие цепи рифмы к неточным, понимая, что в этом случае возможна неточность в самой классификации. Впрочем, есть и бесспорные случаи: *зовом–словом–Петровым* (2). Среди них выделяются цепи со словами на *-анье* или *-енье*, вроде *начинаньям–содроганьем–состраданьем* (2).

Как видно из примеров, во всех этих примерах рифмы, разумеется, остаются неточными, однако эта неточность – 'скромная', слова легко опознаются как рифмующиеся. Абсолютно неточные рифмы, в которых слова отличались бы от друг больше чем на один звук (или больше чем по одной характеристике звука), почти не используются. В нескольких случаях переводчик указывает читателю на необычность звучания рифмы, однако решение о том, что именно нужно произносить, как будто остается за самим читателем: *мёртвый–поверт(ы)вай–скор твой* (3) ('ы' взята переводчиком в скобки, чтобы в стихе не нарушился силлабический принцип).

Цепи вроде *ломбардцы–знаться–поклоняться* (1), где заударная часть в первом слове совсем не такая, как в двух других, или *вжатый–вожатый–держатъ ты* (2), где третья рифма – не просто составная, но содержит значительные отличия от первых двух в заударной части, – встречаются в илюшинском *Аде* очень редко.

Составные рифмы встречаются в этом переводе чаще, чем в любом другом. В *Аде* содержится 186 таких пар и цепей, в них 217 составных рифм, причем в 54 парах и цепях содержатся только точные рифмы, в 90 таковыми будут две рифмы из трех, и только в 42 случаях все рифмы в таких парах и цепях являются неточными, причем неточность предсказуемо создает именно составная рифма.

В *Аде* в абсолютном большинстве случаев с включением составных

рифм появляется только одна такая рифма (158 пар и цепочек), причем обычно она устроена самым традиционным способом для этого вида рифм: в конце содержится личное местоимение, чаще всего – «я», как в цепи *Корнелья–поселья–узрел я* (4), или частицы «ли» или «же», как в цепях *ближе–свыше–молчи же* (5) и *скакали–едва ли–сдвигали* (7). Могут встречаться и другие местоимения, но это скорее редкость: *кривдой–Харибдой–очертив той* (7) или *нелепых–свирепых–судеб их* (7). Практически не встречаются самостоятельные слова, хотя есть и они: *Лодеринго–один год–Кардинго* (23), *плавал–дьявол–нрав был* (33).

Необычными можно назвать три случая. Один раз рифма фактически является контактной, ее возможно признать внутренней: *недолог–тяжёлых–Войлок-и-Войлок* (1).

Несколько раз в составную рифму включены три слова: *когда ж он–обескуражен–неслажен* (9), *афинским–исполин, с кем–сатанинским* (12), *заодно с ним–злостным* (19), *пойти б нам–неусыпном–хрип нам* (21), *говори с ним–ненавистном–присным* (22), *сардов–стар да в–ярдов* (26), *давней–гора в ней–равной* (26).

Еще несколько раз слова, входящие в составную рифму, отделяются знаком препинания, т.е. знаком паузы большей, чем просто между двумя самостоятельными словами, что делает звучание еще более непривычным: *бесславно–потеряв, но–неравной* (1), *неужто–душ, то–нужды* (2), уже упоминавшаяся *афинским–исполин, с кем–сатанинским* (12), *злодея–да Сант-Андреа–твоей, а* (13), *проходила–спросил, а–сломила* (18), *враль, да– Тебальда – асфальта* (22), *Латерана–христиан, а–султана* (27), *заноса–занес, а–чуть косо* (28), *Донатии–удрать, и–утрате* (30), *брат, я–рад я–прижат я* (30), *бегунов, но–сноровно–готовно* (30), *клок, а–Бокка–морока* (32), *болтуну, с кем–французским–горжусь кем* (32). Между словами могут стоять и другие знаки препинания – двоеточия (*туман: да–команда–Роланда* (31)), двоеточия и кавычки (*них: “Ты <...>”– двоих, то–своих-то* (32)), тире (*слезы–всерьез – и–морозы* (33)).

Обилие точных рифм соседствует с очень малым количеством пар и цепей, в которых содержатся только богатые рифмы, – их на весь *Ад* набралось всего 58 (3,63 %; еще в 45 рифмах бедность будет создаваться только за счет различия опорных по твердости / мягкости). Это исключительно мало, зато в 40 из них рифмы будут к тому же полностью точными, и только в восьми заударные части будут создавать неточные рифмы: многократно оспаривавшаяся тенденция к ‘полевлению’⁵ русской рифмы во второй половине XX века не проявляется и в этом переводе. Две рифмы из трех точны в 361 парах и цепях (22,62 %), где

5 Сдвиг рифменного созвучия из правой (заударной) к левой (предударной) части слова.

чаще всего бедная рифма – третья: читатель уже уловил созвучие и как будто не нуждается в его дополнительном подкреплении.

Подавляющее большинство – это бедные рифмы (73,75 %). Интересно, что при этом пар и цепей, в которых рифмы были бы и полностью бедными, и полностью неточными, немного – всего 114 (7,14 %). Илюшин редко позволяет себе такие рифмы на грани созвучия, в отличие от пар и цепей бедных, но точных рифм (их в *Аде* 716, или 44,86 %). Любопытно, что в тех цепях, где есть бедные и неточные рифмы, они обычно находятся в разных позициях, например, *когда-то-вожатый-сжато* (5), *безобразно-неотвязно-пламеобразной* (25), *тени-смятенье-затмение* (2).

В 1607 парах и цепях *Чистилища* будут повторяться соотношения, описанные выше. Большинство рифм – точные (1010, или 62,85 %), из них 51 – это пары точных рифм, пар же неточных рифм снова меньше (51 vs. 14, или 78,46 % vs. 21,54 %). Из 484 цепей, где есть одна неточная рифма, 160 раз она встречается в первом слове, 163 – во втором, 161 – в третьем. Здесь распределение будет другим, чем в *Аде*: если там неточная рифма гораздо чаще встречалась в первом слове, то здесь соотношение практически равное. Пар и цепей, в которых будут только неточные рифмы, всего 113 (7,03 %).

В этой кантике заметно движение к менее точной рифме, чем в *Аде*. Все способы ее формирования, описанные выше, разумеется, используются и здесь, однако налицо большее количество различающихся звуков в заударной части, тяга к неожиданным лексическим сочетаниям рифм, стремление к ‘общей созвучности’, а не к точности рифмы.

Очень ярким отличием от предыдущей кантики является введение макаронических рифм. В *Аде* они встречались всего 8 раз, причем значение слов, которые использовались для них, прозрачно, например, *inferni* или *Latina*. В *Чистилище* же они встречаются 30 раз, причем в них входят как латинские слова в тех же позициях, которые были в оригинале у Данте, так и итальянские, и значение не всех из них уже столь очевидно. Помимо оригинальности такого приема, из-за этого создается неточность, например, в цепи *Beati-закате-пати* (17): из-за другого смягчения звука [t] и отсутствия редукции гласных в итальянском языке эту рифму некорректно признать точной по отношению к двум другим. Наиболее сложными представляются те случаи, когда используются итальянские слова, которые записаны по-разному, как в паре *Marchese-Канавезе* (7): как ни парадоксально, их приходится признать неточными. В *Чистилище* Илюшин идет к большей неточности, чем прежде: к примеру, только в цепях с макароническими рифмами встречаются также составные рифмы, часть из которых графически не похожа друг на друга, как в цепи *altrui-“У!” и-суи* (16), а часть содержит совсем приблизительные созвучия, как в цепи *misericordes-мвёрдость-разговор здесь* (15).

Увеличивается и количество составных рифм – в *Чистилище* уже 240 таких пар и цепей, содержащих 280 составных рифм. При этом в 98 из них все рифмы – точные, а в 105 точными будут две из трех, полностью неточными остаются лишь 37 пар и цепей. Хотя в основном они по-прежнему формируются благодаря личному местоимению ‘я’ и частицам ‘ли’ и ‘же’, здесь чаще, чем раньше, появляются другие местоимения, например *виновным–снов нам–духовным* (15), или полнозначные слова, например *кошмар днесь–Герардо с–ломбардец* (16) (хотя от этого и страдает точность рифмы, она превращается фактически в созвучие), а слова отделяются еще более экзотическими способами, как в цепи *завеса–Зевеса–небес? а* (6) (зато это компенсируется очевидным углублением рифмы в первых двух словах).

По-прежнему исключительно мало количество богатых рифм – полностью из них состоят только 59 пар и цепей (3,67 %), – причем большинство из них еще и являются точными (43), а неточными – всего лишь пять. Бедных же рифм – 1195 (74,36 %); случаев с различием опорных по твердости / мягкости (44) почти столько же, сколько в *Аде*. В *Чистилище* немного возрастает количество бедных, но точных рифм (753, 46,86 %), а бедных неточных – заметно падает, их 79 (4,92 %). Также становится значительно больше пар и цепей, в которых точными являются две рифмы из трех, – 484 (30,12 %), причем бедная рифма может находиться в любой позиции. Как и прежде, если в цепи встречаются и бедные, и неточные рифмы, в подавляющем большинстве случаев они будут находиться в разных местах.

В *Рае* также 1607 пар и цепей рифм. Количество точных рифм несколько увеличивается (1016 пар и цепей; 63,22 %), в парах их большинство (53 vs. 13, или 80,3 % vs. 19,7 %). В 484 цепях, где есть одна неточная рифма, ее местоположение может быть любым. Пар и цепей с исключительно неточными рифмами стало немного меньше, чем в *Чистилище*, – 107.

Огромно число составных рифм – в *Рае* они встречаются в 308 парах и цепях (всего в них 341 такая рифма, в 277 встречается только одна составная), из них 146 включают в себя только точные рифмы, а 121 – две точные.

Предсказуемо, что здесь значительно увеличивается количество необычных, ‘сложных’ составных рифм, как в цепях *звезда с ней–нас, не–прекрасней* (8), *Риальто–спроста ль то–assalto* (9), *адента–вполне б та–лепта* (10), *благостынь, с кем–латинским–Аквинским* (10), *рознь: I⁶–козни–поздний* (19), *лучистых–огнистых–зениц тух* (23).

Илюшин вводит и непривычные местоимения, как в цепях *благодатью–статью–увидать ю* (3), где ‘ю’ – церковнославянская форма

6 Прописная латинская буква.

местоимения 'ее', или *имя-росы мя-схимя* (25) с церковнославянской формой местоимения 'меня'.

В *Рае* немного падает, но все же остается заметным количество макаронических рифм (их 27). Здесь значительно меньше пар и цепей, в которых все рифмы будут богатыми, – теперь их всего 48 (2,99 %), но по-прежнему большая часть из них – 34 – еще и точные. Бедных рифм – предсказуемое большинство (1228, или 76,42 %), причем только 26 случаев связаны с различием опорных по твердости/мягкости. Бедные рифмы – в основном точные (757, или 61,65 %; это намного больше, чем в предыдущих кантиках), а бедных неточных рифм на весь *Рай* всего 85 (5,29 %). Падает и количество цепей, в которых бедной будет лишь одна рифма, – их всего 330 (20,54 %). Бедные и неточные рифмы, находящиеся в одной и той же цепи, в абсолютном большинстве случаев находятся в разных ее местах.

Особенно бросается в глаза диссонансная рифма *изумляться–лучится–воззриться* (26), причем это не соответствует рифме *domandai–rai–tai* у Данте.

В переводе всех трех кантик Илюшин старается сохранять в плане лексики, во-первых, все вкрапления латинских выражений, во-вторых, имена собственные, причем он делает это с большей регулярностью, чем все остальные переводчики на рубеже веков и в XX веке. В качестве примера приведем две цепи из первой песни *Ада*: *Augusto–giusto–combusto* у Данте, *Август–благость–величавость* в переводе, *Troia–moia–gioia* у Данте, *Трою–стезю–тобою* в переводе. Очевидно, что для Илюшина важно само наличие имени собственного: здесь нет ни совпадения значений всех слов (так, «*gioia*» 'радость' превращается в «*тобою*»), ни стремления к тому, чтобы подобрать слова с теми звуками, которые будут максимально похожими на итальянские. В некоторых случаях происходят курьезы – так, *Тигр* превращается в *Евфрат* в цепи *богата–Евфрата–брата*, с помощью которой передается дантовская цепь *nigri–Tigri–pigri*.

Иногда переводчик даже вводит имена собственные в те места, где их не было у Данте⁷: *Ida–fida–grida* превращается в *Ида–Кронида–эгида*. Такое внимание к именам собственным, несомненно, связано с интересом Илюшина к этой теме в научных работах разных лет, относящихся и к русской поэзии, и к зарубежной поэзии, и к истории литературы в целом (см., напр.: [Илюшин 2011])⁸.

7 Учитывая интерес Илюшина к именам собственным, это может быть темой для отдельной заметки; он не оставил комментариев относительно этого переводческого решения, принцип такого добавления имен собственных выявить пока не удалось.

8 Автор сердечно благодарит Александру Николаевну Антонову за консультации при написании этой части статьи.

Особенности рифмы в переводах *Божественной Комедии* 1880–1920-х годов

В случае с некоторыми переводами этого периода можно говорить лишь о самом общем сравнении текстов. Чтобы наши дальнейшие комментарии были более прозрачными, напомним оригинал и приведем первые стихи *Ада* в рассматриваемых переводах:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!

Tant'è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'í' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'í' v'ho scorte.

[Dante 2021: 53]

На подороже странствий нашей жизни
Я заблудился вдруг в лесу дремучем,
Попытки ж выйти вспять не удались мне.

4. О, расскажу ли я о нем, могучем,
О диком лесе, лешей круговерти,
Где бедный ум мой был страхом измучен?

7. Такая горечь – вряд ли слаще смерти;
Но через то я к добру приобщился
И мир увидел в небывалом свете.
[Данте (Илюшин) 1995: 37]

1. Пройдя полъ-пути своей жизни,
Въ минуту унынья, вступилъ
Я въ дѣвственный лѣсъ и, дороги

4. Ища тамъ, я долго бродилъ.
И лѣсъ тотъ, громадный и дикій,
Заглохшій, меня ужасалъ

7. Сильнѣе, чѣмъ мысль о смерти,
Когда я объ немъ вспоминалъ.
[Данте (Федоров) 1893]

На полпути земного бытия,
 Утратив след, вступил я в лес дремучий.
 Он высился, столь грозный и могучий,
 Что описать его не в силах я
 И при одном о нем воспоминанье
 Я чувствую душою содроганье.
 Ужаснее лишь смерть бывает нам;
 Но, ради благ, найденных мною там,
 Скажу про все, увиденное мною.
 [Данте (Чюмина) 1900]

1. На полпути земного бытія
 Вступилъ я в лѣсъ угрюмый и унылый,
 И затерялась въ немъ тропа моя.

4. Такъ страшно тамъ и такъ пустынно
 было,
 Что рѣчь слаба предъ скорбію такой,
 И мысль одна ту скорбь возобновила.

7. Не горше скорбь предъ смертію
 самой!
 Лишь изъ-за благъ, что въ томъ пути я
 встрѣтилъ,
 О прочемъ всемъ разскажъ веду я свой.

[Данте (Голованов) 1896: 1–3]

Так, например, Федоров выбирает своеобразный способ формального устройства стихотворного текста. Он оставляет терцины, однако внезапно выбирает АмфЗ и разрушает систему рифмовки, а вместе с ней – и композиционное строение произведения вообще: он использует схему ХаХ аХб ХбХ, при ином делении напоминающую о популярнейших во второй половине XIX века подражаниях Генриху Гейне, но никак не о Данте. Очевидно, что здесь не идет речи о сохранении звуковых особенностей рифмы, пропадает и семантическая связь между рифмующимися словами, однако иногда значение рифмующихся слов совпадает в конце стиха. Например, в начале первой песни *Ада* в оригинале – «*vita*», у Федорова – «жизни», в оригинале «*raura*» – в переводе «ужасал», в оригинале «*morte*» – в переводе «смерти». Прием используется бессистемно: возможно, переводчик хочет обратить внимание читателей на отдельные важные слова, возможно, это абсолютное совпадение. Очевидно, что перевод Илюшина иной: так, например, в первой песни *Ада* у него заметно стремление оставить рифму с тем же или подобным значением, что и у Данте («*vita*» – «жизни», «*oscura*» – «дремучем», «*dura*» – «могучем»). С точки зрения звучания рифмы Федорова максимально просты – это точные рифмы, в абсолютном большинстве случаев – бедные, многие из них относятся к одним и тем же частям речи и являются грамматическими. Как ни парадоксально, такой подход с исключительно формальной точки зрения оказывается ближе к дантовским цепям рифм вроде *forte–morte–scorte*, чем включение Илюшиным в текст замысловатых цепей типа *бесславно–потеряв, но–неравной*. При этом очевидно, что это объясняется не особой чуткостью Федорова к особенностям рифмы оригинала, а,

напротив, использованием распространенных среди русских поэтов в то время легко находимых, 'понятных' рифм в собственном и переводном творчестве.

Подобное можно сказать и о варианте Чюминой. Она использует более традиционный для русских переводов *Божественной Комедии* Я5 (хотя и смешивает его с Я6), однако совершенно разрушает схему рифмовки и строфику. У нее бессистемно чередуются парная и опоясывающая с парной внутри рифмовка, столь же бессистемно использование то мужских, то женских рифм, иногда встречаются и цепи с тремя рифмами, однако их расположение не имеет ничего общего со строгой и изящной схемой рифмовки в терцинах; разумеется, о трех рифмах в цепи в терцинах здесь не идет и речи. Очевидно, что сравнивать особенности звучания таких рифм с оригиналом довольно бессмысленно. Поэтому мы просто отметим, что, как и Федоров, она использует самые простые, легко находимые рифмы вроде *воспоминанье–содроганье, долине–кручине, взгляд–назад*. Редкие неточные рифмы, как *волны–полный*, встречаются так же часто, как и в русской поэзии этого периода в принципе. Полное равнодушие переводчицы к формальным параметрам стиха противоположно интересу Илюшина к некоторым версификационным особенностям оригинала.

Перевод Голованова, выполнение которого заняло около десяти лет, гораздо ближе к оригиналу, чем предыдущие. Этот переводчик использует Я5, традиционный для русских обращений к дантовскому произведению, сохраняет терцины и цепи рифм. Как и у многих других, у него чередуются мужские и женские рифмы, правда, в непривычной последовательности (ср. «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу» Михаила Лозинского [Данте (Лозинский) 1967: 9] и «На полпути земного бытия / Вступил я в лес угрюмый и унылый» Голованова [Данте (Голованов) 1896: 1–2]). По первому же стиху заметно, что Голованов 'возвышает' текст («*vita*» превращается у него в «*бытие*»), – переводческая стратегия Илюшина противоположна, он стремится передать тот стилистический 'винегрет', который ощущает у Данте.

Однако есть и то, что роднит этих переводчиков, а именно – использование неточных рифм. Конечно, Голованов совсем не столь часто и разнообразно обращается к ним, но у него можно встретить, к примеру, цепи с включением йотированных рифм, такие как *унылый–было–возобновила* и *приковала–малый–стояла*, где та же ситуация повторяется со вторым словом, или *всегда–туда–цвета*, где мужская открытая рифма в третьем слове является неточной и бедной по отношению к двум другим, однако опорные согласные чередуются по звонкости / глухости. У него попадают даже столь

любимые Илюшиным составные рифмы – пусть пока и очень просто устроенные, только с включением личного местоимения в конце стиха: *богатый–сильна Ты–некрылатый, охотой–щедроты–всё Ты*. Как и Илюшин, Голованов вводит составные рифмы произвольно, это не копирование формальных особенностей конкретных мест *Комедии*: так, первой цепи рифм из примеров в оригинале соответствует *mortalivali–sanz’ali*, а второй – *fiate–pietate–bontate*. Впрочем, в этом можно видеть и осмысленный прием: в первом случае, чтобы подчеркнуть величие Богородицы, он выносит местоимение *Ты* в позицию рифмы (в оригинале – «Donna, se’ tanto grande a tanto vali» [Dante 2021: 826]), во втором в дантовской терцине повторяется местоимение *te*, у Голованова же местоимение снова выносится в позицию рифмы: «In te misericordia, in te pietate, / in te magnificenza, in te s’aduna / quantunque in creatura è di bontate» [Там же: 827].

Как видно из сказанного выше, эти переводчики в целом не очень внимательны к версификационным особенностям оригинала. Отдельные совпадения характеристик дантовской и переводной рифмы скорее можно признать случайными (и уж точно – не использующимися в переводах системно), как, например, сохранение семантики рифмующихся слов в первой цепи у Федорова. Фонетические особенности рифмы в этих вариантах русского Данте стандартны для времени создания переводов, в них едва ли приходится видеть сознательный выбор переводчиков. Совпадения с характеристиками дантовской рифмы здесь тоже логично считать случайными; это подтверждается и отказом переводчиков от глобальных и более заметных особенностей итальянской поэмы, таких как использование характерной рифмовки терцин. Только рифмы в переводе Голованова более сложны и разнообразны, в их выборе прослеживается логика, что можно объяснить в том числе более внимательным отношением переводчика к своему труду (впрочем, он все равно не пытается воспроизвести максимальное количество особенностей рифмы подлинника).

Гораздо более продуктивным оказывается сравнение илюшинского перевода с переводами трех выдающихся поэтов Серебряного века – Брюсова, Иванова и Эллина.

Как и Илюшин, Брюсов жил с великим дантовским произведением много лет, стремился изучить литературу о нем, неоднократно переписывал части своего перевода, а кроме того, также был страстным любителем истории поэзии и стиховедом (пусть последнее – только на стадии появления этой науки). К сожалению, он успел перевести очень малую часть *Комедии*, однако даже по первой песни *Ада* видна попытка вдумчиво поработать над переводом. Некоторые решения Брюсова не

кажутся сейчас особенно интересными – так, современного читателя, знакомого с другими переводами, едва ли удивит, что здесь выбран Я5, сохранены терцины, в них чередуются женские и мужские рифмы. Нельзя сказать, что Брюсов очень внимателен к семантике рифмы и к звучанию конкретных мест по сравнению с оригиналом: например, *valle-palle-scale* у него превращается в *бор-взор-простор*. Однако в целом характеристики его рифмы очень напоминают характеристики рифмы Данте.

В первой песни *Ада* у Данте 46 пар и цепей рифм, все они точные (выделяется только одна цепь диссонансных рифм), а 39 содержат только бедные рифмы. У Брюсова – 40 пар и цепей с точными рифмами, 35 содержат только бедные рифмы. Хотя отчасти такое количество точных рифм объясняется наличием мужских открытых, налицо чутье к звучанию итальянской рифмы и желание передать его в русском переводе. Более того, Брюсов даже сохраняет последовательности типов рифм: например, в цепи *sagione-stagione-leone* бедной по отношению к другим будет третья, то же самое повторяется в русском тексте: *невзгоде – годе – всходе*. Именно это является отличительной особенностью Брюсова в плане выбора рифм. Как было показано раньше, Илюшин обращается с рифмами гораздо более вольно, они у него становятся намного более ‘сложными’, ‘неправильными’ в плане звучания, чем у Данте, причем это происходит не от неумения обращаться с материалом, а из-за сознательного выбора переводчика, желания передать через рифму ту сложность дантовского текста, которую не всегда можно передать лексическими средствами. Показательно, что оба переводчика – образованные стиховеды и историки литературы – осознают важность рифмы и отводят работе с ней особое место в своих вариантах поэмы. При этом парадоксальным образом та цепь рифм, которая необычна у самого Данте, а именно *desse-venisse-tremesse*, не вызывает у них логичного желания сделать такую же цепь на русском: у Брюсова это место передается как *былым-толим-мучим*, у Илюшина – *возникает-подступает-потрясает*. Их переводческие стратегии в целом продуманны, однако не абсолютно систематизированы.

Как и Брюсов, Иванов, по-видимому, успел поработать только с одной песнью (она впервые опубликована Памелой Дэвидсон [Davidson 1982: 128–129]; см. об этом: [Лаппо-Данилевский 2022: 306]), однако этот перевод необычен хотя бы тем, что автор обращается только ко второй, наименее популярной кантике Данте. Первые стихи его перевода в сравнении с оригиналом таковы:

Per correr miglior acque alza le vele
 omai la navicella del mio ingegno,
 che lascia dietro a sé mar sì crudele;

4 e canterò di quel secondo regno
 dove l'umano spirito si purga
 e di salire al ciel diventa degno.

7 Ma qui la morta poesi resurga,
 o sante Muse, poi che vostro sono;
 e qui Caliopè alquanto surga,

[Dante 2021: 309].

Для плавания на благодном просторе
 Подъемлет вдохновенье паруса:
 Жестокое мой челн покинул море.

4 Пою второго царства чудеса,
 Где дух, от скверн очистившийся, станет
 Достоин вознестись на небеса.

7 Здесь мертвая поэзия воспрянет:
 Коль ваш, святые Музы, я пророк.
 Во весь свой рост Каллиоппея встанет

[Иванов 2011: 840].

Он также чередует мужские и женские рифмы в стихах, написанных Я5; все рифмы в его переводе – точные, как в оригинале, однако Иванов вольно обращается с богатством рифмы: бедные рифмы у него содержит лишь половина пар и цепей, тогда как у Данте, как было сказано выше, таких пар и цепей всегда большинство, что передается у Илюшина. Кроме всего прочего, перевод Иванова корректнее назвать переложением, поскольку он совсем не эквилинеарен.

Эллис обращался к творчеству Данте на протяжении многих лет. Его выбор рифм – ‘средний’ между брюсовским и илюшинским: пар и цепей только с бедными рифмами у него 18, он вводит богатые рифмы там, где их не было у Данте, что делает его перевод немного похожим на илюшинский. При этом все рифмы, кроме двух, у него точные – практически так же, как у Данте, – однако, как и почти все остальные переводчики, он чередует мужские и женские. Диссонансная рифма обойдена вниманием и этого переводчика. Типичная цепь рифм у Эллиса – это цепь вроде *улеглась–борясь–ярясь*. Когда в других песнях у него появляются неточные рифмы, различия в них практически всегда заключаются в одном звуке (например, *повествование–созерцанья–сиянья*), – в этом можно увидеть неожиданное сходство с устройством многих неточных рифм Илюшина, который, как было отмечено ранее, вовсе не стремился сделать все свои неточные рифмы необычными, не очень созвучными (особенно в первой кантике). Функция таких рифм противоположна: если Илюшин таким образом делает свой перевод более ‘гладко’ звучащим, то у Эллиса, напротив, такие рифмы звучат как ‘менее созвучные’, выбивающиеся из ряда других.

Брюсов, Иванов и Эллис не перевели *Божественную Комедию* полностью, они не ставили перед собой задачи максимально полного воспроизведения версификационных особенностей поэмы, однако

они гораздо более скрупулезны и внимательны по отношению к оригиналу, чем те переводчики, о которых шла речь выше. Сохранение переводчиками общего соотношения точных и неточных, бедных и богатых рифм, а также попытки передать более тонкие черты оригинала, такие как местоположение бедной рифмы, выгодно отличают их труды от предыдущих обращений к поэме. Неспешность в работе, общий уровень образования, наконец, талант и поэтическое чутье позволили им создать пусть частичные, но интересные переводы, в том числе с версификационной стороны.

Заключение

Анализ рифмы в переводах Данте помогает уточнить представление о стратегии разных переводчиков. Как видно из первой части статьи, Илюшин, филолог, стремящийся к буквализму, уделяет особое внимание рифме, он осознает ее как важную составляющую устройства стиха Данте, однако далеко не во всем следует за оригиналом. Так, он сохраняет женские рифмы и вводит мужские только там, где они были у Данте, оставляет общие пропорции бедных и богатых рифм, обращает особое внимание на имена собственные в позиции рифмы. Однако он не стремится к тому, чтобы подобрать слова, которые бы звучали наиболее сходным образом по отношению к итальянским, нередко использует неточные рифмы, а функцией его многочисленных составных рифм, напоминающих скорее о стихах времени создания этого перевода, можно считать подчеркивание сложности грандиозной поэмы.

В 1880–1920-е годы немалая часть переводчиков вовсе не осознавала, сколь важен такой элемент стихотворного текста, как рифма; неоднократно искажалась и система рифмовки в терцинах. Можно обнаружить лишь отдельные сближения илюшинского перевода с другими – например, в использовании неточных рифм также Головановым и Эллисом. При почти полном несхождении результата можно увидеть некоторое сходство в методах Илюшина и Брюсова – так, оба переводчика уделяют особое внимание рифме, что очевидным образом объясняется некоторыми биографическими пересечениями (оба – историки поэзии, стиховеды и приверженцы буквализма), однако нельзя говорить о том, что Илюшин что-то сознательно заимствует у Брюсова. О нетривиальном стиле и оригинальном размере его перевода писали неоднократно, однако анализ рифмы в его переводе показывает, что и в этом плане он стоит особняком⁹.

9 Автор сердечно благодарит Константина Юрьевича Лаппо-Данилевского за

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Акимова, Болотов 2009] – Акимова М.В., Болотов С.Г. Стих «Божественной Комедии» и проблема его адекватной передачи на русском языке // Славянский стих. Вып. 8: Стих, язык, смысл / Ред. А.В. Прохоров, Т.В. Скулачева. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 299–321.
- (*Akimova M.V., Bolotov S.G. Stikh "Bozhestvennoy Komedii" i problema ego adekvatnoy peredachi na russkom yazyke // Slavyanskiy stikh. No. 8: Stikh, yazyk, smysl / Ed. A.V. Prokhorov, T.V. Skulacheva. Moscow, 2009. P. 299–321. – In Russ.*)
- [Визель 2006] – Визель М. Божественная Комедия и человеческие переводы // Книжное обозрение. 2006. № 31–32 (http://www.viesel.ru/texts/dante_marantsman.html) (дата обращения: 30.05.2023).
- (*Vizel' M. Bozhestvennaya Komediya i chelovecheskie perevody // Knizhnoe obozrenie. 2006. No. 31–32 (http://www.viesel.ru/texts/dante_marantsman.html), accessed: 30.05.2025).*)
- [Данте 1887] – Данте Алигиери. Божественная Комедия: Ад / Изложение С. Зарудного с объяснениями и дополнениями. СПб.: Тип. Сойкина, 1887.
- (*Dante Alighieri. Divina commedia: Inferno / Recount by S. Zarudnyy with explanations and additions. Saint Petersburg, 1887. – In Russ.*)
- [Данте (Саломон) 1892a] – Алигьери Д. Божественная комедия: Чистилище / Пер. А. Саломона // Русское обозрение. 1892. № 7. С. 5–19.
- (*Alighieri D. Divina commedia: Purgatorio / Trans. by A. Salomon // Russkoe obozrenie. 1892. No. 7. P. 5–19. – In Russ.*)
- [Данте (Саломон) 1892б] – Алигьери Д. Божественная комедия: Чистилище / Пер. А. Саломона // Русское обозрение. 1892. № 8. С. 632–645.
- (*Alighieri D. Divina commedia: Purgatorio / Trans. A. Salomon // Russkoe obozrenie. 1892. No. 8. P. 632–645. – In Russ.*)
- [Данте (Саломон) 1892в] – Алигьери Д. Божественная комедия: Чистилище / Пер. А. Саломона // Русское обозрение. 1892. № 9. С. 264–278.
- (*Alighieri D. Divina commedia: Purgatorio / Trans. A. Salomon // Russkoe obozrenie. 1892. No. 9. P. 264–278. – In Russ.*)

[Данте (Федоров) 1893] – Данте-Алигиери. Божественная комедия: Ад / Пер.

предложенные замечания и уточнения.

- А.П. Федорова, с объяснит. примеч. и биогр. очерком Данте. СПб.: Тип. Дома призрения малолетних бедняков, 1893.
(*Dante-Alighieri*. *Divina commedia: Inferno* / Trans. by A.P. Fedorov, with explanatory notes and biographic sketch on Dante. Saint Petersburg, 1893. – In Russ.)
- [Данте (Федоров) 1894a] – *Данте-Алигиери*. Божественная комедия: Чистилище / Пер. стихами А.П. Федорова, с объяснит. примеч. и вступлением. СПб.: Тип. Дома призрения малолетних бедняков, 1894.
(*Dante-Alighieri*. *Divina commedia: Purgatorio* / Trans. in verse by A.P. Fedorov, with explanatory notes and intro. Saint Petersburg, 1894. – In Russ.)
- [Данте (Федоров) 1894б] – *Данте-Алигиери*. Божественная комедия: Рай / Пер. стихами А.П. Федорова, с объяснит. примеч. и вступлением. СПб.: Тип. Дома призрения малолетних бедняков, 1894.
(*Dante-Alighieri*. *Divina commedia: Paradiso* / Trans. in verse by A.P. Fedorov, with explanatory notes and intro. Saint Petersburg, 1894. – In Russ.)
- [[Данте] (Чуйко) 1894a] – Божественная комедия: Ад / Пер. В.В. Чуйко. СПб.: Губинский, 1894.
(*[Dante]*. *Divina commedia: Inferno* / Trans. by V.V. Chuyko. Saint Petersburg, 1894. – In Russ.)
- [[Данте] (Чуйко) 1894б] – Божественная комедия: Рай / Пер. В.В. Чуйко. СПб.: Губинский, 1894.
(*[Dante]*. *Divina commedia: Paradiso* / Trans. by V.V. Chuyko. Saint Petersburg, 1894. – In Russ.)
- [[Данте] (Чуйко) 1895] – Божественная комедия: Чистилище / Пер. В.В. Чуйко. СПб.: Губинский, 1895.
(*[Dante]*. *Divina commedia: Purgatorio* / Trans. by V.V. Chuyko. Saint Petersburg, 1895. – In Russ.)
- [Данте (Голованов) 1896] – *Данте Алигиери*. Божественная комедия: Часть 1: Ад / Пер. размером подлинника (терцинами) Н. Голованова. М.: Тип. Кушнерева, 1896.
(*Dante Alighieri*. *Divina commedia: 'Parte prima': Inferno* / Trans. in the metre of the original (in *terzinae*) by N. Golovanov. Moscow, 1896. – In Russ.)

- [Данте (Горбов) 1898] – *Данте Алигиери*. Божественной комедии часть вторая: Чистилище / Пер. М.А. Горбова, с объяснениями и примечаниями. М.: Тип. Кушнерева, 1898.
(*Dante Alighieri*. 'Parte seconda della *Divina commedia*': Purgatorio / Trans. by M.A. Gorbov, with explanations and notes. Moscow, 1898. – In Russ.)
- [Данте (Голованов) 1900] – *Данте Аллигиери*. Божественная комедия: Часть 2: Чистилище / Пер. размером подлинника (терцинами) Н. Голованова. М.: Тип. Кушнерева, 1900.
(*Dante Alighieri*. *Divina commedia*: 'Parte seconda': Purgatorio / Trans. in the metre of the original (in *terzinae*) by N. Golovanov. Moscow, 1900. – In Russ.)
- [Данте (Голованов) 1900] – *Данте Аллигиери*. Божественная комедия: Часть 3: Чистилище / Пер. размером подлинника (терцинами) Н. Голованова. М.: Тип. Кушнерева, 1902.
(*Dante Alighieri*. *Divina commedia*: 'Parte terza': Paradiso / Trans. in the metre of the original (in *terzinae*) by N. Golovanov. Moscow, 1902. – In Russ.)
- [Данте (Чюмина) 1900] – *Данте Алигьери*. Божественная комедия: Поэма Данте Алигьери / В новом стихотворном пер. О.Н. Чюминой. СПб.: Каспари, 1900.
(*Dante Alig'eri*. *Divina commedia*: 'A narrative poem' / In new verse trans. by O.N. Chyumina. Saint Petersburg, 1900. – In Russ.)
- [Данте (Эллис) 1904] – *Данте Алигиери*. Божественная комедия: Песнь I: Данте и Вергилий / Пер. Эллиса // Эллис. Имму́ртели. М.: Типография Московского городского Арнольдо-Третьяковского училища глухонемых, 1904. Вып. 2. С. 84–87.
(*Dante Aligieri*. *Divina commedia*: Canto I: 'Dante and Virgil' / Trans. by Ellis // Ellis. Immorteli. Moscow, 1904. Issue 2. P. 84–87. – In Russ.)
- [Данте (Эллис) 1906] – Святая Роза: Из песни 31-й Рая [Пер. Эллиса] // Свободная совесть. 1906. Кн. 1. С. 131–133.
([*Dante*]. 'Santa Rosa'. From canto 31 from Paradiso / [Trans. by Ellis] // *Svobodnaya sovest'*. 1906. No. 1. P. 131–133. – In Russ.)
- [Данте (Брюсов) 1955] – *Данте*. Божественная Комедия: Ад: Песнь первая / Пер. В.Я. Брюсов // *Брюсов В. Я. Избранные сочинения*: В 2 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. II. С. 19–23.
(*Dante Alighieri*. *Divina commedia*: Inferno: Canto 1 / Trans. by V.Ya. Bryusov // Bryusov V.Ya. *Izbrannye sochineniya*: In 2 vols. Moscow, 1955.

[Данте (Лозинский) 1967] – *Алигьери Д.* Божественная комедия / Пер. М. Лозинского; ред. М.П. Алексеев, И.Н. Голенищев-Кутузов. М.: Наука, 1967.

(*Alighieri D.* *Divina commedia* / Trans. by M. Lozinskiy; trans. ed. by M.P. Alekseev, I.N. Golenishchev-Kutuzov. Moscow, 1967. – In Russ.)

[Данте (Илюшин) 1995] – *Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. с итал., коммент. А.А. Илюшина. М.: Издательство Московского университета, 1995.

(*Dante Alighieri.* *Divina commedia* / Trans., comment. by A.A. Ilyushin. Moscow, 1995. – In Russ.)

[Дантовские чтения 1968–2005] – Дантовские чтения. Вып. 1–13. М.: Наука, 1968–2005.

(*Dantovskie chteniya.* No. 1–13. Moscow, 1968–2005. – In Russ.)

[Илюшин 1977] – *Илюшин А.А.* К истории онегинской строфы // Замысел, труд, воплощение...: посвящается С.М. Бонди / Под ред. В.И. Кулешова. М.: Издательство Московского университета, 1977. С. 92–100.

(*Ilyushin A.A.* *K istorii oneginskoj strofy* // *Zamysel, trud, voploshchenie...: dedicated to S.M. Bondi* / Ed. by V.I. Kuleshov. Moscow, 1977. P. 92–100. – In Russ.)

[Илюшин 1978] – *Илюшин А.А.* Консонантные условности русской мужской рифмы XVIII–XIX вв. // Исследования по теории стиха / Отв. ред. В.Е. Холшевников. Л.: Наука, 1978. С. 67–74.

(*Ilyushin A.A.* *Konsonantnye uslovnosti russkoy muzhskoy rifmy XVIII–XIX vv.* // *Issledovaniya po teorii stikha* / Ed. by V.E. Kholshchevnikov. Leningrad, 1978. P. 67–74. – In Russ.)

[Илюшин 1979] – *Илюшин А.А.* Силлабическая система в истории русского стиха // Славянское барокко: историко-культурные проблемы эпохи / Редколл. А.И. Рогов, А.В. Липатов, Л. А. Софронова. М.: Наука, 1979. С. 316–334.

(*Ilyushin A.A.* *Sillabicheskaya sistema v istorii russkogo stikha* // *Slavyanskoe barokko: istoriko-kul'turnye problemy epokhi.* / Ed. by A.I. Rogov, A.V. Lipatov, L.A. Sofronova. Moscow, 1979. P. 316–334. – In Russ.)

[Илюшин 2011] – *Илюшин А.А.* Ломоносов и некоторые вопросы поэтической антропоники // Ломоносовский сборник / Под ред.

- Д.П. Ивинского, Е.И. Кисловой. М.: Издательство Московского университета, 2011. С. 107–117.
- (*Ilyushin A.A. Lomonosov i nekotorye voprosy poeticheskoy antroponimiki // Lomonosovskiy sbornik / Ed. by D.P. Ivinskiy, E.I. Kislova. Moscow, 2011. P. 107–117. – In Russ.*)
- [Илюшин 2018] – *Илюшин Е.А. Силлабика или почти ямб? О переводе «Божественной Комедии» Данте, сделанном А.А. Илюшиным // Слово; грамматика; речь. Вып. 19 / Ред. Е.А. Илюшин. М.: Макс-Пресс, 2018. С. 230–238.*
- (*Ilyushin E.A. Sillabika ili pochti yamb? O perevode “Bozhestvennoy Komedii” Dante, sdelanom A.A. Ilyushinyam // Slovo; grammatika; rech’. No. 19 / Ed. by E.A. Ilyushin. Moscow, 2018. P. 230–238. – In Russ.*)
- [Илюшин 2019] – *Илюшин Е.А. О версификации переводов Данте на русский язык (А.А. Илюшин и другие переводчики) // Поэзия филологии; филология поэзии: Сборник конференции, посвященной А. А. Илюшину. Т. II / Ред. В.Б. Катаев, О.А. Кузнецова, Е.А. Пастернак. Тверь: Издатель А.Н. Кондратьев, 2019. С. 24–32.*
- (*Ilyushin E.A. O versifikatsii perevodov Dante na russkiy yazyk (A.A. Ilyushin i drugie perevodchiki) // Poeziya filologii; filologiya poezii: Sbornik konferentsii, posvyashchennoy A.A. Ilyushinu. Vol. II / Red. V.B. Kataev, O.A. Kuznetsova, E.A. Pasternak. Tver, 2019. P. 24–32. – In Russ.*)
- [Ланда 2020] – *Ланда К.С. «Божественная Комедия» в зеркалах русских переводов: к истории рецепции дантовского творчества в России. СПб.: Издательство РХГА, 2020.*
- (*Landa K.S. “Bozhestvennaya Komediya” v zerkalakh russkikh perevodov: k istorii retseptsii dantovskogo tvorchestva v Rossii. Saint Petersburg, 2020. – In Russ.*)
- [Лаппо-Данилевский 2022: 306] – *Лаппо-Данилевский К.Ю. Переводы Вячеслава Иванова из «Новой жизни» Данте // Studia Litterarum. 2022. Т. 7. № 4. С. 292–315.*
- (*Lappo-Danilevskii K.Yu. Perevody Vyacheslava Ivanova iz “Novoy Zhisni” Dante // Studia Litterarum. 2022. Vol. 7. No. 4. P. 292–315. – In Russ.*)
- [Орлицкий 2018] – *Орлицкий Ю.Б. Наконец-то «размером подлинника»: история и контекст илюшинского перевода «Божественной Комедии» // Поэзия филологии; филология поэзии: сборник составлен по материалам конференции,*

- посвященной А.А. Илюшину, которому 12 февраля 2017 г. исполнилось бы 77 лет / Ред. В.Б. Катаев, Е.А. Пастернак. Тверь: А.Н. Кондратьев, 2018. С. 197–211.
- (Orlitskiy Yu.B. Nakonets-to “razmerom podlinnika”: istoriya i kontekst ilyushinskogo perevoda “Bozhestvennoy Komedii” // Poeziya filologii; filologiya poezii: Sbornik sostavlenn po materialam konferentsii, posvyashchennoy A.A. Ilyushinu, kotoromu 12 fevralya 2017 g. ispolnilos’ by 77 let // Ed. by V.B. Kataev, E.A. Pasternak. Tver, 2018. P. 197–211. – In Russ.)
- [Пильщиков 1999] – Пильщиков И. О «Божественной Комедии» в переводе А.А. Илюшина // Русский журнал. 12.04.1999 (<http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/italy/pilschikov-o-bozhestvennoj-komedii.htm> (дата обращения: 18.04.2025)).
- (Pil'shchikov I. O “Bozhestvennoy Komedii” v perevode A.A. Ilyushina // Russkiy zhurnal. 12.04.1999 (<http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/italy/pilschikov-o-bozhestvennoj-komedii.htm> (accessed: 18.04.2025)).)
- [Попова-Рогова 2012] – Попова-Рогова Н.А. К вопросу передачи рифмы в русских переводах «Божественной Комедии» М.Л. Лозинского и А.А. Илюшина (на материале III песни Ада) // Studi Slavistici. 2014. Vol. 11. С. 49–63.
- (Popova-Rogova N.A. K voprosu peredachi rifmy v russkikh perevodakh “Bozhestvennoy Komedii” M.L. Lozinskogo i A.A. Ilyushina (na materiale III pesni Ada) // Studi Slavistici. 2014. Vol. 11. P. 49–63. – In Russ.)
- [Davidson 1982] – Davidson P. Vyacheslav Ivanov's Translations of Dante // Oxford Slavonic Papers. New Series. Vol. 15. Oxford: Oxford University Press, 1982. P. 103–131.
- [Dante 2021] – Dante Alighieri. La Divina Commedia. Milano: BUR Rizzoli, 2021.

III. Границы Средневековья

The Boundaries of the Middle Ages

**Конфликт между Средневековьем и Ренессансом
в трактовке Михаила Гершензона: издание
Петрарки в контексте историко-литературных
исследований на рубеже XIX–XX веков**

**The Conflict between the Middle Ages and
the Renaissance as Interpreted by Mikhail Gershenzon:
A Petrarch Edition in the Context of the Turn of the
19th–20th centuries Historical and Literary Research**

Кристина Ланда / Kristina Landa

Кристина Ланда (Болонский университет, департамент устного и письменного перевода, старший научный сотрудник, PhD по устному и письменному переводу и межкультурным исследованиям)

E-mail: kristina.landa2@unibo.it

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6944-8020>

Kristina Landa (University of Bologna, Department of Interpretation and Translation, Senior Assistant Professor, PhD in Translation, Interpretation and Interculturality)

E-mail: kristina.landa2@unibo.it

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6944-8020>

KEYWORDS: Francesco Petrarca, Mikhail Gershenzon, Aleksandr Veselovski, *A Correspondence between Two Corners*, *Vekhi*, Renaissance humanism

ABSTRACT: The article examines Mikhail Gershenzon's introductory essay to the Russian edition of Francis Petrarch's Latin prose and Italian sonnets (1915). While the translations of the sonnets (made by Vyacheslav Ivanov) in this edition have repeatedly been analysed, Gershenzon's essay, where he gives an original interpretation of the uneven balance between medieval and Renaissance sources in Petrarch's spiritual life, has so far been spared the attention of scholars.

We examine this essay from two perspectives: in the context of other historical and literary studies of Petrarch published in Russia at the turn of the 19th and 20th centuries, and in parallel with Gershenzon's philosophical writings (*Creative Self-Consciousness* and his "letters" to Vyacheslav Ivanov to be found in *A Correspondence between Two Corners*). Thus, it will be revealed how Gershenzon's interpretation of the poet's inner conflict between the ascetic and the new humanistic worldview correlates with the general tradition of studying Petrarch, and how this interpretation becomes part of the researcher's own metaphysical reflections.

Введение

В 1915 году в издательстве Сабашниковых в серии «Литературные памятники» вышла книга избранной прозы и лирики Франческо Петрарки *Автобиография. Исповедь. Сонеты* на русском языке под редакцией Михаила Гершензона; латинская проза была переведена самим Гершензоном, а тридцать три избранных сонета – на жизнь и на смерть мадонны Лауры – Вячеславом Ивановым, с примечаниями редактора [Петрарка 1915]. Новизна подхода к этому изданию Петрарки отмечалась в рецензии, напечатанной в «Вестнике Европы» за подписью Ч. В-ского:

Петрарку русский читатель знает по переводам, случайным и неполным, его сонетов и понаслышке из вторых рук, из руководств и обзоров по истории литературы и в частности литературы возрождения. Книга, отредактированная г. Гершензоном, дает, кроме некоторых произведений Петрарки, обстоятельную характеристику его, является поэтому ценной, как в ряду *Памятников мировой литературы*, так и вообще среди переводной литературы, все еще бедной хорошими переводами классиков [В-ский 1915: 427].

Другой рецензент обращал внимание на необычную подборку текстов: «Предпочтение отдано малоизвестным автобиографическим сочинениям на латинском языке: Письму к потомкам, а, главное, циклу диалогов *О презрении к миру*» [Левинсон 1915: 347]. По жанру эти сочинения относятся к исповедальной прозе и представляют собой образец саморефлексии, вдохновленный августиновской *Исповедью*.

Гершензону принадлежит заслуга первого русского перевода автобиографических произведений Петрарки; как указал Игорь Пильщиков, именно «после этой книги Петрарка – итальянский поэт и латинский прозаик – получил, наконец, полноправное “гражданство” в русской культуре» [Пильщиков 2006: 29]. Выбор текстов для перевода, сделанный под влиянием историко-философских, а не филологических соображений, мотивируется редактором во вступительном очерке, который сам по себе представляет для изучения рецепции Петрарки в России начала XX века не меньший интерес, чем сонеты в переложении Иванова.

Однако, если ивановские переводы сонетов уже были исследованы, особенно со стиховедческой и формально-стилистической точки зрения, в частности, Пильщиковым (ср.: [Piľščikov 2010; Пильщиков 2012]) и Томасом Венцловой (ср.: [Венцлова 2012]), то очерк Гершензона [Гершензон 1915] до сих пор не становился предметом отдельного

рассмотрения; наиболее подробное упоминание о нем можно обнаружить у Веры Проскуриной, которая замечает, что в статье Гершензона о Петрарке «диагноз болезни личности <...> предвосхищал пассажи *Переписки из двух углов*» и содержал отголоски веховской статьи [Проскурина 1994: 380] (ср. также: [Проскурина 1998: 40–41]). По мнению исследовательницы, статья и переводы Гершензона с одной стороны и сонеты в переводе Иванова с другой задали два основных вектора интерпретации Петрарки, вокруг которых позднее сложилась и дискуссия *Переписки*: «гармоничная ивановская картина мира столкнулась с дисгармоничной, мрачной, подточенной бесконечной рефлексией картиной мира Гершензона» [Там же: 381]. Этот емкий тезис может служить точкой отсчета для более детального анализа гершензоновской трактовки Петрарки в научном контексте его времени.

В настоящей работе нам хотелось бы остановиться подробнее на гершензоновской интерпретации духовной жизни Петрарки как воплощения конфликта между средневековым и новым гуманистическим сознанием. Нашими задачами будет показать: 1) как вписывается предисловие Гершензона в историко-литературные исследования творчества Петрарки, известные в России на рубеже XIX–XX веков и что принципиально нового оно привносит в восприятие личности Петрарки; 2) какие тезисы Гершензона дают основания сопоставлять его предисловие со статьями в *Вехах* и *Перепиской из двух углов*.

1. Внутренний кризис Петрарки в исторических и историко-литературных исследованиях рубежа веков

Хотя в современной итальянской науке Петрарка считается средневековым поэтом, в конце XIX – начале XX веков его творчество, за редким исключением, обычно относили к началу гуманизма. Статью Гершензона нельзя рассматривать в отрыве от общеевропейской традиции его изучения, которая была жива и в отечественной академической среде того времени; образованный русский читатель в 1915 году имел все возможности сравнивать умозаключения Гершензона с другими работами о Возрождении. Два основополагающих зарубежных труда по истории гуманизма, наметившие основные подходы к исследованию этого явления, вышли в русском переводе в 1876 и в 1884–1885 годах: это *Культура Италии в эпоху Возрождения* Якоба Буркхардта [1876]¹ и *Возрождение классической древности, или первый*

1 Переведена со второго немецкого издания: [Burckhardt 1869].

век гуманизма Георга Фойгта [1884–1885]². Фойгт впервые признавал итальянский гуманизм отдельной исторической эпохой и усматривал его значение в слиянии античного наследия с христианским началом; Буркхардт же видел основное значение Ренессанса и, соответственно, гуманизма не столько в обращении к наследию античности, сколько в становлении индивидуализма. В 1900 году был также опубликован русский перевод книги *Les Origines de la Renaissance en Italie* Эмиля Жебара [1900]³, под заглавием *Начала Ренессанса в Италии*, где подчеркивалась роль религии в возникновении феномена итальянского Возрождения. Жебар делал акцент на том, что гуманизм был плодом союза между верой и теоретической мыслью; итальянское христианство, ярче всего отразившееся в творчестве Данте, с самого начала было основано на вере, а не на догме, и ему была свойственна интеллектуальная свобода, отличавшая гуманизм.

Представление о художественных сочинениях гуманистов XIV–XVI веков можно было почерпнуть из историй литературы немецкого филолога Адольфа Гаспари [1895–1897]⁴ и французского специалиста по Боккаччо Анри Оветта [Овэтт 1908]⁵, следовавшего фойгтовскому представлению о гуманизме как о сочетании итальянской культуры с миром античности. Примечательно, что все эти труды учебник по итальянской литературе Стефана Мокульского 1931 года еще приводит в списке рекомендуемой учебной литературы по итальянистике [Мокульский 1931: 75–77]. Из наиболее знаковых отечественных работ этих же лет можно назвать исследования по культуре Возрождения Александра Веселовского [1887; 1892], Алексея Живелегова [1908] и Михаила Корелина [1914]. Среди них своим новым подходом к изучению явления ренессансного гуманизма выделяются работы Веселовского, в частности, его ранняя диссертация *Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV–XV столетий* [Веселовский 1870] и статья о противоречиях Возрождения [Веселовский 1887]. Если в первой ученый говорит о Ренессансе как об эпохе культурного перелома, то в последней делает акцент на преемственности культур, подчеркивая, что античное наследие не было открытием для итальянской цивилизации, которая сосуществовала с ним с древности; однако Ренессанс обострил конфликт между языческой и христианской этикой, раздробив цельное мировоззрение Средних веков. Новую эпоху в Италии отличало от

2 Переведена со второго немецкого издания: [Voigt 1880–1881].

3 Переведена с французского издания: [Gebhart 1879].

4 Переведена с немецкого издания: [Gaspary 1885–1888].

5 Переведена с французского издания: [Hauvette 1906].

старой, главным образом, выделение интереса гуманистов к античности в отдельную науку, занятия которой создавали пропасть между их религиозными воззрениями и эстетическими устремлениями – с этим были связаны рост индивидуализма, все большая элитарность литературы и искусства, отчуждение от народной жизни, ср.: [Там же: 319]. В своих исследованиях об итальянском Возрождении Веселовский пытается решить основной вопрос исторической поэтики, т.е. установить, где в текстах последних авторов Средневековья и первых гуманистов проходит граница между народной традицией и личным творчеством, но так и не дает на этот вопрос однозначного ответа, ср.: [Андреев 2008: 271; Шайтанов 2010: 635–643].

Совершенно иной посыл несет работа члена партии кадетов Дживелегова, в будущем главного специалиста по итальянистике при сталинском режиме: это первое исследование по культуре Ренессанса в России, где последовательно исповедуется строго социологический, классовый подход к истории Возрождения. Полагая основными чертами средневековой культуры феодализм, теократию и аскетизм, подавляющие человеческую личность, Дживелегов, полемизируя с Жебаром, сводит весь смысл Возрождения к вытеснению из культуры этих черт. Резко отрицательный взгляд на эпоху Средних веков и противопоставление ей Ренессанса как периода освобождения от гнета обскурантизма и догматизма позже получили развитие в работах сталинского периода, начиная с энциклопедий и заканчивая специальными пособиями и научными статьями; некоторые из них рьяно полемизировали с современными им западными исследованиями гуманизма⁶. Примечательно, что в 1923 году в *Анналах Академии наук* вышел краткий обзор литературы по ренессансному гуманизму в России и Европе с 1890 по 1914 год, где с сожалением отмечалась «бедность работ по сравнению с исследованиями медиевистики и классической древности» [Хоментовская 1923: 246] и отсутствие «истории философии возрождения» [Там же].

Закономерно, что фигура Петрарки, стоявшая на пороге между двумя эпохами, привлекала особое внимание историков гуманизма и Ренессанса: Веселовский, Дживелегов и Корелин даже посвящали ему как отдельные главы, так и целые работы, ср.: [Веселовский 1905;

6 Характерный пример такой работы представляет статья Виктора Лазарева 1951 года, автор которой сетует на современные ему западные исследования, якобы нивелирующие революционный скачок между Средними веками и Ренессансом и стремящиеся – из клерикальных соображений – показать, что гуманизм характерен и для средневековой культуры и представить Петрарку и Боккаччо готическими писателями, ср.: [Лазарев 1951]. Укажем также на менее тенденциозную статью Матвея Гуковского [1945].

Дживелегов 1908: 64–80; Корелин 1914, II]. Что любопытно, в противовес существовавшей традиции изучения итальянской литературы⁷, ими не умалялось значение Петрарки как публициста и автора прозы, которая даже в конце XIX века была доступна лишь в старых изданиях Чинквеченто: психологические метания певца Лауры, отраженные в его прозаических произведениях, обобщались историками до типических черт его времени.

Так, Веселовский утверждает, что Петрарка как бы стоит на границе между «двумя культурными преданиями (древним и новым)» [Веселовский 1905: 97], т. е. античностью и итальянской культурой, и принадлежность его им обоим проявляется в его психологическом облике; смена культур «уединяла личность» [Там же], заставляла ее предаваться самопознанию, ценой которого был глубокий нравственный кризис, выразившийся в метаниях между аскетизмом и стремлением к славе, между земным счастьем и христианским самоотречением. Сравнивая Петрарку с Данте, ученый противопоставляет широкую культурную основу *Божественной Комедии*, универсальность ее идеалов – духовной изоляции и отвлеченности исканий Петрарки, которыми тот был обязан своему увлечению античностью.

Мысль о внутреннем кризисе Петрарки как о знамении нарождающегося гуманизма проходила красной нитью через разные работы Веселовского: в 1887 году он замечал, что занятия античностью притупляли в нем живой интерес к жизни [Веселовский 1887: 319], а позже утверждал, что в его кризисе отражались «разлад между существующим и желаемым» [Веселовский 1898: 79], ослабевание «веры в прочность общественного и религиозного уклада» [Там же] и свойственная эпохе «жажда чего-то лучшего» [Там же]. Тем не менее, поздний Веселовский видел в этом кризисе продолжение Средних веков: внутренняя борьба Петрарки, писал ученый, отличалась от средневековой только тем, что теперь соблазны грешного и мирского, «являясь в ореоле древнего величия, и пугали и привлекали вместе» [Там же]. Этический конфликт Петрарки Веселовский обосновывал тем, что поэт пытался руководствоваться в своей жизни двумя разными нравственными критериями – христианским и народно-классическим; они не сходились между собой и разлагали в нем видимую цельность средневекового мирозерцания, ср.: [Там же]⁸. Биографическое

7 Так, итальянский литературовед Франческо Де Санктис полагал, что настоящий портрет Петрарки можно составить только по его сонетам, разбору которых и посвятил свою книгу [De Sanctis 1869].

8 Интересно, что в 1918 году Василий Розанов, говоря о «сходстве исторической роли Гоголя с исторической ролью Петрарки», определит ее как обличение

исследование о Петрарке позволяет Веселовскому выделить на фоне традиции субъективное начало, «выражение индивидуальности с ее неповторимостью и тайной» [Андреев 2008: 273], которое, возможно, при всех своих внутренних противоречиях, элитарности и отчужденности, было необходимо «на начальных этапах всемирно-исторического становления индивидуальности» [Там же: 277].

Дживелегов в *Начале итальянского Возрождения* мотивировал противоречия Петрарки между античным мировоззрением и совестью средневекового человека социальным происхождением поэта «от горожанина-торговца, который в торговле вырабатывал потребности, несогласные с духом Средневековья» [Дживелегов 1908: 67]. Наибольший интерес для него в певце Лауры представляла борьба с наследием феодальной эпохи во имя индивидуализма; а поскольку индивидуализм проистекал, согласно ученому, из потребностей морально мелочной буржуазии, то Петрарка был для него одновременно и основателем гуманизма, и «человеком с маленькой душой» [Там же: 80].

Наиболее подробный анализ личности Петрарки давался в исследовании историка Московского университета Корелина *Ранний итальянский гуманизм и его историография*, изданном впервые в 1892 году и повторно опубликованном накануне выхода книги Гершензона [Корелин 1914]. Примечательно, что весь второй том (переизданный отдельно уже в 1899 году) посвящен Петрарке и обзору западных исследований биографии поэта, которого Корелин, как и его современники, считал родоначальником итальянского гуманизма, несущим в себе черты Средневековья. Остановимся поэтому на ней подробнее.

Опираясь на тезис Буркхардта о том, что ренессансная культура – это индивидуалистическая культура, Корелин усматривал в изучении автобиографической прозы, а не сонетов Петрарки, ключ к пониманию духа раннего Возрождения. Главными источниками для него были *Письмо к потомкам* и *О презрении к миру*. Уточним, что как раз в последнем из них и находит самое полное отражение та внутренняя борьба поэта, которая делает его ключевой фигурой для анализа историко-социальных процессов на рубеже эпох. *Моя тайна, или О презрении к миру* (ср. авторитетное современное издание: [Petrarca 1992]) – сочинение, написанное Петраркой в форме диалога: в видении перед ним предстает прекрасная дама, которую он воспел в поэме *Африка* –

христианства и сотворение «языческого Renaissenc'a»; это сравнение могло быть сделано под влиянием прочтения трудов Веселовского, хотя идея последнего о конфликте между христианским и языческим началами у Петрарки и доведена здесь до предела [Розанов 1918: 9–10].

Истина – на сей раз в сопровождении почтенного старца – св. Августина. Августин, чья *Исповедь* оказала глубокое влияние на Петрарку, является здесь для последнего тем же, чем св. Бернард в Комедии – для Данте, т.е. прототипом духовного проводника, с которым, в отличие от Данте, Петрарка позволяет себе не соглашаться и спорить. На протяжении трех бесед Августин уговаривает Петрарку отвести взгляд от суетных привязанностей – в частности, от безумной любви к античным авторам, к Лауре и к земным благам – и предаться мыслям о благах вечных, а для этого заняться размышлением о смерти. Петрарка в ответ возражает и оправдывается, пытаясь убедить Августина, что даже его любовь к Лауре была поводом к нравственному совершенствованию, а не плотским соблазном, и в конце концов заявляет, что его ждут пока еще земные дела, но, разобравшись с ними, он подумает и о вечности; Августин с явным неодобрением соглашается и поручает своего собеседника Божьему милосердию. Эти два голоса – Августин и Петрарка-визионер – представляют собой те два направления мысли поэта, противостояние которых и знаменует его внутренний разлад.

Корелин, который, в отличие от Дживелего, не считал экономические факторы определяющими для развития мирозерцания Петрарки, утверждал, что конфликт старых и новых идей в поэте – это результат культурного роста личности, произошедшего под влиянием исторических условий; внутреннее раздвоение поэта Корелин объяснял борьбой «исторически развившихся потребностей личности той эпохи» со средневековыми идеями [Корелин 1914, II: 247]. Корелин заявлял, что в античной культуре Петрарка и другие гуманисты искали не столько новые образы и формы, сколько идеи, которыми можно было бы воспользоваться для борьбы со схоластикой и создания нового мирозерцания. Последнее же предполагало освобождение мысли от церковного авторитета, построение новой этики, новой педагогики, новой политики и новой науки, появление публицистики, образование общественного мнения; причем факторами этого процесса нельзя назвать ни упадок Церкви, ни политические события, ни социальные перемены в обществе, ни становление итальянской национальности, а лишь рост индивидуализма и специфику культурного развития западной Европы. Здесь Корелин полемизировал с историком литературы Гаспарри, который отрицал в Петрарке борьбу двух идей и видел в нем конфликт только одной, аскетической идеи с чувственными желаниями, ср.: [Гаспарри 1895, I: 386]. Для Корелина же такая трактовка была неприемлема, ибо «если бы это было так, то Петрарка не заслуживал бы названия нового человека <...>, потому что такую борьбу должен был переживать всякий искренний аскет в любую эпоху.» [Корелин 1914, II: 247]. Историческое значение Петрарки Корелин видел как в

создании новой системы взглядов без отрыва от христианства, так и в том, что он был «родоначальником новой интеллигенции, вследствие чего его борьба со средой и с самим собой имеет глубокий интерес, как первые шаги нового сословия» [Там же, II: 52].

Для Корелина было так важно подчеркнуть принципиально новые черты идейного облика Петрарки по сравнению со средневековой ментальностью, что даже те его свойства, которые принято было относить к католическому аскетизму – пессимизм, отрицательное отношение к жизни, стремление к уединению, равнодушие к смерти – ученый полагал приметами гуманистического сознания. Так, Корелин указывал на следующие представления Петрарки:

<...> под видом похвалы уединению [Петрарка восхваляет – К.Л.] <...> тот идеал «обеспеченного досуга», к которому в конце концов стремились все гуманисты. Уединение Петрарки – бегство не от жизни, а только от ее беспокойств [Там же, II: 12-13].

<...> если он [Петрарка – К.Л.] и клянет страсти, то это делают и древние философы. <...> Характерно <...>, что монашеский сан, сохранивши в глазах Петрарки привлекательность уединенной жизни, утратил средневековое величие <...>. Еще резче проявляется новый и специально гуманистический дух Петрарки в его отношении к богословию [Там же, II: 16].

Вследствие интереса к человеку Петрарка относится отрицательно к метафизике и сводит к морали не только философию, но даже и науку [Там же, II: 113].

Примечательно, что, отстаивая внутреннюю свободу Петрарки от потребностей средневекового сознания, Корелин стремился защитить и его нравственность, которую многие историки рисовали черными красками. Ученый отмечал, что, основываясь на переписке Петрарки с друзьями, политическими и церковными деятелями, самые разные авторы вслед за Фойгтом резко осуждали человеческие качества Петрарки. Так, Фойгт считал суетное славолубие главной чертой поэта и полагал его неискренним христианином, который рвался играть роль мудреца, но на самом деле вел себя низко, не был искренен в любви, а дружба для него была «аппаратом для возведения философского трона», ср.: [Там же, II: 182]. Уго Фосколо упрекал Петрарку в гордости, нетерпимости и заносчивости, ср.: [Там же, II: 185], Ф. Де Санктис – в суетности, жадности, завистливости, ср.: [Там же, II: 201]; Адольфо Бартоли и вовсе видел в нем психопата, считая мистицизм частью его патологии, ср.: [Там же, II: 243]. Добавим к этому от себя, что позже и Дживелегов написал, будто эгоизм Петрарки был главной его чертой, а любил он только самого себя, даже его любовь к Лауре была эгоистична

[Дживелегов 1908: 77]; «он льстит <...> унижается», кривит душой ради своих удобств; не патриот; «мало доступен» «для высших чувств»; в политике оппортунист; «самолюбив до мелочности», завистлив, «критики не выносил совершенно», избалован поклонением; «осыпает своих противников ругательствами» [Там же: 78–79].

Корелин опровергал все их доводы, заявляя, что Петрарка не был ни излишне славолюбив, ни алчен, ни бесчувствен. Не примыкая к немногим сторонникам противоположной точки зрения, которые называли поэта «совестью своего века» [Жебар 1900: 293, 303] или «натурой деликатной, слишком мягкой и уступчивой» [Гаспари 1895, I: 381], Корелин, тем не менее, полагал, что последнее ближе к истине, чем низкая этическая оценка Фойгта и его последователей. Петрарка, по мнению Корелина, принадлежал к ранним гуманистам, которые «выработали учение, что человек по природе существо нравственное и что на лучших сторонах нашей природы должна быть построена новая этика, которая должна не подавлять индивидуальные свойства, а содействовать их правильному развитию» [Корелин 1914, I: 261]. Об этом свидетельствует проза Петрарки, по которой – как и по другим образцам гуманистической литературы – Корелин, в отличие от своих предшественников, и предлагает изучать Ренессанс в его постепенной эволюции, ср.: [Там же, I: 36].

В рецензии проф. Николая Кареева на первое издание его труда отмечалось отсутствие социологической оптики: гуманизм рассматривался как культурное, а не социально-экономическое явление; в то же время, Кареев подчеркивал, что основной идеей работы Корелина было огромное значение гуманистической эмансипации личности и общества от схоластики для начала новой эпохи в истории Европы, ср.: [Кареев 1893: 441–466]. Положительный взгляд на искания и весь духовный облик Петрарки вписываются в общую историческую концепцию Корелина: Василий Ключевский в своем некрологе 1899 года определил его как «историка-оптимиста» [Ключевский 1899: 6], который верил в последовательный прогресс и торжество законов человеческого духа, ср.: [Там же].

Как будет видно ниже, статья Гершензона, вышедшая на следующий год после второго переиздания работы Корелина, была выдержана в абсолютно иной тональности.

2. Внутренний кризис Петрарки в трактовке Гершензона

Предисловие Гершензона к новым переводам, встреченное исключительно хвалебными отзывами в печати – в том числе, и

отзывом Дживелегова, отметившего, что «Главное достигнуто в том, что есть – Петрарка вырисовывается вполне ярко, как человек средневековый, но уже болеющий болезнями души, свойственными новому времени» [Дживелегов 1915: 1] – представляет собой, по словам самого Гершензона, значительно переработанную версию его же статьи о Петрарке, напечатанной в *Книге для чтения по истории Средних веков* под редакцией преподавателя Гершензона, профессора историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета Павла Виноградова, в 1899 году (ср.: [Гершензон 1899: 339–374]), то есть тогда же, когда была во второй раз издана и работа Корелина. Как вспоминает Василий Маклаков, Виноградов, талантливый медьевист, «затеял издать под своей редакцией сборник статей своих учеников под общим заглавием: *Книга для чтения по Истории средних веков*. Сборник был представлен на премию Петра Великого и ее получил» [Маклаков 1954: 210].

На первый взгляд, в этой ранней версии статья не кажется новаторской на фоне идущей от Фойгта традиции; ее специфическими характеристиками можно назвать лишь предельный психологизм и нехватку историко-культурного контекста. Сам автор в письме Маклакову в 1895 году признавался в своей неудовлетворенности самой ранней версией статьи (впрочем, по сравнению с той версией первая редакция, скорее всего, была дополнена):

Если можно, достаньте, пожалуйста, и моего Петрарку; если хотите – прочитайте его, а потом пошлите мне. Эта статья страшно неровна и невыдержанна, есть страницы вымученные, и притом она оборвана на середине; но есть в ней несколько страниц, которыми я доволен [Гершензон 2019: 181]⁹.

Прежде всего, в этом тексте бросается в глаза жесткая критика человеческих качеств поэта: Гершензон начинает прямо с нее, минуя вступления. Как и у большинства исследователей, Петрарка предстает здесь человеком крайне неприятным; в частности, автор выделяет следующие отталкивающие черты:

- он любит только себя самого;
- он пренебрегает любыми приличиями, лишь бы говорить о себе – предмете его единственной любви;
- друзья нужны ему только как адресаты для писем;
- он бессердечен, почти жесток;
- он готов стать донощиком;

⁹ Сам Маклаков с одобрением пишет в воспоминаниях о первой редакции статьи, называя ее «прекрасной» [Маклаков 1954: 210].

- он жаждет почестей;
- он труслив и подозрителен;
- он притворяется стойким, а на самом деле постоянно жалуется;
- он говорит о презрении к богатству, но сам глубоко корыстен;
- он готов унижаться, кланяться и льстить ради временных благ;
- он подвержен самым разнообразным страхам.

После детальной критики нравственного облика Петрарки Гершензон анализирует трактат *О презрении к миру*.

В этой части можно усмотреть влияние Гаспари, целиком изданного в России двумя годами ранее. Сравним соответствующие отрывки:

Однако религиозное воззрение средних веков не довольствовалось простой набожностью и правоверностью; оно не только ставило небесное выше земного, но и не хотело давать этому последнему никакого места рядом с первым; кто хотел завоевать небо, тот должен был презирать мир. Это убеждение¹⁰ разделял и Петрарка; но у него этот взгляд пришел в противоречивое соотношение со складом его натуры и с жадно им впитанными идеями древних, которые любили землю. Сперва он всецело отдавался своим наклонностям, но затем последовал долгий период борьбы и колебаний <...>. Его разум осуждал земные желания и стремления; но фантазия и чувственность приковывали его к соблазнительным образам пышности и радостей этого мира, человек и поэт боролись в нем против аскета [Гаспари 1895, I: 386].

и:

В первой половине XIV века, когда складывались характер и мирозерцание Петрарки, формально еще в полной силе царил аскетический взгляд на жизнь. Исходная точка его ясно формулирована в словах Екатерины Сиенской: «Бог противоположен миру и мир противоположен Богу». Оба начала по существу исключают друг друга, и человек должен выбрать одно из них – мир или Бога: одновременное служение обоим невозможно. <...> В силу противоположности между миром и Богом достигнуть вечной жизни можно только путем полного отречения от мира. <...> Мы видели, что она <эта теоретическая формула – К.Л.> сохранила такое же значение и для Петрарки: отречение от мира, умерщвление своей плоти остается и для него непреложным идеалом; тот второй, карающий голос, который звучит в его исповеди, есть голос аскетизма, и борьба, которая происходит в нем, есть борьба между стремлениями его чувственной природы и аскетическим идеалом. <...> Аскетизм в нем <...> противоречит всем его склонностям и стремлениям. [Гершензон 1899: 360–362].

10 Выделение здесь и далее наше. – К.Л.

Гершензон вторит в своей статье тем самым строкам Гаспари, с которыми полемизировал Корелин, видевший в Петрарке конфликт между противоположными идеями, а не между идеей и чувством. Однако, если Гаспари останавливается на этом тезисе, который, по мнению Корелина, применим к любому аскету в любые времена, и потому не оправдан (Корелин упрекает Гаспари за то, что он видит в Петрарке скорее отдельную личность, чем представителя культурной эпохи), то Гершензон, ясно понимая этот его недостаток, уточняет, что, хотя «та борьба, которую переживал Петрарка, не представляла ничего необычного для средних веков», «в его отношении к аскетическому принципу есть черта, совершенно чуждая предшествующей эпохе» [Там же: 361]. И если Корелин, в соответствии со своей концепцией, включает эту черту целиком в область рационального, то Гершензон относит ее к области противопоставления рационального и волевого начал: она состоит в том, что «аскетический идеал сохранил еще власть над его умом, но не над волею» [Там же: 362]. И далее прибавляет, что «аскетизм для него – уже не жизненный принцип, не активное начало, а <...> формальный закон» [Там же: 362], «теоретическая формула» [Там же: 361], которая «мертвым балластом тяготеет над ним» [Там же: 362]. Согласие Петрарки с Августином, таким образом, оказывается чисто умозрительным: ум поэта подчинен старым принципам, воля же его живет отдельной жизнью.

На самом деле, Гершензон лишь усиливает и развивает тот же акцент, что был сделан Гаспари, использовавшим более размытые термины «наклонности», «желания» и «стремления» – он вводит понятие «воли», тем самым точно определяя сферу духовного конфликта, который собирается описать. Это определение предвосхищает его размышления в статье *Творческое самосознание*, вышедшей в *Вехах* в 1909 году:

Мы калеки потому, что наша личность раздвоена, что мы утратили способность естественного развития, где сознание растет заодно с волею, что наше сознание, как паровоз, оторвавшийся от поезда, умчалось далеко и мчится впустую, оставив втуне нашу чувственно-волевою жизнь. [Гершензон 1909: 70].

и:

Опасность <отделенности сознания от воли в человеке – К.Л.> заключается в том, что индивидуальное сознание может отделяться от личности, что мы и видим на каждом шагу, и это имеет последствием два явления: во-первых, сознание перестает руководить волею, бросает ее, так сказать, на произвол ее страстей, во-вторых, само оно, не контролируемое на каждом шагу той непогрешимой целесообразностью, средоточием

которой является в нас воля, начинает блуждать, вкривь и вкось, теряет перспективу ударяется в односторонности, впадает в величайшие ошибки [Там же: 73–74].

Борьба между сознанием и волей, которую он обнаруживает и у Петрарки, составляет основное ядро размышлений в веховской статье; сознание, постигающее любую, даже самую прекрасную истину абстрактным путем, вне связи с реальной жизнью человека, бесплодно, так как, по мнению ученого, «Сознание не живет, не действует; оно не имеет никакого непосредственного прикосновения к реальному миру; живет и действует только центральная воля человека, следовательно, только через нее сознание может осуществлять познанную истину» [Там же: 73].

В веховской статье положительной моделью отношения между сознанием и волей для Гершензона являются случаи «неописуемого взаимодействия» «сознания и чувственной личности, их непрерывная борьба и минутное уравновешение, в глубине – гармонический рост всего человека, снаружи, может быть, ряд потрясений» [Там же: 74]. В этих случаях мысль человека обращена не на внешние истины, а на его внутреннюю жизнь; истина извне принимается не целиком, а только в той мере, в какой она нужна для конкретной работы воли, направленной на рост личности. Сознание таким образом перестраивает волю, как это было, например, в случае с откровением Джона Беньяна. Власть абстрактных идей над сознанием опасна, идеи хороши только тогда, когда им находится практическое применение в быту человека, который на этапе своего становления «в наблюдении жизни, в собственном опыте, в книгах <...> ищет элементов своего сознания, т. е. те идеи, в которых наиболее полно, наиболее точно уместились бы основные склонности его натуры» [Там же: 76].

В ранней работе о Петрарке поэт из Ареццо выглядит поначалу как будто бы именно таким человеком: в отличие от средневековых авторов, в нем преобладают реальные чувства, он почти до конца привержен миру реальных вещей, и это отношение к реальности только укрепляется в нем благодаря чтению римских классиков. Гершензон заявляет, что Петрарка обрел в римской литературе «яркое выражение и поэтический апофеоз тех чувств и стремлений, которые бродили в нем самом <...> в древних авторах он нашел именно изображение человеческого духа в его взаимодействии с реальным миром» [Гершензон 1899: 365–366]. Его абстрактные познания помогают его духовному развитию, отвечая на потребности его чувств. Его критическое, т.е. самостоятельное осмысление литературы, облечение мысли в оригинальные, а не готовые формулы, стремление к самопостижению,

свободное и сосредоточенное исследование собственного «я», выход за рамки безличной традиции, безусловно, имеют положительное историческое значение для Гершензона [1899: 366–374] и соответствуют положительным характеристикам жизни личности в веховской статье. Внутреннее состояние Петрарки отличается в лучшую сторону от зависимости средневекового человека от устоявшихся верований. В то же время, элементы старого аскетического мировосприятия выпадают из этой картины, внося дисгармонию в творческое самосознание Петрарки. В нем нет духовной цельности, так как «нормальный, т.е. душевно-цельный человек не может не быть религиозен, по самой природе человеческой души» [Гершензон 1909: 78], а религиозность Петрарки принадлежит только его сознанию, но не реальным склонностям; мертвые для него схоластические принципы не могут преобразовать его волю, в чем и заключается его драма. Средневековье и новая эпоха сталкиваются в нем, как сталкиваются набор догм и свободная мысль. Здесь Гершензон никак не связывает эту проблему с нашей современностью, и, если статья в *Вехах* от общего теоретического рассуждения переходит к критике русской интеллигенции на рубеже XIX и XX веков, то статья 1899 года завершается характеристикой исторической роли Петрарки.

Однако в работе 1915 года Гершензон дополняет новую редакцию вступлением и заключением, в которых делает акцент именно на связи между духовной жизнью Петрарки и проблемами русской интеллигенции, что и позволяет считать предисловие к книге в каком-то смысле продолжением *Творческого самосознания* и предвосхищением *Переписки из двух углов* (особенно учитывая, что товарищем Гершензона по работе над изданием Петрарки был Иванов – таким образом, очерк, в сущности, представляет собой реплику Гершензона в их споре еще до начала «переписки»).

Психологический портрет Петрарки в новом варианте почти никак не меняется; вставки касаются исключительно подхода самого автора к историческому исследованию и параллели Петрарки с читателями гершензоновского поколения. Уже в самом начале статьи Гершензон расходится с большинством писавших о поэте авторов: ему неважно, что Петрарка положил начало гуманизму и неважно, каким он был поэтом, главное для ученого – воскресить образ личности, и уже тогда в свете этого образа станет интересным его творчество. Здесь Гершензон следует своему уже разработанному методу изучения исторического материала, лозунг которого: «Высшая задача историка, венец его усилий – понять и показать, что еще уцелело в явлении прошлого, чем оно еще живо и нужно» [Гершензон 1915: 3]. На самом деле, такая актуализация оказывается чревата условностью исторической реконструкции. Быт

и культура Ренессанса, а также биографический сюжет становятся для Гершензона лишь декорациями, за которыми он маскирует собственные метафизические искания, что в целом характерно для его исторического метода, ср.: [Проскурина 1998: 40–41]. Рецензируя работу 1915 года, Владимир Эрн отмечал «вырванность облика Петрарки из рельефа времен. Гершензон рассматривает Петрарку только как индивидуальность», ср.: [Там же: 41]. Впрочем, как мы видели, тот же упрек в анализе Петрарки как личности, а не как типического представителя своей культуры, Корелин обращал к Гаспару.

Актуальность Петрарки Гершензон видит в конфликте между самоанализом и непосредственным мировосприятием. В отличие от других историков, линию водораздела он проводит между первобытной гармонией чувства и разума и современной рефлексией. Сама склонность Петрарки к самоанализу, новая для средневекового человека, становится особым предметом критического интереса Гершензона; ученый повторяет, что Петрарку «снедает демон рефлексии» [Гершензон 1915: 6]. Интересно, что во втором варианте статьи возникает противоречие. С одной стороны, в сохранившемся от первой редакции отрывке превозносится свобода мысли Петрарки – абсолютное благо с точки зрения историков-оптимистов, в частности, Корелина, верившего в прогресс в области духовной культуры. С другой же стороны, в заключительной части новой редакции Гершензон предостерегает: это «Не мышление философа <...>; не мысль-озарение, знакомая творческим умам; <...>, – это мелкое неутомное самосознание всякого чувствования, всякого движения воли» [Там же: 51], где нет ни созерцания самого предмета размышления, ни любви к нему, а есть только вопрос о его смысле – «тягчайшее проклятие культурного человечества» [Там же: 52]. В новой редакции остро звучит тема опасности культуры для человека, которая повторится и в *Переписке*: «росту культуры неизбежно соответствует возрастающая гипертрофия сознательного начала в каждой отдельной личности. <...> золотая непосредственность <...> исчезает; <...> мысль поработает себе чувство и волю» [Там же: 51].

Самосознание как проклятие, самоанализ как болезнь – это новый ответ Гершензона как мыслителя-пессимиста на восторженные характеристики первого гуманиста, стоящего на пороге Возрождения. При всех отрицательных описаниях человеческих качеств Петрарки, ни один исследователь до Гершензона не осуждал самой его способности к самосознанию, видя в ней скорее положительный фактор.

Как говорилось выше, сознание Петрарки устами Августина указывает на аскетические идеалы Средневековья, но самому поэту они внутренне чужды. Поэтому закономерно, что рефлексия об

аскезе ведет того не к духовному совершенствованию, а к самообману, кружению ума на одном месте, ведь Петрарка хочет быть аскетом лишь в теории, на практике же его воля стремится к плотским радостям и славе. Однако Гершензону важно подчеркнуть, что и идеалы античных классиков, например, идеал дружбы у Цицерона, остаются для него абстрактными: дружба – лишь формальная идея, так же формален и патриотизм. Приводя те же уничижительные характеристики, что были даны поэту Фойгтом, Гершензон в новой редакции стремится не столько переосмыслить нравственный облик своего героя в негативном ключе (тем более, что здесь он не был бы оригинален), сколько поднять ту же проблему, которую поднимет шесть лет спустя в *Переписке из двух углов*, также в жанре диалога: «откровения истины, нисшедшие на отцов, превратились в мумии, в фетишей, и уже не вонзаются в душу, как благостно-разрушительный и плодотворный заряд, а заваливают ее сверху глыбами гранита и щебнем распавшихся идей» [Иванов, Гершензон 2006: 46–47]. Яд культуры отравляет, по Гершензону, разум первого гуманиста не в том смысле, в каком понимал это сам Петрарка, признаваясь Августину, что любовь к классикам отвлекает его от созерцания вечных истин, а в том смысле, что за пустыми понятиями он уже не чувствует живого содержания, не переживает их как естественную внутреннюю потребность. Значение Петрарки для современников Гершензона, таким образом, состоит в том, что именно он положил начало тому разладу между умом и волей, тому бесплодному интеллектуальному поиску, который не только не закончился на нем, но, напротив, с течением истории еще больше усугубился, так что интеллигент начала XX века находится в самом разгаре этого процесса.

Отвечая Иванову, Гершензон напишет:

Я не сужу культуры, я только свидетельствую: мне душно в ней. <...> Я знаю слишком много, и этот груз меня тяготит. Это знание не я добыл в живом опыте; оно общее и чужое, от пращуров и предков; оно соблазном доказательности проникло в мой ум и наполнило его. И потому, что оно общее, верхлично-доказанное, его бесспорность леденит мою душу. <...> От этого несметного безличного знания, от усвоенных памятью бесчисленных умозрений, истин, гипотез, правил мышления и нравственных законов, от всего этого груза накопленных умственных богатств, которыми каждый из нас нагружен, – то изнеможение, которое снедает нас [Там же: 22–23].

Утрата ощущения бытия, невозможность постигать священные откровения напрямую, рутинность восприятия духовных истин – болезнь современного интеллигента в *Переписке*, но тот же самый диагноз Гершензон ставит и Петрарке, в отличие от Данте, у

которого «было так ярко чувство, <...> мысль была так свежа и слово существенно» [Там же: 22]. Примечательно, что говорит он это, противопоставляя средневековое мировосприятие уже не гуманизму, а мировоззрению начала XX столетия (на пути к которому гуманизм оказывается первой ступенью), и средневековая мысль является в этом случае положительным примером; в первой же редакции статьи о Петрарке, рассуждая о людях Средневековья, Гершензон подчеркивал власть над ними догмы и традиции, относя последние, несомненно, к отрицательным культурным явлениям.

Тем не менее, Данте, чье *Чистилище* Иванов переводил как раз в процессе работы над *Перепиской* (ср.: [Davidson 1989: 264]), вероятно, представлял для Гершензона положительную модель еще и благодаря хрестоматийным последним трем стихам XXXIII песни *Рая*, не зная которых собеседник Иванова не мог:

Но уже вращала мое стремленье и мою волю,
словно колесо, движимое равномерно,
любовь, что движет солнце и другие звезды¹¹.

Большинство комментаторов Комедии полагают, что под «стремлением» здесь имеется в виду интеллектуальное желание познавать, т.е. разум; воля и разум, как две способности разумной души, у человека, удостоившегося созерцания Творца, приходят в совершенную гармонию с волей Божьей [Chiavacci Leonardi 2001: 608]. Соотношение воли и разума у Данте представляет отдельную сложную проблему, которую нужно рассматривать отдельно, в контексте схоластических идей и трактатов по аффективной мистике XIII века (ср.: [Stabile 1970]), но можно предположить, что эти строки были восприняты Гершензоном как наглядная иллюстрация к его представлению о той цельности средневекового сознания, которой был уже лишен Петрарка.

И именно это оплакиваемое Гершензоном отсутствие цельности позволяет читателю на рубеже XIX и XX веков, по мысли ученого, воспринять латинскую прозу Петрарки как «весть от далекого брата» [Гершензон 1915: 52] и определяет необходимость ее перевода.

11 «ma già volgeva il mio disio e 'l velle, / sì come rota ch'igualmente è mossa, / l'amor che move il sole e l'altre stelle» (Par. XXXIII, 143-145). Текст цитируется по каноническому изданию Джорджо Петрокки [Alighieri 1994]. Мы приводим здесь наш подстрочный перевод, а не стихотворную версию Михаила Лозинского, ради сохранения большей лексической точности. – К.Л.

Заключение

Вторая редакция статьи Гершензона 1915 года отражает некоторые общие тенденции исследований о Петрарке рубежа веков и вместе с тем привносит принципиально новые элементы, связанные с идеями самого ученого о духовном состоянии современной ему интеллигенции. Она выдержана в рамках концепции Буркхардта, согласно которому гуманизм означал становление индивидуализма, без чего невозможно высокое развитие личности. Однако формирование индивидуального самосознания, саморефлексии и способностей к самоанализу у первого гуманиста трактуются Гершензоном в 1915 году как первые симптомы духовного заболевания, мнимо расширяющего, но на самом деле ограничивающего личность в ее росте.

Жебаровская концепция гуманизма как результата союза между живой верой и теоретической мыслью видится прямо противоположной представлениям Гершензона. Согласно последнему, теоретическая мысль именно на пороге Средневековья и Ренессанса отрывается от живого религиозного чувства; последнее исчезает, а догма становится искусственным фетишом, не связанным с повседневной жизнью. Что касается концепции Фойгта, для которого гуманизм, как и для Оветта, означает связь итальянской культуры с миром античности, то Гершензон, разумеется, признает важность последней для интеллектуального становления Петрарки, но, обнаруживая в увлечении ею укрепление связи поэта с реальностью, вместе с тем указывает на искусственность и фальшь ее книжных идеалов; в этом смысле она оказывается ничуть не лучше для духовного роста, чем устаревшие ценности средневекового христианства.

Как было указано выше, в идеях Гершензона можно усмотреть некоторые влияния Гаспари и параллели с концепцией Веселовского. Как и Веселовский, Гершензон противопоставляет духовную изоляцию и глубокий внутренний кризис Петрарки универсализму и цельности Данте, особо отмечая отчуждение поэта из Ареццо от непосредственного восприятия действительности. Тем не менее, Веселовский, в отличие от Гершензона, видит в конфликте Петрарки борьбу между двумя различными нравственными принципами, а не двумя разными элементами духовной природы человека.

Разумеется, Гершензон крайне далек от социологического подхода Дживелегова, с его противопоставлением феодального и буржуазного начал, который имел большой успех в послереволюционной дидактической литературе о культуре Возрождения. И абсолютно противоречит его позиция концепции Корелина: если первый, будучи историком-оптимистом, усматривает в постоянном культурном

развитии человечества движение «к лучшему и совершеннейшему состоянию» [Ключевский 1899: 5] и, исходя из этого, оценивает и явление Петрарки, то для Гершензона рост культуры влечет духовную трагедию современного интеллигента, начало которой положил именно поэт из Ареццо. Именно поэтому в его очерке не учитываются рассматриваемые другими учеными аспекты движения гуманизма: мир сознания интересует Гершензона больше, чем любые историко-социальные и тем более культурные феномены, связанные с его развитием.

В статье Гершензона находит отражение как новая для петраркистских исследований идея о конфликте у поэта между волей и рациональным началом, уже получившая раскрытие в *Творческом самосознании*, так и не менее оригинальная мысль о культурной и религиозной традиции как о препятствии на пути познания метафизических истин через непосредственный опыт, позднее обоснованная историком в *Переписке из двух углов*.

Работа Гершензона о Петрарке, вышедшая в 1915 году, в разгар Первой мировой войны и накануне революционных потрясений, является как предостережением современникам, так и репликой не столько в литературном, сколько в философском споре, и не только с Ивановым, видящим в Петрарке прежде всего лирика и мистика, возносящегося к «аполлинийскому видению <...> в область созерцания чистейших откровений любви» [Иванов 1974: 633], но и с исследователями гуманизма, изображавшими поэта из Ареццо как положительный пример исторического прогресса.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Андреев 2008] – *Андреев М.Л.* А.Н. Веселовский // *Литература Италии: темы и персонажи.* М.: РГГУ, 2008. С. 271–280.
(*Andreev M.L.* A.N. Veselovskiy // *Literatura Italii: temy i personazhi.* Moscow, 2008. P. 271–280.)
- [Буркхардт 1876] – *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения / пер. со 2-го нем. изд. С. Бриллианта. СПб.: Тип. Мин. путей сообщ. (А. Бенке), 1876.
(*Burckhardt J.* Die Kultur der Renaissance in Italien. Saint Petersburg, 1876. – in Russ.)
- [Венцлова 2012] – *Венцлова Т.* Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам – переводчики Петрарки (На примере сонета CCCXI) // *Собеседники на пиру.* М.: НЛО, 2012. С. 127–139.
(*Ventslova T.* Vyacheslav Ivanov i Osip Mandel'shtam – perevodchiki Petrarki (Na primere soneta CCCXI) // *Sobesedniki na piru.* Moscow, 2012. P. 127–139.)
- [Веселовский 1870] – *Веселовский А.Н.* Вилла Альберти: новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV-XV столетия: Критическое исследование. М.: Синодальная типография, 1870.
(*Veselovskiy A.N.* Villa Alberti: novye materialy dlya kharakteristiki literaturnogo i obshchestvennogo pereloma v ital'yanskoy zhizni XIV-XV stoletiya: Kriticheskoe issledovanie. Moscow, 1870.)
- [Веселовский 1887] – *Веселовский А.Н.* Противоречия итальянского Возрождения // *Журнал Министерства народного просвещения.* Ч. 254. 1887: ноябрь – декабрь. Ноябрь. С. 316–349.
(*Veselovskiy A.N.* Protivorechiya italyanskogo Vozrozhdeniya // *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya.* Part [=Vol.] 254. 1887: November–December. November. P. 316–349.)
- [Веселовский 1892] – *Веселовский А.Н.* Боккаччо и Овидий // *Журнал Министерства народного просвещения.* Ч. 280. 1892: март–апрель. Апрель. С. 370–381.
(*Veselovskiy A.N.* Bokkachch'o i Ovidiy // *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya.* Part [=Vol.] 280. 1892: March–April. April. P. 370–381.)
- [Веселовский 1898] – *Веселовский А.Н.* Психологический параллелизм и

- его формы в отражениях поэтического стиля // Журнал Министерства народного просвещения. Ч. 316. 1898: апрель. С. 1–80.
 (Veselovskiy A.N. Psikhologicheskiy parallelizm i ego formy v otrazheniyakh poeticheskogo stilya // Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya. Part [=Vol.] 316. 1898: April. P. 1–80.)
- [Веселовский 1905] – *Веселовский А.Н.* Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere. 1304–1904. М.: Типо-литография тов-ва Н. Кушнерев и Ко, 1905.
 (Veselovskiy A.N. Petrarka v poeticheskoy ispovedi Canzoniere. 1304–1904. Moscow, 1905.)
- [В-ский 1915] – *Ч. В-ский.* Петрарка: Автобиография; Исповедь; Сонеты. Перевод М. Гершензона и Вяч. Иванова. Москва, 1915 // Вестник Европы. 1915. Т. 50. Кн. 6. С. 426–427.
 (Ch. V-skiy. Petrarka: Avtobiografiya; Ispoved'; Sonety. Perevod M. Gershenzona i Vyach. Ivanova. Moskva, 1915 // Vestnik Evropy. 1915. Vol. 50. No. 6. P. 426–427.)
- [Гаспари 1895-1897] – *Гаспари А.* История итальянской литературы: В 2 т. / пер. и предисл. К. Бальмонта. М.: Издание К. Т. Солдатенкова, 1895–1897.
 (Gaspary A. Geschichte der italienischen Literatur: In 2 vols. Moscow, 1895–1897. – from Italian in Russ.)
- [Гершензон 1899] – *Гершензон М.О.* Франческо Петрарка (1304–1374) // Книга для чтения по истории Средних веков / под ред. проф. П.Г. Виноградова. Вып. 4. М.: Типо-литография тов-ва Н. Кушнерев и Ко, 1899. С. 339–374.
 (Gershenzon M. O. Francesco Petrarka (1304–1374) // Kniga dlya chteniya po istorii Srednikh vekov / Ed. by prof. P.G. Vinogradov. Issue 4. Moscow, 1899. P. 339–374.)
- [Гершензон 1909] – *Гершензон М.О.* Творческое самосознание // Вехи: сборник статей о русской интеллигенции. М.: Издательство В.М. Саблина, 1909. С. 70–96.
 (Gershenzon M.O. Tvorcheskoe samosoznanie // Vekhi: sbornik statey o russkoy intelligentsii. Moscow, 1909. P. 70–96.)
- [Гершензон 1915] – *Гершензон М.О.* Франческо Петрарка: 1304–1374 // Петрарка Ф. Автобиография; Исповедь; Сонеты / Пер. М. Гершензона и Вяч. Иванова. Вступ. очерк М. Гершензона. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1915. С. 3–52.

(*Gershenzon M.O. Francesco Petrarka: 1304–1374 // Petrarka F. Posteritati; Secretum; Sonetti. Moscow, 1915 (in Russ.). P. 3–52.*)

[Гершензон 2019] – *Гершензон М.О. М.О. Гершензон – В.А. Маклакову от 21 августа 1895 г. // «Узнать и полюбить»: Из переписки 1893–1925 годов. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 179–181.*

(*Gershenzon M.O. M.O. Gershenzon – V.A. Maklakovu ot 21 avgusta 1895 g. // “Uznat’ i polyubit”: Iz perepiski 1893–1925 godov. Moscow; Saint Petersburg, 2019. P. 179–181.*)

[Гуковский 1945] – *Гуковский М.А. История Возрождения в трудах русских ученых XIX в. // Вопросы истории. 1945, № 5–6. С. 97–118.*

(*Gukovskiy M.A. Istoriya Vozrozhdeniya v trudakh russkikh uchenykh XIX v. // Voprosy istorii. 1945. No 5–6. P. 97–118.*)

[Дживелегов 1908] – *Дживелегов А.К. Начало итальянского Возрождения. М.: Польза; В. Антик и Ко, 1908.*

(*Dzhivelegov A.K. Nachalo ital’yanskogo Vozrozhdeniya. Moscow, 1908.*)

[Дживелегов 1915] – *Дживелегов А.К. Памятники мировой литературы: Писатели Запада: Италия: Петрарка: Автобиография, Исповедь, Сонеты; пер. М.О. Гершензона и Вяч. Иванова. Москва, Изд. М. и С. Сабашниковых // Русские ведомости. 1915. № 114. С. 1.*

(*Dzhivelegov A.K. Pamyatniki mirovoy literatury: Pisateli Zapada: Italiya: Petrarka: Avtobiografiya, Ispoved’, Sonety; per. M.O. Gershenzona i Vyach. Ivanova. Moskva, Izd. M. i S. Sabashnikovykh // Russkie vedomosti. 1915. No. 114. P. 1.*)

[Жебар 1900] – *Жебар Э. Начала Возрождения в Италии / пер. с фр. СПб.: Тип. А. Пороховщикова, 1900.*

(*Gebhart É. Les origines de la Renaissance en Italie. Saint Petersburg, 1900. – in Russ.*)

[Иванов 1974] – *Иванов В.И. О границах искусства // Собрание сочинений: В 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1971–1986. Т. II. 1974. С. 627–651.*

(*Ivanov V.I. O granitsakh iskusstva // Sbranie sochineniy: In 4 vols. Bruxelles, 1971–1986. Vol. II. 1974. P. 627–651.*)

[Иванов, Гершензон 2006] – *Иванов В.И., Гершензон М.О. Переписка из двух углов. М.: Водолей; Прогресс-Плеяда, 2006.*

(*Ivanov V.I., Gershenzon M.O. Perepiska iz dvukh uglov. Moscow, 2006.*)

[Кареев 1893] – *Кареев Н.И.* Итальянский гуманизм и новый его исследователь // Вестник Европы. 1893. Т. 28. Кн. 7. С. 441–466.
(*Kareev N.I.* Ital'yanskiy gumanizm i novyy ego issledovatel' // Vestnik Evropy. 1893. Vol. 28. Book 7. P. 441–466.)

[Ключевский 1899] – *Ключевский В.О.* М.С. Корелин // Корелин М.С. Очерк из истории философской мысли в эпоху Возрождения. Миросозерцание Франческо Петрарки. М.: Типо-литография тов-ва Н. Кушнерев и Ко, 1899. С. 4–15.
(*Klyuchevskiy V.O.* M.S. Korelin // *Korelin M.S.* Ocherk iz istorii filosofskoy mysli v epokhu Vozrozhdeniya. Mirosozertsanie Franchesko Petrarki. Moscow, 1899. P. 4–15.)

[Корелин 1914] – *Корелин М.С.* Ранний итальянский гуманизм и его историография: В 4 т. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1914.
(*Korelin M.S.* Ranniy ital'yanskiy gumanizm i ego istoriografiya: In 4 vols. Saint Petersburg, 1914.)

[Лазарев 1951] – *Лазарев В.Н.* Против фальсификации истории культуры Возрождения. // Против буржуазного искусства и искусствознания: Сборник статей. М.: АН СССР, 1951. С. 106–128.
(*Lazarev V.N.* Protiv falsifikatsii istorii kul'tury Vozrozhdeniya // Protiv burzhuaznogo iskusstva i iskusstvoznaniya: Sbornik statey. Moscow, 1951. P. 106–128.)

[Левинсон 1915] – *Левинсон А.Я.* (Петрарка). Автобиография. Исповедь. Сонеты. Перевод М. Гершензона и Вяч. Иванова. М. 1915 г. // Современный мир. 1915, № 1. С. 346–347.
(*Levinson A.Ya.* (Petrarch). Avtobiografiya. Ispoved'. Sonety. Perevod M. Gershenzona i Vyach. Ivanova. M. 1915 g. // Sovremennyy mir. 1915. No. 1. P. 346–347.)

[Маклаков 1954] – *Маклаков В.А.* Из воспоминаний. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1954. Электронная версия: https://www.hrono.ru/libris/lib_m/maklak00.html.
(*Maklakov V.A.* Iz vospominaniy. New York, 1954.)

[Мокульский 1931] – *Мокульский С.С.* Итальянская литература. М.: ГИХЛ, 1931.
(*Mokul'skiy S.S.* Ital'yanskaya literatura. Moscow, 1931.)

[Овэйт 1908] – *Овэйт А.* История итальянской литературы / пер. под ред. В. Шишмарева. СПб.: 1-я Жен. тип. «Т-ва печ. станка», 1908.

(*Hauvette H. Littérature italienne. Saint-Petersburg, 1908. – in Russ.*)

[Петрарка 1915] – *Петрарка Ф. Автобиография. Исповедь. Сонеты* / Пер. М. Гершензона и Вяч. Иванова. Вступ. очерк М. Гершензона. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1915.

(*Petrarch F. Posteritati; Secretum; Sonetti. Moscow, 1915 – in Russ.*)

[Пильщиков 2006] – *Пильщиков И.А. Петрарка в России* // Петрарка в русской литературе: В 2 т. Т. I. М.: Рудомино, 2006. С. 15–42.

(*Pil'shchikov I.A. Petrarka v Rossii // Petrarka v russkoj literature: In 2 vols. Vol. I. Moscow, 2006. P. 15–42.*)

[Пильщиков 2012] – *Пильщиков И. «Звуки италианские!»: еще раз о фоностилике русских переводов из Петрарки (от Дмитриева и Державина до Вяч. Иванова и Мандельштама)* // *La poesia russa da Puškin a Brodskij: e ora?: Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 29–30 settembre 2011* / ed. C. Scandura. Roma: Nuova Cultura, 2012. P. 133–151.

(*Pil'shchikov I. "Zvuki italianske!": eshche raz o fonostilistike russkikh perevodov iz Petrarki (ot Dmitrieva i Derzhavina do Vyach. Ivanova i Mandel'shtama // La poesia russa da Puškin a Brodskij: e ora?: Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 29–30 settembre 2011 / ed. C. Scandura. Rome, 2012. P. 133–151.)*)

[Проскурина 1994] – *Проскурина В.Ю. Вячеслав Иванов и Михаил Гершензон: на пути к Переписке из двух углов* // *Cahiers du Monde Russe. 1994. Vol. 35. No. 1-2. P. 377–392.*

(*Proskurina V.Yu. Vyacheslav Ivanov i Mikhail Gershenzon: na puti k Perepiske iz dvukh uglov // Cahiers du Monde Russe. 1994. Vol. 35. No. 1-2. P. 377–392.*)

[Проскурина 1998] – *Проскурина В.Ю. Течение Гольфстрема: Михаил Гершензон, его жизнь и миф. СПб.: Алетейя, 1998.*

(*Proskurina V.Yu. Tehenie Gol'fstrema: Mikhail Gershenzon, ego zhizn' i mif. Saint-Petersburg, 1998.*)

[Розанов 1918] – *Розанов В.В. Гоголь и Петрарка* // *Книжный угол. 1918, № 3. С. 9–10.*

(*Rozanov V.V. Gogol' i Petrarka // Knizhnyy ugol. 1918. No. 3. P. 9–10.*)

[Фойгт 1884-1885] – *Фойгт Г. Возрождение классической древности, или Первый век гуманизма: В 2 тт.* / Пер. со 2-го нем. изд. М.: К.Т. Солдатенков, 1884–1885.

(*Voigt G. Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste*

Jahrhundert des Humanismus. Moscow, 1884–1885. – in Russ.)

[Хоментовская 1923] – Хоментовская А.И. Итальянский гуманизм в современной историографии // *Анналы: журнал всеобщей истории*. 1923. № 3. С. 241–246.

(*Khomentovskaya A.I. Ital'yanskiy gumanizm v sovremennoy istoriografii // Annaly: zhurnal vseobshchey istorii*. 1923. No. 3. P. 241–246.)

[Шайтанов 2010] – Шайтанов И.О. Историческая поэтика: опыт реконструкции ненаписанного // Веселовский А.Н. Избранное: на пути к исторической поэтике. М.: Автокнига, 2010. С. 621–648.

(*Shaytanov I.O. Istoricheskaya poetika: opyt rekonstruktsii nenapisannogo // Veselovskiy A.N. Izbrannoe: na puti k istoricheskoy poetike*. Moscow, 2010. P. 621–648.)

[Alighieri 1994] – Alighieri D. *Commedia*: In 4 voll. Vol. IV. *Paradiso*. Firenze: Le Lettere, 1994: <https://www.danteonline.it/opere/index.php>.

[Burckhardt 1869] – Burckhardt J. *Die Cultur [Kultur] der Renaissance in Italien: ein Versuch*. 2. durchgesehne Aufl. Leipzig: E.A. Seemann, 1869.

[Chiavacci Leonardi 2001] – Chiavacci Leonardi A.M. *Problemi di interpretazione: impulso naturale e volere deliberato // Dante Alighieri. Commedia*: In 3 voll. Vol. III. *Paradiso*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Bologna: Zanichelli, 2001. P. 608.

[Davidson 1989] – Davidson P. *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: a Russian Symbolist's Perception of Dante*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1989.

[De Sanctis 1869] – De Sanctis F. *Saggio critico sul Petrarca*. Napoli: Morano, 1869.

[Gaspary 1885-1888] – Gaspary A. *Geschichte der italienischen Literatur*: In 2 vols. Berlin: Oppenheim, 1885–1888.

[Gebhart 1879] – Gebhart É. *Les origines de la Renaissance en Italie*. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1879.

[Hauvette 1906] – Hauvette H. *Littérature italienne*. Paris: Colin, 1906.

[Petrarca 1992] – Petrarca F. *Secretum. Il mio segreto*. A cura di E. Fenzi. Milano: Ugo Mursia, 1992.

- [Pil'ščikov 2010] – *Pil'ščikov I.* Petrarca nelle traduzioni dei poeti russi dell'età d'oro e dell'età d'argento // Russica Romana. 2010. Vol. XVII. P. 89–114.
- [Stabile 1970] – *Stabile G.* Volontà // Enciclopedia Dantesca. Roma: Treccani, 1970: https://www.treccani.it/enciclopedia/volonta_%28Enciclopedia-Dantesca%29/.
- [Voigt 1880–1881] – *Voigt G.* Die Wiederbelebung des klassischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus. Berlin: G. Reimer, 1880–1881.

Св. Франциск Ассизский в русской рецепции: между Средневековьем и Ренессансом

St. Francis of Assisi in Russian Reception: Between the Middle Ages and the Renaissance

Александр Медведев / Alexander Medvedev

Александр Медведев (Тюменский государственный университет, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы, кандидат филологических наук)

E-mail: amedv1@yandex.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7450-5373>

Alexander Medvedev (Tyumen State University, Department of Russian and Foreign Literature, Associate Professor and Head, PhD in Philology)

E-mail: amedv1@yandex.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7450-5373>

KEYWORDS: Reception of St. Francis of Assisi in Russia, Russian “Franciscanism”, “new religious consciousness”, Middle Ages, Renaissance, Mikhail Prishvin

АБСТРАКТ: Representatives of the ‘new religious consciousness’ of the turn of the 19th and 20th centuries (Solovyov, Guerrier, Merezhkovsky, Rozanov) criticised the ‘Dark Middle Ages’ for such principles as church dogmatism, asceticism, spiritualism, dualism, suppression of personality and nature, guilt complex for sins, etc., which according to them led to the destruction of the integrity of worldview. The critical understanding of the Middle Ages by these authors correlated with the actualisation of St. Francis of Assisi as a figure who overcomes (in his *Canticle of the Sun*, *Little Flowers of St. Francis*) the ‘Dark Ages’ with his return to the Gospel, personalism and ontological rehabilitation of nature (the universe as a miraculous integrity). St. Francis was perceived as the initiator of the Renaissance. The tradition of Russian modernism in understanding St. Francis secretly continued in the Soviet period in the secret *Diary* of Mikhail Prishvin (1926–1950), in which the Italian saint appeared in the context of Renaissance personalism and of overcoming of ascetic dualism, and as an expression of the wholeness of being (the unity of the earthly and the heavenly).

Введение

В данной статье рассматривается рецепция европейского Средневековья и одной из ключевых его фигур – св. Франциска Ассизского (1181/1182–1226) – в русской религиозной философии конца XIX–начала XX века, представленной такими репрезентативными философами и историками, как Владимир Соловьев, Владимир Гере, Дмитрий Мережковский, Николай Бердяев, Василий Розанов. Именно в этот период в русской культуре произошло настоящее открытие св. Франциска¹. Преломление этого модернистского осмысления св. Франциска в советском периоде раскрывается в тайном *Дневнике* Михаила Пришвина (1926–1950), который был полностью опубликован с 1991 по 2017 годы.

Критика ‘темного Средневековья’ в ‘новом религиозном сознании’ конца XIX–начала XX века

В своей известной лекции *Об упадке средневекового миросозерцания* (1891) Соловьев резко критиковал как западное, так и византийское Средневековье, считая, что оно извратило саму сущность христианства. Это искажение философ видел в трех принципах псевдохристианства, оторвавших церковь от «дела жизни» и реального спасения и превративших ее в «отвлеченно-теоретическое содержание» [Соловьев 1988б: 346]. Первый из этих принципов – церковный догматизм, то есть вера в догматы (условные знаки церковного единства и послушания народа духовным властям) как единственный путь спасения. Второй – индивидуализм (личное спасение), который отрекался не только от общества, публичной жизни, но и от всей материальной природы. Третий принцип – спиритуализм (дуализм), отрицающий материальную природу как злое начало, тогда как христианство, по Соловьеву, есть «*религия воплощения Божия и воскресения плоти*» [Там же: 346–348]².

В этом же году в «Вестнике Европы» выходит объемное исследование профессора всеобщей истории Московского университета Герье *Средневековое мировоззрение, его возникновение и идеал*, в котором он указывал на аскетизм (отречение от мира как греха) и всемирную власть (владычество над миром) как основные принципы средневекового мировоззрения, служившие главной цели Средневековья – созданию

1 См. подробнее: [Медведев 2018; 2020].

2 Здесь и далее курсив в цитатах принадлежит авторам.

«божеского царства» на земле [Герье 1891а: 173, 191]. Это царство осуществляли монашество и папство как две исторические силы, поэтому монахи стали «главными зодчими средневековой теократии» [Там же: 195–196].

При этом Герье указывал на принципиальный разлад, который проходит через всю средневековую жизнь и который

обуславливается не противоречием между принципами отречения от мира и завладения им, но более общим и существенным противоречием или, вернее сказать, *антиномией* между *идеалом* и действительностью, между идеей и учреждением, между духовным складом личности и ее проявлением в окружающей ее действительности [Там же: 175–176].

Это противоречие Герье видел в идее теократии, которая, согласно св. Бернарду Клервоскому, должна была быть в идеальном смысле духовным господством папы над церковью, но в исторической реальности «Божеское царство» во главе с папой стало принимать формы земного царства: «Папская власть, а с нею и церковь, уже стали идти по тому наклону, который привел их к материализации и падению их авторитета в конце средних веков» [Герье 1891б: 545–546].

Мережковский также подвергает критике средневековую культуру в книге *Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы* (1897), но он критикует схоластику и авторитет с античных и ренессансных позиций:

Авторитет, все равно чей – Библии или Аристотеля, Вселенских соборов или Аверроэса, но, во всяком случае, *авторитет*, то есть чуждая науке внешняя власть, исключает всякую самостоятельность и свободу мысли, требует бесконтрольного *подчинения* и послушания. <...> Слепая вера вместо свободного исследования, подражание вместо оригинальности и подчинение внешнему авторитету вместо самостоятельной мысли – вот характерные черты средневековой культуры [Мережковский 2007: 92–93].

Кроме рабского подчинения католическим догматам, наивных суеверий, «огненного и мрачного мистицизма», Мережковский выступает против «унылого аскетизма» – «самоотречения, самоуничужения, подавления личности» «во имя отвлеченного нравственного идеала» и средневековой апокалиптичности – «мрачного взгляда на будущее мира» [Там же: 83, 53, 95].

Средневековье и Античность Мережковский противопоставляет в их отношении к природе у Плиния Младшего и Старшего, у которых любовь к природе не была

подавлена религиозно-аскетическим отвращением к природе «бледных

людей в черных одеждах», видевших в Bona Mater (лат. Благая Мать) только соблазн, только воплощение нечистых сил, создание дьявола. Природа застилается мраком так же, как богоподобная нагота человеческого тела скрывается под темной одеждой аскетов [Там же: 55–56].

Антитеза Средневековья и Ренессанса присутствует у Мережковского также в эссе о Мишеле Монтене, одним из первых в новой истории пробудившемся от «средневекового кошмара», не принимающем ни малейшего подавления личности церковью или государством:

Феодальный и церковный строй средних веков как будто нарочно был создан для того, чтобы подавлять личность, убивать в зародыше все попытки ее развития. «Люди, – говорит Монтань, – отдают себя внаем; их способности служат не им самим, а тем, кому они себя порабощают... Это всеобщее настроение мне противно. Надо беречь свободу души...». <...> Монтань приглашает человека вернуться к себе, освободиться от стадного инстинкта, оспаривает право государства жертвовать благосостоянием и жизнью граждан. <...> Монтань смотрит на мир и на людей свободно и доверчиво <...>. С каким восторгом приветствует он новую мысль, освобожденную от оков схоластики <...> [Там же: 124–126].

Еще одна ключевая фигура русского религиозно-философского Ренессанса, Розанов, философ семьи и пола, путешествуя по Европе, не принимает Средневековья по близким Мережковскому основаниям. Так, в эссе *Пестум* (1902) Розанову ближе древние греки, которые не знали христианской идеи греха, бесконечной вины и бесконечного наказания:

Мир не только заплакал, но и захотел смерти: «завтра будет суд миру, нынче – нечего делать, иначе как готовиться к наказанию». Настали Средние века. Настала готика – эти подъятые к небу пальцы рук, молящих о пощаде, молящих о прощении. Явилась попытка оправдать все это, доказать все это – томительная, многотомная. Это – схоластика. Явились нервные болезни, исступление. Отчаяние владело миром [Розанов 1994: 111].

В эссе *В католической Германии* (1905) Розанов вспоминает берлинский музей, видя в нем разительный контраст между древнегреческой культурой и средневековой – в тех же аскетизме и монофизитском спиритуализме, противоречащим природной органике:

Когда <...> переходишь от греков к средневековью с его высохшими, вытянутыми и условными фигурами, где все вымыслено и вымучено, поражаешься, до чего христианство точно заволокло от человечества

каким-то туманом всю природу, *totam terrain et totum coelum* (лат. все земли и все небеса), заменив все это какими-то новыми восторгами и упоениями, безмускульными, безнервными, бескровными, фантастичными или фиктивными, чему во всяком случае ничего соответственного в природе нет! <...>

Царство ты, царство,
Духовное царство [Там же: 137].

В эссе *Небесное и земное* (1901), вошедшем в книгу *Около церковных стен* (1906), Розанов продолжил резко критиковать средневековую «идею искупительной жертвы, идею зараженности мира грехом», приводя в пример средневековый обычай перекрещивать рот во время зевания: «воздух, как и весь мир вообще, наполнен диаволами, вечно штурмующими человека, – и что перекрестить рот во время зевка для того нужно, чтобы заградить его от беса, могущего воспользоваться минутой, влететь в человека и затем начать губить его» [Розанов 1995: 159]. Розанов полагал, что через эту «жгучую и острую идею вины, греха, страдания» разрушилась целостность мира, который «разделился и противоположился» на земное и небесное:

«Небо» по-прежнему создано Богом; но «земля», земное, неизменное, обыкновенное, если и не прямо, то косвенно, стало признаваться тварью диавола. Люди разделились на святых и грешных, очищаемых и очищающих, прощаемых и прощающих. Скорбь и мука поползли по низам человечества. И чем они ниже пали, чем глубже их отчаяние, тем выше поднялись «прощающие», «разрешающие», «очищающие» [Там же: 160].

Образ св. Франциска Ассизского – от средневекового к ренессансному

В этом контексте критики 'темного Средневековья' знаменательно обращение этих же представителей 'нового религиозного сознания' в св. Франциску Ассизскому. Соловьев оговаривает, что Средневековье не продержалось бы долго без личностей, для которых вера была делом жизни, подразумевая, конечно, и св. Франциска Ассизского: «среди этого извращенного христианства люди, не заменившие живой и животворящей истины мертвым и умерщвляющим догматизмом, были люди, для которых христианство оставалось делом жизни» [Соловьев 1988б: 346]. В статье *Жизненная драма Платона* (1898), размышляя о монашестве как ангельском чине, Соловьев вспоминает богословское

имя св. Франциска «*pater seraphicus*» (лат. отец серафимов), называя его «величайшим монахом западного христианства» [Там же: 618]. В книге *Оправдание добра. Нравственная философия* (1894–1899) Соловьев называет св. Франциска одним из исторических лиц, которые признают свою прямую зависимость от Христа как высшего существа и поэтому наиболее приближаются к нравственному идеалу [Соловьев 1988а: 278]. Кроме того, Соловьев видел в итальянском святом пробуждение национального и в то же время универсального самосознания: «новорожденный итальянский язык в устах св. Франциска уже выражает чувства и мысли всемирного значения, одинаково понятные буддисту и христианину» [Там же: 368].

Мережковский переосмысляет образ св. Франциска³ в антично-ренессансной оптике, связывая его с романом *Дафнис и Хлоя*, в котором находит близкие св. Франциску природные образы:

Умные, кроткие, послушные музыке овцы Хлои всегда казались мне предками той средневековой овечки, как повествуют *Fioretti di S. Francesco*, однажды в церкви, вместе с монахами, при звуках торжественного органа, вся белая и чистая в солнечном сиянии, преклоняла колени пред Франциском Ассизским. И древнеэллинская цикада, милая певунья, которая, спасаясь от ласточки, разбудила Хлою и, когда девушка положила ее к себе под одежду на грудь, продолжала петь, – должно быть, близкая родственница той итальянской цикады, которую однажды, в жаркий летний день, св. Франциск взял к себе на руку, тихонько гладил по зеленой спинке и, в поучение монахам, хвалил за то, что она не ленится прославлять Создателя ни днем, ни ночью. И цикада продолжала петь на исхудалой бледной руке святого так же безбоязненно и радостно, как на цветущей груди Хлои [Мережковский 2007: 29].

Розанов впервые обращается к итальянскому святому в конце 1890-х годов, в период ‘коперниковского’ открытия им темы пола, повлекшего историко-культурное погружение в онтологизм культуры Древнего Египта («религия Отца миров и Матери миров»), в котором философ видел преодоление кризиса безытийной, «афизиологичной» христианской цивилизации. В письме к Сергею Рачинскому от 16 мая 1899 года Розанов ставит *Гимн Брата Солнца* в один ряд с книгами, «исполненными глубочайшего недоумения» (повесть *История детской души. Повесть не для детей* английской писательницы Марии Корелли (русский перевод – 1899), «гимны цветов и птичек Богу» из пролога поэмы Алексея Толстого *Дон Жуан* (1862)), которые могут быть раскрыты через

3 О рецепции св. Франциска в поэме Мережковского *Франциск Ассизский (Легенда)* (1891) см. подробнее: [Медведев 2016].

онтологизм древнеегипетской живописи, Евангельского Рождества и *Откровения Иоанна Богослова*. В своей онтологической любви к природе св. Франциск являет для Розанова подлинную, пламенеющую религиозность, утраченную в догматически рационализированном христианстве:

Прекрасно, что есть неумирающая и вечная, очевидно, религия; и она-то именно и пламенеет в человеке, равно в Корелли и Франциске Ассизском. Мне иногда представляется эта религия Апокалипсической – помните, перед престолом Божиим 4 страшные существа, «в вечном движении», непрерывно восклицают «свят, свят, свят». <...> Как опять умильные стада, окружившие ясли Спасителя, и волхвы, Ему поклонявшиеся. Как тонут около этих знамений наши споры, «...дондеже приидет Примиритель и Той – чаяние языков». Хорошо. Вот чему молиться можно никогда не устать [Розанов 2010а: 600].

В статье 1900 года *О «двух точках зрения»* (Гражданин. 1900. № 2, 4, 7, 9) Розанов полностью приводит *Гимн Брата Солнца* из упомянутой выше поэмы Мережковского *Франциск Ассизский (Легенда)* (VII глава):

Хвалите Вечного за все Его создання:
За брата моего, за Солнце, чье сиянье,
Рождающее день, –
Одна лишь тень,
О Солнце солнц, о мой Владыко,
Одна лишь тень
От твоего невидимого лика.

Да хвалит Господа сестра моя Луна –
И звезды полные таинственной отрады.
Твои небесные лампы.
И благодатная ночная тишина!

Да хвалит Господа и брат мой Ветр летучий,
Не знающий оков, и грозные тучи,
И каждое дыханье черных бурь.
И утренняя, нежная лазурь!

Да хвалит Господа сестра моя Вода:
Она – тиха, она – смиренна*,
И целомудренно-чиста, и драгоценна!

Да хвалит Господа мой брат Огонь – всегда
Веселый, бодрый, ясный,
Товарищ мирного досуга и труда,
Непобедимый и прекрасный!

Да хвалит Господа и наша Мать-Земля:
В ее родную грудь, во впашные поля
Бразды глубокие железный плуг врезает,
А между тем она с любовью осыпает
Своих детей кожными плодами,
Колосьев золотых и радужных цветов!

<...>

[Розанов 1999: 83].

Особенно поражает Розанова францисканское обращение к Воде: «Какое наблюдение! Ведь это – лик воды, и, конечно, воды имеют свой лик. Вот почему купающегося они, эти сестры человеческие, лбызают и освежают. Холодные-то “обтирания” воскрешают нервы. Эти прикосновения к “Матери-Земле” у переутомившегося от болтливости интеллигента» [Там же].

Розанов интерпретирует религиозное настроение *Гимна* как противоположное русскому аскетическому настроению – «унылому, отрицательному (к миру)» [Розанов 1999: 84]. Он прочитывает его через онтологический и космологический образ рождающей Жены в *Откровении Иоанна Богослова* («жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд», От. 12, 1–2), противоположный аскетизму: «“родство” Франциска Ассизского, как и она сама, эта Жена, есть, в сущности, тайна души его, и он потому так и почувствовал “солнце, луну и звезду”, что из него самого текли “солнца, солнца и солнца”, “звезды, звезды и звезды”, “луна, луна и луна”. <...> я запую гимн, как и Франциск Ассизский, и мне – земля мать, солнце – брат, луна – сестра, но жен я не хочу, это – скверна!» [Там же: 89].

Таким образом, для Розанова *Гимн* значим как преодоление средневекового дуализма, презиращего живую реальность как царство зла, что близко современному пониманию *Гимна*, согласно которому в нем дан «образ вселенной как совершенной и чудесной целостности, наделенной дыханием Божиим, в которой каждое создание достойно любви, потому что оно прекрасно само по себе и потому что несет на себе божественный отпечаток Творца»; «божественное не принадлежит к измерению, необратимо чуждому реальному миру, но нисходит во все аспекты природы» [II Cantico di Frate Sole] (перевод с итальянского мой. – А.М.).

В 1902 году Розанов воспринимает св. Франциска, преп. Сергия Радонежского и старца Зосиму Достоевского в ‘пантеистическом’ ключе, относя их к одному типу великого подвижника, религиозно выросшего в «пустынничестве, среди скал, в пещерах, среди вековых сосен»: в старце Зосиме⁴

действуют более звезды, чем монастырский устав, доброта лесов, благодать утреннего воздуха, «который вдыхают злые и добрые». <...> Монастыри, уединенные в лесах, в древних «священных рощах» Галлии, в диких горах Пиренеев, Апеннин, Афона, – дали все христианство, весь его дух, аромат. Города дали иерархические препирательства, власть, закон, томительные книжные споры [Розанов 1996: 440–441].

В 1915 году, размышляя о том, что современные ему русские религиозные философы (Михаил Новоселов, о. Павел Флоренский, Сергей Цветков, Сергей Булгаков) умалчивают о проблеме брака, семьи, пола, Розанов констатирует: «Фл. мог бы и смел бы сказать: но он

4 Сопоставление св. Франциска с Зосимой показательно, поскольку итальянский святой наряду с Амвросием Оптинским был одним из прототипов Зосимы, см. подробнее: [Медведев 2015: 224–228].

более и более уходит в сухую, высокомерную, жестокую церковность. «Засыхают цветочки» Франциска Ассизского» [Розанов 2010б: 322].

Герье в своей статье и затем в книге [Герье 1902; 1908] считал, что св. Франциск совершил в христианстве «переворот», заменив средневековый «аскетический пессимизм» «любеобильным взглядом на мир», «душевным веселием» [Там же: 344, 158]. Св. Франциск с его любовью к творению, приятием и оправданием мира как *благого* преодолевает средневековый аскетический дуализм, отрицание мира и человека как *греховного* (лат. *Contemptus mundi* – презрение к миру): если средневековый аскетизм стремился к небесному царствию, считая, что «земной мир полон зла и нечестия и потому достоин лишь презрения», то «в лице Франциска аскетизм приходит к сознанию, что и земной мир есть мир Божий и потому прекрасен. Франциск <...> любит стихиями, цветами и всякою живою тварью» [Там же: 158]. Призванием монаха становится не бегство из мира, а «возвращение в мир для служения человеку»: «Не созерцание идеального божеского царства, которое сияет высоко над миром в небесной выси, составляет главное призвание монаха, установление и осуществление божеского царства на земле» [Там же: 324].

Принципом *личной* любви ко Христу и к страждущему человеку св. Франциск преобразовал средневековое аскетическое мировоззрение, изменив смысл монашеского подвижничества: «милостыня исходит из любви к нищему, из личного отношения к нему, как к лицу, нуждающемуся и страдающему»; св. Франциск отказывается от пренебрежительного и горделивого отношения к человеческим порокам: грешник и преступник для него – «прежде всего объект милосердия» [Там же: 322]. Через любовь ко всему страждущему личность св. Франциска, по Герье, «покрыла гармоническим аккордом» характерный для Средневековья «диссонанс» – «разлад между Евангельским идеалом и тем учреждением, которое взялось осуществить на земле этот идеал» [Там же: 345].

В близком ключе образ св. Франциска осмыслял Сергей Дурылин в предисловии к *Цветочкам св. Франциска* (1913). Для него итальянский святой – это тот, кто после тысячелетия Средневековья (покаяние, осуждение мира и человека всеобщим грехом, апокалиптическое ожидание Страшного суда и Христа-Судии) вернулся к ощущению Сына Человеческого в мире и Евангелию любви: «Христос-Судия Грядущий заслонил собою Христа, пришедшего в мир, участника радости в Кане Галилейской, дающего заповедь о подражании лилиям и птицам небесным» [Дурылин 1990(1913): IV]. Св. Франциск с его *Laetitia spiritualis* (лат. радость духовная) принял «от самого Христа заповедь непрестанного радования. До св. Франциска все христианство, исключая

самые первые его времена, было сумрачным трепещущим братом Патерика: Франциск явил впервые образ другого брата веселящегося о Христе» [Там же: IX].

Св. Франциск преодолевает средневековое осуждение природы:

Природа была боле всего осуждена в средневековом осуждении. Видимый мир представлялся дьявольским маревом, изукрашенным всем великолепием природы лишь для того, чтобы верней приводить людей к творцу марева. Христианство было понято как аскеза страха и сокрушения; <...> Св. Франциск принес с собою аскетизм радости, не потребовавший осуждения Природы. <...> Тварный мир, бывший доселе миром дьявола, стал миром Христа. <...> Богочеловечество было вновь исповедано Франциском так же, как и природа, понятая, как Христов космос, как св. София [Там же: XIX, XXII, XXVI].

В логике преодоления средневекового дуализма о св. Франциске размышлял и Бердяев в книге *Новое религиозное сознание и общественность* (СПб., 1907). Он полемизирует с манихейством аскетического дуализма (материя как зло, разрыв плоти и духа), которого нет в Евангелии: «Сам Христос не был аскетом. <...> Христос учил условной бедности во имя безусловного богатства полевых лилий» [Бердяев 1999: 37–38]. Бердяев связывал св. Франциска с ранним христианским Ренессансом (Джотто), с живописью Фра Беато Анджелико («искусство радостное и светлое», «религиозное творчество жизни, полной красоты» [Там же: 36–37]) и видел в нем идущую от Мережковского идею освящения «плоти», богочеловечества, *обоженного* тела человечества как смысла всемирной истории: «Только в Франциске видим мы задатки религиозности, способной преобразить и осветить землю, слить ее с Небом» [Там же: 37–38]⁵.

С точки зрения совместимости христианства и природы (культуры) как ключевой проблемы нового религиозного сознания имя св. Франциска звучало в докладах Религиозно-философского общества. Полемизируя с критикой христианского аскетизма Розановым в его знаменитом докладе *О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира* (заседание от 21 ноября 1907 года), Сергей Адрианов также называл св. Франциска инициатором эпохи Возрождения: Франциск

5 В книге *Смысл творчества* (1916) Бердяев сожалеет, что Возрождение XV века «не осуществило идеалов Франциска и Данте, не продолжало религиозного искусства Джотто – в нем раскрылось противоборство христианских и языческих стихий в человеке. Подымался раздвоенный человек, не примиривший своих языческих истоков со своими истоками христианскими» [Бердяев 1989: 443–444]. Это противоборство закончилось неизбежным переходом от Боттичелли к Савонароле: «Великий опыт чисто языческого Возрождения в мире христианском должен был кончиться проповедью Савонаролы, отречением Боттичелли» [Там же: 445].

был современником того движения, которое вовсе не убило мир и искусство, а, наоборот, родило всю культуру эпохи Возрождения. Новый дух христианский – дух Франциска, создал всю радость эпохи Возрождения. И мне будут после этого говорить, что в христианстве только аскетизм. Нет, есть другое понимание христианства, творящего, перевоплощающего [Религиозно-философское 2009: 181]⁶.

Это восприятие св. Франциска в контексте эпохи Возрождения у Мережковского, Герье, Бердяева, Адрианова восходит к немецкому историку искусства Генри Тоде и французскому либеральному протестанту Полю Сабатье. В книге *Франциск из Ассизи и начало искусства Ренессанса в Италии* (1885) Тоде усматривал в итальянском Ренессансе воплощение основной установки францисканской проповеди («любовь, единство Бога и мира, чистая человечность в Богочеловеческом Христе» [Thode 1900: 73] {перевод с немецкого мой. – А.М.}, а также видел предпосылки Ренессанса в освобождении св. Франциском «индивидуального чувства», в «духовном освобождении народа в социальном и религиозном отношениях», в «стремлении к природе» [цит. по: Герье 1908: 320]. Благодаря этому, как и в древнегреческом искусстве («боги стали людьми и люди стали богами»), «христианское искусство получило возможность подняться к свободе, изображать божественное и идеализировать естественное» [Там же].

Развивая мысль Тоде, Сабатье в книге *Жизнь Франциска Ассизского* (1893, русский перевод – 1895) отмечал, что св. Франциск с его пантеистическим «чувством природы» вырвался из плена средневекового «пессимистического настроения» (догматика, авторитет) и «сделался инициатором артистического движения, предшествовавшего эпохе Возрождения»: «XIII век был подготовлен к голосу умбрийского поэта; проповедь его птицам положила конец царству византийского искусства и тому направлению мысли, которое оно изображало. Пришел конец догматике и авторитетности. Настало время индивидуализма и вдохновения» [Сабатье 1895: 185, 187–188]. Герье, считая мысль Тоде о Франциске как «творце итальянской поэзии и искусства и виновнике Ренессанса» преувеличенной, все же признавал, что именно св. Франциском были внушены «одушевление и подъем духа, проявившиеся во францисканских соборах и во фресках Джотто», и напрямую связывает его с эпохой Возрождения: «В лице Франциска аскетический идеал средних веков принимает гуманитарный характер и протягивает руку гуманизму нового времени» [Герье 1902: 528].

6 О восприятии св. Франциска на заседаниях Религиозно-философского общества см. подробнее: [Медведев 2018: 204–205; Медведев 2020: 147–149].

Св. Франциск Ассизский в *Дневнике* Михаила Пришвина: модернистская оптика в советский период

Это традиция осмысления св. Франциска в русской религиозной мысли рубежа веков скрыто продолжается уже в советский период в тайном *Дневнике* Пришвина⁷. Весной 1926 года писатель *персонально* обращается к птицам и творению в духе *Гимна Брата Солнца*⁸ и проповеди св. Франциска птицам из *Цветочков*⁹. Субъектное обращение к птицам и ощущение своего единства с творением рождают в душе чувство радости:

Пролетайте же, гуси и дорогие журавли, вы меня не тревожите, как в прежние годы, недостижимым посулом: мои журавли со мною живут. Пойте, веселые черные чудачки-скворцы, разными голосами над шумящим потоком: я сам скворец и тоже пою. Маленькие скворцы, обыкновенное солнце величиною в тарелку, и луна, и звездочки, я вас люблю не такими, какими узнал я о вас из книг – это любить невозможно! – а как сотворились вы вместе с моей младенческой душой, как обрадовали, так и остались, и я с вами остаюсь таким же. Так это есть и будет присоединенным к великому свитку тысячелетнего бытия человека на его остывающей планете (20.04.1926) [Пришвин 2003: 39].

В 1941 году писатель осмысляет св. Франциска в контексте ренессансного гуманизма:

расцветающая самость в сложной психической борьбе между земным и небесным и составляет существо эпохи Возрождения, приход Франциска

7 Пришвин был участником петербургского Религиозно-философского общества (1907–1917), на заседаниях которого выступали и дискутировали Розанов, Мережковский, Бердяев, Сергей Соловьев и др.

8 В *Гимне* каждое творение (солнце, луна, звёзды, ветер, воздух, облако, погода, вода, огонь, земля, плоды, цветы, трава) для св. Франциска является уникальной личностью.

9 ««сестрички мои птички, вы многим обязаны Богу, вашему Творцу, и всегда и везде должны хвалить Его <...>». При этих словах святого Франциска все птицы начали открывать клювы, вытягивать шею, раскрывать крылья и почти-тельно склонять голову до земли, показывая движениями и пением, что слова святого отца доставляли им большое наслаждение; и святой Франциск вместе с ними радовался и наслаждался, изумляясь такому множеству птиц, и красоте их, и разнообразию, и вниманью их, и кротости» (*Цветочки*, глава XVI) [Конради 1912: 182–183]. Этот эпизод в книге иллюстрируется черно-белой репродукцией фрески Джотто *Проповедь птицам* (Верхняя церковь св. Франциска в Ассизи). Книга Конради находилась в личной библиотеке Пришвина.

Ассиизского и милостивого любовного взора ко всему живущему (родственного внимания) у некоторых из отцов церкви и старца Амвросия и Зосимы¹⁰ Достоевского (16.12.1941) [Пришвин 2012: 730].

Как видим, Пришвин воспринимает св. Франциска в том же ключе, что Мережковский, Герье и Бердяев, – с точки зрения ренессансного персонализма, преодоления средневекового аскетического дуализма (материя как зло, разрыв плоти и духа), единства земного и небесного, возвращения к первохристианству. Эта же концепция, восходящая к Тоду и Сабатье, присутствует и в книге Веры Конради, которая была известна Пришвину:

Луч поэзии и красоты, который он принес в мир, был первым предвестником зари Возрождения. Он расколдовал людей, точно в очарованном сне не видевших природы, и природа вывела искусство из византийского оцепенения и влила в него новую кровь. Через тридцать четыре года после смерти Франциска родился Данте, облекший в бессмертные формы то наречие, которому Франциск первый дал право гражданства. Проповедь птицам и «Хвала всех творений» знаменуют собою начало новой эры в искусстве и нового понимания природы и жизни [Конради 1912: XIV].

В дневниковой записи 1949 года, подводя итог своему 50-летнему творчеству, писатель обращается к жене Валерии Пришвиной с просьбой собрать его избранные дневниковые записи и опубликовать под названием *Незабудки*:

Так скажу о себе (уже 50 лет пишу!), что прямого успеха не имею, и меньше славен даже, чем средний писатель. Но семена мои всхожие, и цветочки из них вырастают с золотым солнышком в голубых лепестках, те самые, что люди называют незабудками. Итак, если представить себе, что виды природы – животные, растения, деревья, цветы, стихии есть следствие жизни человеческой, бывшей до них, то окажется, что от Пришвина остались незабудки. (Ляля, если ты переживешь меня, собери из дневников моих букет и книжечку назови: «Незабудки».) (27.02.1949)¹¹ [Пришвин 2014: 405–406].

Незабудки как итоговый образ своего пришвинского творчества соотносятся здесь с *Цветочками св. Франциска*, о которых Дурылин писал:

¹⁰ См. прим. 4.

¹¹ Под заглавием *Завещание* опубликовано в *Глазах земли* [Пришвин 1984: 162] и во вступительной статье к книге *Незабудки*, составленной Пришвиной [Пришвин 1969: 9].

у «Цветочков» свой – и единственный – аромат. Это – книга благодарной и благодарящей памяти о св. Франциске <...>. «Цветочки» – всходы тех семян, которые когда-то щедро и радостно бросал Франциск и его ученики повсюду, как Божии сеятели: в них чудо, притча, поучение, простая улыбка, бесхитростное дело перемешаны, как семена полевых и дорогих цветов, – но все одинаково, и великое, и малое, идет от одного садовника: св. Франциска [Дурылин 1990(1913): XXVIII–XXIX].

Дурылинский образ Франциска-садовника появляется у Пришвина и в другой итоговой записи под заглавием *Творчество Мих. Пришвина*¹², в которой писатель в форме францисканской притчи («сказочка о св. Франциске») писатель раскрывает свое житнетворческое призвание как францисканское:

Согнувшись в три погибели, добрые люди в тяжелых мешках несли в райский сад свое добро. Только один бедный Франциск (Михаил) пришел без добра и держал в руках букет с незабудками. Увидав его, Великий Садовник спросил: – Франциск, где ты взял эти цветы? – Добрые люди, – ответил Ф., – несли в райский сад свое добро, из мешков у них кое-что выпадало, и там, где ложилось на землю удобрение, вырастали незабудки, и я их собирал. – Так зачем же они, – воскликнул Великий Садовник, – тащат свое говно в рай, если на земле на нем вырастают цветы? После того усердием Франциска все принесенное в райский сад добро выпало на землю благодатными дождями, и земля покрылась цветами. Вот моя сказочка, и поверьте, так и будет, и желаю Вам до этого счастья в цветах дожить. Но увы! мне 77 лет, и до тех благодатных дождей и цветов не дожить мне (и давайте займемся простыми удобрениями) (9.03.1950) [Пришвин 2016: 45].

Начало пришвинской притчи сюжетно отсылает к XXXVI главе *Цветочков*, в которой повествуется о видении брату Льву идущих через бурную реку монахов: монахи, несшие на спине груз, тонут, а монахи без груза переходят на другой берег. Св. Франциск истолковывает тонущих в реке братьев как непоследовавших евангельскому учению («высочайшей бедности»), а нетонущих – как следующих Христу и

12 Поводом для этого стало тяжелое переживание по поводу того, что секретарь Александр Фадеева (генеральный секретарь и председатель правления Союза писателей СССР) не передала ему рукопись романа *Осударева дорога* и письма Пришвина с просьбой разрешить публикацию романа. В итоге роман пролежал у 'вельможи' целый год на рецензии, и Пришвин так и не получил от него ответа. *Сказочку о св. Франциске* Пришвин планировал вклеить в письмо к Фадееву. В отредактированном виде (без упоминания о Фадееве и прямого соотнесения автора с Франциском) эта запись вошла в книгу *Глаза земли под названием Сказочка о святом Франциске* [Пришвин 1984: 177].

легко переходящих в жизнь вечную [Цветочки 1990(1913): 112–113]. Но Пришвин наполняет этот францисканский путь другим смыслом. В пришвинской притче звучит полемика с советским утопическим представлением о светлом будущем (коммунизм, прогресс), в жертву которому приносится настоящее. Пришвин соотносит себя как творца с «Беднячком» Франциском (не только святым, но и «поэтом»), оправдывающим мир как благое творение (единство духа и тела, земли и неба, красоты и пользы...), творчески его преображающим, осуществляющим Царство Божие на земле.

К мысли о целостности бытия писатель постоянно возвращается в *Дневнике* как краеугольной: «<...> в самой жизни земной нашел жизнь небесную. Убежден, что человек сам в себе содержит вечность и вся земная жизнь для того существует, чтобы он догадался об этом и сам своими руками построил бы себе на земле лестницу в вечность» (29–30.06.1941) [Пришвин 2012: 501]. В 1946 году формулирует завет художнику: «Стремись делать царство Божие на земле, как на небе. Стремись направлять всю земную материю к делу любви, как отцы церкви управляли телом своим» (10.03.1946) [Пришвин 2013: 77].

Духовный переворот Пришвина после встречи с будущей женой Валерией Дмитриевной в 1940 году заключался в преодолении разделения между духовным и земным, в понимании любви в ее духовно-телесном единстве как Целого. Исходя из этого опыта, в книге *Мы с тобой: Дневник любви* (глава *Остановленное мгновение*) писатель полемизирует с дуализмом, который проявляется как у революционеров (материализм), так и в церкви (дух):

революционеры наши и церковники ограничены одной и той же чертой, разделяющей мир на небесный (там, на небе) и на мир земной (здесь, на земле). <...> То же самое «царство» одни видят по ту сторону, другие – по другую той же самой черты, проходящей через их собственную душу и ее ограничивающей. <...> На самом деле черты такой между земным и небесным миром вовсе не существует [Пришвин, Пришвина 2003: 227].

Об этом же – в главе *Наш дом*: «грех человека состоит в разделении души на плоть и дух в их борьбе. <...> Читаю “Мой дом”¹³ и ясно вижу, что именно я-то и посвятил свое писание делу преображения и оправдания плоти и всей вообще твари земной» [Там же: 166, 175].

В 1938 году Алексей Ремизов, хорошо знавший Пришвина в начале XX века, пишет о нем в эмиграции во францисканском ключе как о «первом писателе» в России, напоминающем «человеку с его горем и остервенением, что есть Божий мир с цветами и звездами и что недаром

13 Рабочее название *Лесной капели*.

звери, когда-то тесно жившие с человеком, отпугнулись и боятся человека, но что есть еще в мире простота, детскость и доверчивость – жив “человек”» [Ремизов 2003: 301]. В 1981 году жена писателя соотносит Пришвина со св. Франциском на стыке Средневековья и Возрождения, тем самым связывая писателя с проблематикой русской францискяны рубежа XIX–XX веков, особенно со статьей Дурылина о *Цветочках*:

На трагическом стыке эпох, не менее значительном, чем Средневековье и Возрождение, цветы Пришвина и звери его, и люди – такое же возрождающее явление, какими были когда-то «Цветочки» Франциска Ассизского, хотя времена у нас уже иные. Среди страдающих людей распускается слово-цветок, слово-улыбка, иногда прикрывающая у Пришвина шуткой священное для человека слово-любовь [Пришвина 1981: 217].

Заключение

Таким образом, представители ‘нового религиозного сознания’ рубежа XIX–XX веков (Соловьев, Герье, Мережковский, Розанов) подвергли критике «темное Средневековье» за такие принципы, как церковный догматизм, аскетизм, спиритуализм, дуализм, подавление личности и природы, комплекс вины за грехи и т.д., которые привели к разрушению целостности мировосприятия. Критическое осмысление Средневековья этими авторами коррелировало с актуализацией св. Франциска Ассизского как фигуры (*Гимн Брата Солнца, Цветочки*), которая преодолевает «темное Средневековье» своим возвращением к Евангелию, персонализмом и онтологической реабилитацией природы (вселенная как чудесная целостность). Св. Франциск воспринимается как инициатор эпохи Возрождения (Мережковский, Герье, Бердяев, Адрианов). Эта концепция восходит к Тоде и Сабатье, акцентировавшим в св. Франциске ренессансные установки (индивидуализм, пантеистическое «чувство природы», отказ от догматики и авторитета).

Традиция русского модернизма в понимании св. Франциска скрыто продолжается уже в советский период в тайном *Дневнике* Михаила Пришвина (1926–1950), в котором итальянский святой предстает в контексте ренессансного персонализма, преодоления аскетического дуализма и как выражение целостного бытия (единства земного и небесного). Не только сам Пришвин соотносит себя жизнетворчески со св. Франциском, но и его современники (Ремизов, Пришвина) соотносят писателя в его любви к природе и человеку со св. Франциском, жившем «на стыке Средневековья и Возрождения».

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Бердяев 1989] – *Бердяев Н.А.* Философия свободы; Смысл творчества. М.: Правда, 1989.
(*Berdyayev N.A.* *Filosofiya svobody; Smysl tvorchestva.* Moscow, 1989.)
- [Бердяев 1999] – *Бердяев Н.А.* Новое религиозное сознание и общественность. М.: Канон+, 1999.
(*Berdyayev N.A.* *Novoe religioznoe soznanie i obshchestvennost'.* Moscow, 1999.)
- [Герье 1891a] – *Герье В.* Средневековое мировоззрение, его возникновение и идеал // Вестник Европы. 1891. № 1 (январь). С. 172–196.
(*Ger'e V.* *Srednevekovoe mirovozzrenie, ego voznikновение i ideal* // *Vestnik Evropy.* 1891. No. 1 (yanvar'). P. 172–196.)
- [Герье 1891б] – *Герье В.* Средневековое мировоззрение, его возникновение и идеал // Вестник Европы. 1891. № 4 (апрель). С. 495–552.
(*Ger'e V.* *Srednevekovoe mirovozzrenie, ego voznikновение i ideal* // *Vestnik Evropy.* 1891. No. 4 (aprel'). P. 495–552.)
- [Герье 1902] – *Герье В.* Франциск Ассизский, св. // Брокгауз Ф.А. Энциклопедический словарь. Т. 1–86. 1890–1907 / Ред. И.И. Андреевский, К.К. Арсеньев, Ф.Ф. Петрушевский. СПб.: Издательское общество Ф.А. Брокгауз–И.А. Ефрон. Т. XXXVIA (72), 1902. С. 522–529.
(*Ger'e V.* *Frantsisk Assizskiy, sv.* // *Brokgauz F.A. Entsiklopedicheskiy slovar'.* Vols. 1–86. 1890–1907 / Ed. I.I. Andreevskiy, K.K. Arsen'ev, F.F. Petrushevskiy. Vol. XXXVIA(72). Saint-Petersburg, 1902. P. 522–529.)
- [Герье 1908] – *Герье В.* Франциск, апостол нищеты и любви. М.: Т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1908.
(*Ger'e V.* *Frantsisk. Apostol nishchety i lyubvi.* Moscow, 1908.)
- [Дурылин 1990(1913)] – *Дурылин С.Н.* Св. Франциск Ассизский и его «Цветочки» // Цветочки св. Франциска Ассизского / Пер. с ит. А. Печковского. М.: СП «Вся Москва», 1990.
(*Durylin S.N.* *Sv. Frantsisk Assizskiy i ego "Tsvetochki"* // *Tsvetochki sv. Frantsiska Assizskogo* / Trans. from Italian by A. Pechkovskiy. Moscow, 1990.)
- [Конради 1912] – *Конради В.Г.* Книга о св. Франциске; Celano; Speculum; Fioretti / Пер. В.Г. Конради. СПб.: Огни; Сириус, 1912.
(*Konradi V.G.* *Kniga o sv. Frantsiske; Celano; Speculum; Fioretti* / Trans. from

Italian by V.G. Konradi. Saint Petersburg, 1912. – In Russ.)

[Медведев 2015] – *Медведев А.А.* «Сердце милующее»: образы праведников в творчестве Ф.М. Достоевского и Св. Франциск Ассизский // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2015. № 2(139). С. 222–233.

(*Medvedev A.A.* “Serdtshe miluyushchee”: obrazy pravednikov v tvorchestve F.M. Dostoevskogo i Sv. Frantsisk Assizskiy // Izvestiya Ural’skogo federal’nogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki. 2015. No. 2(139). P. 222–233.)

[Медведев 2016] – *Медведев А.А.* Св. Франциск Ассизский в творчестве Д. Мережковского и русская «францискана» (Достоевский, Розанов, Дурылин) // Toronto Slavic Quarterly. 2016. № 57 (<http://www.urbancenter.utoronto.ca/tsq/57/Medvedev57.pdf> (дата обращения: 31.05.2023)).

(*Medvedev A.A.* Sv. Frantsisk Assizskiy v tvorchestve D. Merezhkovskogo i russkaya “frantsiskiana” (Dostoevskiy, Rozanov, Durylin) // Toronto Slavic Quarterly. 2016. No. 57 (<http://www.urbancenter.utoronto.ca/tsq/57/Medvedev57.pdf> (accessed: 31.05.2023)))

[Медведев 2018] – *Медведев А.А.* «Никто, как ты, не подошел к Евангелию близко»: рецепция Евангелия в русской францискане Серебряного века (Д. Мережковский, С. Дурылин, С. Соловьев) // Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма / Сост. и отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева. М.: Индрик, 2018. С. 200–220.

(*Medvedev A.A.* “Nikto, kak ty, ne podoshel k Evangeliyu blizko”: retseptsiya Evangeliya v russkoy frantsiskiane Serebryanogo veka (D. Merezhkovskiy, S. Durylin, S. Solov’ev) // Novozavetnye obrazy i syuzhety v kul’ture russkogo modernizma / Ed. by O.A. Bogdanova, A.G. Gacheva. Moscow, 2018. P. 200–220.)

[Медведев 2020] – *Медведев А.А.* Францискана религиозно-философского Ренессанса и русская эмиграция (П.М. Бицилли, Г.П. Федотов) // Русская эмиграция во Франции и средневековая культура Европы: творческая встреча, исследования, переводы: Международная научная конференция. Москва, 13 октября 2017 г. / Сост., науч. ред., предисл. Т.В. Викторовой, С.Н. Дубровиной. М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2020. С. 137–157.

(*Medvedev A.A.* Frantsiskiana religiozno-filosofskogo Renessansa i russkaya emigratsiya (P.M. Bitsilli, G.P. Fedotov) // Russkaya emigratsiya vo Frantsii i srednevekovaya kul’tura Evropy: tvorches-

kaya vstrecha, issledovaniya, perevody: Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya. Moskva, 13 oktyabrya 2017 g. / Ed. by T.V. Viktorova, S.N. Dubrovina. Moscow, 2020. P. 137–157.)

[Мережковский 2007] – *Мережковский Д.С.* Вечные спутники: портреты из всемирной литературы / Изд. подгот. Е.А. Андрущенко. Санкт-Петербург: Наука, 2007.

(*Merezhkovskiy D.S.* Vechnye sputniki: portrety iz vseмирnoy literatury / Ed. by E.A. Andrushchenko. Saint Petersburg, 2007.)

[Пришвин 1969] – *Пришвин М.М.* Незабудки: [из дневниковых записей 1905–1954 гг.] / [Сост., подготовка текста и вступ. статья В.Д. Пришвиной]. М.: Худож. лит., 1969.

(*Prishvin M.M.* Nezabudki: [iz dnevnikovyykh zapisey 1905–1954 gg.] / [Ed. by V.D. Prishvina]. Moscow, 1969.)

[Пришвин 1984] – *Пришвин М.М.* Глаза земли / Подгот. текста и коммент. В. Круглеевской и А. Макарова // Пришвин М.М. Собрание сочинений: В 8 т. Т. VII. М.: Худож. лит., 1984. С. 83–458.

(*Prishvin M.M.* Glaza zemli / Ed. by V. Krugleevskaya i A. Makarov // Prishvin M.M. Sobranie sochineniy: In 8 vols. Vol. VII. Moscow, 1984. P. 83–458.)

[Пришвин 2003] – *Пришвин М.М.* Дневники. 1926–1927 / Подгот. текста Л.А. Рязановой; коммент. Я.З. Гришиной и Л.А. Рязановой. М.: Русская книга, 2003.

(*Prishvin M.M.* Dnevniky. 1926–1927 / Ed. by L.A. Ryazanova, Ya.Z. Grishina. Moscow, 2003.)

[Пришвин 2012] – *Пришвин М.М.* Дневники. 1940–1941 / Подгот. текста Я.З. Гришиной, А.В. Киселевой, Л.А. Рязановой; статья, коммент. Я.З. Гришиной. М.: РОССПЭН, 2012.

(*Prishvin M.M.* Dnevniky. 1940–1941 / Ed. by Ya.Z. Grishina, A.V. Kiseleva, L.A. Ryazanova. Moscow, 2012.)

[Пришвин 2013] – *Пришвин М.М.* Дневники. 1946–1947 / Подгот. текста Я.З. Гришиной, Л.А. Рязановой; статья, коммент. Я.З. Гришиной. М.: Новый хронограф, 2013.

(*Prishvin M.M.* Dnevniky. 1946–1947 / Ed. by Ya.Z. Grishina, L.A. Ryazanova. Moscow, 2013.)

[Пришвин 2014] – *Пришвин М.М.* Дневники. 1948–1949 / Подгот. текста Я.З. Гришиной, Л.А. Рязановой; коммент. Я.З. Гришиной. М.: Новый хронограф, 2014.

(*Prishvin M.M. Dnevnik. 1948–1949* / Ed. by Ya.Z. Grishina, L.A. Ryazanova. Moscow, 2014.)

[Пришвин 2016] – *Пришвин М.М. Дневники. 1950–1951* / Подгот. текста Я.З. Гришиной, Л.А. Рязановой; коммент. Я.З. Гришиной. СПб.: Росток, 2016.

(*Prishvin M.M. Dnevnik. 1950–1951* / Ed. by Ya.Z. Grishina, L.A. Ryazanova. Saint Petersburg, 2016.)

[Пришвин, Пришвина 2003] – *Пришвин М.М., Пришвина В.Д. Мы с тобой: Дневник любви* / Подгот. текста и коммент. Л. Рязановой. СПб.: Росток, 2003.

(*Prishvin M.M., Prishvina V.D. My s toboy: Dnevnik lyubvi* / Ed. by L.A. Ryazanova. Saint Petersburg, 2003.)

[Пришвина 1981] – *Пришвина В.Д. Круг жизни: Очерки о М.М. Пришвине*. М.: Худож. лит., 1981.

(*Prishvina V.D. Krug zhizni: Ocherki o M.M. Prishvine*. Moscow, 1981.)

[Религиозно-философское 2009] – *Религиозно-философское общество в С.-Петербурге (Петрограде): История в материалах и документах: 1907–1917: В 3 т.* / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. О. Ермашина, О. Коростелева, Л. Хачатурян и др. Т. I. М.: Русский путь, 2009.

(*Religiozno-filosofskoe obshchestvo v S.-Peterburge (Petrograde): Istoriya v materialakh i dokumentakh: 1907–1917: In 3 vols.* / Ed. by O. Ermishin, O. Korostelev, L. Khachaturyan et al. Vol. I. Moscow, 2009.)

[Ремизов 2003] – *Ремизов А.М. Петербургский буюрак* // Ремизов А.М. Собрание сочинений / ИРЛИ РАН; Редколл. А.М. Грачева и др. Т. 10. М.: Русская книга, 2003. С. 178–414.

(*Remizov A.M. Peterburgskiy buerak* // Remizov A.M. *Sobranie sochineniy* / IRLI RAN; Ed. by A.M. Gracheva et al. Vol. X. Moscow, 2003. P. 178–414.)

[Розанов 1994] – *Розанов В.В. Итальянские впечатления* // Розанов В.В. Собрание сочинений / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. [Т. I]: Среди художников / Сост., подг. текста и вступ. ст. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1994. С. 17–158.

(*Rozanov V.V. Ital'yanskie vpechatleniya* // Rozanov V.V. *Sobranie sochineniy* / Ed. by A.N. Nikolyukin. [Vol. I]: *Sredi khudozhnikov* / Ed. by A.N. Nikolyukin. Moscow, 1994. P. 17–158.)

- [Розанов 1995] – *Розанов В.В. Небесное и земное* // Розанов В.В. Собрание сочинений / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. [Т. V]: Около церковных стен / Подг. текста П.П. Апрышко, А.Н. Николюкина, С.Р. Федякина. М.: Республика, 1995. С. 156–170.
- (*Rozanov V.V. Nebesnoe i zemnoe* // *Rozanov V.V. Sbranie sochineniy* / Ed. by A.N. Nikolyukin. [Vol. V]: *Okolo tserkovnykh sten* / Ed. by P.P. Apryshko, A.N. Nikolyukin, S.R. Fedyakin. Moscow, 1995. P. 156–170.)
- [Розанов 1996] – *Розанов В.В. Размолвка между Достоевским и Соловьевым* // Розанов В.В. Собрание сочинений / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. [Т. VII]: Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Лит. очерки. О писательстве и писателях / Подг. текста Е.Н. Горбуновой и А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1996. С. 439–445.
- (*Rozanov V.V. Razmolvka mezhdu Dostoevskim i Solov'evym* // *Rozanov V.V. Sbranie sochineniy* / Ed. by A.N. Nikolyukin. [Vol. VII]: *Legenda o Velikom inkvizitore F.M. Dostoevskogo. Lit. ocherki. O pisatel'stve i pisatel'jah* / Ed. by E.N. Gorbunova, A.N. Nikolyukin. Moscow, 1996. P. 439–445.)
- [Розанов 1999] – *Розанов В.В. Собрание сочинений* / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. [Т. X]: Во дворе язычников / Сост. А.В. Ломоносов и А.Н. Николюкин. М.: Республика, 1999.
- (*Rozanov V.V. Sbranie sochineniy* / Ed. by A.N. Nikolyukin. [Vol. X]: *Vo dvore yazychnikov* / Ed. by A.V. Lomonosov, A.N. Nikolyukin. Moscow, 1999.)
- [Розанов 2010a] – *Розанов В.В. Собрание сочинений* / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. [Т. XXIX]: Литературные изгнанники. Кн. II / Сост. А.Н. Николюкин. М.: Республика; СПб.: Росток, 2010.
- (*Rozanov V.V. Sbranie sochineniy* / Ed. by A.N. Nikolyukin. [Vol. XXIX]: *Literaturnye izgnanniki. Book II* / Ed. by A.N. Nikolyukin. Moscow; Saint Petersburg, 2010.)
- [Розанов 2010б] – *Розанов В.В. Опавшие листья. Короб второй и последний* // Розанов В.В. Собрание сочинений / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. [Т. XXX]: Листва / Подг. текста А.Н. Николюкина, В.Г. Сукача, П.П. Апрышко. М.: Республика; СПб.: Росток, 2010. С. 189–364.
- (*Rozanov V.V. Opavshie list'ya. Korob vtoroy i posledniy* // *Rozanov V.V. Sbranie sochineniy* / Ed. by A.N. Nikolyukin [Vol. XXX]: *Listva* / Ed. by A.N. Nikolyukin, V.G. Sukach, P.P. Apryshko. Moscow;

Saint Petersburg, 2010. P. 189–364.)

[Сабатье 1895] – *Сабатье П.* Жизнь Франциска Ассизского / Пер. с фр. М.: Посредник, 1895.

(*Sabatier P.* La Vie de saint François d'Assise. Moscow, 1895. – In Russ.)

[Соловьев 1988a] – *Соловьев В.С.* Сочинения: В 2 т. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. А. Ф. Лосева и А. В. Гулыги. Т. I. М.: Мысль, 1988.

(*Solov'ev V.S.* Sochineniya: In 2 vols. / Ed. by A.V. Gulyga, A.F. Losev. Vol. I. Moscow, 1988.)

[Соловьев 1988б] – *Соловьев В.С.* Сочинения: В 2 т. / Общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева. Т. II. М.: Мысль, 1988.

(*Solov'ev V.S.* Sochineniya: In 2 vols. / Ed. by A.V. Gulyga, A.F. Losev. Vol II. Moscow, 1988.)

[Цветочки 1990(1913)] – Цветочки св. Франциска Ассизского / Пер. с ит. А. Печковского. М.: СП «Вся Москва», 1990.

(I Fioretti di san Francesco. Moscow, 1990. – In Russ.)

[II Cantico] – Il Cantico di Frate Sole // Letteratura Italiana–Libro Aperto. Unità C. La letteratura religiosa. Scuola online, [2010] P. 5–6 (<http://www.pubblicascuola.it/letteraturareligiosa%201.2.pdf> (accessed / дата обращения: 12.11.2023)).

[Thode 1885] – *Thode H.* Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1885.

IV. О Данте: маленькая монография

About Dante: a Small Monograph

Данте Алигьери и Михаил Кузмин

Dante Alighieri and Mikhail Kuzmin

Лада Панова / Lada Panova

Лада Панова (Университет Калифорнии в Лос-Анджелесе (UCLA), факультет славянских, восточно-европейских и евразийских языков и культур, Visiting Assistant Researcher, кандидат филологических наук)

Email: lada_panova@hotmail.com

ORCID ID: 0009-0001-7955-5564

Lada Panova (University of California, Los Angeles (UCLA), Department of Slavic, East European and Eurasian Languages and Cultures, Visiting Assistant Researcher, PhD in Philology)

Email: lada_panova@hotmail.com

ORCID ID: 0009-0001-7955-5564

KEYWORDS: Russian modernist dantomania, references to *Divine Comedy* and *New Life*, Mikhail Kuzmin, Alexander Blok, Ivan Bunin, intertextuality, contextualization, Mikhail Kuzmin and Gabriele D'Annunzio

ABSTRACT: This is the first-ever attempt to uncover and summarize Mikhail Kuzmin's references to Dante. Through intertextual analysis, two dozen works by Kuzmin, including *Wings* (his famous *Bildungsnovella*), *Lesenka* ('The ladder', an erotico-philosophical narrative poem), and lesser-known texts, have been discovered to contain these references. The analysis explores these references in the context of Russian dantomania, with the objective of placing Kuzmin on the dantomania map – a task that has never been undertaken before. The intertextual layer of Dante in Kuzmin's works reveals his departure from the Russian symbolists who identified with Dante the mystic, and his subversion of their Dantean approach to addressing significant matters such as Love and Art. Interestingly, Kuzmin emerges as a precursor to Osip Mandel'stam, who embarked on a more radical revision of Dante in the 1930s. The main body of the article provides a comprehensive examination of Dante's references in Kuzmin's works, striving to classify them thematically as well as chronologically.

Введение

Утверждать, что в поэтическом мире Михаила Кузмина Данте занимает такое же место, как Гомер, Апулей, Вильям Шекспир, Вольфганг Гете, Эрнст Т.А. Гофман, Александр Пушкин, Федор Достоевский, Лев Толстой, Николай Лесков, Анатоль Франс, а из итальянцев – Франциск Ассизский, Лудовико Ариосто, Карло Гольдони, Карло Гоцци, Габриэле д'Аннунцио, было бы натяжкой. Но какое-то все-таки занимает.

Определить это место можно не раньше, чем предъявив следы присутствия *Божественной комедии* и *Новой жизни* в поэзии, прозе, драматургии, дневниках и письмах Кузмина. Приводимый в настоящей статье список интертекстов – заведомо неполный, но представительный. Неполнота объяснима. При том, что отдельные параллели между Кузминым и Данте отмечались начиная с Владимира Маркова [1994: 83 и след.] – классика и основоположника кузминистики, проблема «Данте и Кузмин» как таковая не поднималась.

При ее обсуждении необходимо учитывать не только переключки Кузмина с Данте, но и модернистскую дантоманию. Во-первых, между произведениями Данте и Кузмина иногда имелось произведение-посредник; это, забегая вперед, *Франческа да Римини* д'Аннунцио. Во-вторых, в некоторых произведениях Кузмина в повествовательный фокус выносился не Данте, а его рецепция русскими символистами.

С русской модернистской дантоманией и того места, которое в ней занимает Кузмин, мы и начнем.

1. Кузмин на карте русской дантомании

В исследования по русской дантомании Кузмин до сих пор попадал редко, а если и попадал, то одним-двумя стихотворениями. Так, в книге Вильфрида Поттхоффа *Dante in Russland* (Данте в России) обсуждалась строфа *Равенны* с упоминанием «Данте Алигьери»; *Равенна* там рассматривалась в составе топоса 'пребывание / смерть / гробница Данте в Равенне' [Potthoff 1991: 367, 592]. В свою очередь, одна из глав моей книги *Итальянцы, русые: Данте и Петрарка в художественном дискурсе Серебряного века от символистов до Мандельштама* содержит монографический разбор *Благовещенья* на фоне другой дантописи Кузмина [Панова 2019: 138–167].

Маргинализированное положение Кузмина на карте русской дантомании вызвано тем, что он – в отличие от большинства своих современников – не афишировал своего интереса к Данте. При том, что у него есть стихотворения *Пушкин* и *Гете*, эссе *Анатоль Франс*,

мини-драмы *Шекспировский лесок*, *Гофмановский лесок* и *Апулеевский лесок*, о Данте, *Божественной комедии* или Беатриче он не оставил таких высказываний. К тому же и самый интерес Кузмина к итальянскому классику был умеренным. Кузмин не относился к Данте как кумиру для подражания; скорее, дантовское наследие для Кузмина – важная составляющая культурного алфавита эпохи.

Вообще, дантомания Кузмина, пусть умеренная, – плоть от плоти расцветшей пышным цветом дантомании Серебряного века. В подтверждение этого тезиса я бегло остановлюсь на отдельных положениях *Итальянсья, русея...*, а затем вернусь к Кузмину.

В Серебряном веке мода на Данте, а также на Петрарку, возникла в символистской среде. Будучи европейски образованными писателями, старшие символисты – Дмитрий Мережковский, Валерий Брюсов и др., и двое младших – Вячеслав Иванов и Александр Блок, со свойственной им основательностью взялись за пересадку дантовско-петрарковского наследия на русскую почву. Цитирование Данте, и не только в виде готовых мемов типа «середина земной жизни», «горький хлеб изгнания» или «любовь, движущая солнцем и звездами», но и в виде редких выражений, которые авторы выискивали в творчестве Данте самостоятельно, сделалось общеобязательным. Востребованными оказались также образы и сюжеты из дантовского репертуара. Некоторые из этих сюжетов перерабатывались авторами Серебряного века в собственные произведения, ср. *Уголино* (1885) Мережковского и *Души чистилища* (1923) Бориса Зайцева.

Освоение Данте вылилось в присвоение. Символисты сумели поставить знак равенства между своим художественным методом, т.е. символизмом, имеющим дело с запредельным, инобытием, мистикой, – и аллегорической поэтикой Данте; миссией современного поэта – и миссией Данте, в *Божественной комедии* воспевшего посещение загробного мира; наконец, своей религией Вечной Женственности – и почитанием Беатриче и Лауры, практиковавшимися Данте и Петраркой. Так, на свой самообраз Брюсов неизменно проецировал дантовскую миссию, а именно спуск в Ад, а в стихотворении *Поэту* (1907) стал обучать тому же поэтов-дебютантов. Вечно-женственная лирика Блока впитала в себя опыт Данте и Петрарки, возвеличивших своих Прекрасных дам. Поздний Мережковский написал двухтомный роман-эссе *Данте* (1936–1937), в котором помимо жизни и творчества великого итальянца проговорил свою собственную теологическую доктрину – «Третий Завет», возведя ее к Данте. Зинаида Гиппиус на отрезке между смертью Мережковского и своей собственной работала над поэмой *Последний круг* (*И новый Дант в аду*), оставшейся незавершенной. Обстоятельства своей биографии и жизни своего ближайшего круга Гиппиус дала в

контексте дантовского загробья. Одна из редакций поэмы выдержана, что характерно, в терцинах.

Мода на Данте и Петрарку стимулировала Серебряный век на активное использование их стихового репертуара. Это и терцины, изобретенные Данте, как считалось в то время, под троичную нумерологию *Божественной комедии*. Это также сонет, канцона, более редкие твердые формы.

Первая русская эмиграция, включая Мережковского, Гиппиус и Зайцева, назначила Данте и Петрарку своими, по слову все того же Мережковского, «патронами» от литературы. Показательно, что в тетралогии Зайцева *Путешествие Глеба* путеводной звездой Глеба – автобиографической проекции писателя, – становится не кто иной как Данте.

С переводами Данте прорыв намечался, но не случился¹. Для «Библиотеки великих писателей» Семен Венгеров заказал Брюсову и Иванову совместный перевод *Божественной комедии*; этот проект еще несколько раз возобновлялся, но дальше перевода отдельных песен дело не пошло. Иванов брался несколько раз за перевод *Новой жизни*, однако без финансирования со стороны заинтересованных издателей тоже далеко не продвинулся². Пять лет, с 1913 по 1918 годы, пришедшиеся на Первую мировую войну, Октябрьский переворот и начало Гражданской войны, Зайцев провел за переводом *Ада* ритмизованной прозой. Его труд вышел четыре десятилетия спустя в эмиграции, но был заслонен стихотворным переводом *Божественной комедии* Михаила Лозинского, которому в русской культуре суждено было стать каноническим.

Пары Данте–Беатриче и Петрарка–Лаура привлекали русских модернистов по ряду причин, включая металитературную. В монографии Отто Вейнингера *Пол и характер* предлагался помодернистски свежий взгляд на творчество – как на продукт любви двух полов: «М» и «Ж». Когда «М» – в данном случае автор-мужчина, создает произведение искусства, то чем сильнее его вдохновляет «Ж» – женщина-муза, тем значительнее выходит произведение. Пример, приведенный Вейнингером и растиражированный русскими эссеистами включая Зинаиду Гиппиус и Андрея Белого, – *Божественная комедия* как дань любви Данте к вдохновительнице-Беатриче.

Таким был сформировавшийся в модернизме магистральный вектор дантомании. На противоходе к нему раздавались отдельные диссидентские голоса. Самый известный принадлежал Осипу Мандельштаму. В 1930-е годы он взялся за очищение *Божественной*

1 Подробности см. в: [Ланда 2020: 252–450].

2 См.: [Лаппо-Данилевский 2022]; там же – литература вопроса.

комедии от налипших на нее ярлыков, а образа Данте – от залакированности, в том числе символистскими мифологемами. Как *Разговором о Данте*, так и стихами с дантовской «упоминательной клавиатурой» Мандельштам продемонстрировал, что ценность Данте – не в прикосновении к запредельному и не в культе Прекрасной дамы, а в создании новых образов, поразительных смыслов и – шире – поэтики невероятной силы. Все это, согласно *Разговору о Данте*, и обеспечило Божественной комедии непреходящую актуальность для последующих эпох.

Казус Мандельштама – на мой взгляд, самого конгениального Данте проявления русской дантомании, – подробно рассматривался в [Панова 2019]. Не попал в эту монографию Бунин позднего – военного и послевоенного – периода. В его рассказе *Генрих* (1940) содержится нападка на дореволюционную дантоманию, захватившую даже мало-мальски образованных россиян. Нападка вложена в уста главного героя – писателя, путешествующего в Европу в компании тайной возлюбленной: журналистки, публикующей под мужским псевдонимом «Генрих». Строя планы совместной поездки, герой объясняет своей спутнице, как получилось, что прежде любимая Италия ему опротивела:

Я зол на нее из-за наших эстетствующих болванов. «Я люблю во Флоренции только треченто...» А сам родился в Белеве и во Флоренции был всего одну неделю за всю жизнь. Треченто, кватроченто... И я возненавидел всех этих Фра Анжелико, Гирляндайо, треченто, кватроченто и даже Беатриче и сухоликого Данте в бабьем шлыке и лавровом венке... [Бунин 1993–2000, VI (1999): 296].³

«Сухоликий Данте в бабьем шлыке» – реакция, по сути сходная с выпадами против Блока-мистика – автора *Равенны*, которые Мандельштам позволил себе в *Разговоре о Данте* и черновиках к нему:

По мере того как Дант все более и более становился не по плечу и публике следующих поколений, и самим художникам, его обволакивали все большей и большей таинственностью. <...> Пышно развернулся невежественный культ дантовской мистики <...> У нас в России жертвой этого сластолюбивого невежества со стороны не читающих Данта восторженных его адептов явился не кто, как Блок:

3 Поздний Бунин снизил пафос русской дантомании еще и стихотворением под дантовским названием *Nel mezzo del cammin di nostra vita* (1947), представляющим собой не исповедь мужчины, переживающего кризис (например, среднего возраста), но бытовую зарисовку прелестного апрельского Неаполя. В первой публикации (в газете «Русские новости», 1947) стихотворение, правда, появилось без заглавия.

Тень Данта с профилем орлиным

О Новой Жизни мне поет... [Мандельштам 2009–2011, II (2010): 169–170].

Ничего не увидел, кроме *гоголевского носа!* Дантовское чучело из девятнадцатого века! [Мандельштам 2009–2011, II (2010): 461] (выделение здесь и ниже в цитатах мое. – Л.П.)

Попутно отмечу, что Белев как прототипический провинциальный город – кивок в сторону *Дамы с собачкой* Чехова, где – пусть не об Италии, но о Крыме – другой герой-любовник выразился так:

– Это только принято говорить, что здесь скучно. Обыватель живет у себя где-нибудь в Белеве или Жиздре – и ему не скучно, а приедет сюда: «Ах, скучно! Ах, пыль!» Подумаешь, что он из Гренады приехал [Чехов 1977: 130].

Таким образом, в русской модернистской дантомании наметились два противоположных полюса: условно, символистский *versus* мандельштамовско-бунинский. Где же на этой шкале координат располагается Кузмин?

Символистский культ Данте явно претил Кузмину. Систематическим подрывом символистской, в том числе блоковской и ивановской, рецепции Данте и Петрарки, осуществленной задолго до аналогичных жестов Мандельштама и Бунина, он по праву может считаться их предтечей.

При всей религиозности Кузмина, а в некоторые периоды даже и мистических настроениях, двоемирие, будь то дантовско-петрарковское или символистского образца, было для него неприемлемо. Кузмин – писатель отчетливо анти-романтический, приземляющий читателя, в мягкой (лесковской) манере предьявляющий изнанку жизни. Сигнатура Кузмина-прозаика – сюжет, подрывающий персонажа, переселившегося в выдуманную фантазию, через столкновение с реальностью. Поэтический мир Кузмина в целом – это взрослые материи, о которых пристало говорить по-взрослому.

Одна из таких материй – любовь, в духе традиции, протянувшейся из античности к Данте и Петрарке, величаемая «Амуром», но, впрочем, и «Эротом» тоже. Еще в 1977 году Марков указал на необходимость сопоставления кузминской аллегии Амура с итальянской [Марков 1994: 83], но в этой области пока что ничего не сделано. Выскажу несколько общих и предварительных соображений, которые пригодятся нам дальше.

Будучи геем, в жизни женщинами Кузмин предсказуемо не интересовался, а культ красавицы, особенно роковой, в его

произведениях, как правило, подвергался деромантизации. По гендерному признаку его Эрос далек от дантовско-петраковского культа Прекрасной дамы, с Амуром, медирующим между Прекрасной дамой и обожествляющим ее поэтом.

На первых порах Кузмин экспериментировал в своих стихах с дантовско-петрарковской дикцией. Проблема состояла однако в том, что эта дикция плохо согласовывалась с его поэтическим миром. И дело тут не только в гендерных расхождениях с поэзией Данте и Петрарки. По меркам Кузмина куртуазная любовь, предполагавшая платонизм, т.е. дистанцию между Прекрасной дамой и ее поклонником, – *contradictio in adjectum*. Его Эрос – всегда чувственный, карнальный, а, кроме того, зарождающийся сам по себе и вне культурного контекста, тем более средневеково-куртуазного. В то же время, при изображении романов такого рода Кузмин неизменно прибегал к богатым культурным и метахудожественным ассоциациям.

В версификационном репертуаре Кузмина имеются и терцина, и канцона, и сонет, и более редкие итальянские формы. Этот аспект его поэтики был выявлен Мариной Акимовой, исследовавшей в стиховедческом ключе весьма италиянизированный сборник Кузмина *Осенние озера* [Акимова 2014]. Аналогичная процедура должна быть проделана для всего Кузмина – не только его поэзии, но и драмы в стихах. За недостатком места настоящая статья этого вопроса не касается.

2. Дантомания Кузмина в биографической перспективе

Как то было свойственно писателям Серебряного века, Кузмин владел итальянским и даже переводил с него. За изучение итальянского он взялся в двадцатилетнем возрасте – в 1892 году, полагаясь, как и его современники, на хорошее знание французского.

В культурном багаже писателя Серебряного века, как мы видели по *Генриху* Бунина, должна была быть поездка в Италию. Кузмин и тут не исключение. В 1897 году он, в рамках своей европейской поездки, посетил Рим и Флоренцию, по сути – дантовские места. Судя по его письмам Георгию Чичерину, он был захвачен иными культурными впечатлениями нежели драматические перипетии в судьбе Данте. Отчет о пребывании Кузмина в Италии находим в его автобиографической *Histoire édifiante de mes commencements* (1906):

[Я] заболел истерией, <...> и, пролечившись всю зиму, <...> отправился в Италию. <...> Рим меня опьянил; тут я увлекся lift-boy'ем Луиджино <...> Я очень стеснялся в деньгах, тратя их без счета. <...> Мама в отчаянье

обратилась к Чичерину. Тот неожиданно приехал во Флоренцию, Луиджино мне уже поднадоел, и я охотно дал себя спасти. Юша <Чичерин. – Л.П.> свел меня с каноником Mori, иезуитом, <...> занявши[мся] моим обращением. <...> Я бродил по церквям, по его знакомым, <...> читал жития св<я>тых <великомучеников> <...> и был готов сделаться духовным и монахом. Но письма мамы, <...> возобновившиеся припадки истерии заставили меня попросить маму вытребовать меня телеграммой. Мы простились с каноником со слезами [Кузмин 2000а: 271–272].

Данте в *Histoire...* не упомянут, однако в стихотворениях Кузмина, посвященных путешествию по Италии, он все-таки находит свое место (см. § 5 ниже).

При каких обстоятельствах и в каком объеме Кузмин познакомился с творчеством Данте, можно судить лишь по дошедшим до нас отрывочным биографическим свидетельствам. Вот в письме к Чичерину от 8 августа 1893 года двадцатилетний Кузмин делится впечатлениями от первой кантики Божественной комедии:

Только вчера вышел из серной пучины ада Данте. Так и пахнет серой: страшно и мрачно. Только, скажу тебе по секрету, Ариосто куда больше меня пленяет [Богомолов, Малмстад 2007: 51].

А вот в дневник 1905 года он заносит очередной раунд чтения Данте, а также два жизненных обстоятельства: желание положить имеющуюся на тот момент книгу Данте на аналой перед картиной Боттичелли *Весна* и интерес, проявленный к этой книге знакомым антикваром [Кузмин 2000а: 34–35]. Кстати, об антикваре: в повести *Покойница в доме* Кузмин выведет торговца подержанными книгами, проявляющего позорное для профессионала незнание того, сколько стоит издание Данте (см. § 4.1 ниже).

Самым «дантовским» из этапов артистической судьбы Кузмина можно считать литературный дебют 1905 года – возможно потому, что на этот период пришлось перечитывание Данте. В дневнике той поры Кузмин дважды упоминает волнение относительно того, начнется ли для него «*vita nuova*» / «новая жизнь» [Кузмин 2000а: 44, 51].

Предчувствие новой жизни Кузмина не обмануло. В 1905–1906 годы он триумфально вошел в писательский цех и стал событием русской литературы. Если раньше Кузмин пробовал себя в сочинении оперных и вокальных сочинений как композитор и либреттист, то теперь, переключившись на собственно литературу, он смог реализовать свой творческий потенциал.

Данте, Беатриче, отдельные образы и фразы *Божественной комедии* эпизодически будут появляться в произведениях Кузмина и дальше. А иной раз и не появляться. В задуманной Кузминым серии биографий

«Новый Плутарх», из которой была осуществлена только *Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро* (1916), должен был фигурировать и Данте. Учитывая, что тема «Нового Плутарха» – «многообразные пути Духа, ведущие к одной цели, иногда не доводящие и позволяющие путнику свертывать в боковые аллеи, где тот и заблудится несомненно» [Кузмин 1984–2000, VIII (1990): 8–9], можно в самых общих чертах представить, каким Данте виделся Кузмину. Это был бы персонаж из плоти и крови, а не тень, орлиный профиль, лицо, обожженное посещением Ада, как у символистов.

Поскольку Серебряный век пульсировал дантовскими токами, имя Данте возникало то в рецензиях Кузмина, то в рецензиях на него.

В неподписанных *Раздумьях и недоуменьях Петра Отшельника* (1914) Кузмин взялся за обозрение текущей ситуации в литературе. Его «недоуменья», и здесь, и в других рецензиях, неизменно вызвали направления и школы. Он был убежденным противником любых объединений, справедливо полагая, что писатели пищут хорошо не потому, что являются символистами, акмеистами или футуристами, а просто потому, что умеют это делать. В своих «раздумьях» о русских символистах Кузмин приходит к следующему заключению: зачислив в свои предшественники Данте и Гете, те оказали себе медвежью услугу, ср.:

С тех пор как наши символисты заговорили о символизме Данте и Гете, символизм как школа перестал существовать, ибо для всех очевидно, что речь теперь идет вообще о поэзии, которой часто свойствен символизм [Кузмин 1984–2000, XII (2000): 187–188]⁴.

В качестве рецензируемого Кузмин один раз попал в дантовский контекст, а один раз не попал, хотя все к этому вроде бы располагало. Речь идет о двух из четырех откликов Николая Гумилева на его сборник *Осенние озера* (1912).

В развернутой рецензии, после смерти Гумилева вошедшей в его *Письма о русской поэзии* (1923) под номером XVIII, вместе с *Осенними озерами* обозревалось трехтомное *Собрание стихотворений* Блока. По-видимому, сопоставление Кузмина и Блока имело своей целью принизить первого и отдать дань уважения второму. Так или иначе, Блок получил от Гумилева высшее одобрение: «Обыкновенно поэт отдает людям свои творения. Блок отдает самого себя» [Гумилев 1991, III: 109]. Скрытой

4 Ту же мысль Кузмин сформулировал в открытом письме, опубликованном в «Аполлоне» по поводу своей рецензии на сборник Вячеслава Иванова *Cor ardens*, в «Трудах и днях» (1912) из-за редакторского произвола вышедшей без концовки: «Делать же генеалогиию Данте, Гете, Тютчев, Блок и Белый не всегда удобно и выгоды из этой предпосылки не всегда убедительны» [Кузмин 1984–2000, XII: 147].

похвалой Блоку звучит и двукратно повторенное имя Данте:

[В] блоковской Прекрасной Даме <...> [х]отели видеть <...> Вечную Женственность <...> Но если поверить, что это просто девушка, в которую впервые был влюблен поэт, то мне кажется, ни одно стихотворение в книге не опровергнет этого мнения <...> Мы поймем, что <...>, как в *Новой жизни* Данте, <...> нам явлен новый лик любви; любви, которая хочет ослепительности, питается предчувствиями, верит предзнаменованиям и во всем видит единство, потому что видит только самое себя <...>

[В] стихах этого периода <...> чувствуется торжественное приближение Духа Музыки <...> Слова – как ноты, фразы – как аккорды. И мир, облагороженный музыкой, стал по человечески прекрасным и чистым – весь, от могилы Данте до линиялой занавески над больными геранями [Гумилев 1991, III: 110–111].

Будучи акмеистом, Гумилев, заземляет вечно-женственную героиню Блока, подыскивая реалистическую мотивировку для этого образа: поскольку молодой поэт влюблен в первый раз, то в процессе ухаживаний за девушкой на него находят мистические озарения.

Казалось бы, противовесом Блоку в этой рецензии мог стать Эрос *Осенних озер*, тем более, что Кузмин – предтеча акмеизма. Но не устроили Гумилева и они. В глазах Гумилева автор *Осенних озер* – «салонный поэт», певец чересчур чувственного – будуарного – Амура.

При том, что *Осенние озера* итальянизированы (о чем впоследствии напишут Марков и Акимов), в только что обсуждавшейся рецензии Гумилев не удостаивает Кузмина сравнением с итальянскими классиками. Зато в другой рецензии он как будто спохватывается:

И повсюду М. Кузмин ищет любви, одной любви. Кажется, целый мир заключается для него в одном этом слове. Это – Амур со стрелами и колчаном, светлый ангел, куст благоухающих роз. В плоть и кровь М. Кузмина вошло прозренье Данте, что любовь движет солнце и другие светила [Гумилев 1991, III: 115].

Приводимая Гумилевым дантовская параллель к Кузмину – прославленная заключительная строка *Божественной комедии*, «l'amor che move il sole e l'altre stelle» (*Рай*, песнь 33: стих 145)⁵, – не столько высвечивает поэтический мир Кузмина, сколько отдает дань моде на дантовские мемы. Впрочем, как мы увидим дальше, приговора нет Кузмину и эта идеологема Данте.

⁵ Здесь и далее *Божественная комедия* цит. по: [Alighieri 1996] без дальнейших ссылок.

3. Дантовские «моменты» в дебютных произведениях Кузмина

Влиянием Данте отмечен ряд самых ранних литературных произведений Кузмина, в том числе дебютных. Это, во-первых, *История рыцаря д'Алессио. Драматическая поэма в 11 картинах* (1903). Это, во-вторых, два сонетных цикла – *Тринадцать сонетов* и *Сонеты* (1904–1905). *Тринадцать сонетов*, в рукописи названные *Il Canzoniere*, появились в печати без своего петрарковского заглавия. И это, в-третьих, *Крылья* (1905) – роман воспитания. Если *Зеленый сборник* 1905 года, в котором вышли *История рыцаря д'Алессио* и *Тринадцать сонетов*, вызвал слабый резонанс, то 11-й номер «Весов» 1906 года, целиком отданный под *Крылья*, имел *succès de scandale*. В артистических и богемных кругах кузминский роман воспитания был встречен восторженно – как откровение, но широкая аудитория усмотрела в этом вполне невинном тексте что-то порнографическое, так что в прессе поливание Кузмина грязью сделалось нормой.

3.1. История рыцаря д'Алессио

В *Истории рыцаря д'Алессио* выведен взрослеющий протагонист Асторре д'Алессио – тип ибсеновского Пера Гюнта, но и моцартовского Тамино тоже. В какой-то момент он покидает свой замок, ввязывается во всевозможные авантюры, а в финале познает высшую истину (масонского образца) – и обретает себя. Среди произведений, повлиявших на эту драматическую поэму, ее автор в письме к Чичерину от 29 августа 1903 года перечислил две оперы Моцарта – *Дон Жуана* и *Волшебную флейту*, а также *Фауста* Гете, *Дон Кихота* Сервантеса и т.д.⁶ Просится в этот список и *Божественная комедия*.

Начать с того, что Асторре, одиноко живущему в родовом средневековом замке, науки и тайные опыты преподает Брунетто, но только не Латини – учитель Данте, выведенный в 15-й, содомитской, песне *Ада*, а Греко.

Дантизирована уже самая первая картина *Истории...* – расставание ученика и наставника. На рассвете рыцарь Асторре покидает замок, оставляя Брунетто за главного. Брунетто не уверен, что им еще доведется свидеться, и в качестве духовного завещания указывает Асторре на то место в трактате Цицерона *О старости*, которое нужно будет (пере)читать:

6 Цит. по примечаниям Александра Тимофеева к *Истории...* в: [Кузмин 1994: 381].

<Брунетто> Но если б что случилось, помни, друг:
 Покуда не умру, я буду ждать
 И не тушить огня в рабочей башне.
 Когда ж меня не будет... мы читали
De senectute, на седьмом листу,
 Там начинается со слова «inde»

<Асторре> Ах, эти книги! Inde я начну
 Другую книгу: из ее страниц
 Звонящий жизни водопад стремится,
 Прекрасных дам, мечтающих девиц
 Проходит пестрая там вереница,
 Там мчатся рыцари, там суд любви,
 Турниры там, веселые жонглеры,
 И весь огонь в проснувшейся крови
 Отдам за взгляд любви иль дело веры! <...>
 За крепкими печатями лежит
 Та книга, коль мечом не разрублю я
 Печати те, то сердце мне велит
 Их растопить печатью поцелуя. <...>
 Я открываю первую страницу! [Кузмин 1994: 14–15].

Рвущемуся к жизни Асторре читать и вообще стало скучно, а о старости тем более. Он хочет прожить собственную жизнь как книгу. Под книгой он понимает рыцарский роман с любовным содержанием. Обмен репликами наставника и ученика строится на переосмыслении лат. «inde» – ‘начиная с...; оттуда/отсюда; с этого места’. Брунеттово «inde» – и часть текста, и место, с которого Асторре должен возобновить чтение *De senectute*. А в устах Асторре «inde» – чаемая перемена: первая страница в книге его жизни, которая вот-вот начнется: будет распечатана чьим-то поцелуем и чьим-то любящим взглядом.

Рассматриваемая мизансцена – вокруг книги, «inde», поцелуя – приняла такой вид, а не иной благодаря *Франческе да Римини* (1901) – драме д’Аннунцио по мотивам 5-й песни дантовского Ада. Основательное знакомство Кузмина с этим текстом, причем в оригинале, обнаруживает рассказ *Пять мартовских дней* (1915). В одной из пяти дневниковых записей героини – кстати, написанных Кузминых в духе своего собственного дневника, но более литературно, – рассказывается, как в книжном шкафу была обнаружена *Франческа да Римини* в оригинале. Героиня зачиталась ею, вспомнила об Италии – и восхитилась д’Аннунцио: «И как, как в этой книге говорится о любви!! После этого жизнь делается вдвое милее» [Кузмин 1984–2000, VII (1987): 139].

Прежде чем остановиться на том, как именно в *Истории...* учтена

сцена IV, 3 *Франчески да Римини*, необходимо отметить, что как в 5-й песни *Ада*, так и у д'Аннунцио впечатливший Кузмина эпизод строится вокруг чтения книги и имитации прочитанного под воздействием того, что Рене Жирар назвал «миметическим, или треугольным, желанием». Книгой, предательски приведшей к гибели Франческу – жену Джанчотто Малатесты, и Паоло – брата Джанчотто, стал роман о Ланселоте Озерном, рыцаре Круглого стола, полюбившем супругу короля Артура Джиневру незаконной любовью. Когда Паоло и Франческа в совместном чтении этой книги доходят до поцелуя Ланселота и Джиневры, они повторяют его, а дальше имитация Ланселота и Джиневры заходит так далеко, что героям не до чтения. В дантовском изводе легенды о Паоло и Франческе они, будучи убитыми Джанчотто, попадают в 1-й круг *Ада* – к сладострастникам. Д'Аннунцио в своей пьесе сконцентрирован на проработке других аспектов их отношений включая такой. Пока что чужие друг другу Франческа и Паоло обсуждают место на странице книги, с которого они собираются возобновить чтение рыцарского романа о Ланселоте:

<Paolo>	Qual libro è questo?
<Francesca>	La famosa istoria di Lancialotto dal Lago.
(Anch'ella si leva e s'appresa al leggio.)	
<Paolo>	Già letta l'avete?
<Francesca>	Sono giunta nella lettura a questo passo.
<Paolo>	Dove? qui dov'è il segno? [d'Annunzio 1902: 203-204] ⁷ .

Д'аннунциеву «segno» – 'знаку', как раз и соответствует произносимое Брунетто и Асторре «inde».

Диалог кузминских персонажей наследует дантовско-даннунциевой сюжетной схеме и в самом общем смысле, только любовный компонент перепрофилирован – отнесен к будущему героя. Лексический маркер кузминского следования Данте и д'Аннунцио – слово «поцелуй»: Асторре мыслит его как важное условие для распечатывания книги своей жизни.

7 Брюсов и Иванов совместно перевели *Франческу да Римини*, и она вышла в 1908 г. – уже после публикации *Истории рыцаря д'Алессиио*: <Паоло> Франческа, что за книга это? / <Франческа> Это / история страданий Ланчилотто / дель Лаго. / (Она встает приближается к аналою). / <Паоло> Вы ее – уже прочли? / <Франческа> Я дочитала до сих пор. / <Паоло> До места, / Где знак у вас поставлен? [д'Аннунцио 1908: 164].

Первый любовный опыт Асторре получает в Падуе через нового знакомого – поэта Руджеро дель Пассио. Этот его опыт развивается по схеме миметического желания: Асторре избирает для себя ту Прекрасную даму, которой поклоняется Руджеро.

Диалог двух героев разворачивается на фоне большого церковного праздника – под церковные гимны. Они стоят на галерее с видом на собор и площадь, заполненную народом. Руджеро исповедуется в любви к некой блондинке – послушнице монастыря. Эта красавица еще не приняла постриг и продолжает носить светское платье. Она наделена прекрасным голосом, который выделяется в церковном хоре своей ангеличностью. Руджеро уподобляет ее даже не розе, а (чистейшей) лилии. Итальянский прототип героини легко угадывается. Это – золотовласая ангелическая Лаура. При послушнице-блондинке Руджеро исполняет роль Петрарки: не зная ни ее имени, ни ее обстоятельств, он посвящает ей сонеты, воспевающие Любовь с большой буквы – любовь к любви. Ср.:

<Асторре>

И вы не знаете, ни как ее зовут,
Ни кто она, ни где ее отчизна?
Вы лишены печального веселья
Тем именем будить в пещерах эхо,
Передавать его сонетам, на коре
Дубов вырезывать и, горько плача,
Твердить все то же имя?

<Руджеро>

Да, мессер,
Лишен я этого, но что ж такое?
Ее зовут любовь, меня – служитель.
Ни надушенные листки сонетов,
Ни твердая кора не могут снести
Так бережно, так свято это имя,
Как сердце, трепетно зовущее: «любовь».
Любовь, любовь! Зачем мне имя, встреча?
Зачем стараться, что б она узнала?
Все, что ни делаю, ни думаю, ни знаю –
Я для нее творю. Умру, безвестный,
Я для нее и тем ее прославлю
Перед Творцом, собою и пред ней, –
Как бедная молитва пилигрима,
Умершего в песках пустыни жгучей,
Доходит до престола божества
И засияет ярче всех литаний
С органным громом и нечистым сердцем [Кузмин 1994:
17–18].

Здесь – и в следующих картинах – Руджеро и Асторре воплощают две противоположные модели любви.

Руджеро исполняет куртуазную дантовско-петрарковскую программу служения Даме. Как и Петрарка, он принимает духовный сан, но даже и посвятив себя Богу, не забывает о Даме своего сердца. Дама же, как и Лаура де (Нов)ес, отдает свою руку и сердце другому, а именно Асторре. Поскольку модель такого служения Прекрасной даме подробно описана Дени де Ружмоном в книге *Любовь и Запад* (1939), не буду на ней задерживаться, а лишь подчеркну, что задолго до Ружмона Кузмин схватывает главное. Объект любви в служении Прекрасной даме не важен, а важна любовь к любви. В случае Руджеро Кузмин доводит эту ситуацию до полного курьеза. Имя своей платонической возлюбленной – последнее, что он хотел бы узнать.

Предприимчивый Асторре, совращающий возлюбленную Руджеро, узнает как ее имя – «Елена», так и то, что ее родина – Англия. Это происходит в следующей картине. В ней изображается, как пара плывет на корабле в Триест, где собирается обвенчаться. Уже на этом, очевидно – раннем, отрезке своего первого романа Асторре несколько пресыщен красавицей. Заканчивается его увоз Елены, основанный на гомеровском мифе о Елене Прекрасной, по-фаустиански: Дух, в качестве помощника и вожатого Асторре, устраивает кораблекрушение, из которого спасается один Асторре. Такой вид в *Истории...* принимает карнальная любовь, противопоставленная платонической.

В 10-й картине странствия приводят Асторре в египетскую пустыню. Там, в Фиваиде, его ждут встречи с Руджеро, постригшимся в монахи, и с братом Мемноном. Монолог велеречивого Мемнона написан терцинами – метрической сигнатурой *Божественной комедии*, и посвящен тому, что и в монастыре обещанное спасение невозможно. Мемнон произносит свой монолог как заезженную пластинку, даже не замечая, что его слушатель – Асторре, удалился, чем девальвирует высказанную в нем мысль.

Финальная 11-я картина *Истории...* – мистериальное посвящение Асторре. Очищенный, одетый в белые одежды, он созерцает, вдыхает, чувствует «влюбленным сердцем» распустившуюся «розу – небесный цветок» [Кузмин 1994: 59]. Мистическая нагрузка розы – прямое заимствование из 30-й и 31-й песен Рая, в которых нечто подобное созерцает Данте. Чудесная роза готовится в *Истории...* загодя. Уже в падуанском эпизоде хор поет «*Rosa mystica!*» – и славит Деву Марию.

Если еще раз вернуться к падуанскому эпизоду, то звучащие там латинские гимны – возможная дань дантовскому *Раю*. А в связи с тем, что под эти гимны обсуждается красавица Елена, вспоминается финал *Чистилища*, в котором под пение латинского гимна Данте происходит

торжественное явление *Беатриче* и ее встреча с Данте. Елена, пока читатель слышит о ней из уст Руджеро, тоже кажется святой, однако в романе с Асторре она проявляет себя обычной женщиной: не исполнившей до конца роль Прекрасной дамы типа Лауры или Беатриче (ср. в этой связи *Беатриче* Бодлера, в которой Беатриче бросает Рай и пускается во все тяжкие). Дальше (в § 4.2) нас ждет еще один пример деромантизации женского типажа Лауры-Беатриче.

3.2. Два цикла сонетов

В своих ранних сонетах – по стопам Пушкина как автора знаменитого *Сонета* о сонете – Кузмин ориентировался на трех именитых сонетописцев: Данте, Петрарку, Шекспира. Имя Данте появляется единожды, правда, в контексте не *Новой жизни* – средоточия сонетов, а *Ада*.

Эта сонетная продукция Кузмина и по содержанию, и по поэтике уступает его пока что не написанному первому сборнику *Сети*. Ценность двух ранних сонетных циклов в другом. За счет многочисленных металитературных отсылок Кузмин приоткрывает свою творческую лабораторию⁸. Среди прочего по ним можно проследить дантовско-петрарковско-шекспировский генезис того любовного дискурса, который в дальнейшем станет сигнатурой Кузмина-поэта.

Одна из особенностей этого дискурса – соотношение Культуры/Искусства и Эроса. С одной стороны, в разбираемых сонетах Кузмин поведал о перипетиях в отношениях с Алешей Бехли – адресатом *Тринадцати сонетов*, обозначенным инициалами. Роман с Алешей, включавший и свидания, и письма, был прерван скандализованными родителями юноши. С другой стороны, эта исповедь в сонетах написана на мощной культурной подкладке, более того, в традициях любовного сонета, восходящих к Данте, Петрарке, Шекспиру. В одном сонете кузминскому лирическому «я» предстоит сделать выбор между авторитетами от искусства и взглядом любимых глаз. Побеждает взгляд. То, что Эрос, даже в микродозах, сильнее Культуры/Искусства, в дальнейшем станет константой любовного дискурса Кузмина.

После этой преамбулы можно перейти к тем островкам дантописи, которые обнаруживаются в трех сонетах из цикла *Тринадцать сонетов* и еще одном – из цикла *Сонеты*.

⁸ О том, что сонетописанию предшествовали композиторские опыты Кузмина – положенные на музыку сонеты Петрарки, Шекспира и Данте (*Deh peregrini che pensosi andate...* из *Новой жизни* Данте), см.: [Дмитриев 2016: 63–67].

Сонет *В романе старом мы с тобой читали...* открывается крупным планом на романе о Ланселоте Озерном, который, как мы помним, сначала в 5-й песни *Ада*, а затем во *Франческе да Римини* превратил Франческу и Паоло в тайных любовников:

В романе старом мы с тобой читали
(Зовется он «Озерный Ланселот»),
Что есть страна под ровной гладью вод,
Которой люди даже не видали [Кузмин 2000б: 596].

Но если у Данте и д'Аннунцио в повествовательный фокус вынесено миметическое желание, то Кузмину, рассказывающему о своей любви – той, что возникает неожиданно, вне культурного контекста, оно ни к чему. Делается зато другой повествовательный ход: через совместное чтение романа о Ланселоте Озерном двое любящих переносятся из земного мира с его любовными тревогами в фиктивный – озерный – мир: очевидно, тот, что принадлежал Деве Озера, похитившей мальчика Ланселота и воспитавшей его. Озерному миру, в отличие от земного, муки любви, испытываемые нашей парой, не вняты.

Обращением к дантовскому сюжету чтения рыцарского романа о Ланселоте Кузмин подает, но в режиме *sapienti sat*⁹, сигнал о том, что его роман с Алешей Бехли, во-первых, незаконен (ср. роман Франчески и Паоло), а во-вторых, был прерван вмешательством со стороны (ср. убийство Франчески и Паоло).

В другом сонете, *От горести не видел я галеры...*, речь тоже заходит о любовных страданиях, но только они уподоблены мучениям ранних христиан за веру:

Страдали так лишь мученики веры:
Неугасимо в них любовь жила,
Когда терзала их железная пила,
Жрал рыжий лев иль пестрые пантеры [Кузмин 2000б: 599].

«Рыжего льва» и «пеструю пантеру» нужно представить себе в духе легенды о Нероне и гонимых им христианах. В качестве циркового зрелища пришедшие в цирк римляне наблюдали, как арестованных христиан выводили на арену и туда же выпускали экзотических хищников, устраивавших на них охоту. Но почему Кузмин в качестве хищников выбрал именно «льва-пожирателя и пестрых пантер»? Ответ: потому что подобная ситуация, но только без трагического исхода, имела место в знаменитой 1-й песни *Божественной комедии*.

9 «Sapienti sat est» – ‘для понимающего достаточно’. – Прим. сост.

Данте-страннику, пожелавшему взойти на гору Чистилища минуя Ад, путь вверх преградили, один за другим, три зверя. В строках 32–33 описывается существо породы кошачьих, покрытое пятнистой шкурой: «una lonza <...> / che di pel macolato era coverta». На русский язык «lonza» – слово, отсутствующее в итальянском, переводилось как «пантера» / «рысь» / «барс»¹⁰. В свою очередь, в строках 45–46 появляется лев с признаками голода и агрессии: «m'apparve d'un leone. / <...> con rabbiosa fame». Третий дантовский зверь – волчица – Кузмину не пригождается, но запомним его для дальнейшего. Звери – аллегории грехов Данте (пантера – сладострастие, лев – гордыня), с одной стороны, и, с другой, аллегории городов-государств (если Рим – волчица, то Флоренция – пантера, а лев – Франция). Они вьются вокруг Данте, угрожая ему смертью. В сонете Кузмина «мученики веры» – в сходном с Данте положении, но только если Данте будет спасен Вергилием, то они едва ли¹¹.

В сонете *Все так же солнце всходит и заходит...* «стройные дамы» разгуливают по площадям, позволяя любоваться своей «легкой поступью». Произнося: «так же» – о солнце, но и о дамах тоже, – Кузмин вводит в свой текст идею вечного возвращения. Набросанная в сонете картина современной жизни воспроизводит, фактически, *Новую жизнь*, где для Беатриче и других дам городской променады (ит. passeggiata) был типичным времяпровождением:

Все так же солнце всходит и заходит,
На площадях все тот же шум и гам,
Легка все так же поступь стройных дам –
И день сегодня на вчера походит. <...>

Вы, дамы милые, без сердца, что ли?
Как вы гуляете, спокойны и ясны,
Когда я плачу без ума, без воли,
Сквозь плач гляжу на нежный блеск весны? [Кузмин 2000б: 599–600].

Но интереснее другое. Тем, что лирическое «я» свою любовную исповедь о мучительной разлуке адресует дамам милым, не имеющим «сердца» и оттого не способным проникнуться ею, выворачивается наизнанку одна из канцон *Новой жизни* – *Donne ch'avete intelletto d'amore...*¹². Слушательницы / читательницы дантовской канцоны потому адекватно

10 См.: [Ланда 2020: 207 и след.; Пильщиков 2021: 118–120].

11 Разве что это будет Лигия из романа Генрика Сенкевича *Камо грядеши*.

12 В переводе Илья Голенищева-Кутузова: «Лишь с дамами, что разумом любви / Владеют <...>».

воспринимают дантовские хвалы неназванной Беатриче, что наделены разумом любви – «*intelletto d'amore*». Форму дантовского глагола «*avere*» – 'иметь', Кузмин меняет на предлог «без», маркирующий 'не-имение'. При предлоге «без» Кузминым поставлен синоним «*intelletto d'amore*» – «сердце», очевидно, как место зарождения любовных и других эмоций. *Все так же солнце...* – первый, но не единственный анти-женский выпад Кузмина (см. § 4.2 ниже). Дело в том, что тема сонета – страдания мужской любви, женщинам, даже и утонченным флорентийкам дантовской эпохи, едва ли по-настоящему знакомые.

Последний из сонетов Кузмина, на котором мы остановимся, – *Читаю ли я «Флор и Бланшефлор...»*, – вновь открывает мотив чтения книги о любви. В зачине называется средневековый французский анонимный роман *Флуар и Бланшефлор* – авантюрного и любовного содержания. Следующая строка посвящена чтению первой кантики *Комедии*, которая, как мы помним, на двадцатилетнего Кузмина произвела тяжелое впечатление: «Брожу ль за Дантом по ступеням ада» [Кузмин 2000б: 609]. Дальше в сонете перебираются сильные музыкальные впечатления и впечатления от визуальных искусств включая Боттичелли. Зато концовка сонета звучит неожиданно. Те культурные впечатления, которые накапливались на протяжении 13 строк, оказывается нужны были затем, чтобы их перевесила такая малость, как «светлый взор» любимых глаз.

Парадоксальность концовки 'Искусство versus Эрос' еще усилится, если вспомнить, что мотив любимого взгляда, достойного воспевания, пришел в поэзию Кузмина из сонетов Данте, Петрарки, Шекспира. *Читаю ли я...* одновременно находится внутри этой традиции и подрывает ее. Подрывает – потому что в финале выясняется, что Данте производит на лирическое «я» меньшее воздействие, чем тот самый взгляд, воспевание которого, вообще говоря, было им заповедано¹³.

3.3. Крылья

История рыцаря д'Алессио, с которой мы познакомились выше, представляла повзросление юноши в далеком Средневековье. В романе воспитания *Крылья* Кузмин возвращается к той же тематике, но делает это иначе: во-первых, реалистически, во-вторых, с выходом на современность. По тому, какая программа воспитания юноши преподносится в качестве идеала, можно сделать заключение об эпохе

13 Ср. в особенности два сонета Новой жизни – *Ne li occhi porta la mia donna Amore...* и *Tanto gentile e tanto onesta pare...* с пассажем о силе взгляда Беатриче.

в целом – вот что транслирует европейская традиция Bildungsroman'a включая принадлежащие к ней *Крылья*.

Неоперившийся сирота и – на первых порах – нерадивый гимназист Ваня Смуров через обращение к древнегреческой и европейской культуре, которую получает в дружеском кружке старших товарищей, фактически, своих старших наставников, начинает понимать, кто он такой, и выбирает свой, совсем особенный, жизненный путь: гея. Во Флоренции – последней точке его итальянского путешествия, рассматриваемой в *Крыльях*, – он открывается к любви: принимает предложение одного из наставников – полу-англичанина Лариона Дмитриевича Штруппа, – стать его партнером и продолжить путешествовать вместе.

Занимающий нас дантовский эпизод относится к более ранней – петербургской поре общения героев. Как-то в ожидании Штруппа Ваня под руководством Иды Гольдберг – влюбленной в Штруппа девушки, которая на этой почве вскоре совершит самоубийство, – читает и разбирает *Божественную комедию* в оригинале:

– Мы больше не будем заниматься?

– Не стоит, Ваня, начинать новой песни. Итак:

e vidi che con riso
Udito havevan l'ultimo construtto;
Poi a la bella donna tornai il viso

и увидел, что с улыбкой они слушали последнее заключение, потом к прекрасной даме обернулся.

– Прекрасная дама – это созерцание активной жизни?

– Нельзя, Ваня, вполне верить комментаторам, кроме исторических сведений; понимайте просто и красиво, – вот и все, а то, право, выходит вместо Данта какая-то математика [Кузмин 1984–2000, I: 221].

Поскольку перед нами роман воспитания, то этот эпизод наглядно демонстрирует, что без *Божественной комедии*, освоенной в оригинале и с комментариями, достойное воспитание современного молодого человека просто не может состояться. Такое же отношение к Данте Кузмин будет внушать своим молодым возлюбленным – судя по стихам, к ним обращенным (см. § 5 ниже).

Ида и Ваня заканчивают 28-ю песнь *Чистилища*. Выведенная там «bella donna» – Мательда – показывает Данте-страннику земной Рай. Все это – репетиция Рая небесного и, в том, что касается Мательды, той роли водительницы, которую при Данте будет исполнять Беатриче. Из обсуждения понятия 'Прекрасной дамы', которое ведут между собой

Ваня и Ида, можно заключить, что Кузмин поправляет комментаторов, а вместе с ними и русских символистов, как и комментаторы, воспринимавших этот пассаж аллегорически. Попутно отмечу, что в своей рецензии на Кузмина и Блока Гумилев – в духе обсуждаемой сцены – предложит приземленное толкование объекту описания блоковских стихов о Прекрасной вечно-женственной даме (см. § 2 выше).

И мотив постижения *Божественной комедии* молодыми людьми, и аллегорические звери, и подрыв по-символистски дантизированных сюжетных схем – все это получило продолжение в дальнейшем творчестве Кузмина.

Для удобства разбираемая далее «дантопись» зрелого Кузмина будет разбита по тематическим группам. Такая классификация до некоторой степени условна: часть примеров может быть отнесена к нескольким категориям сразу.

4. Деромантизация типажа Беатриче/Лауры

В прозе Кузмина культ Прекрасной дамы, служение ей, платонизм таких отношений, создание двоемирия последовательно подрывается. В одной повести и одном рассказе, вслед за *Крыльями* изображающих, как взрослеющие молодые люди методом проб и ошибок пытаются начать жить своей жизнью, а не той, что им навязывает культура (вариант: старшие), возникают и дантовско-петрарковские микроэпизоды.

4.1. Покойница в доме

Покойница в доме (1913) уже рассматривалась в кузминиистике – как повесть à clef. А в *Итальянцы, русые...* выявлялись ее сюжетные коллизии, метившие в Вячеслава Иванова, в том числе как русского петраркиста номер один [Панова 2019: 24–29].

Если очень коротко, то в *Покойнице...* Кузмин изобразил – вчуже, но узнаваемо – семейство Иванова, после смерти Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал подпавшее под контроль теософки Анны Рудольфовны Минцловой. Главная героиня повести Екатерина Павловна Прозорова – аналог падчерицы Иванова Веры Шварсалон. Правда, Вера с диктатом Минцловой не смирилась, а всячески защищала Иванова от него; дело кончилось ее беременностью и вынужденным браком с Ивановым (вынужденным – потому что Вера была влюблена в Кузмина, так что Иванов даже предлагал Кузмину фиктивно жениться на ней). Катя Прозорова строит жизненные планы, нормальные для

девушки своего возраста. Однако с воцарением в ее доме тети – Елены Артуровны Ламбер, списанной с Минцловой, она должна от них отказаться, потому что у тети свои виды на племянницу. Катя какое-то время сопротивляется, но в конце концов смиряется и от чрезмерной тетиной опеки впадает в апатию. Среди способов, которыми Елена Артуровна руководит Прозоровыми, самый действенный – апелляция к воле недавно умершей хозяйки дома. Будучи родной сестрой покойной Ирины, она внушает окружающим, что между ней и Ириной установлен трансцендентный канал связи. Отсюда заглавие повести – *Покойница в доме*.

В интересующем нас дантовско-петрарковском микро-эпизоде Катя и ее брат посещают книжную лавку, где «торговец с бородой Аксакова хитро шурил глаз под очками и считал себя большим политиком, продавая редкое издание Данта за бесценок и дорожась хорошо сохранившимся хламом» [Кузмин 1984–2000, IV (1985): 13]. За разглядыванием книг Катя пускается в рассуждения о том, что роль Лауры – не про нее, и вообще что живая, веселая, чуть неправильная и оттого прелестная любовь, воспетая Катуллом и Верленом, ей милее, чем платонический и отвлеченный от предмета своей любви Петрарка. Также чувствовал и Кузмин, в чем лишний раз позволяет убедиться его рассказ, до сих пор не привлекавший к себе внимания.

4.2. Слава в плюшевой рамке

Слава в плюшевой рамке, вошедшая в сборник рассказов 1916 года *Антракт в овраге*, посвящена молодому писателю, успешно дебютировавшему книгой *Воскресный ветер*. Петербургская культура, к которой наш герой принадлежит, подталкивает его к платоническому роману с дальней родственницей. В этой барышне он чтит свою «музу, Беатриче и Лауру» [Кузмин 1984–2000, VII (1987): 157]. Совместными усилиями молодые люди пытаются претворить в жизнь то, что выше мы определили как вейнингерианско-символистскую формулу творчества: «М» плюс «Ж» равняется бессмертному произведению, приносящему славу и писателю, и воспетой им женщине-музе.

Писателя зовут Виктором Карпинским, его музу – Варварой Павловной Свечиной. Он – провинциал, приехавший покорять Петербург. Первые шаги в этом направлении уже сделаны. Виктор недавно дебютировал книгой *Воскресный ветер*, и у нее появляются первые поклонники. Что касается музыки, то это – статная, высокая, черноволосая красавица и к тому же сенаторская дочка, знающая себе цену. В отношениях с Виктором она берет курс на то, что он должен

ей и себе обеспечить славу, и не какую-то, а всемирную. На этом пути неизбежна жизнетворческая театрализация жизни, которая по мнению Кузмина губительна для талантливого человека.

Культ Варвары Павловны, исповедуемый Виктором Карпинским, нуждается в фетише. В этом качестве выступает фотопортрет любимой в плюшевой рамке: ее подарок. В сознании Виктора портрет наделяется магической силой. Когда в его уютной холостяцкой квартире горящий камин отбрасывает на портрет отсветы пламени, портрет оживает и начинает изливаться свое сияние. Результат этого сияния – в том, что глядя на портрет, Виктор с головой уходит в параллельный мир фантазии. Так в рассказе возникает тема двоemiрия – очевидно, символистского образца. Показательно, что 1-я глава начинается с того, что читатель видит Виктора полностью востребованным писателем, с трудом находящим минутку на издателей и переводчиков. Но тут же выясняется, что это – не реальность, а лишь фантазия героя.

Мостиком, от мира сего перебрасываемого к миру мечты, служит итальянофильство нашей пары, что в общем контексте рассказа – дополнительный кивок в сторону символистов, пытавшихся реинсценировать дантовско-петрарковские сценарии в своей жизни. Поскольку Варвара Павловна не устает напоминать о текущей в ее жилах итальянской крови, Виктор переименовывает ее в «Барберину». Она принимает свое новое имя за данность и даже подписывает им свою фотографию:

При ее рождении судьба вспомнила, что в роде Свечиных были итальянцы. Сама Варвара Павловна любила об этом вспоминать и потому, вероятно, ей нравилось, что Карпинский называет ее Барбериной, что без этого итальянофильства могло бы легко показаться совершенно несносной претенциозностью [Кузмин 1984–2000, VII (1987): 156].

Для себя самого Виктор придумывает писательскую миссию, достойную Данте и Петрарки – но в то же время и «принчипессы, королевщины Барберины»: «Как огненные буквы я пронесу твоё имя через века! Моя слава прославит тебя со мною!» [Кузмин 1984–2000, VII: 155]. Поскольку Варвара Павловна уверовала в будущую славу Виктора Карпинского, одно из ее интеллектуальных развлечений – раздумчиво произносить его имя и фамилию: на ее итальянизированный слух они «звучат» «европейски». Виктор, очевидно, владеет итальянским, и по поводу той славы, которую для него и для себя чает Барберина, начинает выражаться по-итальянски, причем с приподнятой интонацией, графически маркируемой восклицательным знаком: «Gloria!».

За любовным фасадом рассказа, поданным не без мягкой иронии,

скрывается по-настоящему серьезная металитературная проблематика. Перед Виктором Карпинским встает задача – определиться с тем, как писать, кем вдохновляться, гнаться ли за сумасшедшей мировой славой или же удовлетвориться простой известностью. В конце рассказа – в 6-й главке – Кузмин оставляет героя на распутье. С одной стороны, им уже испробована та общеобязательная модель творчества, которую, как дает понять Кузмин, заповедали символисты. С другой, по воле случая он открывает для себя, что писать можно и по простому, причем такой режим работы доставляет подлинную радость.

В *Истории рыцаря д'Алессии* нам встретились две модели любви, одна из которых восходит к Данте и Петрарке. Здесь имеет место сходное противопоставление: сталкиваются две модели творчества, впрочем, тоже завязанные на любви.

Двум моделям соответствуют два персонажа, появляющиеся в жизни протагониста-писателя. Наряду с уже знакомой нам возлюбленной-музой – ложной ценительницей таланта Виктора Карпинского, возникает истинный ценитель, принадлежащий к тому же писательскому цеху, что и наш герой.

Символистский подход к созданию литературы налагает на Виктора Карпинского много обязательств. Тут и поклонение Прекрасной даме в лице Варвары Павловны, и двоемирие, и завоевание сумасшедшей славы. Будучи заранее настроенным на эту волну, Виктор еще до знакомства с Варварой-Барбериной чувствует необходимость влюбиться в нее, а дальше позволяет ей быть не только своей музой, но и «министром иностранных дел». В доме отца-сенатора Варвара Павловна устраивает для своего милого вечера чтений, но это, как и всякое насилие в поэтическом мире Кузмина, ни к чему не приводит. Собравшиеся у Свечиных гости проявляют глухоту к искусству слова.

‘Просто творчество’ воплощает некий юноша, за которым Виктор начинает наблюдать из окна своей небольшой, но уютной холостяцкой квартиры (эти двое – соседи). Когда Виктор видит склоненного над бумагой юношу впервые, то придумывает ему кличку: «переписчик». Эта кличка смотрит в сторону маленького человека Акакия Акакиевича Башмачкина, умевшего и любившего переписывать. Согласно Михаилу Вайскопфу [2002: 412–413], герой *Шинели* – пародия на выведенных в литературе романтиков, которые пребывают в творческом экстазе, а бытового убожества не замечают. Еще словом «переписчик» акцентируется литература как ремесло, т.е. знание азов, без которых, по мнению Кузмина, совершенства не достичь. Но главное, конечно, не это. Тем, что Виктор думает о юноше в окне как о «переписчике», он ставит себя над ним, что по меркам Кузмина не годится: дух творчества веет, где захочет.

При личном знакомстве, происходящем у Виктора дома, переписчик оказывается начинающим поэтом с весьма прозаическим ФИО: Андрей Платонович Ветка. Инициатива знакомства исходит от визитера. Он прочитал *Воскресный ветер* так, как ценители литературы читают Гофмана и Чарльза Диккенса, и захотел поделиться с автором своими впечатлениями. Сначала Виктор Карпинский разговаривает с юношей свысока, но вскоре перестает надуться от собственной важности – и правильно делает. Именно общение с Веткой преподносит ему важные уроки жизни. Оказывается, что слава в кругу избранных читателей, которые вот так, интимно и вдумчиво, могут прочувствовать его художественный текст, предпочтительнее сумасшедшей известности. Последнюю он имел несчастье наблюдать в ресторане, когда ужинал с Барбериною в компании ее пожилого родственника, взятого ради соблюдения приличий. На этом эпизоде мы остановимся дальше, поскольку там появляется третий по счету литератор, носящий футуристическую фамилию или, скорее, псевдоним Брысь.

Творчеству по-символистски отведена роль доминанты – как объекту иронического подрыва. Чтобы замерить взрывную волну Славы в плюшевой рамке, необходимо рассмотреть повествовательную структуру рассказа, акцентированную заглавием. Под «рамкой» подразумевается оправа фотографии; «плюш» – материал, из которого она сделана, и, возможно, эмблема мещанских представлений о прекрасном; а «слава» – то, что возлюбленная-муза, запечатленная на вставленной в рамку фотографии, ожидает от поклонника-писателя. Заглавию соответствует рамочная, точнее, более изощренная композиция. Портретный топос появляется в начале и конце рассказа, образуя рамку вокруг фабулы, а еще в середине. Таких главок – три: 1-я, 4-я, 6-я.

Только что описанным построением воспроизводится – и подрывается – структура прославленного стихотворения Блока *О доблестях, о подвигах, о славе...* (1908, опубл. 1910), где имелись: та же числовая символика – деление текста на 6, но только не главок, а строф; обретаемая писателем «слава», входящая в конфликт с его любовью; фокус на «твоем лице в простой оправе»; лицо на портрете, излучающее сияние; и, главное, рамочная композиция, иконически воспроизводящая содержательный мотив оправы/рамки. Вот нужные нам строфы 1-я и 6-я:

О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твое лицо в простой оправе
Передо мной сияло на столе. <...>

Уж не мечтать о нежности, о славе,

Все миновалось, молодость прошла!
 Твое лицо в его простой оправе
 Своей рукой убрал я со стола [Блок 1997–, III (1997): 43].

В 6-й строфе портрет любимой – а это Любовь Дмитриевна Менделеева-Блок, поступившая в труппу Мейерхольтца и уехавшая с ней на гастроли по провинции, в том числе чтобы предаться удовольствиям жизни, о которых писала мужу в письмах, – рукой блоковского лирического «я» убирается со стола. Претерпела изменения, правда, на риторическом уровне, и оправе. В 6-й строфе она определяется через местоимение «его», сигнализирующее о том, что героиня лирическому герою не верна, поскольку сошлась с другим: с «ним». В рассказе Кузмина судьба фотопортрета не столь драматична, но все равно: в 6-й главке Виктор Карпинский дистанцируется как от портрета возлюбленной, так и от нее самой. В частности, вместо того, чтобы оправиться в гости к Барберине, куда он приглашен, он принимает у себя своего школьного приятеля, пришедшего с Андреем Платоновичем Веткой.

Таким образом, в рассказе Кузмина на Блока – автора *О доблестях, о подвигах, о славе...* – возложена ответственность за ту символистскую модель (жизне)творчества, жертвой которой может пасть Виктор Карпинский. С Виктором этого еще не случилось: его дебютная книга официально не посвящена Прекрасной даме. Желанный жест он делает только в своем собственном экземпляре, вписывая туда от руки: «посвящается со всею любовью музе моей, В.П. Свечиной» [Кузмин 1984–2000, VII (1987): 153].

Деромантизирующий пафос Кузмин направляет и на портрет. Поскольку он дан крупным планом трижды, возникает эффект рассматривания его как бы под лупой, что неминуемо ведет к разоблачению. Изображенная на портрете Варвара Павловна оказывается не той, кем кажется. Сказанное относится и к портрету. Это не запечатленное мгновение, а инсценировка такового, жизнетворчество в действии, неприемлемое для Кузмина двоемирие.

Вот Барберина сидит перед за роялем, однако в ее позе есть что-то умышленное. Тем, что она полуотвернулась от инструмента, но все-таки оставила руку лежать на клавиатуре, она решает две прагматические задачи сразу – демонстрирует свою причастность к искусству и позирует фотографу. За спиной Барберины на пюпитре стоят ноты. Не обошлось без тонкого расчета и тут. Ноты раскрыты так, чтобы читалось их название – *Осенняя песнь* Петра Чайковского, т.е. 10-й номер фортепианного цикла *Времена года*. В довершении ко всему Варвара Павловна сделала на портрете надпись, отдающую претенциозностью: «Ищите славы! Барберина» [Кузмин 1984–2000, VII (1987): 153]. Ко

всем перечисленным умышленностям Виктор Карпинский проявляет слепоту влюбленного. Но одна мелочь его все-таки смущает. Это свеча, причем «необожженная», т.е. новая, еще не использовавшаяся, и, значит, поставленная на пюпитр с каким-то тайным умыслом.

Ни Кузмин, ни Виктор Карпинский смысловую нагрузку свечи не проясняют. Эта семиотическая операция возложена на проницательного читателя.

Прежде всего, свеча коррелирует с фамилией героини, выступая ее авторской подписью под тем авто-фотопортретом, который она распланировала до мельчайшей деталей, думая произвести определенное впечатление на адресата своего подарка. Вдобавок свеча отвечает за поток световой магии, с фотопортрета льющийся на Виктора Карпинского и погружающий его в параллельный мир фантазии.

Назначение фотографии, если вспомнить соответствующие стихи Кузмина, – уловлять мгновение живой жизни. А на (авто)фотопортрете Барберины постановочно все, буквально каждая мелочь (недоработкой является только необожженность свечи). Проявленное Барбериною искусство состоит в том, чтобы ее житнетворческая инсценировка реальности была принята за реальность. На какое-то время Виктор Карпинский попадает в расставленные его милой сети. Сияние Барберинино лица направляет его по ложному пути – в параллельный мир. Это обстоятельство подчеркнуто музыкальным моментом – типичным *qui pro quo*, какие любил Кузмин. Во время долгих актов любовного вглядывания в фотопортрет Барберины Виктору слышится *Осенняя песнь* Чайковского в ее исполнении, однако дальше эта мелодия перебивается музыкой кого-то другого, то ли Дебюсси, то ли Моцарта.

В главке 6-й к Виктору Карпинскому приходит четкое осознание, что с фотопортретом Барберины что-то не так. Он берется отредактировать его, в сущности, применяя те – писательские – навыки, которыми владеет. С этой целью он достает фотографию из рамки, вымарывает на ней заглавие нот и имя композитора, а затем вставляет ее обратно. Теперь на том месте, где раньше стояло претенциозное: «*Осенняя песня Чайковского*», он видит непрезентабельную кляксу.

Клякса, разумеется, подлежит осмыслению в метахудожественном коде: с точки зрения (фото)искусства это беда. Нанесением ее на портрет Барберины Виктор Карпинский разрушает его до мелочей выверенную идеальность. Можно сказать и больше. Клякса – показатель того, что в Искусство, проявленное Барбериною при оформлении своего портретного самообраза, вторглась сама Жизнь, неправильная и случайная, и обнажила постановочную подоплеку ее замысла¹⁴.

14 В книгу Константина Богданова *Из истории клякс* рассказ *Слава в плюшевой*

В мотиве сознательного вымарывания *Осенней песни* проигрывается еще один, как бы потаенный, мотив. Чайковский – композитор одной с Кузминым сексуальной ориентации. Соответственно, Барберине – образцовой «Ж», исполнять его произведения не по чину. Когда Виктор Карпинский переключает свое внимание с Барберины на юношу по фамилии «Ветка», то метафорикой ветки подхватывается природный код *Времен года*. Дело в том, что уже в первой публикации фортепианного цикла – в «Нувелисте», когда вошедшие в него миниатюры еще не получили своих заглавий (это случится во втором издании), каждому номеру был предпослан эпиграф из русской поэзии. Для того, что станет *Осенней песнью*, был выбран такой:

Осень, обсыпается весь наш бедный сад,
Листья желтые по ветру летят...
А.К. Толстой¹⁵

Но что такое сад без листьев? Это голые ветки.

Между обожествлением фотопортрета и вымарыванием из него «*Осенней песни* Чайковского» расположился ресторанный инцидент, иллюстрирующий, что такое сумасшедшая слава, о которой мечтает наша пара. Находясь в компании Виктора Карпинского, Варвара Павловна, прежде ласковая и внимательная к нему, вдруг перестает его замечать – а все потому, что в двери ресторана вошел маститый писатель: звезда тогдашнего литературного небосклона. Писатель имеет неприятное телосложение, а его имя Викентий Брысь звучит претенциозно. Вообще говоря, «брысь» – словечко, которым принято прогонять кошек, однако Варвара Павловна, для которой слава – сильнейший афродизиак, приветает писателя Брыся аплодисментами. Ее примеру следуют и другие столики. Эта сцена символична, но не потому, что Варвара Павловна поступилась приличиями. В качестве музы она проявляет свойственную Музе ветреность: расточает знаки восторга не своему милому, а другому. Дальше – больше. Варвара Павловна начинает внушать Виктору, что такой же славы она хотела бы и для него. Однако по меркам Виктора слава Викентия Брыся – «кабацкая», т.е. дурного вкуса. Случившуюся

рамке не попал – в отличие от знаменитого стихотворения *Сетей* под названием *Эпилог*, заканчивающегося судьбоносной кляксой вместо точки [Богданов 2012: 138, 198].

15 Неточно приведенные начальные строки стихотворения: «Осень! Обсыпается весь наш бедный сад, / Листья пожелтые по ветру летят» (Толстой А.К. Полное собрание стихотворений. Т. 1. СПб.: Тип. Стасюлевича, 1890. С. 326). – Прим. сост.

было размолвку тактичная Варвара Павловна пытается замять, однако Виктор испытывает легкое разочарование в своей милой. Раньше он думал, что она находится с ним на одной эстетической волне, а теперь осознает, что это не так. Придя домой, он начинает придирчиво разглядывать обстановку своей квартиры с точки зрения того, мог бы в ней жить Викентий Брысь. Финальной точкой этой операции как раз и станет поставленная им клякса на фотопортрете возлюбленной. Что Варвара Павловна могла бы стать музой и для Викентия Брыся, не проговаривается, но идея витает в воздухе рассказа. Не будем забывать, что главный претекст *Славы...* – блоковское стихотворение *О доблестях, о подвигах, о славе...* – заканчивается «твоим лицом в его <...> оправе».

Подведем первые итоги. Благодаря недвусмысленной отсылке к блоковскому стихотворению *О доблестях, о подвигах, о славе...*, с одной стороны, и разоблачению портрета Барберины – вдохновляющей протагониста на завоевание не той славы, с другой, Кузмин опрокидывает символистскую формулу «М» + «Ж» = творчество, изымая из нее женщину-вдохновительницу: собственно, ту, что при Данте была Беатриче, а при Петрарке – Лаурой.

Слава в плюшевой рамке – далеко не единственный рассказ Кузмина на такие темы, как портрет возлюбленной, оказывающий негативное воздействие на ее роман с героем-«художником», предательство возлюбленной по отношению к искусству героя, наконец, двоемирие, в которое протагонист погружает себя – вместо того, чтобы полюбить по-настоящему. *Портрет с последствиями* и *Прогулки, которых не было*, рассмотренные мною в других работах, принадлежат именно к такой парадигме. Изюминка *Славы...* – итальянский пунктир, к рассмотрению которого мы и переходим.

Когда Варвару Виктор Карпинский переименовывает в «Барберину», то он действует в духе почтенной поэтической традиции: давать возлюбленной особое имя, либо прячущее, либо высвечивающее ее идентичность, а в случае, если возлюбленная уже носит оптимально подходящее ей имя, воспевать его, соотнося его внутреннюю форму с ее характером. Если поэты успешны, то имена их возлюбленных, реальные и придуманные, становятся нарицательными, ср. Катулл и его Лесбия, Данте и Беатриче, Петрарка и Лаура. Мечты Варвары Павловны о том, что в качестве «Барберины» она будет прославлена Виктором Карпинским в веках, лежит в русле все той же традиции.

В русской культуре «Варвара», этимологически означающее ‘чужеземку’, звучит обыденно. Зато в итальянской огласовке, о которой позаботился Виктор Карпинский, оно приобретает как иностранный лоск, так и ласкательный суффикс: «Барберина» = ‘Варенька’.

Но откуда Виктор позаимствовал имя «Барберина», а также сопутствующие этому имени статусные характеристики – «принчипеса» и «королевишна»? Он ориентировался на героиню пьесы-фьябы Гоцци *L'augellin belverde*. Кузмин увлекался Зеленой птичкой, о чем свидетельствует и его одноименное стихотворение, и комическая моцартианская опера *Забава дев*, в которой венецианец Учеллино (!) обряжается птицей и в таком виде попадает в гарем турецкого султана, откуда похищает красавицу-султаншу Зумуруд. У Гоцци Барберина, осев в королевской столице в качестве богатой красавицы, оказывается настолько бесчувственной, что спокойно рискует жизнью близких. Не подозревая, что король – ее родной отец, она дает согласие на брак с ним без любви, просто ради власти и славы. Варвара Павловна разделяет со своей тезкой ее свойства, а это значит, что в рассказе Кузмина имя «Барберина» – говорящее и отнюдь не безобидное. При том, что Виктор Карпинский увлечен житнетворчеством, в рамках которого и совершает переименование Варвары в «Барберину», он наделен и чувством реальности, подсказывающей ему правильные имена для названия объектов. Можно не сомневаться, что его дебютная книга – в полном порядке.

Если попробовать подыскивать для фамилии и имени нашего протагониста, на слух Барберины «звучащих европейски», какой-то итальянский аналог, то им может быть *Vittore Carpaccio* – венецианский художник эпохи Возрождения (а Кузмин считал себя знатоком живописи кватроченто).

Когда Виктор Карпинский произносит «Gloria!», то в его сознании мелькает д'Аннунцио, чье имя, действительно, гремело по всему миру, в том числе в России. Вероятно, в расчеты Барберины и Виктора входила слава таких масштабов.

Последний и наиважнейший из итальянских пунктов рассказа – свечение, исходящее от фотопортрета «Свечиной» со «свечой» (!) в качестве фона. Если в 1-й главке оно воздействует на Виктора Карпинского в полную силу, то дальше световая магия из фотопортрета выветривается. Тот факт, что в конце рассказа на фотопортрет наносится клякса, как бы затемняющая и загрязняющая его световой поток, может вдобавок прочитываться как точка, поставленная героем на отношениях с героиней. (Вспоминается прославленный поэтический цикл Кузмина *Прерванная повесть* (сб. *Сети*), в *Эпилоге* которого точкой-кляксой подытоживается уход возлюбленного-«художника от лирического «я».) Световая коллизия рассказа является не чем иным как реверсией изображения Беатриче в дантовском Рае. По мере восхождения по небесным кругам Беатриче становится все лучезарнее, так что Данте-странник не может оторвать от взгляда от своей прекрасной водительницы.

В финале *Славы*... Виктор Карпинский находится на судьбоносной развилке. После того, как поэт Ветка – поклонник его дебютной книги, вдохновил его писать «по простому», не глядя на портрет Барберины и не рассчитывая на славу, нашему герою работается «весело, легко и свободно», что по Кузмину и является приметой настоящего – живого – искусства. Впрочем, Варвару Павловну герой не полностью разжаловал из муз. Он все еще воображает ее итальянкой, правда, пребывающей в другой, предельно отдаленной от него части света:

Кто-то его благословляет и будет благословлять; его имя прошепчут не под звуки румын, а запишут в бедном дневнике, почти школьном. Из рамки глядит Барберина с чернильным пятном на пюпитре. Она – его муза, он влюблен в нее, но она – итальянка, живет, может быть, в Америке, в Австралии и не будет играть «осенней песни» и аплодировать г-ну Брысь.

Еще усилие – и огоньки свечей зазвездятся и нежный ручей Дебюсси (может быть, Моцарт или еще небывалый?) запоет стеклянной, райской флейтой, будто дети у сентябрьской замерзшей лужицы прощаются с белым в небе треугольником журавлей [Кузмин 1984–2000, VII (1987): 171].

Завершающий – одновременно лирический и метамузыкальный – пассаж рассказа может быть прочитан в том смысле, что улетающие журавли, навеянные музыкой, вот-вот пропоют любви Виктора Карпинского к его музе прощальную осеннюю песнь.

Слава... посвящена начинающему поэту Моисею Бамдасу, которому Кузмин тогда покровительствовал. В 1917 году Бамдас издаст свою книгу стихов *Предрассветный ветер*, заглавие которой напоминает о *Воскресном ветре* Виктора Карпинского. Выйдет эта книга с предисловием Кузмина. В предлагаемом биографическом контексте рассказ посвящение Бамдасу можно понимать в том смысле, что на примере вымышленного персонажа Кузмин показывает начинающему поэту, как не надо творить.

Так мы подошли к следующему мотиву в дантописи Кузмина: *Божественная комедия* – необходимая книга в читательском багаже молодого человека.

5. Юношество, любовь – и Данте

Из проделанных на сегодняшний день исследований по дантомании в русском модернизме можно заключить, что Кузмин был пионером в одном отношении. В *Крыльях* он продемонстрировал необходимость для юношества познакомиться с *Божественной комедией*. Таковы, как

мы увидим дальше, по *Плавающим-путешествующим* – более позднему роману Кузмина, ворота во взрослый мир.

Между этими двумя романами Брюсов написал стихотворение *Поэту*, где тот же мотив истолковал по-своему. Стихотворение в целом представляет собой четкую программу действий для молодого индивидуума, избравшего стезю поэта-символиста. В первой строфе постулируется необходимость подражать Данте, спустившемуся в Ад: «Как Данту, подземное пламя / Должно тебе щеки обжечь» [Брюсов 1961: 287]. А в последней справившемуся с дантовским квестом поэту обещан венок из терний – одновременно награда и источник мучений.

Показательна разница между кузминской и брюсовской программами по воспитанию юношества. Брюсов догматичен – если кто-то вознамерился стать поэтом, то единственный путь к цели – уподобиться Данте-страннику. Кузмин, напротив, предоставляет своим молодым знакомым свободу в восприятии дантовского наследия, а также свободу поведения.

Когда у Кузмина завязался роман с юным поэтом и гусарским корнетом Всеволодом Князевым, который, но уже бросив Кузмина, совершит самоубийство на почве любви к женщине, то Кузмин посвятил Князеву стихотворение *Пуститься бы по белу свету...* (1912). По сути тут проигрываются те же партнерские отношения – старшего мужчины масштаба Лариона Штрупа с младшим Ваней Смуровым, – которые могли бы развиваться за пределами *Крыльев*. Об итальянском отрезке чаемого совместного маршрута сказано: «В Тосканские спускаясь доли, / О Данте вновь заговорим» [Кузмин 2000б: 260]. А дальше идут зарисовки других этапов путешествия, в том числе с пребыванием пары любящих на пароходе. Финал стихотворения представляет собой типично кузминскую максиму о любви: «Ведет нас при любой погоде / Любовь – наш верный рулевой» [Кузмин 2000б: 261]. В связи с ней вспоминается концовка *Божественной комедии* «l'amor che move il sole e l'altre stelle». И существительное «рулевой», и предикат «ведет» восходят к дантовской символике «move» – ‘двигает’, о любви. Поскольку оба решены в корабельном коде, их привязка к Данте не сразу заметна¹⁶.

В 1913 году Кузмин повстречал Юрия Юркуна, с которым у него на следующие двадцать с лишним лет установятся партнерские отношения. В период сложного притирания друг к другу Юркун вдохновил Кузмина на цикл *В дороге* (1913). В нем нас будет занимать 9-е стихотворение – *Еще не скоро разбухнут почки....* Строки письма, полученные

16 Князев был автором *Газеты* («Правда, забавно – есть макароны...») с редифом «и быть влюбленным, как Данте»; возможно, Данте присутствовал в беседах двух поэтов, которыми подпитывались стихи Кузмина.

от возлюбленного, т.е. Юркуна, распаляют ревность лирического героя настолько, что по своей интенсивности она превышает муки грешников в дантовском Аде. В общем контексте цикла сила ревности – то, чем измеряется сила любви:

Я верю, верю. К чему порука?
Ведь я не скептик, не педант,
Но ревность – это такая мука,
Какой не выдумал и Дант [Кузмин 2000б: 236].

Украшение процитированного финала стихотворения – вынесенное в самый конец имя «Дант», вместе со словом «педант» образующее «инострannую» рифму. Такая рифма, пусть и редко, встречалась и в стихах Серебряного века. В принципе, в словаре Кузмина имя «Данте» употреблялось в полном (итальянском), а не усеченном (офранцузенном) виде, однако ради рифмы «педант : Дант» он изменил этой привычке.

В 1921 году Кузмин создал поэтические наброски для экслибрисов, предназначавшихся для его молодого приятеля Виктора Константиновича Лавровского – сотрудника ленинградской Публичной библиотеки и, что важнее, коллекционера эротики¹⁷. Там на все лады перепевается любовная коллизия Франчески и Паоло – переход от чтения волнующей своим любовным содержанием «книги» к сексу, спроецированная на адресата и его эротические желания:

1

Любовь и книгу – две отрады,
Лавровский Виктор, не мешай,
Копить любовны книги надо,
Любви же книжной избегай.

3

Время пришло, Лавровский, читать любовные книги.
Час настоящий пробьет – книгу тогда отложи.

4

Лавровский, Паоло с Франческой
Любовных книг не береглись,
Пока томленья занавеской
Их взоры не заволоклись.
В тот день уж больше не читали,

¹⁷ Подробности см. в: [Тимофеев 1993/1994] – первой публикации этих текстов.

Но счастья большего не знали.

7

Кто книги кровию писал,
Другой – слезой нелицемерной.
Но ты, Лавровский, те собрал,
Где малофья текла, наверно [Кузмин 2006: 94–95].

С одной стороны, Виктор Лавровский назначается – правда, в игровом модусе – на роль юноши, которому преподаются уроки *Божественной комедии* (вспомним в очередной раз *Крылья*). А с другой, как и в случае *Славы в плюшевой рамке*, Кузмин призывает своего приятеля не поддаваться любви по-книжному, а именно: миметическому желанию в виде подражания героям литературы, например, Франческе и Паоло.

Юный герой, сверяющий свою жизнь с *Божественной комедией*, появляется не только в поэзии, но и в прозе Кузмина – романе *à clef Плавающие-путешествующие* (публ. 1915). Это юноша, запутавшийся в любви к замужней красавице, ведущей богемный образ жизни. Его любовь – платоническая: внебрачный роман красавица заводит с другим. Спасение юноша ищет в случайно встреченном кружке серьезных молодых мужчин. Имя этого персонажа – Лаврик Пекарский. Его пассия – Елена Александровна (Лелечка) Царевская, имела своим узнаваемым прототипом Ольгу Глебову-Судейкину, кстати, уже успевшую погубить Всеволода Князева – адресата стихотворения *Пуститься бы по белу свету...*

Инициатор интересующего нас диалога, происходящего в богемной «Сове», т.е. в «Бродячей собаке», – Лелечка. Испытывая недостаток любви к себе, она вознамерилась вернуть Лаврика в круг своих поклонников. Однако Лаврик, будучи в подпитии, со всей решительностью прочерчивает границу между собой и ею. Для Лелечки это неприятная неожиданность. Чтобы справиться с ситуацией, она ставит Лаврику на вид, что он стал «как все» – погрубел, лишился поэтичности и полета. В этом утверждении есть своя доля правды. Куртуазная платоническая любовь – про утонченность, рафинированность чувств и языка, вообще, про то, что в словаре Лелечки называется «не как все». Ср.:

- Как все! это ужасно, Лаврик, – в том-то и заключается наша прелесть, что мы – не как все... Мы все стремимся выйти из этого, а вы говорите как все!
- Я не знаю... я стремлюсь только выбраться из той ямы, куда залез...
- <...>
- И вы стремитесь к этому, залезая как можно глубже в ту же яму?

- Да... я хочу, как Дант... пролезть через шар и выйти по ту сторону.
- А вы не находите, Лаврик, что это претенциозно? можно подумать, что вы прошли и ад, и чистилище.
- У всякого поступка есть свой ад и свое чистилище... Но, может быть, я действительно слишком хватил... <...> я похож на мальчика из кондитерской, которому на первых порах позволяют есть сладкого, сколько угодно, для того, чтобы, объевшись, он потом не воровал, и не придавал пирожным значения высшего человеческого счастья.
- Ну, и что же? вы еще не объелись?
- Нет еще... но почти что... <...>
- Знаете что, Лаврик, вы невообразимо погрубели – и еще вот что я вам скажу <...> Вы будто совсем не наш, ну, вы понимаете, что я хочу сказать? У вас исчез всякий полет, вся поэзия... вы потеряли всякую идеальность, вы стали циником каким-то!
- Я еще ничем не стал, а становлюсь, или, лучше сказать, – стараюсь стать тем, чем быть считаю нужным.
- Как это скучно! – заключила Лелечка, но в голосе ее слышалась не скука, а раздражение и обида [Кузмин 1984–2000, V (1985): 154–155].

Искомый путь к себе Лаврик уподобляет квесту à la Данте: пройти через Ад, спустившись в самый низ адской воронки (= яму), а затем и через Чистилище, в географии *Божественной комедии* находящееся в другом полушарии.

То, что *Божественная комедия* в *Плавающих-путешествующих* фактически изъята из контекста куртуазной платонической любви – вопреки тому, что во всех трех ее кантиках появляется Беатриче, – подготавливает нас к восприятию кузминской *Лесенки*.

6. Эрос Всадника и Лесенки: через призму *Божественной комедии*

Всадник (1908) – поэма, рассказывающая об Эросе с привлечением аллегорического кода Средневековья, – посвящена рыцарю (витязю), который через любовные приключения в таинственном лесу определяется со своими любовными предпочтениями. Повстречав трех дев и не пленившись ни одной, он добирается до заброшенного горного замка, в подвале которого томится закованный нагой отрок. Освобождая Амура, герой заодно освобождает и свое гомоэротическое желание. До тех пор оно было задавлено культурой, навязывающей служение прекрасному полу. Когда Амур целует рыцаря чистым поцелуем, тот чувствует, что попал в Рай.

Как и в *Божественной комедии*, испытания протагониста начинаются

с видения дремучего леса. В гомоэротической половине кузминской поэмы появляется также гора – с замком Амура. Восходит к зачину дантовской поэмы и она. В ответе рыцаря третьей деве, зовущей его в пещеру, на правах аллегии фигурируют страшные звери – те, что преграждали Данте-страннику путь вверх по горе и, соответственно, обретению Любви: «Венцом любви чело короновать / Дается тем, кто сохраняет веру, / Поправ гордыни льва и ярости пантеру» [Кузмин 2000б: 210]¹⁸.

Если первая дева – воительница Браманта, очевидно, сколок с Брадаманты (героини *Неистового Орlando* Ариосто), то вторая – неназываемая по имени Мательда, та, которую Ваня Смуров – протагонист *Крыльев*, выделил для себя во время знакомства с *Божественной комедией* (см. § 3.3 выше). Когда Кузмин пишет: «Над ручейком беспечным и спокойным / В полях брела <...> / Девушка, что весна, с лицом, любви достойным. // Цветы рвала, на рыцаря взирая, / И скромный стих в устах ее звенел; / Она жильцом скорей казалась рая» [Кузмин 2000б: 206] и т.д., то из пасторальной 28-й песни Чистилища перенимает как ее *locus amoenus* – Земной рай с речным потоком, так и виды деятельности Мательды – ходьбу, срывание цветов, произнесение длинных монологов. Пораженный красотой Мательды, Данте-странник отпускает ей комплимент – сравнивает ее с Прозерпиной, потерявшей весну (в момент похищения Плутоном). Кузмин, в свою очередь, проецирует метафору весны – как времени любви – на вторую деву, с тем, чтобы подчеркнуть: красавица внушает желание всем за исключением рыцаря.

Что касается финального эпизода с поцелуем Амура – «И ртом в чело печать навеки вжиг» [Кузмин 2000б: 212], то он резонирует с тем, как в *Чистилище*, а именно в 9-й песни (112–114), Ангел нанес на лоб Данте-странника семь «Р» – *peccati* (имеются в виду 7 (смертных) грехов), которые тот должен смыть.

Непосредственно контакт рыцаря с Амуром идет под знаком «розы Рая»¹⁹, которая «всех сладостней и чище» [Кузмин 2000: 211], ср.:

С улыбкою Амур освобожденный,
Как поводырь, его за руку взял,
И, подведя ко двери потаенной,
Сиявший знак над нею указал.
Цветок любви тот знак изображал,
Блестел в тени, горя и не сгорая,
И яркий луч струя в подземный зал.

18 Отмечено в: [Зусева-Озкан 2021: 364–365].

19 Обсуждение места дантовской розы во *Всаднике* см. в: [Марков 1994: 84, Зусева-Озкан 2021: 364–365].

О сердца свет! о роза, роза рая,
Я вновь крещен тобой, любви купель вторая! [Кузмин 2000б: 212] и т.д.

Таким образом, в аллегорическом плане сюжет *Всадника* совершает восхождение от «дремучего леса» (а это первые слова поэмы) – через Эдем, представительницей которой оказывается мательдоподобная дева, – к Раю с его Розой. Характерно, что последняя строка кузминской поэмы «О, круг святой любви! о райской розы диво!» – напоминание о том, что и дантовская поэма заканчивается на ноте любви: «l'amor che move il sole e l'altre stelle».

Еще более нетривиальный выход кузминского Эроса на дантовскую топику – темная и до сих пор неразгаданная *Лесенка* (1922). Интересующий нас пассаж написан в форме вопросов и ответов:

Что ребенка рождает? Летучее семя.
Что кипарис на горе вздымает? Оно.
Что возводит звенящие пагоды? Летучее семя.
Что движением кормит «Divina Comedia»? Оно!
Что хороводы вверх водит
Платоновских мыслей
И Фокинских танцев,
Серафимских кругов?
Летучее семя [Кузмин 2000б: 514].

Как будто в пандан гумилевскому восприятию *Осенних озер* через призму финальной строки *Божественной комедии* «l'amor che move il sole e l'altre stelle» (см. § 2 выше), Кузмин пускается в детализацию своего главного, по сути, платоновского тезиса: Эросом порождено абсолютно все. Как и у Платона, у Кузмина Эрос – то, что в первую очередь рассчитано на мужчин. Вот почему образной буквализацией этого понятия становится мужское детородное семя (ср. «малофью» в шуточном послании Лавровскому). Эрос-семя способен не только зачать «ребенка», но и вообще отвечает за возникновение всего самого ценного на свете: от искусства до «серафимских кругов», очевидно, Рая.

Источники кузминского концепта «семени» заслуживают специального обсуждения. Для нас существенно, что таким источником является все та же 28-я песня *Чистилища*, в которой Мательда объясняет Данте эко-систему Земного рая. Не будучи тварным, Эдем состоит из растений и цветов, в появлении которых семя («seme», 69, 117) не участвовало. При этом в Эдеме сосредоточены все мыслимые семена («semenza», 119).

Одна из эмблем искусства, представленных в обсуждаемом пассаже *Лесенки*, – *Божественная комедия*. Вслед за своим персонажем Виктором

Карпинским Кузмин переходит на итальянский язык, чтобы назвать явление итальянской литературы подобающим образом.

Если в Серебряном веке рождение *Божественной комедии* – по стопам Вейнингера – приписывалось союзу Данте с умершей, но по-прежнему вдохновляющей Беатриче, то по меркам кузминской *Лесенки Divina commedia* – порождение типично ‘мужского’ гения. Рядом с Данте поставлены другие примеры мужского Эроса в философии и искусстве: это Платон – очевидно, как автор *Пира*, и это Михаил Фокин – танцовщик и хореограф, участник балетной антрепризы Сергея Дягилева. *Divina commedia* трактуется в *Лесенке* через движение, а оно, в свою очередь, конкретизируется через лесенку, танец, путешествия, (альпинистский) подъем вверх по горе – кстати, топику, богато представленную в дантовской поэме.

Как и в других стихах, обращенных к молодым людям (ср. *Пуститься бы по белу свету...* с любовью-рулевым) здесь Кузмин приглашает к совместному путешествию, способствующему как любви, так и творчеству, Юркуна:

Мы путники: движение – обет наш,
Мы – дети Божьи: творчество – обет наш,
Движение и творчество – жизнь,
Она же Любовь зовется.
Движение только вверх:
Мы – мужчины, альпинисты и танцоры [Кузмин 2000б: 514].

Пассаж в целом состоит из лозунгов, как если бы Кузмин перешел на догматический дискурс символистов – того типа, что выше был вскрыт в стихотворении Брюсова *Поэту*.

7. Данте, Равенна – и Блок

В цикл *Стихи об Италии* (1921) вошло стихотворение *Равенна*. Оно было прокомментировано Джоном Малмстадом и Владимиром Марковым, в том числе с точки зрения своей итальянской составляющей (равеннской географии, которую Кузмин мог почерпнуть из строк *Чистилища* и *Рая*) и влияния Блока, ср. о последнем: «Pendant и соперница блоковской *Равенны* (1909) перекликается с ней образами сонности, золота, меди и поющего Данта» [Кузмин 1977, III: 672]. Вот интересующая нас 3-я строфа – о том, как Равенна приютила Данте-изгнанника:

Изгнанница, открыла двери,

Дала изгнанникам приют,
И строфы Данте Алигьери
О славном времени поют,
Когда вились поверх кают
Аллегорические звери [Кузмин 2000б: 452].

Из того, что еще не обсуждалось, отмечу, что рифму к «Алигьери» составили «звери», причем «аллегорические и выющиеся». Все это отсылает к 1-й песни Божественной комедии, где со зверями пришлось столкнуться Данте-страннику.

Почему дантовские пантера, лев и волчица Кузминым ставятся еще и в связь с «каютой», я не знаю. Но очевидно, что «каютой» вводится мотив движения, точнее, путешествия, в т.ч. морского и в компании любимого (ср. *Историю рыцаря д'Алессо и Пуститься бы по белу свету...*). Мотив движения, то в соединении с мотивом любви, то без нее, пронизывает и *Божественную комедию*. В 1-й песни перед эпизодом с тремя аллегорическими зверями появляется сравнение Данте-странника с человеком, которому, наконец, удастся выйти из опасного моря на спасительный берег:

E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata (22–24)²⁰.

Не этот ли пассаж подсказал Кузмину его «каюту»?

8. Необъявленные дантовские цитаты

В кузминской дантописи, обследованной к настоящему времени, бóльшую часть составляют неафишированные цитаты из *Божественной комедии*, а также *Новой жизни*. Здесь я остановлюсь на еще трех таких примерах. Первые два стихотворения я анализировала в других работах, а в разборе третьего дантовский (и не только дантовский) момент мною не был отмечен.

Экфрастическое *Благовещение* (1909) посвящено итальянскому живописному канону изображения Девы Марии 'с книгой': пока Дева Мария занята чтением, архангел Гавриил предстает перед ней, чтобы сообщить благую весть. У Кузмина этот живописный мотив наложился на тот пассаж в монологе Франчески из 5-й песни *Ада*, в котором речь

20 В переводе Зайцева: «И как тот, кто, переводя дыхание, / Выходит на берег из моря, / И обернувшись к гибельным волнам, взирает» [Данте 1961: 38].

идет о книге и прекращении чтения:

Какую книгу Ты читала
И дочитала ль до конца,
Когда в калитку постучала
Рука небесного гонца? [Кузмин 2000б: 224].²¹

В другом стихотворении, *Природа природствующая и природа оприроденная* (*Natura naturans et natura naturata*) (1926), непоход (условно говоря) зоосад продиктован страхом, порожденным воем существа типа дантовской lonz'ы из 1-й песни *Божественной комедии*. Здесь оно названо «пумой» – и вызывает ассоциации с «багровой мглой» дантовского Ада:

Но вдруг завывла дико пума,
Как будто грешники в аду,
И, озираяся утрюмо,
Сказал я тихо: «Не пойду!
Зачем искать зверей опасных,
Ревущих из багровой мглы,
Когда на вывесках прекрасных
Они так кротки и милы?» [Кузмин 2000б: 546].

В *Природе...*, представляющей собой монолог лирического «я», подхвачен и развит первоначальный отказ Данте-странника от спуска в Ад (Ад 1: 2, 31–33). Но общая идея стихотворения – семиотическая: выяснить отношения между Искусством, в данном случае – вывеской с изображением «зверей опасных» включая «пуму», и Жизнью, т.е. реально получаемыми зоо-впечатлениями.²²

В *Софии* (1917) – рассказе гностического Эона Софии о сотворении неблагого земного мира и любви к (нехристианскому) Христу [Панова 2006, I: 472–480, II: 22], – появляется особая *figura etymologica* с троекратным повтором корня «хот'–», аналога 'любить': «И хотеньем бесхотенным / О тебе, Христос, хотела» [Кузмин 2000б: 437]. Грамматически, лексически, композиционно Кузмин выдержал эти две строки в традиции, от Августина и Данте протянувшейся к русским символистам. Ср.:

- *Исповедь* Августина (III, 1 (1)): «amare et amari dulce mihi erat, magis si et amantis corpore fruerer» [Augustine 1992: 23]²³; «nondum

21 См.: [Панова 2019 [2013]: 155–165], а также [Акимова 2014: 190].

22 Подробнее см.: [Панова 2021: 206–209].

23 Согласно переводу в посмертных изданиях труда Ивана Попова *Личность и учение блаженного Августина*: «Сладостно было для меня любить и быть люби-

amabam, et amare amabam» [Ibid.]²⁴;

- Ад (5: 103): строка «Amor, ch'a nullo amato amar perdona»²⁵, о которой Бальмонт напишет в сонете *Любимые*: «Мы все любили любящих любимых»;
- а также три стихотворения из россыпи бальмонтовских стихов на символистскую тему 'любовь к любви' – К Елене (1903): «Но, любя, полюби без любви» [Бальмонт 1969: 285–286, цит. 286]; *Я не могу понять, как можно ненавидеть...* (1903): «Я всех люблю равно любовью равнодушной / <...> // Я всех люблю равно любовью безучастной, / <...> // Когда любя люблю, когда любовью болен» [Там же: 259]; *Прощание* («Ты прости-прощай, тело белое...») (1909): «И любя любовь, и любя тебя, / И любя тебя вдвое вновь, / Будем счастливы, о былом скорбя, / О былом скорбя сквозь любовь» [Там же: 366].

То новое, что с этой парадигмой делает Кузмин, – перевод этимологической фигуры из области человеческих отношений в область гностических сущностей: Эонов. «Хотенье бесхотенное», или любовь без любви, – попарное соединение Эонов в своей благой Плероме, в результате которого возникает новый Эон.

Дальнейшие поиски неафишируемой дантописи Кузмина представляются перспективными. Они позволят полнее выявить дантовский слой в творчестве Кузмина. А пока, в качестве предварительного вывода, можно суммировать, к какой топике в богатейшем дантовском репертуаре Кузмин обращался раз за разом. Это «аллегорические звери» 1-й песни *Божественной комедии*, книга из монолога Франчески да Римини, мотив дантовского посещения Ада и обобщенные грешники, мучающиеся в Аду.

мым, а более, когда я мог наслаждаться телом любимого человека» [Попов 2005: 18 прим. 2]. Редакторами указанного издания названы иеромонах Евфимий (Моисеев), М.В. Осипова и А.В. Жир-Лебедь; автор перевода, вставленного в квадратные скобки после процитированного в оригинале пассажа, и отсутствующего в прижизненном издании (<http://www.e-heritage.ru/Book/10072988>), по смыслу примечания на с. 8 – Жир-Лебедь. Альтернативный перевод (Марии Сергеенко): «Любить и быть любимым было мне сладостнее, если я мог овладеть возлюбленной» (Августин 1991: 86). – Прим. сост.

24 В переводе по указанному изданию: «Я еще не любил, но любил любить». В переводе Сергеенко: «Я еще не любил и любил любить». – Прим. сост.

25 Досл.: любовь, которая никакому любящему не разрешает не любить.

9. Post scriptum

В советское время Кузмин смирился с положением маргинала. 5 марта 1936 года в последний путь его провожал лишь узкий круг, фактически, немногие избранные. Один из провожавших, взявшись в 1970 году за воспоминания о Кузмине, свидетельствовал: «В гробу он лежал строгий, странно помолодевший и похожий на Данте. Серебряные пряди волос <...> легли ему на лоб как лавровый венок» [Петров 2016: 175]. Возникшую в голове двадцатитрехлетнего тогда Всеволода Петрова аналогию с посмертными портретами Данте, которого живописцы и скульпторы увенчали не полученным при жизни лавровым венком, естественно связать с уроками Кузмина. Тот поощрял своего молодого приятеля к занятиям итальянским языком, обещая знакомство с подлинным Данте («ведь он совсем не похож на переводы»), с «новеллистами и поэтами Возрождения» и Гоцци [Петров 2016: 170]. Что касается лаврового венка, которого Кузмин от русской культуры не дождался, то тем ценнее знак уважения со стороны позднего Петрова – замечательного (и тоже недооцененного) искусствоведа, писателя и знатока литературы.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- Августин 1991 – *Аврелий Августин*. Исповедь / Пер. Марии Сергеевко; издание подготовил А. А. Столяров. Москва: Renaissance, 1991.
(*Augustine*. Confessiones. Moscow, 1991. – in Russ.)
- [Акимова 2014] – *Акимова М.В.* Сборник Кузмина «Осенние озера»: строфа и тема // Poetry and Poetics: A Centennial Tribute to Kiril Taranovsky / Ed. by Barry Scherr et al. Bloomington (In.): Slavica Publishers, 2014. P. 173–202.
(*Akimova M.V.* Sbornik Kuzmina “Osennie ozero”: strofa i tema // Poetry and Poetics: A Centennial Tribute to Kiril Taranovsky / Ed. by Barry Scherr et al. Bloomington (In.), 2014. P. 173–202.)
- [Бальмонт 1969] – *Бальмонт К.Д.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подг. текста и прим. Вл. Орлова. Л.: Советский писатель, 1969.
(*Bal'mont K.D.* Stikhotvoreniya / Ed. by Vl. Orlov. Leningrad, 1969.)
- [Блок 1997] – *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. / ИМЛИ РАН; ИРЛИ РАН. М.: Наука, 1997–.
(*Blok A.A.* Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 20 vols. / IMLI RAN; IRLI RAN. Moscow, 1997–.)
- [Богданов 2012] – *Богданов К.А.* Из истории клякс: филологические наблюдения. М.: НЛО, 2012.
(*Bogdanov K.A.* Iz istorii klyaks: filologicheskie nablyudeniya. Moscow, 2012.)
- [Богомолов, Малмстад 2007] – *Богомолов Н.А., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. СПб.: Вита Нова, 2007.
(*Bogomolov N.A., Malmstad J.* Mikhail Kuzmin: iskusstvo, zhizn', epokha. Saint Petersburg, 2007.)
- [Брюсов 1961] – *Брюсов В.* Стихотворения и поэмы / Сост. Д.Е. Максимова, подг. текста и прим. М.И. Дикман. Л.: Советский писатель, 1961.
(*Bryusov V.* Stikhotvoreniya i poemu / Ed. by D.E. Maksimov, M.I. Dikman. Leningrad, 1961.)
- [Бунин 1993–2000] – *Бунин И.А.* Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., комм., подгот. текста А.К. Бабореко. М.: Московский рабочий, 1993–2000.
(*Bunin I.A.* Sobranie sochineniy: In 8 vols. / Ed. by A.K. Baboreko. Moscow, 1999.)

[Вайскопф 2002] – *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: морфология; идеология; контекст. М.: РГТУ, 2002.

(*Vayskopf M.* Syuzhet Gogolya: morfologiya; ideologiya; kontekst. Moscow, 2002.)

[Гумилев 1991] – *Гумилев Н.* Сочинения: В 3 т. / Подг. текста, прим. Р.Д. Тименчика. М.: Художественная литература, 1991.

(*Gumilev N.* Sochineniya: In 3 vols. / Ed. by R.D. Timenchik. Moscow, 1991.)

[Данте 1961] – *Данте Алигиери.* Божественная комедия: Ад / Пер. Б. Зайцева. Париж: YMCA-Press, 1961.

(*Dante Aligieri.* Divina commedia / Trans. by Boris Zaitsev: Inferno. Paris, 1961. – in Russ.)

[Дмитриев 2016] – *Дмитриев П.В.* Неузнанный Ронсар: несколько наблюдений над сонетами М. Кузмина // *Дмитриев П.В. М. Кузмин: разыскания и комментарии.* СПб.: Реноме, 2016. С. 63–73.

(*Dmitriev P.V.* Neuznannyu Ronsar: neskol'ko nablyudeniuy nad sonetami M. Kuzmina // *Dmitriev P.V. M. Kuzmin: razyskaniya i komentarii.* Saint Petersburg, 2016. P. 63–73.)

[д'Аннунцио 1908] – *д'Аннунцио Г.* Франческа да Римини: Трагедия в 5 действиях / Перевод с итальянского размерами подлинника В. Брюсова и В. Иванова. СПб.: Пантеон, 1908.

(*d'Annunzio G.* Francheska da Rimini / Trans. by V. Bryusov and V. Ivanov. Saint Petersburg, 1908. – In Russ.)

[Зусева-Озкан 2021] – *Зусева-Озкан В.Б.* Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты. М.: Индрик, 2021.

(*Zuseva-Ozkan V.B.* Deva-voitel'nitsa v literature russkogo modernizma: obraz, motivy, syuzhety. Moscow, 2021.)

[Кузмин 1977] – *Кузмин М.А.* Собрание стихов / Сост., подг. текста и комм. Дж. Малмстада и В. Маркова. В 3 т. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.

(*Kuzmin M.A.* Sobranie stikhov / Ed. By J. Malmstad and V. Markov. In 3 vols. München, 1977.)

[Кузмин 1984–2000] – *Кузмин М.* Проза: В 12 т. / Вступ. ст., ред. и примеч. В. Маркова, Ф. Шольца, Ж. Шерона и Н.А. Богомолова. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984–2000.

(*Kuzmin Mikhail.* Proza: In 12 vols. / Ed. by V. Markov, F. Scholz, G. Cheron and N.A. Bogomolov. Berkeley, 1984–2000.)

[Кузмин 1994] – Кузмин М. Театр: В 4 т.: 2 кн. / Сост. А.Г. Тимофеева, под ред. В. Маркова, Ж. Шерона. Кн. II: Т. IV, Дополнения. Berkley: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

(*Kuzmin M. Teatr: In 4 vols., 2 books / Ed. by A.G. Timofeev, V. Markov, Zh. Sheron. Book II: Vol. IV, Appendices. Berkeley, 1994.*)

[Кузмин 2000a] – Кузмин М. Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и комм. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000.

(*Kuzmin M. Dnevnik 1905–1907 / Ed. by N.A. Bogomolov, S.V. Shumikhin. Saint Petersburg, 2000.*)

[Кузмин 2000б] – Кузмин М. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот., комм. Н.А. Богомолова. СПб.: Академический проект, 2000.

(*Kuzmin M. Stikhotvoreniya / Ed. by N.A. Bogomolov. Saint Petersburg, 2000.*)

[Кузмин 2006] – Кузмин М. Стихотворения; Из переписки / Сост., подгот. текста и примеч. Н.А. Богомолова. М.: Прогресс-Плеяда, 2006.

(*Kuzmin M. Stikhotvoreniya; Iz perepiski / Ed. by N.A. Bogomolov. Moscow, 2006.*)

[Ланда 2020] – Ланда К. «Божественная Комедия» в зеркалах русских переводов: к истории рецепции дантовского творчества в России. СПб.: РХГА, 2020.

(*Landa K. "Bozhestvennaya Komediya" v zerkalakh russkikh perevodov: k istorii retseptsii dantovskogo tvorchestva v Rossii. Saint Petersburg, 2020.*)

[Лаппо-Данилевский 2022] – Лаппо-Данилевский К.Ю. Переводы Вячеслава Иванова из «Новой Жизни» Данте // *Studia Litterarum*. 2022. Т. 7. № 4. С. 292–315.

(*Lappo-Danilevskiy K.Yu. Perevody Vyacheslava Ivanova iz "Novoy Zhizni" Dante // Studia Litterarum. 2022. Vol. 7. No 4. P. 292–315.*)

[Мандельштам 2009–2011] – Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. / Сост. А.Г. Меца. М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2011.

(*Mandel'shtam O.E. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 3 vols. / Ed. by A.G. Mets. Moscow, 2009–2011.*)

[Марков 1994 [1977]] – Марков В. Поэзия Михаила Кузмина // Марков В. Свобода в поэзии. СПб.: Изд-во Чернышева, 1994. С. 59–169.

(*Markov V. Poeziya Mikhaila Kuzmina // Markov V. Svoboda v poezii. Saint*

Petersburg, 1994. P. 59–169.)

[Панова 2006] – *Панова Л.Г.* Русский Египет: александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М.: Водолей Publishers & Прогресс-Плеяда, 2006.

(*Panova L.G.* Russkiy Egipet: aleksandriyskaya poetika Mikhaila Kuzmina: In 2 vols. Moscow, 2006.)

[Панова 2019] – *Панова Л.Г.* *Итальянцы, русцы: Данте и Петрарка в литературном дискурсе Серебряного века от символистов до Мандельштама.* М.: РГГУ, 2019.

(*Panova L.G.* *Ital'yanyas', ruseya: Dante i Petrarka v literaturnom diskurse Serebryanogo veka ot simvolistov do Mandel'shtama.* Moscow, 2019.)

[Панова 2021] – *Панова Л.Г.* Зрелый модернизм: Кузмин, Мандельштам, Ахматова и другие. М.: Рутения, 2021.

(*Panova L.G.* *Zrelyy modernizm: Kuzmin, Mandel'shtam, Akhmatova i drugie.* Moscow, 2021.)

[Петров 2016] – *Петров В.* Калиостро: воспоминания и размышления о М.А. Кузмине // Петров В. Турдейская Манон Леско: история одной любви; Воспоминания. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. С. 127–181.

(*Petrov V.* *Kaliostro: vospominaniya i razmyshleniya o M.A. Kuzmine* // Petrov V. *Turdeyskaya Manon Lesko: istoriya odnoy lyubvi; Vospominaniya.* St. Petersburg, 2016. P. 127–181.)

[Пильщикова 2021] – *Пильщикова И.* Вергилий у Данте в итальянском оригинале и в русских переводах (Д. Мин, М. Лозинский, А. Илюшин) // Новое литературное обозрение. 2021. № 168. С. 113–132.

(*Pil'shchikov I.* *Vergiliy u Dante v ital'yanskom originale i v russkikh perevoda-kh* (D. Min, M. Lozinskiy, A. Ilyushin) // *Novoe literaturnoe obozrenie.* 2021. No. 168. P. 113–132.)

[Попов 2005] – *Попов И.* Труды по патрологии: том 2: Личность и учение блаженного Августина. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиевская Лавра; Московская духовная академия; Учебный комитет Русской православной церкви, 2005.²⁶

(*Popov I.* *Trudy po patrologii: vol. II: Lichnost' i uchenie blazhennogo Avgustina.* Sergiev Posad, 2005.)

26 Скан бумажного издания доступен здесь: <https://djvu.online/file/ym9pVZfXpczh0>.

- [Тимофеев 1993/1994] – Тимофеев А.Г. Неопубликованные мадригалы М. Кузмина // Новое литературное обозрение. 1993/1994. № 6. С. 271–274.
(*Timofeev A.G. Neopublikovannye madrigaly M. Kuzmina // Novoe literaturnoe obozrenie. 1993/1994. No. 6. P. 271–274.*)
- [Чехов 1977] – Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. 1974–1983. Сочинения: В 18 т.; Письма: в 12 т. Т. X. / Ред. тома Н.И. Соколов. М.: Наука, 1977.
(*Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 vols. 1974–1983. Sochineniya: In 18 vols.; Pis'ma: In 12 vols. Vol. X / Ed. N.I. Sokolov. Moscow, 1977.*)
- [Alighieri 1996] – Alighieri D. *Commedia* / A cura di E. Pasquini e A. Quaglio. 3 v. N.pl.: Garzanti, 1996.
- [d'Annunzio 1902] – *d'Annunzio G. Francesca da Rimini: tragedia, rappresentata in Roma nell'anno MCMI al dì IX del mese di decembre. Milano: Fratelli Treves, 1902.*
- [Augustine 1992] – *Augustine. Confessions* [: In 3 vols.]. [Vol.] I: Introduction and Text, ed. James J. O'Donnell. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- [Potthoff 1991] – *Potthoff W. Dante in Russland: zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1991.*

V. Публикация архивных источников
Publication of Archival Sources

**«Я не знаю готической красоты иначе, как
на фоне бури и тьмы...»:
из поэтического и эпистолярного наследия
Эллиса 1908–1912 годов**

**“I Do Not Know Gothic Beauty Except against
the Background of Storm and Darkness...”:
From the Poetic and Epistolary Heritage of Ellis
and His Contemporaries, 1908–1912**

Владимир Кейдан / Vladimir Keidan

Владимир Кейдан (независимый исследователь, Рим)

E-mail: v.keidan@gmail.com

ORCID ID:

Vladimir Keidan (Independent Researcher, Rome)

E-mail: v.keidan@gmail.com

ORCID ID:

KEYWORDS: Lev L'vovich Kobylinskiy-Ellis, Mariya Ivanovna Sizova, epistolary, unpublished poem, life-creation, occultism, anthroposophy

ABSTRACT: The publication brings into scholarly circulation some of the 1908–1912 letters of Lev Kobylinskiy-Ellis to Maria Sizova (within a narrow circle, called behind her back “the Beatrice of Ellis”). Being under the occult-magical influence of Anna Mintslova, Kobylinskiy sees himself as a pilgrim knight in love with Sizova, a servant of the Beautiful Lady, waiting for “The time to answer to the threat with prayer, / To look boldly into the void. / This is the service of the Rose! / This is submission to the Cross...!”. The texts are inspired by the symbolism of *Divine Comedy* and by mystical visions in a medieval Gothic cathedral. Attached to two of the letters are two previously unpublished poems by Ellis: *Adoration* and an untitled one.

At this stage of his life, the author, a former romantic inspirer of the dissolved circle of the “Argonauts”, publishes critical articles on symbolism in the journal “Vesy” (Libra). In 1910 he becomes an adorer of Dr. Rudolf Steiner and, being completely absorbed in anthroposophy, involves his Beautiful Lady into the circle of Steiner’s disciples, soon after which a break with Sizova and the Teacher (Steiner) follows.

Введение

Лев Львович Кобылинский (псевдоним – Эллис) (1879–1947) – поэт, переводчик, критик, теоретик символизма, философ-мистик, историк литературы. Родился в Москве. Внебрачный сын директора частной мужской гимназии Льва Поливанова и Варвары Кобылинской. В 1902 году окончил юридический факультет Московского университета. Вместе с Андреем Белым организовал поэтический кружок «Аргонавты». В 1904–1909 годах активный сотрудник журнала «Весы». В 1910–1917 годах вместе с Андреем Белым и Эмилем Метнером основал издательство «Мусaget». Эмигрировал из России в 1911 году. Подобно своему другу Андрею Белому Эллис ворвался вихрем в теософию, и стал самым горячим и преданным поклонником Рудольфа Штейнера еще в 1909 году. На протяжении четырех лет являлся активнейшим членом зарождающегося антропософского движения. Неоднократно посылал письма Марии фон Сиверс и Штейнеру о ходе дел в российских антропософских кружках, присутствовал на многих лекциях Штейнера. Впоследствии был суровым критиком антропософии, и активно выступал против Штейнера. Во второй половине жизни переводчик и популяризатор русской классической литературы в германоязычном ареале Европы¹. Умер в Швейцарии.

Мария (Магдалена) Ивановна Сизова (Викентьева) (1889–1969) – писательница, театральный педагог и режиссер. Сестра Михаила Сизова² и жена антропософа и египтолога Владимира Викентьева. В последующие годы была активным членом Российского Антропософского общества. С 1911 по 1913 год участники публикуемой переписки были слушателями лекций основателя антропософии

1 Подробный анализ российского периода творчества Эллиса см. в: [Давров 2003: 320–330]. Наследие Эллиса после его переселения в Швейцарию в 1913 году описано в следующих работах: [Поляков 1992; Виллих, Козьменко 1993; Виллих 1994].

2 Михаил Иванович Сизов (1884–1956) – физиолог, педагог, критик и переводчик (псевдоним: М. Седлов, Мих. Горский и др.). Родился в Москве, окончил Петербургский университет, естественное отделение физико-математического факультета. Близкий друг Белого, один из «аргонавтов», сотрудник издательства «Мусaget». Один из виднейших и активнейших антропософов своего времени, строитель 1-го Гетеанума в 1913–1916 годах. Был активным членом Антропософского общества России с 1913 по 1923 год. После его закрытия входил в розенкрейцерские и тамплиерские общества. Был арестован 22 апреля 1933 года как участник контр-революционного общества «Московский орден розенкрейцеров», но через три месяца из-под стражи был освобожден и более никогда не арестовывался.

Штейнера. Предварим публикацию литературными портретами и характеристиками Эллиса в письмах и дневниках его современников этого периода.

Эллис в литературных портретах и характеристиках современников

Максимилиан Волошин. Дневник³

[20.09.1907]

20 сентября. Четверг.

Приехала Анна Рудольфовна⁴. Вечером долгий разговор о Москве и литературных ненавистях: Брюсове, Эллисе, Белом.

Сила, давшая такой могучий упор таланту Брюсова, – его честолюбие. Его мучит желание быть признанным первым из русских поэтов. В этом его роман любви и зависти к Бальмонту. Теперь он считает Бальмонта побежденным, но чувствует еще более опасного противника в Вячеславе. Он не выступает сам борцом. Он хранит дружбу. Но в его руках его приверженцы – теперь Белый и Эллис, которых он растравляет, поджигает и спускает с цепи. Потом он говорит: «Я даю в своем журнале полную свободу высказывать свои мнения молодым безумцам».

Эллис-Кобылинский, бывший на моей памяти поклонником Каткова, потом Маркса, потом Озерова, Бодлера и теперь Брюсова, которого он считает русским воплощением Бодлера, был несколько раз у Анны Рудольфовны. Он искренен и страстен до конца. У него талантливый темперамент, но сам он в поэзии бездарен. Он бескорыстное и поэтому страшное – слепое, честное – орудие в руках Брюсова.

Мне хотелось бы написать о Брюсове макиавеллистскую книгу: «Поэт». Апофеоз воли и честолюбия. Это характер и фигура, вылитые из бронзы итальянского Ренессанса.

Я ему удивляюсь и не возмущаюсь. Я люблю гибким совершенством и уверенностью его тигриных ударов и выпадов.

После многих лет я встретился с Эллисом в мае у Брюсова. Эллис читал свои переводы Бодлера, Брюсов давал ему указания. Переводы были очень плохи и бесцветны. Переводчик понимал и любил Бодлера, но совсем не чувствовал и не понимал ни русского языка, ни бодлеровского стиха.

3 [Волошин 2000: 384–385].

4 Анна Рудольфовна Минцлова (1865 – исчезла в августе 1910) – переводчица, оккультистка, деятельница Теософского общества. С 1907 по 1910 год распространяла в России идеи антропософии Штейнера; под ее большим влиянием находились участники круга московских и петербургских символистов: Андрей Белый, Лев Кобылинский-Эллис, Сергей Соловьев, Вячеслав Иванов, Максимилиан Волошин, Маргарита Сабашникова, Анна (Ася) Тургенева и др.

Брюсов хвалил переводы, давал частные указания и искусно спрашивал моего мнения, предоставляя мне высказывать осуждение порицания. Я это и делал, вполне понимая его игру, и он ее почти не скрывал от меня⁵. Эллис нравился Анне Рудольфовне искренностью и неудержимостью.

Характеристика Дурылина

Современник, соучастник по журналу «Весы» и читатель сборника *Свободная совесть*⁶ Сергей Дурылин⁷, напротив, высоко оценивает поэзию Эллиса, обращаясь к поэту в личном письме:

В Вашей поэзии есть прекрасные «Два Ангела – Любовь и Тишина», ко-

5 Валерий Брюсов в своей рецензии на альманах издательства «Гриф» (Москва, 1904) указывал на «поразительную пошлость стихов г-на Эллиса в духе Семирадского» [Брюсов 1990: 105]. Не менее категоричными были отзывы о его переводах. Тот же Брюсов писал: «Г. Эллис не обладает двумя необходимейшими качествами для переводов Бодлера: поэтическим даром и знанием французского языка» [Аврелий 1904: 48]. Интересно привести отзыв Николая Гумилева о стихах Эллиса, помещенных в 9-м номере «Весов» за 1909 г., послуживших поводом к написанию письма Дурылина (см. здесь ниже, примеч. 7): «Он <Эллис> не думает словами и образами, как это делают поэты, он размышляет, как теоретик, и размышленья его направлены в область мистической и оккультной философии, безводной пустыни, где так редки цветущие оазисы. Но, не сознавая этого, он <...> пишет о стигматах, терниях, язвах огня. <...> И стигматы, и тернии – здесь отвлеченные, и символизм превращается в аллегоризм, так как идет не от реального к потустороннему, а наоборот. <...> Темы его стихов интересны, переживания глубоки, но, чтобы справиться с ними, нужен большой талант, а у г. Эллиса его нет» [Гумилев 1909: 46].

6 Во второй книге литературно-философского сборника *Свободная совесть* (Москва, 1906) были опубликованы четыре «поэмы» Эллиса – *Фаэтон*, *Анатомический театр*. *Museum anatomicum*, *Золотой город* и *Рай Данте* (с. 63–86). Именно эти стихотворения получили положительную оценку Александра Блока – самую высокую из всех, которые он давал произведениям Эллиса в своих статьях и рецензиях: «<...> стихи Эллиса, сильно растянутые, но, в общем, сколько я знаю, лучшее из всего, что писал этот поэт. В “Фаэтоне”, “Анатомическом театре” и “Золотом городе” есть дух истинной и живой поэзии» [Блок 1997–, VII (2003): 202].

7 Сергей Николаевич Дурылин (1886–1954) – религиозный писатель, мемуарист, литературовед и театровед, этнограф, талантливый педагог, историк искусства; в № 4 «Весов» за 1909 г. опубликовал (без подписи и с своими примечаниями) *Неизвестное письмо о. Матфея к Гоголю* (с. 65–66). В сентябрьском номере «Весов» (1909. № 9. С. 7–16) было напечатано шесть стихотворений Эллиса из цикла *Стигматы*. Очевидно, именно эта подборка стихотворений явилась для Дурылина побудительным мотивом к написанию своего первого письма Эллису.

торые так бесконечно далеки от всей современной поэзии (исключение, конечно, два-три имени, одинаково дорогие нам обоим).

Теперь всякий обыватель занимается богоборчеством и всеми поэтами и драматургами; взята привилегия на препирательство с господом Богом. Теперь не надо в стихах и прозе ни таланта, ни поэзии, ни мысли, ни образов, – достаточно или вызывать на бой все силы небесные и мировой разум, или кощунствовать над некогда дорогими и вечными символами прекрасного и Вечного. Прекрасная Дама обратилась в незнакомку, к сожалению, очень всем знакомую⁸, голодная и темная Россия сделалась Русью, «выше, ярче и жарче»⁹ которой будто бы ничего нет, а поэзия обратилась в систематическую экспроприацию у Брюсова, Бальмонта и т. д. и т. д. И вот Ваши стихи.

Как мрамор строгих плит, кропя слезою жаркой

Страницы белые¹⁰, ... –

Вот этих белых страниц нет в современной поэзии, а у Вас они дороги, как светлый намек на святость прошлого и возможную далекую радость будущего. В Вашей поэзии есть строгая и прекрасная преемственность между великим прошлым поэзии и ее будущим. В Вашем строгом, сжатом, сильном стихе есть прекрасное сосредоточие мысли, неразрывное с образом. Ваша Тишина умирят, утишает душу, – Ваша Любовь роднит с Вечной любовью прошлого и будущего. Вам веришь, когда читаешь Ваши стихи, а уж давно современные поэты отучили меня верить в то, что они говорят¹¹.

8 Имеется в виду распространенное в символистской среде (преимущественно в кругу московских символистов, сотрудников журнала «Весь» – Белого, Соловьева, Элліса) мнение об эволюции образа Прекрасной Дамы Блока, во второй его книге (*Нечаянная радость*) становящейся, по их мнению, *Незнакомкой*. В более широком смысле инверсия блоковского образа стала символом профанации основ «теургического» символизма, проповедуемого Белым и его единомышленниками, и имела в своей основе эзотерический контекст гностического мифа об отпадении Софии – Мировой Души от Божественного всеединства и ее нисхождении в материальный мир. См. подробнее о гностических истоках лирики Блока в первой редакции мемуаров Белого [Белый 1997].

9 Контаминация цитат из стихотворения Сергея Городецкого *Русь! Что больше и что ярче...* Эти строки не прошли мимо внимания Элліса, который в своей рецензии на Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник» (Кн. II. СПб., 1907) охарактеризовал их как «плохие стихи», исполненные «самого низкопробного патриотизма»; и далее полемически вопрошал: «Где “сияет солнце ярче”, чем на Руси? – Да почти везде! Мы что-то не слышали, чтобы тропики были перенесены в Россию!» [Эллис 1907: 67]; то же: [Эллис 2000: 65].

10 Из стихотворения Элліса *Сонет* («Под строгим куполом, обнявшись, облака...»).

11 Фрагмент письма, ранее опубликованного с предисловием и комментарием Георгия Нефедьева [2010: 128].

От автохарактеристики к оценке современников

Сам Эллис в своей книге *Русские символисты* (1910) критиковал оккультные увлечения русского общества начала XX века:

Возрождается суеверие, начинают в гостиных и салонах толковать об «оккультизме», антихристе, поверхностно-воспринятая теософия плетет свои сети <...>. Появляются новые Пьеры Безуховы, размышляющие над звериным числом, практика столоверчения вытесняет культ чаепития и даже флирт. <...> Уродливый мистицизм и мистификаторский оккультизм эпохи французской революции – невинная детская шуточка перед той фантазмагорией, которая охватила русское общество в эпоху реакции вслед за подавлением революции 1905 г. [Эллис 1910: 101].

Однако, как уже было отмечено современным исследователем, сам Эллис в это же время (1909 год) начал серьезно заниматься изучением оккультной литературы, пытаясь соединить символизм и розенкрейцерство [Нефедьев 1999: 119].

Прошло два года и в *Предисловии* к своему первому поэтическому сборнику *Стигматы* (1911) автор пишет:

Это обращение от эстетического иллюзионизма к мистицизму, говоря совершенно точно, – к христианству, внутри «современного символизма» является, быть может, самым существенным симптомом его развития, от Верлена и Гюисманса и до Роденбаха и Рильке. На этом пути неизбежно символизм приходит в интимную связь с священной символикой католицизма, над которой склоняется светлая тень величайшего из поэтов с его потрясающим благословением, тень Данте.

«Что же такое путь Эллиса?» – вопрошал его близкий друг Сергей Соловьев и тут же отвечал: «Маркс – Ницше – Бодлер – Данте – Вагнер – Штейнер – Клеопатра Петровна»; вслед за Александром Лавровым перечень кумиров можно продолжить именами Брюсова и Сизовой.

Письма Льва Кобылинского Марии Сизовой

Ниже помещается выборка из писем Кобылинского Сизовой. Текст каждого из них предваряется его порядковым номером в рамках единицы хранения. Помещаются и еще несколько писем (Эллиса – Клеопатре Христофоровой; Сизовой – Эллису; Эллиса – Михаилу Сизову), тесно к этой группе примыкающих.

Тексты писем публикуются согласно современной орфографии

и пунктуации с исправлением очевидных описок и отступлений от нормы. Учитывая неразборчивый авторский почерк, отдельные слова расшифровываются предположительно в квадратных скобках курсивом со знаком [?], таким же образом и с такой же пометкой расшифровываются имена и фамилии упоминаемых лиц, обозначенные инициалами. Все авторские подчеркивания слов воспроизводятся. Даты сохраняются по Юлианскому календарю.

Эллис (Лев Кобылинский) – Марии Сизовой¹²
[конец февраля 1908] [№ 1]

Дорогая Мария Ивановна!

Спешу сообщить Вам по просьбе Клеопатры Петровны,¹³ что в ближайший вторник она дома не будет вечером. Крахт¹⁴ хворает и дело с лепкой бюста откладывается в силу этого на неопределенное время.

29-го в субботу состоится заседание Свободной эстетики¹⁵, (9 час. вечера)

12 РГАЛИ. Ф. 575. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 1–1об.

13 Клеопатра Петровна Христофорова (1870–е–1934). Происходила из богатого купеческого рода. Еще в конце XIX века стала поклонницей теософии. С 1908 по 1910 год на ее квартире в Девичьем поле* в Москве, собирался кружок по изучению произведений трудов Елены Блаватской, Ани Безант, Штейнера, где особую роль руководителя играла Минцлова. После исчезновения Минцловой кружок распался. Христофорова еще долго была поклонницей Штейнера, ездила в Европу на лекции, присутствовала на лекции для русских в Гельсингфорсе в 1913 году.

*Исторический район Москвы; Девичье поле вытянулось длинной полосой от Садового кольца до Новодевичьего монастыря. Его границами можно условно считать Погодинскую улицу на западе и Малую Пироговскую на востоке.

14 Константин Федорович Крахт (1868–1919) – русский скульптор. В его студии на Пресне в начале XX века собирался артистический кружок «Малый Мусажет», в котором участвовали писатели и художники, сотрудничавшие с издательством «Мусажет»: Белый, Борис Пастернак, Брюсов, Марина Цветаева, Николай Асеев, братья Владимир и Константин Маковские, Алексей Сидоров, Дурылин, Дмитрий Недович. В студии давались уроки скульптуры, читались лекции по теории поэзии (Белый), проходили концерты и театральные выступления с декорациями работы Натальи Гончаровой, выступала балерина Ида Рубинштейн.

15 Общество свободной эстетики. Объединение деятелей искусства в Москве, в состав которого входили Иван Трояновский, Брюсов, Белый, Николай Кочетов, Василий Переплетчиков, Владимир Гиршман, Александра Боткина и др. Общество, которое призвано было объединить «служителей всех родов искусства – художников, музыкантов, поэтов, драматических и балетных артистов с целью сближения их между собой», было основано по образцу брюссельского «Libre Esthetique». Общество носило закрытый характер. Финансирование

на котором будут выборы новых членов Комитета и обструкция Брюсову со стороны «мерцателей»¹⁶. Поэтому я к моему большому сожалению или не буду иметь возможности вовсе быть у Вас, или приду поздно (в зависимости от окончания заседания). Передайте Сереже¹⁷, что не по своей вине, быть может, пропусшу это чтение...

Мне очень грустно, что Вам не понравилась моя поэма о Баал Зебубе¹⁸!

Искренне преданный

Эллис

Эллис (Лев Кобылинский) – Марии Сизовой¹⁹

[15.04.1908. Пасха (13 апреля)] [№ 2]

Дорогая Мария Ивановна!

Мне хочется Вам сказать, что я чувствую себя бесконечно виноватым перед Вами за то, что не удержал своих грубых слов по поводу Христа у Безобразовых²⁰. Допуская, что мои воззрения на Христа совершенно

осуществлялось преимущественно на средства Гиршмана. В 1910 году оно насчитывало 147 действительных членов, в 1914 – 165 действительных и 31 члена-посетителя.

16 «Мерцателями» на внутреннем жаргоне членов Общества свободной эстетики прозвали участников поэтического «Вечера мерцаний», прошедшего в московском Политехническом музее в декабре 1907 г., в котором участвовали некоторые члены-слушатели. Это было расценено Брюсовым как грубое нарушение устава ОСЭ. В протоколе заседания членов комиссий ОСЭ от 3 января 1908 г. зафиксировано выступление Брюсова, расценивавшего проведенный «Вечер Мерцаний» как «позорный вечер» и свидетельство упадка деятельности Общества (РГБ. Ф. 386. Карт. 114. Ед. хр. 38). Резкая реакция Брюсова не осталась без последствий: на этом перевыборном собрании «мерцатели» собирались предъявить свои требования по изменению устава неофициальному главе общества, Брюсову. Однако планы обструкции не осуществились. См. подробнее: [Соболев 2020; Шруба 2004: 161–162].

17 Соловьеву. Сергей Михайлович Соловьев (1885–1942) – сын младшего брата Владимира Соловьева – Михаила Сергеевича. Окончил Московский университет (1911) и Московскую духовную академию (1918); близкий друг Белого, поэт-символист, впоследствии священник.

18 Поэмы с таким действующим лицом в творческом наследии Эллиса не найдено. Вельзевул, или Веельзевул (от ивр. בְּלֵזְבוּל [Баал-Зеву] «повелитель мух») – имя главы демонов в Новом Завете. В католицизме считается, что небесным противником Вельзевула является святой Франциск Ассизский. О демонизме Эллиса ср. в его письме к Э. Метнеру от 9 октября 1909 года: «Ведь я в Дьявола влюбился в пику христианам, идущим на компромиссы» (НИОР РГБ. Ф. 167. К. 7. Ед. хр. 41. Л. 2).

19 РГАЛИ. Ф. 575. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 3–3об.

20 Здесь могут подразумеваться члены двух родственных семей: 1) Елизавета

правильны, а ваши ложны, я все-таки считаю совершенно возмутительной и грубой ту форму, в которой я стал возражать Вам. Я думаю, что эта резкость формы несколько не сделала более убедительными мои доводы. Я прекрасно знал, что для Вас значит мое глумление над Христом, и поэтому не вижу для себя никаких смягчающих обстоятельств! Меня ужасно мучило эти дни то, что произошло у Безобразовых.

Я уверен, что Вы поверите в абсолютную искренность моих слов и в то, что к Вам лично (какова бы ни была разница в наших взглядах) я не имею в душе ничего, кроме глубочайшего уважения и самой искренней симпатии. Мой порыв объясняется тем, что Вы коснулись одного из самых больных вопросов для меня, вопроса об отношении Христа и Ницше, примирить которых я считаю невозможным. Кроме того, мне было очень грустно убедиться, что и с Вами, с кем у меня оказывалось так много общих точек зрения в деталях, в самых существенных пунктах оказалось абсолютные разногласия и полное расхождение.

Клянусь вам, что впредь невозможно с моей стороны подобное грубое и резкое поведение, но не могу не видеть, что в той же мере невозможно для нас взаимное понимание друг друга по самым центральным вопросам.

Глубоко уважающий Вас

Эллис

Эллис (Лев Кобылинский) – Марии Сизовой²¹

[28.11.1908. Москва] [№ 7]

Дорогая Мария Ивановна!

Я очень сильно прочувствовал ваши сны (о Китти²², о Косте Васильеве²³ и

Дмитриевна Безобразова (урожд. Маслова, 1836–1881) – журналистка-феминистка, печатавшая статьи в иностранной прессе и в российских иноязычных изданиях под псевдонимами (Tatiana Svetoff). 2) Ее дочь, Мария Владимировна Безобразова (1857–1914) – первая в истории России – доктор философии, историк, педагог, журналистка и деятельница женского движения. Дочь академика, экономиста и сенатора Владимира Безобразова и сестра историка-византиниста, публициста, прозаика и переводчика Павла Безобразова и камергера Дмитрия Безобразова. 3) Мария Сергеевна Безобразова, урожденная Соловьева (1863–1914) – русская детская писательница, мемуаристка, переводчица. Дочь историка Сергея Соловьева, жена историка Павла Безобразова, сестра философа Владимира Соловьева. Автор мемуаров *Воспоминания о брате Владимире Соловьеве*.

21 Печатается по: РГАЛИ. Ф. 575. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 10–12. На конверте: Здесь. Каретный ряд. Большой Спасский пер. дом церкви Спаса. Е.[е] В.[ысоко] Б.[лагородию] Марии Ивановне Сизовой.

22 Предположительно: Екатерина Александровна Маликова (1879–1916) – участница антропософского движения, первая жена писателя Михаила Андреевича Ильина (псевдоним Осоргин).

23 Личность не установлена.

Бугаеве²⁴). Я вообще сильнее всего реагирую на сны. Всю ночь я просидел над Бодлером, а к утру вдруг повеяло прохладой, и я стал (именно вдруг) совершенно ему чужд; мне хочется пойти сказать вам, чтобы вы не ходили на мою лекцию... Я вообще не знаю готической красоты иначе, как на фоне бури и тьмы. По-видимому, вы ее воспринимаете иначе. Как? От меня это скрыто! Но в какой-то одной, самой высшей точке я чувствую почти абсолютную близость к вашему созерцанию. Вам довольно и плит собора, ибо вселенная – стройный готический собор, я же не могу мысленно не спускаться под них; мне неудержимо хочется поднять одну из них и спуститься в эту чудовищную шахту. Почему? Я не знаю сам. Сумрак собора – вечный полумрак Чистилища! Узорные окна – далекие видения Рая, колокольни, щипцы и арки – разные символы очищения, разные степени достижения купола, а лампы – это неугасимые стигматы душ, огненные и озаряющие. Но что же под собором? Мертвые кости, черепа, грызущие друг друга грешники?.. Но вы все равно и не думаете туда заглядывать. Но сны одинаково снятся во всех частях собора, каждая плита его знает свои сны... Как бы то ни было, я почти невольно (под влиянием рассказа о ваших снах о Платоне) набросал следующее стихотворение, которое мне очень хочется послать вам. Каждая песнь Данте – сон. Ночные адские кошмары превращаются в утренние сны Чистилища, чтобы уступить место в «Раю» золотому сну Смерти.

Adoration²⁵

Кто не смеет любить, не дыши!
 Обожжешься – дыханье души!
 Ласка чистых лучей – обожанье,
 Сказка тихих очей – обоженье.

 Я не землю молитвенно чту,
 А мечту, что приводит – мечту,
 Я не Солнце люблю, а закат,
 Не цветы, а цветов аромат.
 Я на небо молюсь лишь тогда,
 Если, вскрикнув, сорвется звезда,
 Ласка бледных лучей – обожанье!
 Сказка нежных очей – обоженье!
 А когда изнеможет душа,
 Не любя, не скорбя, не дыша,
 И когда я в ней Солнце найду

24 Борис Николаевич Бугаев (псевдоним Андрей Белый).

25 Стихотворение публикуется впервые; Adoration (фр.) – поклонение перед святыней, адорация, в литургической практике Католической церкви поклонение Святым дарам.

Отраженьем, застывшим во льду,
 Я не стану безумно рыдать,
 Смерть мне в грудь низведет благодать, –
 Засыпая, смотреть на снежинки,
 Умирая, смотреть на снежинки,
 И безумье свое обожать!
 Ласка белых лучей – обожанье,
 Сказка мертвых очей – обоженье!
 Обожанье – лампада души,
 Ропот сердца, растущий в тиши,
 В черной чаше звучащий рожок,
 В яркой зале дрожащий смычок;
 Нежность к тем, кто в нас душу украл,
 Выпил кровь и всю пытку собрал,
 Пытка избранных душ – обожанье,
 Радость тихих сердец – обоженье!

Эллис

Эллис (Лев Кобылинский) – Марии Сизовой²⁶

[21.01.1909] [№ 8]

Глубокоуважаемая и дорогая Мария Ивановна!

Не могу не сказать Вам, что Ваше замечание о том, что мои слова и «обеты» – мертвые слова – мне причинило такую душевную боль, что (несмотря на то, что я Вас нисколько ни в чем не обвиняю, разве только в том, что Вы раньше мне этого не сказали) я не вижу возможности впредь когда-либо говорить с Вами о своих убеждениях и «обетах». Я думаю, что все-таки Вы несправедливы абсолютно, ибо именно с Вами я всегда абсолютно был искренен и вообще относился к Вам доверчиво и сочувственно до потери границ, до комизма. Сколько я себя помню, никто никогда даже из самых злейших моих врагов этого обвинения мне не предъявлял. Даже В. Иванов²⁷, Чулков²⁸ и то никогда не обвиняли меня в неискренности. Обыкновенно меня называют «сумасшедшим», «невыдержанным», «нетерпимым», но неискренним никогда никто!

Если бы самый верный человек сказал мне, что Вы так обо мне выразились, я бы хохотал над ним и не поверил ни за что! Поймите, что я не хочу Вас обижать, но что же мне делать?

Кроме того, Ваш упрек осложнился тем условием, что Вы сослались на стихи В. Соловьева²⁹ и на то применение их, которое сделал Борис Николаевич³⁰ на своей лекции. Говорю откровенно, что я был до крайности удивлен и

26 РГАЛИ. Ф. 575. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 21–22об.

27 Вячеслав Иванов.

28 Георгий Чулков.

29 Владимир Соловьев.

30 Бугаев (Андрей Белый).

ответом с его стороны. Мне потребовалось все мое обожание его, вся сила воли для того, чтобы сделать вид, что я не заметил его тона и намека.

Я считал его реферат не выдерживающим никакой критики, я мог бы усилить свои возражения, как угодно, мог бы уничтожить его иронической пародией на призыв к синтезу Некрасова³¹ и Ницше³², на невежественный отзыв о С. Георге³³ перед хулиганской толпой. Я мог бы напомнить, что месяц тому назад в «Доме песен»³⁴ он говорил с тем же пафосом абсолютно противоположное о культе музыки.

Я возражал благородно, корректно, с подчеркнутой вежливостью. Он не только ничего не возразил мне, но явно издеваясь надо мной, прочитал стихи Соловьева, намекая, что мой «Рай»³⁵ и мои обеты³⁶ – пусты, зная мое отношение к Данте, Роденбаху³⁷. Во всяком случае его ответ был не корректный и не рыцарский. Поверьте, что это причинило мне бесконечно много той душевной боли, которая сохраняется в тайне, но никогда не перестанет точить сердце. И не первый раз Борис Николаевич³⁸ отвечает мне. Друзья познаются в беде и горе.

Сегодня, когда Вы напомнили этот печальный факт, я не поверил своим ушам. Но в глубине души я знаю, что все хорошее лишь маска Дьявола и, холодно обдумывая все, прихожу к выводу, что и здесь никто ни в чем не виноват, ибо люди созданы для того, чтобы оскорблять и мучить друг друга. Чем тоньше души, тем глубже пытки! Но все-таки и у меня есть инстинкт самосохранения.

Глубоко уважающий Вас

Эллис

31 Николай Некрасов.

32 Фридрих Ницше.

33 Стефан Георге.

34 «Дом песни» – концертная музыкально-просветительская организация, основанная певицей Марией Олениной-Д'Альгейм в 1908 в Москве с целью популяризации вокальной музыки. Перестала существовать в 1917 году. Белый вспоминает: «Октябрь 1908. <...> Читаю на открытии “Дома Песни” лекцию “Песнь Жизни”» [Белый 2016: 305]. Текст лекции опубл. в: [Белый 2012].

35 Тема Рая с дантовскими реминисценциями пронизывает всю поэзию Эллиса. Здесь можно предположить, что речь идет о стихотворении *Рай Данте* [Эллис 2000: 86].

36 Вероятно, речь идет о стихотворении Эллиса *Забывшие обеты* (1913), в это время еще не опубликованное, но читаемое автором устно: «В день изгнаний, в час уныний, изнемогший, осужденный, славословь три вечных розы, три забытые обета. / Роза первая — смирение, Бедняка Христова сердце, роза скорби, обручение со святою Нищетою! / Славословь другую розу – целомудрие святое, сердце кроткое Марии, предстоящей у Креста. / Роза третья – сердце Агнца, роза страшных послушаний, роза белая Грааля, отвергающая Рай».

37 Жорж Роденбах.

38 Бугаев (Андрей Белый).

Эллис (Лев Кобылинский) – Марии Сизовой³⁹
[24.01.1909] [№ 9]

Дорогая Мария Ивановна!

Вы пишете, что не помните, когда сказали мне о «мертвых словах». [...] Конечно, раз Вы утверждаете, что смысл их был не тот, как мне показалось, то я абсолютно Вам верю и готов взять все свои слова назад. Но все-таки мне от этого не легче, ибо я по-прежнему чувствую, что в самой глубине души Вы (и последовательно) должны именно признать все, что я говорю, мертвым. Конечно, если бы я был таким же беззастенчивым шарлатаном, как Владимир Соловьев, Рачинский⁴⁰ и все вообще «нео-христиане», то я, не краснея и не боясь элементарной стыдливости, утверждал бы, что «Правда живая дышит бессмертием в истлевших гробах»⁴¹ и делал бы отсюда выводы о живой (для жизни применимой) правде, забыв, что, когда гроба истлеют, то истлеет и то, что в гробах, т. е. тело, а следовало говорить о земной жизни, а не о той иной, загробной жизни, которая именно «на воздухе», за воздухом – невозможно.

Я верю в загробную жизнь и поэтому не боюсь. Смерть и для меня «правда» живая, не здесь, не в царстве материи, хулиганства и шарлатанства, а там, в ином мире, бесплотном, безвоздушном, нереальном. Если нет иного мира, то чем же объяснить самое предположение о нем, возникшее уже здесь. Вся высшая поэзия и музыка – лишь смутное предчувствие этого там. Знать подробности о загробном мире, и притом реальные, – дело людей грубых, материалистов навыворот, какими я считаю спиритов, теософов и мистических реалистов.

Дело поэта (а я понимаю только то, что органически слито с поэзией) именно умчаться в это безвоздушное, безграничное пространство и вечно пребывать там. В этом идея «Рая» Данте, подготовке к которому служит все, что он написал. Сущность готики, которую Вы так любите, именно в этом. Иначе нужно было бы представить себе, что бегущие в небо линии ее загигают и снова вонзаются в землю. Между тем они все стремятся к «воздуху». Конец «Фауста» Гете также полон этого стремления. Мне скучно повторять то, что Вы сами знаете.

Последовательный Борис Николаевич, например, любящий землю и ненавидящий готику, ищет примирения земли и неба, что столь же бесплодно, как искать примирения рабства и свободы, идиотизма и гениальности, мужского и женского начал, подлости и благородства, левой и правой стороны. Поэтому-то для него Данте ничто (по его собственным словам), а какой-нибудь Некрасов или известный в

39 Там же. Л. 24–27.

40 Григорий Алексеевич Рачинский (1859–1939) – религиозный публицист, постоянный председатель Московского религиозно-философского общества. Был связан с кругом московских символистов, особенно с Белым.

41 Измененная цитата из стихотворения Вл. Соловьева: «Жизнь только подвиг, – и правда живая / Светит бессмертьем в истлевших гробах».

Петербурге идиот Александр Блок – всё, поэтому-то он смешивает Святую Деву с декадентской дамой.

Вы говорите, что разделяете все эти теории. Тогда закройте Данте и разлюбите готику. Соединить и то и другое – невозможно. Для меня же непонятно, что заставляет людей искать чего-то кроме Мечты, раз признали, что Мечта не каприз, а иная реальность. Где бы ни висела она, но раз она иная, то для нее не-мечта, т. е. исходный пункт полета – тоже иная, т. е. противоположная. Мы имеем во внутреннем опыте соединение а+б, но лишь потому, что наш внутренний опыт ничтожен и робок, наши полеты – малы. «Земля на небе», – говорит Борис Николаевич, но этот аргумент столь же убедителен, как если бы я сказал: «Я в номерах “Дон”, следовательно, я никогда не могу быть вне их».

Здесь смешивается астрономическое и символическое небо. «Жизнь в целом» есть соединение адского и небесного, поэтому переживания того или иного порядка (взяты отдельно) не могут иметь к ней отношения в целом, ибо получается грошовый монизм. Жизнь есть путь, движение, следовательно есть точка, от которой удаляешься и к которой приближаешься. О какой же «жизни в целом» можно говорить. Получается круг. Мне бесконечно грустно, что из наших разговоров тоже всегда получается этот самый круг и только.

Личная обида для меня пустяки, но сознание, что 3, 4 года разговоров не приводят ни к каким результатам, что вертимся вокруг той же точки – ужасно. За 6 лет знакомства с Андреем Белым я бесплодно вертелся по следующему кругу:

Кант —> ноумен —> символ —>
вечность + бесконечность (теургия) —>
Христос —> плоть, земля —>
Жена, облеченная в солнце, —>
Т[теургия, теософия ?]. реальность

В беседах с Вами этот круг лишь отчасти изменяется, вставляется «спиритизм», выпускается «теургия», но все остается, по существу, тем же. У Павла Ивановича Астрова прибавляется тоже 3 новых слова. У Николая Петровича Киселева вставок бесконечно много, вставляются целые полки книг и даже еврейская каббала, но круг тоже неизменно замыкается, убегая от «реальности» к «символу», а затем к «воплощенной переменности», то есть к ерунде. Сережа Соловьев, тот уже не против пропустить между теургией и «Женой, облеченной в Солнце» дедовского попа⁴² или псаломщика-черносотенца.

42 Дедово – деревня в Московской губернии, где находилась усадьба Александры Коваленской, бабушки Сергея Соловьева (младшего). Когда ему было 18 лет, отец его умер, а мать с горя застрелилась. Его воспитывала Александра Стефановна Любимова, дочь священника из Надовражино, что рядом с Дедовым. С семьей священника Стефана Борисовича Любимова Сергей Соловьев был дружен

Ошибка теософии абсолютно та же. Поэтому у них вместо очищения через Смерть (идея Шопенгауэра), что почти понял один Брюсов в своей драме «Земля»⁴³, получается кружение, перевоплощение, от которого два шага до Атлантиды и один шаг до Лемурии.

Я кончаю, хотя мог бы сказать очень многое. Я хочу сказать, что дело идет о таких важных и страшных вопросах, о которых нельзя говорить иначе, как 1 раз в жизни. Нельзя не сойти с ума, день ото дня вращаясь в атмосфере сознательной и бессознательной лжи, в которой мы все живем вот уже пятый год. Я не боюсь обидеть кого угодно, не боюсь остаться абсолютно одиноким, но дальше так я не могу. Я смутно чувствую, что все меня морочат! Вопросы ясные, к разрешению которых найдены уже методы, московское невежество превратило в *absurdité*⁴⁴. Я утверждаю, что в вопросах «соборности» все, абсолютно все, в глубине души не меньшие скептики, чем я, но боятся высказать это. Точно так же и в отношении людей вообще. Видя, как 3 года душат, давят, грабят, сдирают друг с друга кожу, продолжая говорить о светлом будущем, о «народности», о торжествующей общественности, о «действии» (о котором Вы упоминаете в реферате), в которое никто не верит, есть шарлатанство. Будущий историк России горько посмеется над нашей эпохой.

Прочитайте в газетах о «деле Азефа»⁴⁵, который 6 лет стоял во главе партии [социалистов]-[революционеров] и был главным шпионом у правительства, подготавливал террористические акты (вплоть до убийства Сергея Александровича, Великого князя), целая партия шла за шпионом. Сколько жертв? Не задуматься над таким фактом и не сделать из него выводов – странно!

с детских лет. В имении прошли юношеские годы Блока (также потомка Коваленских), сюда часто приезжал и подолгу жил Борис Бугаев, особенно сблизившийся с Соловьевыми после 1895 года – впоследствии он называл Дедово «моя литературная родина», здесь был придуман его литературный псевдоним – Андрей Белый.

43 «Смерть, внемли славословью!» – *Примеч. Эллиса.*

44 Абсурд, нелепость (фр.).

45 Евно Фишелевич Азеф (1869–1918) – один из создателей и лидеров Партии социалистов-революционеров, входил в состав ЦК, руководитель Боевой организации партии. Одновременно являлся агентом Охранного отделения. В январе 1908 г. ЦК партии эсеров официально объявил его провокатором; сам Азеф скрылся за границей, жил в Берлине под именем купца П. Ноймайера, занимался игррой на бирже.

Все личные обиды, «случай с Е. Ц.»⁴⁶, случай с Эллисом⁴⁷ – вздор, пустяки, царапины, но общая атмосфера мистической лжи, шарлатанства, салонного факирства, жажда отмахнуться от живых вопросов, пьянство мистикой, круговращения вопросов, публичные исповеди перед хамами, серьезное обсуждение вопросов о крыльях Архангелов, призывы к общественности без конкретной программы, разговоры о «действе», болезнь *rêve infini*⁴⁸, презрение к чистому, строгому и высокому искусству – все это я ненавижу со страстью, с бесконечным презрением и ухожу от этого в общество детей, где нет лжи «мистики» и смешения явных противоположностей. Я хочу быть один! В этом моя религия.

Эллис (Лев Кобылинский) – Марии Сизовой⁴⁹
[20.02.1909] [№ 10]

Дорогая Мария Ивановна!

Я перечитал это свое второе письмо, и оно показалось мне резким и грубым, Поймите ради Бога меня! Я не могу ни к чему относиться иначе, как с точки зрения *gout d'infini*⁵⁰. Раз я бесконечно восхищался и восхищаюсь многим в вас, я невольно столь же неумеренно и нападаю на вас. И это вся моя сущность! Конечно, мое отношение к Вам, к Вашей сущности остается и всегда останется неизменным. Вы знаете, как я Вас ценю! Равным образом и Бориса Николаевича я не перестану любить и встану на его защиту, как только будет нужно. Но никакие опасения расстроить мои личные отношения (хотя бы это убило меня) не мешают

46 Предположительно: Цветковская Елена (псевд. Елена Ц.; 1882–1943), переводчица. Дочь генерала Константина Цветковского. Училась на математическом факультете Парижского университета. Знала многие европейские языки. Третья (гражданская) жена Константина Бальмонта. Начиная с 1905 года, сопровождала поэта во всех его путешествиях. Вместе с ним перевела с французского драму Шарля Лерберга *Ищейки* (СПб., 1909). Сотрудничала в журнале «Весы» (Москва, 1906). В 1920 году эмигрировала во Францию [Горбунов [2021]: -Ц-]. По глухому воспоминанию, не подлежащему верификации, Белого: «Интересная дама, которую Эллис остервенил, гонялась за ним: нанести оскорбление, не понимая, кто кого любит, любовь или ненависть между нею и Эллисом на почве разговоров о “Падали” Бодлера? Она вышла замуж; Эллис объявил, что она изменила “мечте”, вступив в брак с идиотом; оскорбленная этим дама, настигнув Эллиса, закатила ему затрещину перед возом с капустой: у входа в “Дон”; он, сняв котелочек... подставил... другую щеку; дама в обморок; Эллис – в истерику» [Белый 1990: 58].

47 Речь идет о следствии по обвинению Эллиса в порче книг в библиотеке Румянцевского музея.

48 Болезнь нескончаемого сна (фр.).

49 РГАЛИ. Ф. 575. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 28–29об.

50 Ощущение бесконечности (фр.).

мне высказаться крайне отрицательно к тому, что проповедуется и как это делается.

Я только недавно заметил и почувствовал, насколько я был увлечен и отнесен в сторону общим потоком. Из личных симпатий, из трусости, из суесть житейской я уступал, уступал и уступал... и вдруг увидел, что постепенно изолгался, благородно изолгался.

Я испытываю невероятные угрызения совести, которые начались именно с лекции Бориса Николаевича. Точно гальванический ток меня передернул, когда он невозмутимо сказал мне через два дня: «Ах, Лева, вот опять приехали Мережковские и я опять был должен их пропагандировать, читать то, с чем я не совсем согласен!» – ничего не понимаю! Не желаю находить психологические объяснения и оправдания. Рачинский давно уже нашел синтез христианства и «Губернского правления». Курсистки бредят «чертом» Мережковского⁵¹! Когда вспоминаю бдения «спиритуалистов» и вижу сидящих за столом у кафедры Киселева и Мишу⁵² мне хочется плакать. Я не понимаю этого отношения к странным вопросам о бессмертии и душе, как отношения целиком, отношения революционеров 81 г. к их делу. Христианин времен Нерона не мог бы сказать: «Я хожу в катакомбы так, интересно, много делаю наблюдений. Есть симпатичные люди».

Революционер 80-х не сказал бы: «Да, конечно, дело будущего России – дело темное, но в Петербург приехал мой приятель. Ах, я из вежливости должен был говорить о необходимости всем умереть на виселице. Я очень устал, очень...!» Точно также я считаю честным и культурным отношением к спиритизму единственное, – бросив все остальное, посвятить себя всецело научному изучению спиритических феноменов, предварительно глубоко изучив физику, химию и животный магнетизм... и свои выводы изложить в специальных (недоступных толпе) трактатах, не в статьях мистических календарей. Я не понимаю также Эртелевской⁵³ проповеди, превращающей учение о Божестве в какое-то гостиное факирство. Между тем у меня нет ни в ком поддержки. Я остаюсь один. Все меня поучают о важности идеи бессмертия души. Б. Н. в полемике со мной глумится над теософией, говоря, что «Христос восстрекозится на Марсе», а в среду присутствует у К[леопатры] П[етровны] на сеансе⁵⁴ и говорит комплименты идиотам, давая вес их словам своим авторитетом. Между

51 Имеется в виду книга Дмитрия Мережковского *Гоголь и чорт (Исследование)* (1906).

52 Михаил Сизов.

53 Михаил Александрович Эртель (1882–начало 1920-х), историк, теософ и антропософ. Входил в Теософское общество, а потом в группы по изучению трудов Штейнера. Посещал многие лекции последнего. Накануне революции 1917 года впал в помешательство. Последние пять лет своей жизни страдал тяжелым душевным заболеванием.

54 Речь идет о спиритическом сеансе.

тем я пожертвовал своими личными отношениями к Клеопатре Петровне ради нежелания на один волосик приврать, смягчить, умаслить, поддаться. Для меня самое святое в мире – Клеопатра Петровна, и моя личная драма возникает там, где для пророков, призывающих к подвигам человечество, простая вежливость решает дело. Но всего большее для меня нападки на единственного человека, которому я еще верю, на Брюсова. Его жизнь – великий нравственный урок одиночества. Вы пишете, что «вам страшно от одиночества». Напротив, в нем единственное спасение. Если я, Вы... не будем мыслить совершенно самостоятельно, то мы погибнем.

Между тем, Вы, обладая большим умом, способностью мыслить и разбираться в вопросах философии – часто повторяете чужие мысли и притом лишь стоящих ниже Вас; обладая талантом пренебрегаете живописью, исповедуя ходячие, возмутительные теории о сверх-искусстве, вреде эстетизма, о «действе», забыв, что и перед искусством мы все жалкие черви и мухи. Я же лично счел бы себя блаженным, если бы мог создать нечто в 1.000.000 раз меньшее, чем Лермонтов, и *и* последней искре в Искусстве, одна невидимая частица.

В заключение всего мне хочется сказать, что между нами (независимо от того, кто что сказал) лежит огромная пропасть, и то, что мне кажется воскрешенным по-иному Смертью, Вам кажется и должно казаться мертвым. Ведь я не обвиняю Вас, а только с грустью констатирую это как факт.

Ваш Эллис

Эллис (Лев Кобылинский) – Марии Сизовой⁵⁵
[21.02.1909] [№ 11]

Дорогая Мария Ивановна!

Очень жалко, что не могу до понедельника лично поговорить с Вами, ибо время все занято. Спешу Вам сообщить, что мой инцидент с ротмистром Козловым улажен окончательно⁵⁶. Посылаю Вам пропуск (для 3 лиц) на генеральную репетицию Скрябинского концерта⁵⁷ (в субботу в 9 часов

55 РГАЛИ. Ф. 575. Оп. 1. Ед. хр. 44. Л. 31–31об.

56 Белый смутно описал один скандальный эпизод, произошедший с Эллисом: «Во время заседания “Свободной эстетики” подвели офицера, желавшего поговорить о Бодлере; вообразив, что это [адъютант Джунковского Р... (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 76)] о котором слухи, что в прошлом – он избиватель, Эллис отдернул руку; и провизжал: “Руки [адъютанту Джунковского] не даю”! Офицер заявил окружающим: недоразумение; он доведет инцидент до Офицерского общества и вызовет на дуэль. Общество постановило: в случае смерти офицера или его ранения, каждый следующий вызывает Эллиса; с величайшими усилиями ликвидировали и этот инцидент, грозивший не только преследованиями, но и смертью. Кабы не семь нянек, Эллису не бывать бы живу» [Белый 1990: 57–58].

57 Речь идет о генеральной репетиции Симфонии № 3 для большого оркестра,

утра, в Благородном собрании). Приходите обязательно. Как жаль, что Вы не пришли в «Эстетику»⁵⁸. Скрябин на меня произвел впечатление, которое может поспорить только с впечатлением от игры Николая Карловича Метнера⁵⁹. Достать билет на самый концерт уже невозможно. Я сам пойду вместе с Конюсами⁶⁰ и меня обещали пропустить. Репетиция же мало чем отличается от концерта.

26 февраля, в четверг, я буду в интимном кружке читать своего «Канатного плясуна»⁶¹ у Карла Карловича Метнера⁶² (Чернышевский пер., дом Казанского собора) в 9 часов вечера. С его согласия приглашаю

До минор, Оп. 43, в трех частях, *Божественной поэмы* (фр. *Le Divin Poème*), написанной Александром Скрябиным в период с 1902 по ноябрь 1904 года. Премьера симфонии состоялась в Париже 16 (29) мая 1905 года, в симфоническом концерте под управлением Артура Никиша в зале Нового театра.

58 Заседание Общества свободной эстетики 18 февраля 1909 года (среда): «“А. Н. Скрябин. Исполнение ряда собственных произведений” (Отчет 08/09). Камерный вечер. А. Н. Скрябин исполнил 3-ю сонату и ряд фортепианных пьес (см.: *Летопись жизни и творчества А.Н. Скрябина* / Сост. М.П. Пряшникова и О.М. Томпакова. М., 1985. С. 168)» [Соболев 2020: 418].

59 Николай Карлович Метнер (1880–1951) – композитор и пианист.

60 Члены семьи следующих композиторов и исполнителей: Георгий Эдуардович Конюс (1862–1933) – российский теоретик музыки и композитор; Лев Конюс (1871–1944) – пианист и музыкальный педагог, младший брат Георгия; Юлий Конюс (1869–1942) – скрипач и композитор, средний брат Георгия.

61 См.: [Эллис 2003]. Пьеса посвящена Анастасии Цветаевой. Александр Лавров в сопроводительной статье тщательно исследует поэтическое и драматургическое наследие Эллиса и приходит к выводу: «Подобно тому как в стихах Эллис постоянно апеллирует к созданному предшественниками – признанными классиками и новейшими мастерами, так и в опытах творчества для сцены, он использует образно-сюжетные схемы и мотивы, заведомо опознаваемые и идентифицируемые; правда, игровых, стилизаторских, эстетически самоценных заданий автор перед собой не ставит: “чужое” для него – лишь удобный для применения, подручный материал, способный служить оболочкой для мистериального содержания. Сопровожденная эпиграфом из Данте, пьеса “Канатный плясун” в “мистериальной” части своего сюжета ориентирована, конечно, на “Божественную комедию”, и эту зависимость подчеркивает сам Эллис (в словах Второго Ангела) указанием на Данте – “единственного смертного, который один из всех живых был удостоен лицезрения Рая”» [Лавров 2003: 329–330].

62 Карл Метнер, брат Николая, Александра, Владимира, Эмилия и Софьи Метнеров (в замужестве Сабуровой). «Раздавались звонки; являлись женатые братья: хорошо одетый остряк, в стиле Диккенса, брат Карл Карлович и молодой Александр Метнер с испуганными голубыми глазами; являлась сестра, Софья Карловна, ее муж Сабуров, тривиально самоуверенный, немолодой и неглупый художник Штембер, родственник Метнеров; многочисленное семейство внимало “Миле” [Эмилий Карлович], верховоду и дирижеру. [...]» [Белый 1990: 95].

Вас на это чтение. Если однако хотите, он напишет Вам специальное пригласительное письмо. Ваше присутствие тем более необходимо, что я хочу Вам предложить играть роль «Девушки в белом»⁶³, которую я и написал под впечатлением, которое Вы на меня всегда производили. Надеюсь, что Вы придете!

Ваш

Эллис

Эллис (Лев Кобылинский) – Марии Сизовой⁶⁴
[4.06.1909. Москва] [№ 12]

Бесконечно-дорогая Мария Ивановна!

Ваше письмо пришло как нельзя более вовремя! Я был у Шика⁶⁵ в Сокольниках; странно, что и он несколько изменился; мы читали вечером С. Георге, его последнюю книгу стихов, которая открывается большим стихотворением, посвященным Данте⁶⁶, лучшее, что я читал о Данте. В этой поэме Георге сливает в жизни Данте свою судьбу и судьбу современной идейной жизни <.> Георге подчеркивает Рай. Поэма кончается словами:

Я взял плающую головню из печи и дую на нее –
И стал Ад... но нездешнее пламя небесных созвездий ... создало мой Рай!

В конце книги приведены стихотворные изречения (четверостишия), в которых Георге говорит о том, что эстетизм – кончен, что впереди нечто несказанное и великое, что он ждет пришествия Кого-то, чей голос покрывает все голоса, перед Которым он сам – ничто.

Трудно передать то, что веет от этих скрижалей величайшего человека в Германии, быть может, в мире. Но смутно и до боли чувствовалось все время, что и С. Георге «о том же самом», о новом, о том, где «шум времени», где повелительные жесты снизошедших именно сейчас великих посвященных. Ах, как мне хотелось бы показать эти скрижали!

63 В авторских указаниях постановщику пьесы сказано: «Девушка в белом – 15–17 лет; 1-й Ангел (похожий на Девушку в белом). В первом действии Злой Паяц, директор цирка, избивает мальчика-акробата за то, что он, задумавшись, опоздал на арену. Оправдываясь он говорит: «Я думал о белой девочке, то есть о белом Ангеле!... Ах, мне сегодня показалось, когда вдруг заплакала флейта, что даже публика, даже лошади и звери ждут его!» [Лавров 2003: 346].

64 РГАЛИ. Ф. 575. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 33–34об.

65 Максимилиан Яковлевич Шик (1884–1968) – поэт, переводчик, критик, собственный корреспондент журнала «Весы» в Берлине. Публикации в журнале «Весы». Перевел на немецкий язык несколько стихотворений и рассказов Брюсова; его друг.

66 Георге изображает Данте в начале силлога *Седьмое кольцо* (*Der Siebente Ring*, 1907), название которого намекает на «седьмой круг» ада.

Однако их преждевременная гибель не желательна. Поэтому я был потрясен этим письмом Бальмонта! Дорогой я очень думал о Вас, как о спасении из этого хаоса разложения и гнили. Но мне было горько, что я не получаю от Вас ответа на свое письмо о моем сне. Какова же была моя радость, когда я дома нашел очень большое [письмо], спасибо Вам!

* *
*

Мне хочется плакать над каждой былинкой,
Над каждым листочком, над каждым цветком.
Над вздохом лучей, уносимых пылинкой,
Почему, я не знаю, не знаю, о чем!

Над каждой смешно-суетливою мушкой,
Над каждым заботливо-тихим жучком,
Над каждой стыдливо склоненной верхушкой,
Над каждым болезненно-стройным стволом!

Мне хочется плакать, мне плакать не стыдно,
Упившись слезами, упьюсь тишиной,
И только мне больно одно и обидно,
Что плакать не можешь ты вместе со мной!⁶⁷
Эллис

Эллис (Лев Кобылинский) – Клеопатре Христофоровой⁶⁸
[25.11.1910. Москва]

Москва, 25.11.1910

конфиденциально

Бесконечно-дорогая, единственно-честная и верная Клеопатра Петровна! Спешу спокойно, но подавляя бесконечное негодование, сообщить Вам следующее: сейчас (25 ноября) в 2¹/₂ часа ночи в ночной чайной я услышал от Б. Н. Бугаева буквально следующие слова:

«Милый Лева, относительно Р. Штейнера А. Р. Минцлова сказала мне определенно, что, несмотря на его гениальность, он в последнем безусловный люцеферист и его слова о Христе собственная ересь, а не учение Розенкрейцеров».

Сопоставляя эти слова безусловно-честного Бугаева с фразой Киселева о «шарлатанстве доктора», с колебаниями Сизова, с сомнениями Петровского⁶⁹ и зная определенно от Б. Н. Бугаева (сказано сейчас же)

⁶⁷ Стихотворение публикуется впервые.

⁶⁸ НИОР РГБ. Ф. 575. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 1–1об. Ранее опубликовано в: [Майдель 2001].

⁶⁹ Петровский Алексей Петрович (1881–1958), переводчик, антропософ, коллекционер (коллекция западноевропейской гравюры XV–XX веков). Один

о том, что А. Р. Минцлова составила из этих всех лиц кружок, действуя будто бы от Розенкрейцеров, осудивших великую и святую работу нашего единственного учителя, чувствуя, какой раскол внесен в центр «Мусажета», в души каждого из нас, ибо за доктора я готов уничтожить и Мусажет, и всех своих лучших друзей, если он этого пожелает (не самовольно), чувствуя измену по отношению к доктору, я умоляю Вас при первой возможности это мое письмо передать в собственные руки Доктора лично и перевести ему каждое слово самолично или при содействии только одной Марии Яковлевны Сиверс⁷⁰.

Ужасаюсь, что при общем авторитете и влиянии Мусажета, при будущей идейной власти его, при моей связи с ним, ужасаюсь тому, какой же ценой будет воздано доктору за его великое дело и его самоотверженную любовь к людям и нам.

В «Русской Мысли» объявлена статья Бердяева «Штейнер и религиозное сознание»⁷¹, в которой, по словам А. Белого, Бердяев ополчается на Доктора как на «бездну» (что за идиотизм). Между тем летом Бердяев имел ряд свиданий с А. Р. Минцловой.

Вы, дорогая, конечно, понимаете, что для доктора не опасны никакие враги, кроме тех, которые опираются (дживо) на то единственное, во имя чего он действует.

По точным словам Бугаева, А.Р. говорила:

«Я была первой ученицей Штейнера, потом я достигла одинаковой степени посвящения с ним, тогда я стала действовать самостоятельно, но не могу (хоть и страдаю) обличать его как первого моего учителя!» Какую

из основателей и редактор первого антропософского издательства в России «Духовное знание» (1912–1918). Один из учредителей русского антропософского общества в Москве (1913). Перевел книгу Якова Беме *Aurora: Die Morgenröte im Aufgang* (*Aurora, или Утренняя заря в восхождении*, Москва, 1914). Друг Белого. Тональность преодолённого (преодолеваемого?) сомнения звучит в письмах Петровского, впервые слушающего Штейнера: «Штейнер дал мне несравненно больше, чем я ждал, хотя личной беседы я еще не имел с ним. Это нечто исключительное по власти и силе. Глядя на него, все время учишься, как я уже давно не учился» (письмо к Метнеру от 24 августа 1910 года из Мюнхена // РГБ. Ф. 167. Карт. 14. Ед. хр. 35. Л. 4об.–5); «Бесконечно много учишься глядя на него. Да, это то» (письмо Петровского к Белому от 30.08.1910 из Мюнхена // Там же. Ф. 25. Карт. 21. Ед. хр. 16. Л. 45об.).

⁷⁰ Мария Яковлевна фон Сиверс, в замужестве Штейнер (1867–1948) – российская дворянка немецко-балтийского происхождения; самая близкая соратница Рудольфа Штейнера, его вторая жена (1914). Вошла в состав «Теософского эзотерического общества Германии и Австрии» в 1900 году, сыграла значительную роль в становлении штейнеровского Антропософского общества (основано в 1913 году). После смерти мужа (1925) занималась сохранением и публикацией его творческого наследия посредством собственного издательского дома. Издала стихотворения Вл. Соловьева в своем переводе на немецкий язык (1942).

⁷¹ Анонсировалась неоднократно, но не публиковалась.

тень кидает она на тех, от имени кого действует. Я невольно ставлю вопрос, хороши же и критики Доктора, вверившие тайну такой посреднице. Весь Ваш Эллис

Эллис (Лев Кобылинский) – Марии Сизовой⁷²
[19.09.1911. Минск, на пути в Германию]

Дорогая М. И.!

Поезд стоит 10 мин., станция Борисово, 720 верст от Москвы. Спешу, пока стоит поезд, писать. Ехал отлично! Вагон полон детьми (Женя, Степа), три ручных кролика, голуби воркуют в корзинке. Недалеко от меня куры и петух. Григоровскую⁷³ корзину с бутербродами и фруктами съели мгновенно все жители вагона. Видел прекрасные сны! Степка плачет и машет гремушкой. Все и все кругом хорошие! Шлю Вам братский привет. Эллис

72 РГАЛИ. Ф. 575. Оп. 1. Ед. хр. 44. С. 4. Почтовая открытка. Датировано по почт. штемпелю. 18 сентября 1911 года Эллис выехал из России в Германию, чтобы попасть на курс лекций Р. Штейнера *От Иисуса к Христу* (*Von Jesus zu Christus*), который должен был состояться в Карлсруэ с 4 по 14 октября. Увлечение Эллиса теософией началось годом ранее и к осени 1911 года символистская Москва уже говорила о нем как о рьяном штейнерианце, стремящемся обратить всех в свою «веру». Сергей Бобров писал Белому: «Эллис... – тот совсем ушел в теософию и кроме как о Штейнере ни о ком и ни о чем не говорит и старается взять “Мусaget” приступом, дабы обратить его в гиблую квартиру теософов» [Бобров 1992: 156]. О масштабах деятельности Эллиса можно судить по материалам, опубликованным в статье: [Майдель 2001]. См. письмо Витольда Ахрамовича Эмилю Метнеру от 19 сентября 1911 года: «Вчера проводили Льва Львовича. Проводы на вокзале, а также накануне у П.[авла] И.[вановича]. Астрова были очень торжественными» (ОР РГБ. Ф. 167. Карт. 13. Ед. хр. 16. Л. 1об.). Проводить Эллиса собиралась и М. Цветаева, см. ее письмо к Волошину: «Эллис недавно уехал за границу. Мы вчетвером поехали его провожать, но не проводили, потому что он уехал поездом раньше» [Цветаева 1995: 53].

73 Григоровы, семья близких друзей-антропософов Эллиса и Сизовых. Борис Павлович Григоров (1883–1945) долгое время являлся главой Русского антропософского общества. По профессии экономист, член кружка «Молодой Мусaget», где Белый вел курсы в 1910 году. Принимал участие в строительстве Гетеанума. Один из основателей Р.А.О. и его председатель вначале. В своем «автобиографическом письме» Разумнику Иванову-Разумнику (1927), Белый пишет: «<...> возникает Б. П. Григоров, возникает Московская группа, дорнахский антропософский Коллектив, вынашиваются “зерна” в душе будущей “антропософской молодежи” (2-ая и 3-я волна антропософии)» [Nivat/Belyj 1974: 70].

Эллис (Лев Кобылинский) – Марии Сизовой⁷⁴
[сентябрь 1911]

Милая, дорогая Травка!

Пишу Вам в большом волнении. Я кончаю обычные занятия и, положив Вашу карточку (фото) и Рачинского в карман, отправляюсь на обед к Ш[тейне]ру. Первое, что я буду просить Его, – о помощи Вам. И сейчас мне хочется поговорить только с Вами. Вы же помолитесь за меня, ибо мне (никому, даже Мише, этого не говорить) так трудно, так мучительно здесь: головная боль, ужасные кошмары по ночам, озаряемые дневными снами, беспокойство всегда и постоянная склонность к трансу. Это обычное явление при близости Доктора. Многие годами страдают и не могут очиститься.

Но я не отступлю ни за что! Вчера Он прямо говорил о П^{ом} пришествии. Его лик, ужасные глаза, иератические жесты и голос (особенно голос) так вонзается в сердце, что потом становишься больным, впечатлительность достигает небывалого максимума. Когда Он говорит о Христе, чувствуется присутствие в зале Существ очень высоких, и Его ученики знают, Кто был на какой лекции. Доктор был у Папы в Риме и читал ему лекцию об оккультизме, но был не понят.

Трапезников⁷⁵ (серьезный ученик) говорил мне, что один раз Доктор ехал в карете и увидал группу гномиков, которые возились и суетились... Он подошел и увидел, что на скале прибита доска с надписью; это взволновало их. Другой раз Он видел гнома на окне библиотеки и подкравшись шепнул ему что-то. Гном вскрикнул и исчез.

Мы живем здесь так дружно и так строго. Вечером лекция, потом в кафе беседа о неважном⁷⁶. Утром у фонтана в парке повторяем лекции по записям, по-русски. Маргарита Васильевна⁷⁷ – совершенство... Мы с ней там дружны. Мы все мечтаем о русской общине во имя Доктора. Трапезников шлет Мише и Вам привет. Он, вполне русский душой, мечтает о новой форме теософии для России. Штейнер именно так и говорит о России. В сердце Доктора культ Вл. Соловьева. Я буду беседовать с Сиверс о Соловьеве (я здесь много читаю его), чтобы она передала все Штейнеру. Это здесь так делается. Она мила, прекрасна и строга. Она очень поняла мои "Stigmata"⁷⁸ и их здесь пропагандирует среди русских. Вчера после лекции ко мне подошел трогательный юноша и на переломанном русском языке спросил меня, правда ли, что я тот самый Эллис, который

74 РГАЛИ. Ф. 575. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 81–83об.

75 Трифон Георгиевич Трапезников (1882–1926), историк искусства, участник строительства антропософского храма Гетеанума, один из зачинателей антропософского движения в России.

76 Сноска Эллиса: «это необходимо, иначе ужас охватывает душу».

77 Маргарита Сабашникова.

78 [Эллис 1911].

написал стихи, посвященные Д[окто]ру. Это через Сиверс. Он же оказался офицером Баденской армии, переодетым в штатское.

Каждый вечер в 8 ч. показывается черная карета Доктора, которую все уже знают. Среди теток⁷⁹ есть 4, 5 умирительно милых: Колькрейт⁸⁰ и графиня Мольтке⁸¹. Попросите Мишу прислать мне великолепный портрет Вл. Соловьева. Это важно для приезда Д[окто]ра в Москву. Сиверс меня поддерживает в этом. Скоро пришлю брошюры Д[окто]ра. Пришлите мне денег на покупку книг Д[окто]ра. Боже, как я волнуюсь!

Целую руку
Эллис

Мария Сизова – Эллису (Льву Кобылинскому)⁸²
[Сентябрь 1911]

Дорогой, милый Лев Львович,

Мне бесконечно жаль, что я не застала Вас. Мне так нужно – внутренне – побыть с Вами хоть несколько минут. Я напишу Вам, уезжая завтра утром. Христос с Вами. Мне кажется, что я вступаю в самую трудную полосу своей жизни. Страшно, что все, все так меняется. Кроме Вас и Миши⁸³ у меня нет никого. Да простит мне Господь мое уныние, я не могу заглушить душевного ропота. Вчера мы с Колей⁸⁴ ездили вечером в Петровский парк – я его теперь ужасно люблю, мы много говорили с ним. Не забывайте меня.

Мой адрес: Ярославская ж. д. ст. Пушкино, дача Попова, Е.[го] В[ысоко].Б.[лагородию] С. А. Смирнову для меня.

Не думайте, что произошло что-нибудь – больше ничего не произошло. Но не говорите никому об этом письме. Всего хорошего.

М. Сизова

Я перевожу «Апокалипсис»

79 Так пренебрежительно Белый, Эллис и др. называли страстных и преданных последовательниц Штейнера.

80 Личность не установлена.

81 Элиза фон Мольтке (1859–1932) – графиня, участница антропософского движения.

82 РГАЛИ. Ф. 575. Оп. 1. Ед. хр. 44. Л. 10об. Датировано по почт. штемпелю. Это единственное письмо Сизовой Эллису в этом архиве.

83 Михаил Сизов, брат Сизовой.

84 Николай Петрович Киселев, с которым Сизова находилась в тайной любовной связи.

Эллис (Лев Кобылинский) – Марии Сизовой⁸⁵
[октябрь 1911]

Милая, дорогая Мария Ивановна!

«Резким» письмом я назвал то, где говорилось о цельности идеального отношения к [знак розы и креста] о созерцании символа и в конце о немецких детях.

Слово «резкий» не имело смысла лично в отношении к Вам! Получили ли Вы его? Все время думаю о Вас, всего больше, всего теплее, всего святее и больше все о Вас, о Вас! Когда слушаю Д[окто]ра, когда говорю с Клеопатрой Петровной, когда еду в автомобиле, гуляю в Tiergarten'e, ночью в темноте иду дверь своей комнаты на лестнице, читаю циклы, пишу письма, сижу в кафе или когда брожу вечером по Берлину.

В карете, я всегда с Вами, я неотступно около Вас, до странности близко. Я все с Вами за одно переживаю, все вижу, чувствую, знаю, сочувствую! Как много хочется прошептать, рассказать, сказать, прокричать – о если бы было возможно (это самое важное) для Вас уехать немедленно из Москвы сюда в Берлин. Я специально приехал бы снова в Москву за Вами, доставил бы Вас сюда к Клеопатре Петровне (которая, хотя не читала Ваших писем, но о многом догадалась и всецело с Вами и на Вашей стороне). Деньги я бы добыл, здесь жить дешевле Москвы, здесь забывается, аннулируется все московское, личное, больное, безвыходное, здесь попадаешь в общий белый вихрь и возносишься! Поговорю с родными, действую через Длинного⁸⁶; во всяком случае не забывайте ни на секунду, что весной Д-р (если даже не удастся Его привезти в Москву) будет в Гельсингфорсе. Кроме того, не забывайте, что при всем огненном и безумном аде, в который Вас ввергла судьба, у Вас должна быть яркая звезда впереди на все время Вашей жизни. Эта звезда – надежда со временем попасть в Мюнхенский оккультный университет, который уже начал строиться.

Я хочу верить, что мы все со временем там будем; тогда начнется серьезная линия мистики, оккультизма, существенно нужные для России. Это будет уже не «Ребус»⁸⁷, не Калужская теософия⁸⁸, не «Мусатет», не Григоровский кружок, а

85 РГАЛИ. Ф. 575. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 102–102об.

86 Личность не установлена.

87 «Ребус: популярно-научный журнал по вопросам психизма, медиумизма и спиритуализма» (1881–1918 гг.) – еженедельный спиритический журнал, выходивший в Санкт-Петербурге с 1881 по 1903 год под редакцией Виктора Прибыткова, с 1904 по 1918 год под редакцией Петра Чистякова. Вначале еженедельник выходил в виде листка загадок и ребусов, затем, под влиянием взглядов Прибыткова, периодическое издание стало носителем пропаганды нематериалистического воззрения. Девизом журнала были следующие слова: «Человек – ближайший и труднейший из ребусов». В нем размещалась беллетристика, приводились материалы по психологии и эзотерике, мировых медиумах, предлагались загадки, шарады, ребусы за значительное вознаграждение.

88 21 апреля 1909 года на основе Калужского теософского кружка было образовано Калужское теософское общество как отдел Российского теософского обще-

строгая, серьезная, научная работа во славу (знак розы и креста). Каждый из нас должен сознать это и всю свою жизнь сейчас так размерить, так построить, чтобы подготовить себя к этой священной будущей работе под руководством Ш[тейне]ра! Пусть Вы брошены в котел с кипятком, Вы все же не забываете этой яркой, утренней звезды!

Не случайно, конечно, мы все в разной степени, сейчас одновременно переживаем и самое светлое и самое мучительно-ужасное! Ах, как ужасна и для меня была вся эта зима и как мне трудно, как бесконечно невыносимо, мучительно, больно переносить все то, что настигает Вас. За себя я теперь спокоен: впредь никому не отдам своей, впредь ни один человек не станет моей судьбой. Конечно! Я люблю и буду любить лишь тех до конца, с кем меня безусловно соединяет светлый образ Учителя. Все же другие мне далеки и вызывают лишь сострадание! Я [нрзб], как никогда живо ощущаю, заглядываю в глубину своей души, что могу так просто, так самоочевидно раз и навсегда сказать себе: «Нет ничего важного в человеческой природе и жизни помимо соотношения к Одному, нет ни в одном человеке ничего темного, что не было бы уже известно в общем, не было совершенно ничтожно в сравнении с одним реальным человеком, воплощающим безграничную Тайну, с Доктором Штейнером». Да, отсюда все кажется иным, маленьким, ничтожным; только Вы и Ваше страдание мне не кажется и отсюда таким, ибо я живо ощущаю Вас здесь или себя у Вас в комнате, или идущим с Вами вечером по переулку всякий раз следуя мысленно за Вами бывало. Недавно забрел (в 1-ый раз) в кинематограф, – сиденья у ступень откидываются как в Москве, в Тверском синематографе, мгновенно все ожило, чувствовал Вас рядом в темноте казалось, что Ваша фигура войдет в луч электрического света, хотелось подождать Вас и вместе искать места. На экране Столыпин в гробу⁸⁹; точно Россия, Москва, Тверская...

Пишите мне больше и подробней, я так-таки ничего не знаю о событиях после письма Вашего к Н.П.⁹⁰ Я не собираюсь вмешиваться в это без Вашего желания; это было бы нахальством. Мне хочется Вам высказать несколько пожеланий:

Вернейшее средство излечиться от отчаяния – утонуть в чужом горе; я это много раз переживал; не нужно замыкаться, уединяться и оставаться вдвоем с Отчаянием; не нужно. Нужно быть с людьми, смотреть им в глаза, видеть их слезы, утешать, выслушивать их, любить, расточать себя, губить свою душу, губить каждый миг и не думать...

ства. Его председатель Елена Писарева (1853–1954) была избрана вице-президентом теософского общества России. Лекции и диспуты проводились в больших аудиториях Дворянского собрания при большом стечении публики. О времени проведения и теме мероприятия сообщалось заранее через газету «Калужский курьер».

89 Петр Столыпин (1862–1911). Умер после покушения на него террориста и похоронен в Киеве.

90 К Николаю Петровичу Киселеву.

Эллис (Лев Кобылинский) – Михаилу Сизову⁹¹
[9(22).11.1911. Пгт. получения в Москве]

Дорогой брат Миша и Ольга П.[авловна]⁹²!

Я так бесконечно рад, что Д-р принял Марию Ивановну с особенным вниманием и кажется, что в первый же день она два раза получила от Него привет и улыбку. Она неузнаваема ожила, ободрилась, повеселела даже; в ложе она сразу почувствовала атмосферу [нрзб], общения с Христом через Доктора и братскую близость всех.

Я смог в первое же утро записать ее в члены через Сиверс, с которой про нее устно поговорил и которая уже к ней благоволила. Так странно, так безумно, что вас обоих нет еще здесь. Хочется сказать тебе от глубины души – ударь себя по лбу, добудь у Крахта мои деньги от «Сфинкса» (200 р.) и ничтоже сумняшеся преисполнившись славянской гордости вдруг прикати сюда на елку на Рождество.

После сочтемся!

Твой Лев

Эпилог

Упомянутый Эллисом возлюбленный Сизовой – Николай Петрович Киселев. Как утверждал Эллис, на протяжении нескольких лет Сизова была влюблена в него, и даже после того, как тот женился, продолжала верить, что его чувства к ней неизменны. Эллис трактовал эти отношения как «сверхличные», лишённые всяческой «плотской пошлости», а себе отводил роль мистического брата, имеющего с Киселевым и Сизовой духовную связь⁹³.

91 РГАЛИ. Ф. 575. 1. Ед. хр. 21. Л. 1–2.

92 Ольга Павловна Сизова, первая жена Михаила Сизова, врач [Белый 2014: 999].

93 22 декабря 1907 года Киселев женился на норвежской подданной Kitty Christensen (Христине Лаврентьевне), урожд. Westrem (1872–1942), с которой познакомился во время обучения в Гейдельбергском университете [Киселев 2005: 16]. Впоследствии отношения между Сизовой и Киселевым были куда более близкие, чем хотелось Эллису. Из писем Христофоровой к Сиверс: «... у меня живет Китти Киселева. <...> Ее муж вдруг почувствовал, что любит Марию Ивановну Викентьеву <...>, а Мария Ивановна давно его любит, и поэтому Китти уехала ко мне»; «она продолжала тосковать по мужу, который в это время уже поселился с Марией Ив. Викентьевой [Сизовой] на отдельной квартире. <...> Но кончилась неожиданно быстро вся эта затея: прожив вместе три месяца, Мария Ив. вернулась к своему мужу, а Николай Петр. к Китти» (Письма от 3 марта 1915 и 4 января 1916 года из Екатеринослава. Цит. по: [Майдель 2001: 238]. Киселев сообщил Эллису об этих событиях (см. реакцию Эллиса в письме Киселеву 1915

Маргарита Сабашникова в своих мемуарах «Зеленая змея» так описывает встречу Эллиса и Сизовой в Германии: «Эллис уже приехал из Берлина, он годами боготворил Марию Сизову как свою Беатриче, а она приехала сюда в сопровождении Викентьева, как его невеста. Эллис вне себя. Он говорил о своем горе со Штейнером, убеждая его, что «она предназначена ему Провидением». Штейнер ответил: «Если бы действительно она была Вам предназначена, так бы и произошло, значит это не так». Он утешал Эллиса, даже обнял его и поцеловал, после чего Эллис возомнил себя «любимым учеником» Штейнера⁹⁴. Сам Эллис объяснял произошедшее в письме Э. Метнеру.

Эллис (Лев Кобылинский) – Эмилю Метнеру⁹⁵

<...> В инциденте с М. Сизовой Вы ровно ничего не понимаете, к сожалению. Но Вы должны же верить мне (я с Вами абсолютно откровенен), что причина моего безумного протеста бесконечно-глубока и далека от всего чувственного, личного и всякой влюбленности (розовых ручек и т. д.), которым не место около Мейстера. Довольствуйтесь тем, что Доктор лично сказал мне, что я связан с ней в прежней инкарнации и что эта связь имеет отношение к эзотеризму. Только это, между нами, совершенно. <...> Верьте, что я искал всегда у женщин воспоминаний о Рае Небесном или благоухающего Ада, глумясь над системой конституционной страсти и двупостельной мистерии брака. Теперь всякий Ад мне далек. То, что искал я прежде, то нашел около Учителя, встретил здесь женщину, чуждую всяких браков, постелей и розовых ручек, но ясновидящую и спасающую меня от безумия <...> Прекрасная Дама, которая помнит меня в прежней инкарнации, именно в средневековой <...>.

В конце концов свой женский идеал Эллис нашел в лице Иоганны ван дер Мойлен. По сведениям Елены Глуховской она родилась в Амстердаме, в знатной и богатой семье; отец ее был судьей, и денежные средства из семейного фонда оказались позже единственным

года: ОР РГБ. Ф. 128. Оп. III. Карт. 12. Ед. хр. 8. Л. 5).

94 [Волошина 1993: 204]. Маргарита Васильевна Сабашникова (в замужестве Волошина, 1882–1973), русская художница, писательница, антропософ. Занималась живописью и иконописью. В 1906 году вышла замуж за М. Волошина, вместе они по приглашению Штейнера участвовали в строительстве антропософского храма Гетеанума в Швейцарии. После разрыва они сохранили дружеские отношения на всю жизнь. Уехала в Германию в конце 1922 года, в эмиграции занималась религиозной и светской живописью.

95 НИОР РГБ. Ф. 167. Карт. 7. Ед. хр. 65. Л. 1. Ранее опубликовано: [Глуховская 2015: 105].

источником их совместного существования с Эллисом. Она была убежденной антропософкой и одной из ближайших учениц Штейнера. По поручению Доктора весной 1912 года она сблизилась с Эллисом с целью помогать ему в оккультной работе и следить за его душевным состоянием. Однако вскоре Эллис разочаровался в антропософии и отошел от Штейнера, а Иоганна ван дер Мойлен последовала за ним. В 1919 году они поселились в Локарно в ее доме, и до самой смерти Эллиса она оставалась его спутницей и ближайшей духовной подругой, отношения с которой носили чисто платонический характер [Виллих, Козьменко 1993].

В заключение нельзя не процитировать статью Глуховской, такими словами подытожившей жизненный путь Эллиса:

Выступая в сборнике стихов “Stigmata” певцом Девы Марии, в жизни Эллис искал ее отражение, свою Беатриче. Культ Данте в творчестве Эллиса выступил миро моделирующей основой житнетворческой концепции поэта, определив его отношение к любви и женщинам, явившееся одним из отголосков идеи о Вечной Женственности [Глуховская 2015: 105].

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Аврелий 1904] – [Брюсов В.Я.] Новый перевод Бодлэра: [Рец. на кн.] Эллис. Иммортели: Вып. 1-й: Ш. Бодлер. Мск., 1904 // Весы. 1904. № 4. С. 42–48.
(*Avrelij [Bryusov V. Ya.]*. Novyy perevod Bodlera: [Review on] Ellis. Immorteli: Issue 1: Sh. Bodler. Moscow, 1904 // Vesy. 1904. No. 4. P. 42–48.)
- [Белый 1990] – Белый А. Начало века. М.: Наука, 1990.
(*Belyy A.* Nachalo veka. Moscow, 1990.)
- [Белый 1997] – Белый А. О Блоке: Воспоминания, статьи, дневники, речи. М.: Автограф; Русские словари, 1997.
(*Belyy A.* O Bloke: Vospominaniya, stat'i, dnevniki, rechi. Moscow, 1997.)
- [Белый 2012] – Белый А. Арабески: книга статей; Луг зеленый: книга статей // Белый А. Собрание сочинений. Т. VIII / Общая ред., послесл. и коммент. Л.А. Сугай; сост. А.П. Поляков и П.П. Апрышко. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012.
(*Belyy A.* Arabeski: kniga statey; Lug zelenyy: kniga statey // Belyy A. Sbranie sochineniy. Vol. VIII / Ed. by L.A. Sugay et al. Moscow, 2012.)
- [Белый 2014] – Белый А. Начало века (Берлинская редакция, 1923) / Изд. подготовил А.В. Лавров. СПб.: Наука, 2014.
(*Belyy A.* Nachalo veka. Berlinskaya redaktsiya (1923) / Ed. by A.V. Lavrov. Saint Petersburg, 2014.)
- [Белый 2016] – Белый А. Автобиографические своды: Материал к биографии; Ракурс к дневнику; регистрационные записи; дневники 1930-х годов / Литературное наследство. Т. CV / Сост. А.В. Лавров, Дж. Малмстад; подг. текста А.В. Лаврова, Дж. Малмстада, Т.В. Павловой, М.Л. Спивак; научн. ред. М.Л. Спивак; отв. ред. А.Ю. Галушкин, О.А. Коростелев. М.: Наука, 2016.
(*Belyy A.* Avtobiograficheskie svody: Material k biografii; Rakurs k dnevniku; registratsionnye zapisi; dnevniki 1930-kh godov. / Literaturnoe nasledstvo. Vol. CV / Ed. by A.V. Lavrov, J. Malmstad, T.V. Pavlova, M.L. Spivak, A.Yu. Galushkin, O.A. Koresteev. Moscow, 2016.)
- [Блок 1997–] – Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. / ИМЛИ; ИРЛИ РАН. М.: Наука, 1997–.
(*Blok A.A.* Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 20 vols. / IMLI; IRLI RAN. Moscow, 1997–.)

- [Бобров 1992] – *Бобров С. П.* Письма к Андрею Белому 1909–1912 / Вступ. ст., публ. и комм. К.Ю. Постутенко // *Лица: Биографический альманах.* Вып. 1. / Ред.-сост. А.В. Лавров. М.; СПб.: Феникс; Atheneum, 1992. С. 113–169.
- (*Bobrov S.P.* Pis'ma k Andreyu Belomu 1909–1912 / Introduct., publ. and comment. K.Yu. Postoutenko // *Litsa: Biograficheskiy al'manakh.* Issue 1 / Comp. and ed. by A.V. Lavrov. Moscow; Saint Petersburg, 1992. P. 113–169.)
- [Брюсов 1990] – *Брюсов В.Я.* Среди стихов, 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. М.: Советский писатель, 1990.
- (*Bryusov V.Ya.* Sredi stikhov, 1894–1924: Manifesty, stat'i, retsenzii. Moscow, 1990.)
- [Виллих 1994] – *Виллих Х. Л. Л.* Кобылинский-Эллис как посредник между русской литературой и немецкоязычными читателями // *Российский литературоведческий журнал.* 1994. № 4. С. 191–195.
- (*Villikh H. L.L.* Kobylinskiy-Ellis kak posrednik mezhdru russkoy literaturoy i nemetskoyazychnymi chitatel'nyami // *Rossiyskiy literaturovedcheskiy zhurnal.* 1994. No. 4. P. 191–195.)
- [Виллих, Козьменко 1993] – *Виллих Х., Козьменко М.В.* Творческий путь Эллиса за рубежом // *Известия Российской Академии наук: серия литературы и языка.* 1993. Т. 52. № 1. С. 61–69.
- (*Villikh Kh., Koz'menko M.V.* Tvorcheskii put' Ellisa za rubezhom // *Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Series on Literature and Language.* 1993. Vol. 52. No. 1. P. 61–69.)
- [Волошин 2000] – *Волошин М.А.* История моей души. М.: Аграф, 2000.
- (*Voloshin M.A.* Istoriya moey dushi. Moscow, 2000.)
- [Волошина 1993] – *Волошина М.* Зеленая змея: история одной жизни / Пер. с нем. М. Н. Жемчужниковой. М.: Энигма, 1993.
- (*Voloshina M.* Die grüne Schlange: Lebenserinnerungen. Moscow, 1993. – in Russ.)
- [Глуховская 2015] – *Глуховская Е.А.* Культ Вечной Женственности в житнетворческой парадигме Эллиса // III Международная конференция молодых исследователей «Текстология и историко-литературный процесс»: *сборник статей.* М.: Филол. фак. МГУ; Лидер, 2015. С. 99–106.
- (*Glukhovskaya E. A.* Kul't Vechnoy Zhenstvennosti v zhiznetvorcheskoy paradigme Ellisa // III Mezhdunarodnaya konferentsiya

molodykh issledovateley "Tekstologiya i istoriko-literaturnyy protsess": sbornik statey. Moscow, 2015. P. 99–106.)

- [Горбунов 2021] – Горбунов Ю.А. (сост.). Писательницы России (Материалы для биобиблиографического словаря). Екатеринбург: Свердловская областная универсальная научная библиотека им. В.Г. Белинского (<https://book.uraic.ru/elib/authors/gorbunov/index.htm>; -Ц- <http://book.uraic.ru/elib/authors/gorbunov/sl-22.htm> (дата обращения: 10.10.2023)).
- (Gorbunov Ya.A. Pisatel'nitsy Rossii (Materialy dlya biobibliograficheskogo slovary). Yekaterinburg: Sverdlovskaya oblastnaya nauchnaya biblioteka im. V.G. Belinskogo (<https://book.uraic.ru/elib/authors/gorbunov/index.htm>; -Ц- <http://book.uraic.ru/elib/authors/gorbunov/sl-22.htm> (accessed: 10.10.2023)).)
- [Гумилев 1909] – Гумилев Н. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1909. № 3. С. [46] (2-я паг.: Хроника).
- (Gumilev N. Pis'ma o russkoy poezii // Apollon. 1909. No. 3 (2nd pagination: Khronika).)
- [Киселев 2005] – Киселев Н.П. Из истории русского розенкрейцерства / Сост., подгот. текста и коммент. М.В. Рейзина, А.И. Серкова. СПб: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2005.
- (Kiselev N.P. Iz istorii russkogo rozenkreyststva / Ed. by M.V. Reyzin, A.I. Serkov. Saint Petersburg, 2005.)
- [Лавров 2003] – Лавров А.В. Эллис: Из творческого наследия (Предисловие) // Писатели символистского круга: Новые материалы. / Ред. В.Н. Быстров, Н.Ю. Грыкалова, А.В. Лавров. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 328–332.
- (Lavrov A.V. Ellis: Iz tvorcheskogo naslediya (Predislovie) // Pisateli simvolistskogo kruga: Noveye materialy / Ed. by V.N. Bystrov, N.Yu. Grykalova and A.V. Lavrov. Saint Petersburg, 2003.)
- [Майдель 2001] – Майдель Р. фон. «Спешу спокойно...»: К истории оккультных увлечений Эллиса // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 214–239.
- (Maydel' R. fon. "Speshu spokojno...": K istorii okkul'tnykh uvlecheniy Ellisa // Novoe literaturnoe obozrenie. 2001. No. 51. P. 214–239.)
- [Нефедьев 1999] – Нефедьев Г. В. Русский символизм: От спиритизма к антропософии; Два документа к биографии Эллиса // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 119–140.
- (Nefed'ev G.V. Russkiy simvolizm: Ot spiritizma k antroposofii; Dva dokumenta

k biografii Ellisa // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 1999. No. 39. P. 119–140.)

[Нефедьев 2010] – *Нефедьев Г.В.* «Моя душа раскрылась для всего чудесного»; Приложение: Переписка С. Н. Дурылина и Эллы (1909–1910 гг.) // *Сергей Дурылин и его время: Тексты; исследования; библиография*. Кн. 1: Исследования / Сост. и автор предисловия А.И. Резниченко. М.: Модест Колеров, 2010. С. 113–158.

(*Nefed'ev G.V.* "Moya dusha raskrylas' dlya vsego chudesnogo"; Prilozhenie: Perepiska S.N. Durylina i Ellisa (1909–1910 gg.) // *Sergey Durylin i ego vremya: Teksty; issledovaniya; bibliografiya* / Ed. by A.I. Reznichenko. Moscow, 2010. P. 113–158.)

[Поляков 1992] – *Поляков Ф.Б.* Неизвестный сборник стихотворений и переводов Эллы (Л. Кобылинского) // *Символ*. 1992. № 28. С. 279–294.

(*Polyakov F.B.* Neizvestnyy sbornik stihotvoreniy i perevodv Ellisa (L. Kobylinskogo) // *Simvol*. 1992. No. 28. P. 279–294.)

[Соболев 2020] – *Соболев А.Л.* Общество свободной эстетики (1906–1917): материалы к хронике // *Литературный факт*. 2020. № 1 (15). С. 384–457.

(*Sobolev A.L.* Obshchestvo svobodnoy estetiki (1906–1917): materialy k khronike // *Literaturnyy fakt*. 2020. No 1 (15). P. 384–457.)

[Цветаева 1995] – *Цветаева М.* Письмо М. Волошину от 22.09./5.10. 1911 года // *Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. VI* / Сост., подг. текста и коммент. Л. Мнухина. М.: Эллыс Лак, 1995. С. 52–53.

(*Tsvetaeva M.* Pis'mo M. Voloshinu ot 22.09./5.10. 1911 goda // *Tsvetaeva M. Sbranie sochineniy: In 7 vols. Vol. VI* / Ed. by L. Mnukhin. Moscow, 1995. P. 52–53.)

[Шруба 2004] – *Шруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

(*Shruba M.* Literaturnye ob'edineniya Moskvyy i Peterburga 1890–1917 godov: Slovar'. Moscow, 2004.)

[Эллыс 1907] – *Эллыс (Кобылинский Л.Л.)*. Поворот // *Весы*. 1907. № 8. С. 65–68. (*Ellis (Kobylinskiy L.L.)*. Povорот // *Vesy*. 1907. No 8. P. 65–68.)

[Эллыс 1910] – *Эллыс (Кобылинский Л.Л.)*. Русские символисты: Константин

Бальмонт; Валерий Брюсов; Андрей Белый. М.: Мусарет, 1910

(*Ellis (Kobylinский L.L.). Russkie simvolisty: Konstantin Bal'mont; Valeriy Bryusov; Andrey Belyy. Moscow, 1910.*)

[Эллис 1911] – Эллис (Кобылинский Л.Л.). *Stigmata: книга стихов*. М.: Мусарет, 1911.

(*Ellis (Kobylinский L.L.). Stigmata: kniga stikhov. Moscow, 1911.*)

[Эллис 2000] – Эллис (Кобылинский Л.Л.). *Неизданное и несобранное*. Томск: Водолей, 2000.

(*Ellis (Kobylinский L.L.). Neizdannoe i nesobrannoe. Tomsk, 2000.*)

[Эллис 2003] – Эллис (Кобылинский Л.Л.). Канатный плясун: символическая драма для интимного театра / Публ. и коммент. А. В. Лаврова // Писатели символистского круга: новые материалы / Редкол. В.Н. Быстров, Н.Ю. Грякалова, А.В. Лавров. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 350–370.

(*Ellis (Kobylinский L.L.). Kanatnyy plyasun: simvolicheskaya drama dlya intimnogo teatra / Publ. and comment. A.V. Lavrov // Pisateli simvolistskogo kruga: novye materialy / Ed. by V.N. Bystrov, N.Yu. Gryakalova, A.V. Lavrov. Saint Petersburg, 2003. P. 350–370.*)

[Nivat/Belyj 1974] – *Nivat G. «Trois documents importants pour l'étude d'Andrej Belyj: I. A. Belyj, Lettre autobiographique à Ivanov-Razumnik. II. A. Belyj, Commentaires sur ma correspondance avec Blok. III. K. N. Bugaeva, Le «contrepoint» dans l'œuvre de Belyj» // Cahiers du Monde Russe et Soviétique. 1974. Vol. 15. No. 1-2 (Janvier-Juin). P. 41–146.*

About the authors

Giuseppina Giuliano, PhD in Slavistics, Associate Professor of Russian Language and Literature at the University of Salerno, Department of Humanities. Her main research areas are Russian Symbolism (in particular Andrey Bely); Russian emigration in Italy (first half of the 19th century); Russian musical theatre in the 19th century; cultural relationships between Italy and Russia in the 19th and 20th centuries; literary translation.

Vladimir Keidan, independent researcher, specialist in Ego-documents of Russian Silver Age. He studied at Lomonosov Moscow State University, worked in the main Russian archives and published memories and letters. Compiler of the anthology *Seekers of the City. Chronicle of Russian literary, religious-philosophical and socio-political movements in private letters and diaries of their participants, 1829–1923* (in Russian; 4 volumes have been published, 2017–2022).

Dmitrii Krestov, MA in Psychology, independent researcher. His research interests relate to Russian theology, animal psychology, zooethics, and synthesis between art and science. He is the author of common exhibition projects and publications with Anna Kuznetsova: dedicated to Marina Tsvetaeva and Leon Karsavin (Clamart, 2017), Tsvetaeva and Rainer-Maria Rilke (Strasbourg, 2018), to philosopher Tatiana Goricheva (Tarusa, Russia, 2022, titled *The Others*), and of a number of scholarly and popular science publications.

Anna Kuznetsova, member of Moscow Union of Painters, independent researcher, curator, publicist. She is the author of 15 interdisciplinary projects, over 100 scholarly and popular science publications in Russian and French. Her research interests relate to Russian poetry of the late 19th–early 20th centuries, Russian émigré philosophy and theology, medieval art, French philosophy and theory of contemporary art, ecological and biosemiotical problems.

Ekaterina Kuznetsova, PhD in Philology, Senior researcher at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Her research interests relate to the poetics of Russian and Western European modernism, gender studies, women's lyrics of the Russian Silver Age, and history and theory of parody. Kuznetsova is the author of more than 55 research articles, as well as of the monograph *Pre-emigration oeuvre of Igor Severyanin: problems of poetics* (in Russian; 2023).

Kristina Landa, PhD in Translation, Interpretation and Interculturality, Senior Assistant Professor of Russian Literature and Interpretation at the University of Bologna, Department of Interpretation and Translation. Her main research areas are reception of Italian literature in Russia (in particular, of Dante and Giambattista Vico); Russian Symbolism and Achmeism (with special focus on Vyacheslav Ivanov and Osip Mandelstam); history and theory of literary translation; paratexts of literary translations.

Aleksandr Liusyi, PhD in Cultural Studies (2003), DSc in Philology (2017), Professor of the Institute of Film and Television (GITR), Moscow, since 2017. He is member of the editorial board of the journal *Questions of Cultural Studies*: <https://panor.ru/magazines/voprosy-kulturologii.html#>. He developed a textological concept of Russian culture as a sum and system of local texts (and prepared a corresponding course of lectures), which has a significant scholarly resonance.

Iordan Liutskanov, PhD in Russian Literature, Associate Professor at the Department of Comparative Literature, Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences. He authored *Fortune's vestige: Dmitry Merezhkovsky's novel "Julian the Apostate": an analysis of its classicising symbolism* (in Bulgarian) and *The thinkability of someone/the Other: early Eurasianism and its Bulgarian neighbours* (various chapters in various languages). He co-edited *Loci conscientiae of contemporary studies in Russian literature* (in Russian), *Russian Classical Literature Today: The Challenges/Trials of Messianism and Mass Culture*, and *Heteroeuropeanisations: (In)capacity to Stay Marginal*.

Alexander Medvedev, PhD in Philology, Associate Professor and Head of Department of Russian and Foreign Literature at Tyumen State University. His research interests include Russian literature of the 19th and 20th centuries (Fedor Dostoevsky, Vasily Rozanov, Mikhail Prishvin, Anna Akhmatova, Marina Tsvetaeva, Anastasia Tsvetaeva, and others) in the historical-cultural context of 'big time' (Mikhail Bakhtin); literature and ideology; ekphrasis; comparative studies; and reception of St Francis of Assisi in Russia (Russian 'Franciscana').

Tatiana Megrelishvili, DSc in Philology, Full Professor of the Department of Literature and Russian Language of the Georgian Technical University (Tbilisi, Georgia). She is author of the books (in Russian): *Antinomies of Mikhail Lermontov* (2000), *Fateful biographies* (together with Gaga Lomidze and Irina Modebadze), co-author of *The Russian language in the multi-language social and cultural environment space*, and author of two hundred more scholarly publications. Russian literature of Romanticism and of the late 19th–early 20th centuries, Russian émigré literature, and modern Russian prose are the fields of her research interest.

Lada Panova, PhD in Philology (Institute of Russian Language of the Russian Academy of Sciences). Employment: the Institute of Russian Language of the Russian Academy of Sciences, UCLA, USC. She is a linguist and literary critic, author of five Russian-language monographs including *Russian Egypt: Mikhail Kuzmin's Alexandrian Poetics* (2006), *Going Italian, going Russian: Dante and Petrarch in Silver Age letters from the symbolists to Mandel'shtam* (2019), *Mature modernism: Kuzmin, Mandel'shtam, Akhmatova and others* (2021) as well as one hundred essays in literary criticism, poetics and semantics. She also compiled and co-edited a bilingual collection of articles *The Many Facets of Mikhail Kuzmin* (2011) and prepared the annotated edition of Mikhail Kuzmin's *Smert' Nerona* [*The Death of Nero*] (2025).

Ekaterina Pasternak, PhD in Philology, Junior Researcher at the Department of Semiotics of Culture of Institute of World Culture, Lomonosov Moscow State University. She is the author of 34 scholarly articles on Russian versification, the oeuvres of Gavrila Derzhavin and issues of Russian-Italian translation. She is the editor of a series of scholarly collections 'Poetry of philology' in Lomonosov MSU. Her research interests relate to Russian versification, history of Russian literature and translation issues.

Nikolai Pavliuchenkov, PhD in Philosophy, Senior Researcher at the Research Centre for the History of Theology and Theological Education and Associate Professor of the Department of Missiology, St. Tikhon's Orthodox University of Humanities (Moscow). He is author of the books (in Russian): *The theology of the Pan-Unity: from F.W.J. Schelling to the priest P.A. Florensky*, *The religious and philosophical heritage of the priest Pavel Florensky: anthropological aspect*, *Archimandrite Serapion (Mashkin) and his "System of Philosophy"*, and of more than one hundred other scholarly publications. His research interests relate to Russian philosophy and theology of the late 19th–early 20th centuries.

Vera Polilova, PhD in Philology (2012, European Literatures and Russian Literature), Senior Researcher at the Lomonosov Moscow State University, Philological and Philosophical faculties. Editor of CPCL (an Information System on Comparative Poetics and Comparative Literature), co-edited with Igor Pilshchikov (URL: <https://en.cpcl.info/>). She has authored over 50 scholarly publications, focusing on Russian–West-European cultural relations, comparative literature, verse theory, poetics, and translation theory.

Eleonora Shestakova, DSc in Philology (Donetsk, Ukraine). She is a philologist and specialist in the theory of journalism and mass communication. As a theorist of literature, she is interested in the theory of literature, poetics and aesthetics of transitional epochs, theory of motif, and the so-called Silver Age

of Russian culture; as a theorist of journalism – in the theory of media text, reality shows, intellectual journalism, issues of journalistic education, and general theoretical problems of mass communication. She is the author of more than 200 scholarly publications, of which two monographs.

Olga Tabachnikova is Associate Professor of Russian and the founding Director of the Vladimir Vysotsky Centre for Slavonic Studies at the University of Lancashire (UK). She is especially interested in Russian cultural continuity and history of ideas. Her books include *Anton Chekhov through the Eyes of Russian Thinkers: Vasilii Rozanov, Dmitrii Merezhkovskii and Lev Shestov* (edited volume, 2010), *Russian Irrationalism from Pushkin to Brodsky: Seven Essays in Literature and Thought* (2015), *Facets of Russian Irrationalism between Art and Life: Mystery inside Enigma* (edited volume, 2016), *A Culture of Discontinuity? Russian Cultural Debates in Historical Perspective* (co-edited volume, 2023), and others. She is also a poetry translator and the author of three books of poetry (in Russian).

Victoria Tkachenko, PhD in History, Senior Lecturer of the Department of History of Russia until the Beginning of the 19th century, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University. The topic of her PhD thesis is *Pre-Petrine Rus' in the historical memory of the 18th century*. She is the author of the articles: *From the Time of Troubles to the Unity Day: Memory, Forgetting and Re-imagining the Past in Russian History* (in: *University of Bucharest Review: Literary and Cultural Studies Series*, 2020, no. 1); *The Marriage of Vladimir the Great: Life of the Medieval Story in the Modern Times* (in: *Memory Studies'18*, Conference Proceedings, Istanbul, 2018), and other scholarly publications. Her research interests relate to Russian Culture, Cultural Memory Studies, and medievalism (in particular, the images of Middle Ages in modern Russia).

Tatiana Victoroff, DSc in Philology. She is the author of the books *Anna Akhmatova: Requiem pour l'Europe* (Infolio, 2010) and *Mystère en Europe, de Mallarmé à Brodsky* (Classiques Garnier, awaiting publication). She authored about two hundred papers in French and Russian on the revival of the genre of mystery in 20th–21st century Europe, on the Russian émigrés to France and the USA, on problems of translation, and on cultural relations between France and Russia.

Именной указатель¹

Абеляр Пьер (Pierre Abélard; 1079–1142) 42
Августин Аврелий (Aurelius Augustinus; 354–430) 346, 352, 357, 360–361, 436–437
Аверроэс (Ибн Рушд; 1126–1198) 375
Агурский Михаил Самуилович (1933–1991) 198
Адам де ла Аль (Adam de la Halle; 1240–1287) 309
Адрианов Сергей Александрович (1871–1942) 382–383, 388
Адрианова-Перетц Варвара Павловна (1888–1972) 214
Азеф Евно Фишелевич (1869–1918) 461
Азизян Ирина Атыковна (1935–2009) 216
Акимова Марина Вячеславовна (род. 1972) 322, 403, 406, 436
Акопова Юлия Алексеевна 68
Аксаков Сергей Тимофеевич (1791–1859) 418
Александр I (Александр Павлович Романов; 1777–1825), император 304
Александрова Татьяна Львовна 234, 236
Амвросий Медиоланский (Aurelius Ambrosius; 339/340–397), святой 174
Амвросий Оптинский (в миру Александр Михайлович Гренков; 1812–1891), преп. 380, 385
Амьенский Петр (Petrus Ambianensis; ок. 1050–1115) 268
Андерсон Бенедикт (Benedict Anderson; 1936–2015) 63
Анджелико, фра Беато да Фьезоле

(Beato Angelico, Fra' Angelico или Giovanni da Fiesole, p. Guido di Pietro) (ок. 1395–1455) 310–311, 382

Андреев Даниил Леонидович (1906–1959) 82
Андреев Леонид Николаевич (1871–1919) 11, 212–213, 220
Андреев Михаил Леонидович (род. 1950) 349, 351
Андрейчук Ксения Руслановна 252
Аничков Евгений Васильевич (1866–1937) 121, 125
Анненский Иннокентий Федорович (1855–1909) 37
Анонимный/неизвестный автор прозаического романа XIII в. Ланселот Озера (Lancelot du Lac) 409, 413
Анонимный/неизвестный автор романа Флуар и Бланшефлор 415
Антонова Александра Николаевна (род. 1996) 329
Антонович Владимир Бонифатьевич (1834–1908) 196
Апулей (Apuleius; 124/125–ок. 170 н.э.) 398–399
Ариосто Лудовико (Ludovico Ariosto; 1474–1533) 398, 404, 432
Аристотель (Ἀριστοτέλης; 384–322 до н.э.) 100, 290, 375
Артемий (XVI в.), старец 101
Асеев Николай Николаевич (1889–1963) 453
Астров Павел Иванович (1866–1920) 460, 469
Ауэрбах Эрих (Erich Auerbach; 1892–1957) 10
Ахматова Анна Андреевна (наст. фам. Горенко; 1889–1966) 120, 172–173, 176, 309
Ахрамович Витольд Францевич (1882–

¹ Указатели составлены редакторами сборника – Дж. Джулиано, А. Медведевым, Й. Люцкановым.

- 1930) 469
 Бабанов Игорь Евгеньевич (1936–1994) 41
 Багдасарова Анна Александровна 41
 Багно Всеволод Евгеньевич (род. 1951) 244
 Байетт Антония (Antonia Susan Byatt; 1936–2023) 43
 Бальмонт Константин Дмитриевич (1867–1942) 11, 13, 44, 65, 178, 197–198, 213, 220, 252, 437, 449, 451, 462, 467
 Бамдас Моисей Маркович (Меерович) (1896–1958) 427
 Банвиль Теодор де (Théodore de Banville; 1823–1891) 151, 159
 Бандурина Наталья Сергеевна 216
 Барковская Нина Владимировна 65
 Бароти Тибор (Tibor Baróti) 41
 Бартоли Адольфо (Adolfo Bartoli; 1833–1894) 353
 Батлэр Сидни Джеймс (Sidney James Butler; род. 1930) 72
 Батюшков Константин Николаевич (1787–1855) 64
 Бах Иоганн Себастьян (Johann Sebastian Bach; 1685–1750) 122–123
 Бахтин Михаил Михайлович (1895–1975) 70–72, 208–211, 216, 219
 Беер Иоганн (Johann Beer; 1655–1700) 29
 Безант Ани (Annie Besant; 1847–1933) 453
 Безобразов Владимир Павлович (1828–1889) 454–455
 Безобразов Дмитрий Владимирович (1862–после 1917) 454–455
 Безобразов Павел Владимирович (1859–1918) 454–455
 Безобразова Елизавета Дмитриевна (урожд. Маслова; 1836–1881) 454–455
 Безобразова Мария Владимировна (1857–1914) 454–455
 Безобразова Мария Сергеевна (урожд. Соловьева; 1863–1914) 454–455
 Беклин Арнольд (Arnold Böcklin; 1827–1901) 260, 269
 Бекорюков Алексей, священник 244
 Белецкий Александр Иванович (1884–1961) 67
 Белинский Виссарион Григорьевич (1811–1848) 20
 Белобородова Анна Артуровна 297
 Белый Андрей (наст. имя и фам. Борис Николаевич Бугаев; 1880–1934) 11, 13, 65, 68–69, 73–74, 78–79, 82–83, 118, 124, 211–212, 220, 259–274, 288, 302, 400, 405, 448–449, 451, 453–465, 467–469, 471, 474
 Беме Якоб (Яков) (Jakob Böhme; 1575–1624) 110, 287, 468
 Бенуа Александр Николаевич (1870–1960) 118, 121, 125, 137
 Беньян Джон (John Bunyan; 1628–1688) 358
 Бердоносова Светлана Юрьевна 296, 312
 Бердслей Обри (Aubrey Vincent Beardsley; 1872–1898) 273
 Бердяев Николай Александрович (1874–1948) 35, 73–74, 79, 96, 100–101, 104–111, 121, 123, 198, 244, 268, 282–283, 287–288, 291, 374, 382–385, 388, 468
 Берковский Наум Яковлевич (1901–1972) 69
 Бернард Клервоский (Bernardus Claraevallensis, Bernard de Clairvaux; 1090–1153) 243, 352, 375
 Бессмертный Юрий Львович (1923–2000) 97–99
 Бестужев-Марлинский Александр Александрович (1897–1837) 35, 43
 Бетей Давид (David Bethea; род. 1948) 101–102, 106
 Билибин Иван Яковлевич (1876–1942) 121–122, 126, 138
 Блаватская Елена Петровна (урожд.

- фон Ган; 1831–1891) 453
- Блок Александр Александрович (1880–1921) 11–12, 67–68, 73–74, 78–79, 83, 103–104, 117–141, 194–195, 209, 211–213, 220, 399, 401–402, 405–406, 417, 421–422, 425, 434, 450–451, 460–461
- Блок Любовь Дмитриевна (урожд. Менделеева; 1881–1939) 83, 422
- Блюмбаум Аркадий Борисович (род. 1967) 134
- Бобров Сергей Павлович (1889–1971) 469
- Богданов Константин Анатольевич (род. 1963) 423–424
- Богомолов Николай Алексеевич (1950–2020) 75–76, 404
- Бодлер Шарль (Charles Pierre Baudelaire) (1821–1867) 412, 449–450, 452, 456, 462, 464
- Бойко Владимир Анатольевич 35
- Бокаччио Джованни (Боккаччо Джованни, Giovanni Boccaccio; 1313–1375) 301, 348–349
- Боровская Анна Александровна 162
- Босх Иероним (Jeroen Anthoniszoon van Aken, или Jheronimus Bosch; ок. 1450–1516) 208
- Боткина Александра Павловна (1867–1959) 453
- Боттичелли Сандро (Sandro Botticelli; 1445–1510) 382, 404, 415
- Боулт Джон Эллис (John Ellis Bowlt; род. 1943) 217
- Бочаров Сергей Георгиевич (1929–2017) 28, 34
- Брагинская Нина Владимировна (род. 1950) 168, 179
- Брейгель Питер (Старший) (Pieter Bruegel de Oude; между 1525 и 1530–1569) 208, 218, 309–310
- Бродский Иосиф Александрович (1940–1996) 111, 120, 182
- Брюнетьер Фердинанд (Ferdinand Brunetière; 1849–1906) 194
- Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924) 11, 67, 69, 75, 78, 81, 83, 125, 159–160, 194–198, 212, 220, 252, 260, 271, 323, 333–336, 399–400, 409, 428, 434, 449–454, 461, 464, 466
- Буало Никола (Nicolas Boileau-Despréaux; 1636–1711) 120
- Бубер Мартин (Martin Buber; 1878–1965) 179
- Булгаков Михаил Афанасьевич (1891–1940) 209
- Булгаков Сергей (в миру Сергей Николаевич Булгаков; 1871–1944), прот. 108, 268, 380
- Бунин Иван Алексеевич (1870–1953) 401–403
- Бурдьё Пьер (Pierre Bourdieu; 1930–2002) 299
- Буренко Олеся Михайловна 214
- Буркхардт Якоб (Jacob Burckhardt; 1818–1897) 347–348, 351, 363
- Бурлюк Давид Давидович (1882–1967) 180
- Бурнашев Михаил Николаевич (1882–1928) 121
- Бычков Виктор Васильевич (род. 1942) 35
- Бюргер Август Готфрид (Gottfried August Bürger; 1747–1794) 156
- Вагнер Вильгельм Рихард (Wilhelm Richard Wagner; 1813–1883) 69, 302, 452
- Вайнштейн Осип Львович (1894–1980) 199
- Вайсбейн Николай (Nicolas Weisbein; 1911?–1994) 123, 139
- Вайскопф Михаил Яковлевич (род. 1948) 420
- Вакар Ирина Анатольевна (род. 1947) 216
- Ванеева Елена Ивановна (род. 1945) 305
- Василий Блаженный (1462/1468–?1557), св. 124, 130–131
- Васильев Костя 455

- Вейнингер Отто (Otto Weininger; 1880–1903) 400, 418, 434
- Венгеров Семен Афанасьевич (1855–1920) 400
- Венцлова Томас (род. 1937) 346
- Вергилий (Publius Vergilius Maro; 70 до н.э.–19 до н.э.) 414
- Верлен Поль (Paul Verlaine; 1844–1896) 159, 418, 452
- Веселовская Надежда Владимировна 41
- Веселовский Александр Николаевич (1838–1906) 11, 23–28, 31–34, 38, 41, 44–45, 348–351, 363
- Веселовский Алексей Николаевич (1843–1918) 23, 26–27, 31, 44–45, 120
- Вест Джеймс (James West) 66
- Видутирите Инга (Inga Vidugiritė) 296
- Визель Михаил (род. 1970) 322
- Вийон Франсуа (François Villon; 1431/1432–после 1463) 126, 151, 158–159, 161, 309
- Викентьев Владимир Михайлович (1882–1960) 448
- Викторова Татьяна Владимировна (Tatiana Victoroff) 12, 119, 124–125, 131
- Виллих (-Ледербоген) Хайде (Heide Willich-Lederbogen; род. 1961) 448, 476
- Вине Роберт (Robert Wiene; 1873–1938) 260
- Виноградов Виктор Владимирович (1894–1969) 71–72
- Виноградов Павел Гаврилович (1854–1925) 355
- Виппер Юрий Борисович (1916–1991) 28
- Вовна Алексей Владимирович 212
- Водопьянова Ксения Михайловна 71
- Волкова Паола Дмитриевна 179
- Волошин Дмитрий Алексеевич 201
- Волошин Максимилиан Александрович (1877–1932) 162, 236, 449, 469, 475
- Волчек Ольга 310
- Вольфрам фон Эшенбах (Wolfram von Eschenbach; ок. 1160/1180–ок. 1220) 304
- В-ский Ч. (Чешихин Василий Евграфович; 1866–1923) 346
- Вуатюр Венсан (Vincent Voiture; 1597–1648) 151
- Вышенская Юлия Павловна 44
- Вышеславцев Борис Петрович (1877–1954) 96, 100, 106–108
- Вышнеградский Иван Александрович (1893–1979) 119
- Гажева Инна Дмитриевна 267
- Гайто Газданов (наст. имя и фам. Георгий Иванович Газданов, 1903–1971) 103
- Гаккель Сергей (1931–2005), прот. 127
- Гален (Γαληνός; II в. н.э.) 100
- Галиева Марианна Андреевна 217
- Гардзонио Стефано (Stefano Garzonio; род. 1952) 311
- Гарун ар-Рашид (Абу Джафар Харун ибн Мухаммад, 763 или 766–809) 304
- Гаспари Адольф (Adolf Gaspar; 1849–1892) 348, 352, 354, 356–357, 360, 363
- Гаспаров Борис Михайлович (род. 1940) 209
- Гаспаров Михаил Леонович (1935–2005) 155, 159
- Гачев Георгий Дмитриевич (1929–2008) 109
- Гачева Анастасия Георгиевна (род. 1965) 177
- Гедройц Вера Игнатьевна (1870–1932) (псевд. Сергей Гедройц) 234
- Гедройц Сергей (псевд.) см. Гедройц В.И.
- Гейне Генрих (Christian Johann Heinrich Heine; 1797–1856) 331
- Геон Анри (Henri Ghéon; 1875–1944) 123
- Георге Стефан (Stefan George; 1868–

- 1933) 458, 466
 Герасимов Константин Сергеевич (1924–1996) 68
 Герасимова Анна Георгиевна (род. 1961) 219
 Герцен Александр Иванович (1812–1870) 103
 Герцык Аделаида Казимировна (1874–1925) 245
 Гершензон Михаил Осипович (1869–1925) 10, 14, 268, 345–347, 351, 354–364
 Герье Владимир Иванович (1837–1919) 237, 298–300, 374–375, 381, 383, 385, 388
 Гете Иоганн Вольфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe; 1749–1832) 26, 398, 405, 407
 Ги Ада 261
 Гиндин Сергей Иосифович (1945–2024) 159
 Гиппиус Зинаида Николаевна (1869–1945) 65, 74, 194, 234, 245, 252, 254, 399–400
 Гирляндайо Доменико (Domenico Ghirlandaio; 1448–1494) 401
 Гиршман Владимир Осипович (1867–1936) 453–454
 Гладков Борис Ильич (1847–ок. 1921) 175
 Глебова-Судейкина Ольга Афанасьевна (1885–1945) 430
 Глоцер Владимир Иосифович (1931–2009) 218
 Глошка Владимир (Vladimír Hlôška; 1924–1996) 271
 Глухова Елена Валерьевна 267
 Глуховская Елена Александровна 475–476
 Гнедич Татьяна Григорьевна (1907–1976) 120
 Гоголь Николай Васильевич (при рождении Николай Васильевич Яновский; 1809–1852) 133, 209, 214, 218, 350, 402, 450, 463
 Гоготишвили Людмила Арчиловна (1954–2018) 71–72
 Голенищев-Кутузов Илья Николаевич (1904–1969) 414
 Голованов Николай Николаевич (1867–1938) 323, 331–333, 336
 Головин Александр Яковлевич (1863–1930) 213
 Гольдони Карло Освальдо (Carlo Goldoni; 1707–1793) 398
 Гомартели Амиран (ამირან გომართელი; род. 1946) 67
 Гомер ("Ομηρος, ок. IX в. до н. э.) 398, 411
 Гонионский Семен Александрович (1916–1974) 202
 Гончаров Иван Александрович (1812–1891) 29
 Гончарова Наталья Сергеевна (1881–1962) 170, 173, 182–183, 453
 Горбачева Наталья Сергеевна 44
 Горбов Михаил Акимович (1826–1894) 323
 Горбунов Юний Алексеевич (1938–2021) 462
 Горовенко Андрей Витальевич (род. 1963) 36–37
 Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967) 121, 451
 Горский Александр Константинович (1886–1943) 177
 Горький Максим (наст. имя и фам. Алексей Максимович Пешков; 1868–1936) 197–198
 Готье Теофиль (Théophile Gautier; 1811–1872) 159
 Гофман Эрнст Теодор Амадей (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann; 1776–1822) 262, 398–399, 421
 Гофмансталь Гуго фон (Hugo von Hofmannsthal; 1874–1929) 121
 Гоцци Карло (Carlo Gozzi; 1720–1806) 398, 426, 438
 Гребан Арнуль (Gréban Arnoul; 1420–1471) 119
 Григ Эдвард (Edvard Hagerup Grieg; 1843–1907) 13, 260, 266, 270

- Григоров Борис Павлович (1883–1945) 469
- Григорьевы 469
- Грякалова Наталья Юрьевна (род. 1953) 217
- Гуковский Григорий Александрович (1902–1950) 152
- Гуковский Матвей Александрович (1898–1971) 349
- Гумилев Николай Степанович (1886–1921) 12–13, 36, 41–43, 160, 295–312, 405–406, 417, 433, 450
- Гуревич Аарон Яковлевич (1924–2006) 20–21, 45
- Гуро Елена (Элеонора) Генриховна (1877–1913) 217
- Гуськов Николай Александрович 209
- Далинский С. (коллект. псевд.) см. Рогинский А.Б. и Добкин А.И.
- Д'Альгейм Пьер (Петр Иванович Д'Альгейм; 1862–1922) 268
- Данилов Кирша (Кирилл Данилович сын Никитиных; 1703–1776) 215, 217
- Д'Аннунцио Габриеле (Gabriele d'Annunzio; 1863–1938) 119, 121, 398, 408–409, 413, 426
- Данте Алигьери (Dante Alighieri; 1265–1321) 11, 14, 83, 96, 121, 182, 240, 267, 300, 303, 321–336, 348, 350, 352, 361–363, 382, 385, 395, 397–438, 450, 452, 456, 458–460, 465–466, 476
- Дебюсси Клод (Claude Debussy; 1862–1918) 423, 427
- Дезульер Антуанетта (Antoinette Des Houlières; 1638–1694) 151
- Де Планси Жак Огюст см. Коллен Де Планси Ж.О.
- Державин Гавриил Романович (1743–1816) 13, 153, 155–158
- Де Санктис Франческо (Francesco De Sanctis; 1817–1883) 350, 353
- Десятов Вячеслав Владимирович 296, 300, 304, 308
- Дешан Эсташ (Eustache Deschamps; 1346?–1406?) 151
- Дживелегов Алексей Карпович (1875–1952) 348–355, 363
- Джослин Гейдж Матильда (Matilda Joslyn Gage; 1826–1898) 239
- Джотто ди Бондоне (Giotto di Bondone; 1266 или 1267–1337) 300, 311, 382, 384
- Джулиано Джузеппина (Giuseppina Giuliano; род. 1980) 13, 198, 487
- Джунковский Владимир Федорович (1865–1938) 464
- Диккенс Чарльз Джон Хаффем (Charles John Huffam Dickens; 1812–1870) 421, 465
- Диоген Синопский (Διογένης ο Σινωπεύς; 413/403–324/321 до н.э.) 169
- Длинный, неуст. лицо 472
- Дмитриев Павел Вячеславович (род. 1962) 412
- Дмитриева Юлия Юрьевна 41
- Добкин Александр Иосифович (1950–1998) (псевд. Далинский С.) 120
- Добужинский Мстислав Валерианович (1875–1957) 121–123, 130, 132–133, 139
- Дойч Карл (Karl Wolfgang Deutsch; 1912–1992) 63
- Долгополов Леонид Константинович (1928–1995) 65, 68
- Дончин Жоржет (Georgette Donchin; 1922–2008) 66
- Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) 9, 26, 37, 70, 81, 96, 104–105, 109–110, 118, 131, 209, 380, 385, 398
- Драйвер Сам Н. (Sam N. Driver; 1929–2003) 304, 308
- Дризен Николай Васильевич (1868–1935) 121–122
- Дубровина Светлана Николаевна 123
- Дурылин Сергей Николаевич (1886–1954) 237, 381, 385–386, 388, 450, 453

- Дьяконов Игорь Викторович 265
- Дэвидсон Памела (Pamela Davidson; род. 1962) 323, 334, 362
- Дэланты Джерард (Gerard Delanty; род. 1960) 9, 295
- Дюби Жорж (Georges Duby; 1919–1996) 98
- Дягилев Сергей Павлович (1872–1929) 173, 434
- Дядичев Владимир Николаевич (1936–2021) 217
- Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) 119, 121–123, 125, 139
- Евфимий (Моисеев) (в миру Дмитрий Александрович Моисеев) (род. 1972) 437
- Екатерина Александрийская (287–305), св. 246
- Екатерина Сиенская (Caterina da Siena; 1347–1380), св. 243, 246, 356
- Елизавета (Елисавета) Алексеевна (Luise Marie Auguste von Baden; 1779–1826), императрица 158
- Ельчанинов Александр Викторович (1853–1893) 237
- Ермилова Елена Владимировна (1934–2022) 65, 68
- Ермолай-Еразм (Ермолай Прегрешный; XV в.–XVI в.) 96
- Есенин Сергей Александрович (1895–1925) 169, 181–182
- Ефросинья Ярославна (XII в.), княгиня 96
- Жанна д'Арк (Jeanne d'Arc; 1412 (?)–1431), св. 74, 119, 194
- Жаткин Дмитрий Николаевич 303
- Жебар Эмиль (Émile Gebhart; 1839–1908) 348–349, 354, 363
- Женетт Жерар (Gérard Genette; 1930–2018) 42
- Жирар Рене (René Girard; 1923–2015) 409
- Жир-Лебедь А.В. 437
- Жирмунский Виктор Максимович (1891–1971) 23, 68–69
- Жиртуева Наталья Сергеевна 243–244
- Жукова Александра Андреевна 296, 307
- Жуковский Василий Андреевич (1783–1852) 35, 43, 64, 155–156
- Заболоцкий Николай Алексеевич (при рождении – Заболотский; 1903–1958) 218
- Зайцев Борис Константинович (1881–1972) 399–400, 435
- Замятин Евгений Иванович (1884–1937) 103–104,
- Замятникова Мария Михайловна (1865–1919) 159
- Западов Владимир Александрович (1930–1998) 155, 157
- Зарудный Сергей Иванович (1821–1887) 323
- Земскова Елена Евгеньевна 41
- Зеньковский Василий Васильевич (1881–1962) 105–106
- Зернов Николай Михайлович (1898–1980) 124
- Зиновьева-Аннибал Лидия Дмитриевна (1866–1907) 417
- Зобнин Юрий Владимирович (1966–2016) 36, 296, 300
- Зотов Сергей Олегович (род. 1990) 208
- Зусева-Озкан Вероника Борисовна 441, 235, 297, 303, 432
- Ибсен Генрик (Henrik Johan Ibsen; 1828–1906) 266, 269, 407
- Иванов Владимир Алексеевич (1886–1970) 305
- Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949) 13, 37–38, 65–66, 81, 124, 150, 159, 181–182, 195–197, 312, 323, 333–335, 346–347, 359, 361–362, 364, 399–400, 402, 405, 409, 417, 449, 457
- Иванов Георгий Владимирович (1894–1958) 79, 84, 161
- Иванов-Разумник (наст. имя и фам.

- Разумник Васильевич Иванов; 1878–1946) 261, 469
- Иванова Татьяна Федоровна 68
- Игнатьева (Оганисян) Мария Юльевна (род. 1963) 37
- Изусина Елена Вячеславовна 234
- Ильин Иван Александрович (1883–1954) 108
- Илюшин Александр Анатольевич (1940–2016) 14, 321–325, 327–336
- Илюшин Евгений Александрович (род. 1962) 322
- Имазин Илья (род. 1975) 180
- Иннокентий III (Innocentius III; род. Lotario dei Conti di Segni, 1161–1216), Папа Римский 300, 304
- Иньшакова Евгения Юрьевна (род. 1973) 216
- Иоанн Безземельный (John Lackland; 1166–1216) 213
- Иоанн Богослов (Ἰωάννης ὁ Θεολόγος; 1–11–ок. 101) 176, 178, 264, 305, 379–380
- Иткулов Сергей Зуфарович 214
- Ичин Корнелия (Kornelija Ičin; род. 1964) 170, 179, 182
- Калиостро Алессандро (Alessandro Cagliostro; 1743–1795) 405
- Каменский Василий Васильевич (1884–1961) 217
- Кант Иммануил (Immanuel Kant; 1724–1804) 289, 460
- Кантор Владимир Карлович (род. 1945) 35
- Карамзин Николай Михайлович (1766–1826) 64
- Кардони Луиджи(но), компаньон М. Кузмина 403–404
- Кареев Николай Иванович (1850–1931) 354
- Карл Великий (Carolus Magnus; 742–814) 9, 261, 265
- Карнеев Александр Дмитриевич 305
- Карпачева Олеся Александровна 62, 65–68, 73–76, 78–79, 83, 195–196, 209, 220
- Карсавин Лев Платонович (1882–1952) 108, 237
- Катков Михаил Никифорович (1818–1887) 449
- Катулл Гай Валерий (Gaius Valerius Catullus; 87 или 84–54 до н.э.) 418, 425
- Кейдан Владимир Исидорович (род. 1946) 14
- Кекова Светлана Васильевна (род. 1951) 218
- Кентал де Антеро (Antero Tarquínio de Quental; 1842–1891) 42–43
- Кестлер Артур (Arthur Koestler; 1905–1983) 202
- Киктева Ксения Дмитриевна 41
- Киселев Николай Петрович (1884–1965) 460, 463, 467, 471, 473–474
- Киселева Христина Лаврентьевна (Kitty Christensen, урожд. Westrem; 1872–1942) 474
- Кихней Любовь Геннадьевна (род. 1955) 212
- Клинг Олег Алексеевич 216
- Клодель Поль (Paul Claudel; 1868–1955) 119, 121, 131
- Ключевский Василий Осипович (1841–1911) 354, 364
- Князев Всеволод Гаврилович (1891–1913) 428, 430
- Ковалев Сергей Иванович (1886–1960) 200
- Коваленская Александра Григорьевна (1829–1914) 460
- Коваленские 461
- Козинцев Александр Григорьевич (род. 1946) 71
- Козлов (ротмистр) 464
- Козьменко Михаил Васильевич (род. 1951) 448, 476
- Коллен Де Планси Жак Огюст (Jacques Collin De Plancy; 1794–1881) 271
- Колобаева Лидия Андреевна (род. 1929) 65
- Колумб Христофор (Cristoforo

- Colombo) (1451–1506) 307–308
- Колькрейт 471
- Комиссаржевская Вера Федоровна (1864–1910) 119, 123, 126, 132, 134, 139
- Комиссаржевский Федор Федорович (1882–1954) 126, 139
- Конради Вера Германовна (1877–1942) 384–385
- Конюс Георгий Эдуардович (1862–1933) 465
- Конюс Лев Эдуардович (1871–1944) 465
- Конюс Юлий Эдуардович (1869–1942) 465
- Королева Елена Михайловна 44
- Корелин Михаил Сергеевич (1855–1899) 348–355, 357, 360, 363
- Корелли Мария (Maria (Marie) Corelli; 1855–1924) 378–379
- Котляревский Сергей Андреевич (1874–1939) 237
- Коцевалов Андрий Степанович (1892–1960) 200
- Кочетов Николай Разумниковч (1864–1925) 453
- Кошкиенко Ирина Владимировна 129
- Коэн Гюстав (Gustave Cohen; 1879–1958) 123, 126, 139
- Кранах Лукас Старший (Lucas Cranach der Ältere; 1472–1553) 272
- Кратасюк Екатерина Георгиевна 44
- Крахт Константин Федорович (1868–1919) 453, 474
- Крестов Дмитрий Юрьевич (род. 1968) 13, 168
- Кретъен де Труа (Chrétien de Troyes) (ок. 1135–ок. 1185/1195) 304
- Крученых Алексей Елисеевич (1886–1968) 217–218
- Кузмин Михаил Алексеевич (1872–1936) 14, 121–122, 160–161, 397–438
- Кузьмина-Караваева Елизавета Юрьевна (мать Мария Скобцова, Mère Marie; 1891–1945) 12, 117–141
- Кузнецова Анна Алексеевна (род. 1965) 13, 169, 182, 186
- Кузнецова Екатерина Валентиновна 13, 235, 245
- Кукулин Илья Владимирович (род. 1969) 218
- Куликова Елена Юрьевна (род. 1970) 296
- Куляпин Александр Иванович (род. 1958) 296, 300, 304
- Куприн Александр Иванович (1870–1938) 103
- Кэрролл Льюис (Lewis Carroll, наст. имя Charles Lutwidge Dodgson; 1832–1898) 214, 217–218
- Лавров Александр Васильевич (род. 1949) 65, 68, 102, 260, 264, 269–270, 274, 448, 452, 465–466
- Лавровский Виктор Константинович (1891–?) 429–430, 433
- Лазарев Виктор Никитич (1897–1976) 349, 433
- Ланг Фриц (Friedrich Christian Anton Lang; 1890–1975) 260
- Ланда Кристина Семеновна (род. 1987) 14, 322, 400, 414
- Лаппо-Данилевский Константин Юрьевич (род. 1962) 334, 336–337, 400
- Ларионов Михаил Федорович (1881–1964) 177–178, 182
- Латини Брунетто (Brunetto Latini; 1220–1294) 407–409
- Лафонтен Жан де (Jean de La Fontaine; 1621–1695) 151
- Лебедева Ольга Борисовна (род. 1953) 209
- Ле Бретон Луи (Louis Le Breton; 1818–1866) 271
- Лев Великий (Leo I Magnus, fuit papa; 390–461), Папа Римский 178
- Левберг Мария Евгеньевна (1894–1934) 234
- Левин Ив (Eve Levin; род. 1954) 100
- Левинас Эммануэль (Emmanuel

- Lévinas; 1906–1995) 169
 Левинсон Андрей Яковлевич (1887–1933) 346
 Левинтон Георгий Ахиллович (род. 1948) 296
 Левицкая, Людмила Владимировна 209
 Левченко Митрофан Васильевич (1890–1955) 199
 Ле Гофф Жак (Jacques Le Goff; 1924–2014) 236, 261–272, 274
 Леонтьева Анна Юрьевна 296, 309
 Лерберг Шарль ван (Charles van Lerberghe; 1861–1907) 462
 Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841) 64, 69, 78, 81–82, 162, 213, 298, 464
 Леруа Ладюри Эммануэль (Emmanuel Le Roy Ladurie; 1929–2023) 98
 Лесбия (Клодия Пульхра Терция?, ок. 95–после 45 до н.э.) 425
 Лесков Николай Семенович (1831–1895) 71, 398, 402
 Лившиц Бенедикт Константинович (1887–1938) 161
 Лир Эдвард (Edward Lear; 1812–1888) 214, 218
 Лифарь Сергей Михайлович (Serge Lifar; 1904(1905)–1986) 133
 Лихачев Дмитрий Сергеевич (1906–1999) 71–72, 208
 Лодыженский Митрофан Васильевич (1852–1917) 237
 Лозинский Михаил Леонидович (1886–1955) 332, 362, 400
 Лосский Николай Онуфриевич (1870–1965) 291
 Лохвицкая Мирра (Лохвицкая-Жибер Мария Александровна; 1869–1905) 13, 233–254
 Лукиан Самосатский (Λουκιανὸς ὁ Σαμοσατεύς; ок. 120–после 180 н.э.) 172
 Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933) 124
 Люсый Александр 12, 199
 Люцканов Йордан 12, 304, 487
 Льюис Клайв Стейплс (Clive Staples Lewis; 1898–1963) 99, 102
 Любимов Стефан Борисович 460
 Любимова Александра Стефановна (?–1925) 460
 Мазур Наталия Николаевна 38
 Майзульс Михаил Романович (род. 1982) 208
 Маклаков Василий Алексеевич (1869–1957) 355
 Маковский Владимир Егорович (1846–1920) 453
 Маковский Константин Егорович (1839–1915) 453
 Маликова Екатерина Александровна (1879–1916) 455
 Мальмгрен Карл (Carl Malmgren; род. 1948) 71
 Мандельштам Надежда Яковлевна (урожд. Хазина; 1899–1980) 111
 Мандельштам Осип Эмильевич (1891–1938) 13–14, 37, 161, 170–172, 176, 180, 398, 400–402
 Манухина Нина Леонтьевна (1893–1980) 162
 Мар Анна (наст. имя и фам. Анна Яковлевна Леншина, урожд. Бровар; 1887–1917) 245
 Марков Владимир Федорович (1920–2013) 398, 402, 406, 432, 434
 Маркс Карл (Karl Heinrich Marx; 1818–1883) 449, 452
 Маркс Мария Михайловна (1889–1967) 297
 Мартин Барбара (Barbara M. Martin) 120
 Марченко Олег Викторович (род. 1963) 311
 Маршак Самуил Яковлевич (1887–1964) 11, 213–214, 220
 Матич Ольга (Olga Matich; род. 1940) 102
 Матрусова Александра Николаевна 41, 296

- Матюшин Михаил Васильевич (1861–1934) 218
- Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930) 119, 217
- Мегрелишвили Татьяна Григорьевна 11, 67, 69, 79
- Медведев Александр Александрович 12, 14, 374, 378, 380, 383, 487
- Мейер Александр Александрович (1874–1939) 120
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (при рождении Карл Казимир Теодор Мейерхольд; 1874–1940) 120, 122, 125–126, 213, 422
- Мелетинский Елеазар Моисеевич (1918–2005) 77
- Мельникова-Григорьева Елена (род. 1959) 270–271
- Мельничук Екатерина см. Mielniczuk Jekatierina
- Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865–1941) 65–66, 75, 79, 81–82, 102–103, 196, 198, 236, 298–299, 302, 374–376, 378–379, 382–385, 388, 399–400, 463
- Метерлинк Морис (Maurice (Mooris) Maeterlinck; 1862–1949) 134, 266, 273
- Метнер Александр Карлович (1877–1961) 465
- Метнер Владимир Карлович (1881–1891) 465
- Метнер Карл Карлович (1874–1919?) 465
- Метнер Николай Карлович (1880–1951) 465
- Метнер Софья (в замуж. Сабурова; 1877 (1878)–1943) 465
- Метнер Эмилий (Эмиль) Карлович (1872–1936) 78, 263–264, 266, 268–269, 273–274, 448, 454, 465, 468–469, 475
- Миллер Алексей Ильич (род. 1959) 63
- Минералова Ирина Георгиевна (род. 1953) 65, 68
- Минц Зара Гиршевна (Григорьевна) (1927–1990) 65, 68, 84
- Минцлова Анна Рудольфовна (1865–исчезла в августе 1910) 417–418, 449, 453, 467–468
- Михайлов Александр Викторович (1938–1995) 11, 29, 32
- Михиенко Светлана Александровна 41
- Мишель де Монтень (Michel de Montaigne; 1533–1592) 376
- Мишле Жюль (Jules Michelet; 1798–1874) 238, 248, 252
- Мойлен Иоганна ван дер дер (Johanna van der Meulen; 1874–1953) 475–476
- Мокульский Стефан Стефанович (1896–1960) 348
- Молнар Ангелика (Angelika Molnár) 38
- Мольтке Элиза фон (Eliza von Moltke-Huitfeldt; 1859–1932) 471
- Моцарт Вольфганг Амадей (Wolfgang Amadeus Mozart; 1756–1791) 407, 423, 426–427
- Муравьев Михаил Никитич (1757–1807) 64
- Муратов Павел Павлович (1881–1950) 311
- Мэлори Томас (Sir Thomas Malory; 1405–1471) 273
- Набоков Владимир Владимирович (1899–1977) 119
- Наливайко Дмитрий Сергеевич (1929–2023) 26
- Наполеон Бонапарт (Napoléon Bonaparte; 1769–1821) 81, 160
- Нарежный Василий Трофимович (1780–1825) 64
- Недович Дмитрий Саввич (1887–1947) 453
- Некрасов Николай Алексеевич (1821–1878) 73, 80, 458–459
- Нерон (Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus; 37–68) 413, 463
- Нефедьев Георгий Владимирович 451–452

- Никитская Екатерина Игоревна 308
 Никиш Артур (Artúr Nikisch; 1855–1922) 465
 Николаева Алла Александровна 216
 Николаева Олеся Александровна (род. 1955) 111
 Нил Сорский (наст. имя и фам. Николай Федорович Майков, 1433–1508), преп. 101
 Ницше Фридрих (Friedrich Wilhelm Nietzsche; 1844–1900) 77, 124, 168–169, 269, 271, 302, 307, 452, 455, 458
 Новалис (Novalis, наст. имя Georg Philipp Friedrich von Hardenberg; 1772–1801) 282
 Новиков Лев Алексеевич (1931–2003) 65
 Новомбергский Николай Яковлевич (1871–1949) 196–197
 Новоселов Михаил Александрович (1864–1938) 380
 Ноймайер П. (фальшивая самоличность) см. Азеф Е.Ф. 461
 Обухов Николай Борисович (1892–1954) 119
 Оветт Анри (Henri Eugène Hauvette; 1865–1935) 348, 363
 Овсянко-Куликовский Дмитрий Николаевич (1853–1920) 20
 Озеров Владислав Александрович (1769–1816) 449
 Оленина-Д'Альгейм Мария Алексеевна (1869–1970) 458
 Орлицкий Юрий Борисович (род. 1952) 322
 Осипова М.В. 437
 Осоргин Михаил Андреевич (наст. фам. Ильин; 1878–1942) 455
 Оссиан (Ossian; III в.) 64, 273
 Остолопов Николай Федорович (1783–1833) 153–156, 158
 Оттон III (Otto III. von Bayern; 1261–1312), король 265
 Оцуп Николай Авдеевич (1894–1958) 36
 Павел Петрович, царевич (император Павел I; 1754–1801) 152–153
 Павельева Юлия Евгеньевна 234, 251
 Павлюченков Николай Николаевич 12
 Пайман Аврил (Avril Pyman; род. 1930) 66
 Панов Александр Владимирович (1971–2021) 182
 Панова Лада Геннадьевна (род. 1969) 14, 303, 398, 401, 417, 436
 Паперный Владимир Зиновьевич (род. 1944) 106
 Парнис Александр Евгеньевич (род. 1938) 217
 Пастернак Борис Леонидович (1890–1960) 13, 168, 175–176, 453
 Пастернак Екатерина Алексеевна 14
 Пахарева Татьяна Анатольевна (Пахарева Тетяна Анатоліївна) 41
 Педченко Елена Васильевна (род. 1971) 102–103
 Переплетчиков Василий Васильевич (1863–1918) 453
 Петерсон Рональд Е. (Ronald E. Peterson; ?–1986) 66
 Петр, апостол 178
 Петр Великий (Петр I; 1672–1725), император 125, 355
 Петрарка Франческо (Francesco Petrarca; 1304–1374) 14, 83, 345–364, 398–400, 402–403, 407, 410–412, 415, 417–420, 425
 Петров Всеволод Николаевич (1912–1978) 438
 Петровская Нина Ивановна (1879–1928) 83
 Петровский Алексей Петрович (1881–1958) 467–468
 Петрокки Джорджо (Giorgio Petrocchi; 1921–1989) 362
 Пиков Геннадий Геннадьевич 41

- Пильщиков Игорь Алексеевич (род. 1967) 322, 346, 414
- Пименова Эмилия Кирилловна (1854–1935) 237
- Пиросмани Нико (Ποζο πωρσμάνο; 1862–1918) 182
- Писарев Дмитрий Иванович (1840–1868) 73, 80
- Писарева Елена Федоровна (1853–1954) 473
- Питоев Жорж (Georges Pitoëff; 1885–1939) 119, 123, 133
- Пифагор (Πυθαγόρας ο Σάμιος; ок. 570–после 510) 172
- Платон (Πλάτων; 428/427 или 424/423–348/347 до н.э.) 107, 108, 169, 266, 283–285, 290, 377, 403, 417, 433–434, 456
- Платонов Андрей Платонович (наст. фам. Климентов; 1899–1951) 37, 111
- Плиний Младший (Gaius Plinius Caecilius Secundus; ок. 61–ок. 114) 375–376
- Плиний Старший (Plinius Maior, Gaius Plinius Secundus; между 22 и 24 н.э.–79 н.э.) 375–376
- Подоскина Татьяна Анатольевна 214
- Полиевская Александра Сергеевна 296
- Полилова Вера Сергеевна 13
- Половинкин Сергей Михайлович (1935–2018) 283
- Полонский Вадим Владимирович (род. 1972) 41
- Поляков Владимир Владимирович 218
- Поляков Федор Борисович (род. 1959) 448
- Померанц Григорий Соломонович (1918–2013) 104–105
- Попов Иван Васильевич (1867–1938) 436–437
- Попова-Рогова Наталья Александровна 322
- Потебня Александр Афанасьевич (1835–1891) 26–27, 31, 45
- Прибытков Виктор Иванович (1837/1840–1910) 472
- Приходько Ирина Степановна (1934–2014) 65, 68
- Пришвин Михаил Михайлович (1873–1954) 12–14, 374, 384–388
- Пришвина Валерия Дмитриевна (1899–1979) 385
- Пропш Владимир Яковлевич (1895–1979) 262
- Проскурина Вера Юрьевна 347, 360
- Прутков Козьма Петрович (коллективный псевдоним Толстого Алексея Константиновича и братьев Алексея, Владимира и Александра Михайловичей Жемчужниковых; 1803–1863) 214, 218
- Пумпянский Лев Васильевич (1891–1940) 11, 22, 25–27, 29–32, 34, 37–38, 41, 43, 45
- Пуришев Борис Иванович (1903–1989) 67
- Путилов Борис Николаевич (1919–1997) 215
- Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) 30, 35–37, 43, 64, 81–82, 102, 105, 131, 158, 163, 172–173, 176, 304, 398, 412
- Пяст Владимир Алексеевич (наст. фам. Пестовский; 1886–1940) 211
- Р..., адъютант Джунковского 464
- Рабинович Елена Георгиевна (род. 1945) 199–201
- Рабле Франсуа (François Rabelais; 1494–1553) 70, 126, 208, 214, 218
- Радлова Анна Дмитриевна (1891–1949) 119
- Райкова Ирина Николаевна 214
- Раскина Елена Юрьевна (1975–2020) 41, 296, 301, 303
- Рачинская Елизавета Николаевна (1904–1993) 161
- Рачинский Григорий Алексеевич

- (1859–1939) 459, 463, 470
 Рачинский Сергей Александрович
 Рачинский (1833–1902) 378
 Ревякина Ирина Александровна (род. 1931) 129
 Резанов Владимир Иванович (1867–1936) 152
 Ремизов Алексей Михайлович (1877–1957) 12, 117–141, 387–388
 Рерих Николай Константинович (1874–1947) 118, 136
 Рескин Джон (John Ruskin; 1819–1900) 13, 260
 Римский–Корсаков Николай Андреевич (1844–1908) 118, 137
 Рипеллино Анджело Мария (Angelo Maria Ripellino; 1923–1978) 260, 269
 Рог Елена Юрьевна 209
 Рогинский Арсений Борисович (1946–2017) (псевд. Далинский С.) 120
 Роготнев Илья Юрьевич 214
 Роденбах Жорж (Georges Rodenbach; 1855–1898) 452, 458
 Розанов Василий Васильевич (1856–1919) 12, 107, 350–351, 374, 376–382, 384, 388
 Розенталь Глатцер Бернис (Bernice Glatzer Rosenthal; род. 1938) 66
 Рослый Андрей Сергеевич 296
 Россетти Данте Габриель (Dante Gabriel Rossetti; 1828–1882) 13, 260, 302–303
 Рубинштейн Ида Львовна (1883–1960) 119, 453
 Рукавишников Иван Сергеевич (1877–1930) 151
 Руссо Жан Батист (Jean-Baptiste Rousseau; 1670–1741) 151, 153–154, 156–158
 Руссо Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau; 1712–1778) 31, 42
 Рутбеф (Rutebeuf; 1245–1285) 122, 126, 129–130, 132
 Рыкунова Анна Борисовна 44
 Сабатье Поль (Paul Sabatier; 1858–1928) 237, 383, 385, 388
 Сабатье де Кастр Антуан (Antoine Sabatier de Castres; 1742–1817) 152
 Сабашникова Маргарита Васильевна (в замужестве Волошина; 1882–1973) 125, 449, 470, 475
 Савельев Сергей Николаевич (1935–1991) 74, 194
 Савинио Альберто (Alberto Savino, наст. имя Andrea Francesco Alberto de Chirico; 1891–1952) 260
 Савонарола Джироламо (Girolamo Maria Francesco Matteo Savonarola; 1452–1498) 382
 Сажин Валерий Николаевич 218
 Саломон Александр Петрович (1855–1908) 323
 Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826–1889) 214
 Сапожков Сергей Вениаминович 234
 Сарафанова Наталья Владимировна 220
 Сафо (Σαπφώ; 625–568 до н.э.) 242
 Свешников Антон Вадимович 120
 Свешникова Елизавета Петровна (1847–1918) 237
 Свиясов Евгений Васильевич 234
 Северянин Игорь (наст. имя и фам. Игорь Васильевич Лотарев; 1887–1941) 161
 Сенкевич Генрик (Henryk Sienkiewicz; 1846–1916) 414
 Сен-Санс Шарль-Камиль (Charles Camille Saint-Saëns; 1835–1921) 270
 Серафим Саровский (1754–1833) 244
 Сервантес Мигель Сааведра де (Miguel de Cervantes Saavedra; 1547–1616) 208, 407
 Сергеенко Мария Ефимовна (1891–1987) 437
 Сергий Радонежский (1314 или 1322–1392), преп. 380

- Серебрякова Елена Геннадьевна 209
 Серенков Юрий Сергеевич 44
 Сидоров Алексей Алексеевич (1891–1978) 453
 Сизов Михаил Иванович (1884–1956) 448, 452, 463, 467, 469, 471, 474
 Сизова Мария (Магдалена) Ивановна (в замужестве Викентьева; 1889–1969) 448, 452–475
 Сизова Ольга Павловна 474
 Симеон Новый Богослов (Ἅγιος Συμεὼν ὁ Νεὸς Θεολόγος; 949–1022), преп. 100–101
 Синельников Исаак Михайлович 218
 Сиротенко Василий Трофимович (1915–2006) 201
 Складаров Олег Николаевич 301
 Скрыбин Александр Николаевич (1871(1872)–1915) 118–119, 136, 289, 464–465
 Слободнюк Сергей Леонович (род. 1965) 41, 296–297
 Смирнов Игорь Павлович (род. 1941) 312
 Смирнова С.А. 471
 Смолий Константин 202
 Сократ (Σωκράτης; 469–399 до н.э.) 172
 Соболев Александр Львович (род. 1970) 454, 465
 Соловьев Владимир Сергеевич (1853–1900) 81–82, 107–108, 111, 118, 131, 261, 266–268, 271, 284, 290, 374, 377–378, 388, 454–455, 457–459, 468, 470–471
 Соловьев Михаил Сергеевич (1862–1903) 261, 269, 454
 Соловьев Сергей Михайлович (1820–1879) 455
 Соловьев Сергей Михайлович (1885–1942) 74, 261, 269, 384, 449, 451–452, 454, 460–461
 Соловьева Поликсена Сергеевна (псевд. Allegro; 1867–1924) 234, 269
 Сологуб Федор Кузьмич (наст. фам. Тетерников; 1863–1927) 67, 103–104, 125, 172, 195
 Сорокина Елена Р. (Сорокина Елена Р.) 41, 296, 301
 Спасский Сергей Дмитриевич (1898–1956) 161
 Сперанский Николай Васильевич (1861–1921) 196–197
 Спроге Людмила Васильевна (род. 1953) 102
 Сталин Иосиф Виссарионович (наст. фам. Джугашвили; 1879–1953) 12–13, 173, 198–201, 349
 Старк Эдуард Александрович (1874–1942) 121–122
 Стендаль (Stendhal, наст. имя Marie-Henri Beyle; 1783–1842) 109
 Столыпин Петр Аркадьевич (1862–1911) 473
 Стоун Джонатан (Jonathan Stone) 264
 Стравинский Игорь Федорович (1882–1971) 118
 Страшкова Ольга Константиновна 68
 Сугай Лариса Анатольевна 65, 68
 Сумароков Александр Петрович (1717–1777) 13, 152–153
 Суприянович Александра Геннадьевна 244, 247
 Сурат Ирина Захаровна (род. 1959) 171–172
 Сулова Аполлинария Прокофьевна 104
 Сухих Станислав Иванович 26
 Табатадзе Хатуна (ხატუნა ტაბატაძე) 67
 Табачникова Ольга Марковна (род. 1967) 11
 Табидзе Галактион (გალაქიონ ტაბიძე; 1891–1959) 67
 Таиров Александр Яковлевич (наст. фам. Корнблит; 188–1950) 131
 Тарковский Андрей Арсеньевич (1932–1986) 179–180, 185
 Тарковский Арсений Александрович (1907–1989) 176–177, 179–180
 Тарланов Евгений Замирович (род.

- 1964) 234, 237
Тасс (Тассо) Торквато (Torquato Tasso; 1544–1595) 160, 261
Телегина Дарья Владимировна 212
Тереза Авильская св. (1515–1582) 243–245
Тимофеев Александр Генрихович (род. 1961) 407, 429
Тирсо де Молина (Tirso de Molina; 1579–1648) 41
Тихонов Виталий Витальевич (род. 1982) 198
Ткаченко Виктория Владимировна 11, 15
Тоде Генрих (Henry (Heinrich) Thode; 1857–1920) 383, 385, 388
Толстой Алексей Константинович (1817–1875) 214, 378, 424
Толстой Лев Николаевич (1828–1910) 31–32, 35–36, 39–43, 398
Томашевский Борис Викторович (1890–1957) 158
Томпсон Эва (англ. Ewa Thompson, р. Majewska) (род. 1937) 308
Топоров Владимир Николаевич (1928–2005) 174
Трапезников Трифон Георгиевич (1882–1926) 470
Третьяковский Василий Кириллович (1703–1768) 152
Троицкий Артемий (мирское имя неизвестно; ?–ок. 1570) 101
Трояновский Иван Иванович (1855–1928) 453
Трубецкой Евгений Николаевич (1863–1920) 268
Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883) 25, 110
Тургенева Анна (Ася) Алексеевна (1890–1966) 449
Тынянов Юрий Николаевич (1894–1943) 158
Тэффи Надежда Александровна (1872–1952) 250–252
Тюпа Валерий Игоревич (род. 1945) 301, 312
Тютчев Федор Иванович (1803–1873) 69, 109, 287, 300, 405
Уайльд Оскар (Oscar Wilde; 1854–1900) 273
Успенский Борис Андреевич (род. 1937) 101, 209
Устиновская Алена Александровна 296, 303
Ушакова Татьяна Андреевна 296
Фадеев Александр Александрович (1901–1956) 386
Факснелд Петр (Per Faxneld) 238, 248
Федоров Александр Петрович 323, 330–333
Федоров Николай Федорович (1829–1903) 289
Федотов Георгий Петрович (1886–1951) 120, 123
Фет Афанасий Афанасьевич (наст. фам. Шеншин; 1820–1892) 69
Филатов Антон Владимиров 296
Флобер Гюстав (Gustave Flaubert; 1821–1880) 25, 29, 39
Флоренский Павел Александрович (1882–1937), свящ. 12, 108, 262–264, 270, 281–291, 380
Фойгт Георг (Georg Voigt; 1827–1891) 348, 353–355, 361, 363
Фокин Михаил Михайлович (1880–1942) 173, 433–434
Фосколо Уго (Ugo Foscolo; 1778–1827) 353
Франк Семен Людвигович (1877–1950) 96, 107
Франко Иван Яковлевич (1856–1916) 26
Франс Анатолий (Anatole France, 1844–1924) 398
Франциск Ассизский (Francesco d'Assisi, р. Giovanni di Pietro di Bernardone) (1181 или 1182–1226), св. 14, 237, 243, 297–300, 304, 373–388, 398, 454
Фрейд Зигмунд (Sigismund Schlomo Freud; 1856–1939) 96, 102, 106–

- 107,
Фрейденберг Ольга Михайловна (1890–1955) 26–27, 31, 45, 168, 179–181
Фридрих I Гогенштауфен (Friedrich I Rotbart; 1122–1190), император 265–266
Фурниваль де Ришар (Richard de Fournival; 1201–1259/1260) 175
Фюстель де Куланж Нюма Дени (Numa Denis Fustel de Coulanges; 1830–1889) 201
- Ханзен-Лёве Оге (Aage A. Hansen-Löve; род. 1947) 66, 76–78, 81–82, 194–195, 197, 211
Хагемайстер Михаел (Michael Hagemeister; род. 1951) 283
Харман Дильшат Догановна 208
Хармс Даниил Иванович (наст. фам. Ювачев; 1905–1942) 209, 218–219
Хвостова Ксения Владимировна (1934–2021) 105
Хейзинга Йохан (Johan Huizinga; 1872–1945) 99
Хлебников Велимир (наст. имя Виктор Владимирович; 1885–1922) 209, 216–218
Ходасевич Владислав Фелицианович (1886–1939) 84
Хольтхузен Иоханнес (Johannes Holthusen; 1924–1985) 66
Хоментовская Анна Ильинична (1881–1942) 349
Хомяков Алексей Степанович (1804–1860) 9
Христофорова Клеопатра Петровна (1870-е–1934) 452–453, 467, 474
Хэй Дэнис (Hay Denys; 1915–1994) 9, 295
- Цветаева Анастасия Ивановна (1894–1993) 465
Цветаева Марина Ивановна (1892–1941) 169–171, 180, 254, 453, 469
Цветков Петр Иванович (1845–1914) 174
Цветков Сергей Алексеевич (1888–1964) 380
Цветковская Елена (псевд. Елена Ц.; 1882–1943) 462
Цветковский Константин Георгиевич (1844–1911) 462
Цимборска-Лебода Мария (Maria Symborska-Leboda; род. 1947) 102
Цицерон Марк Туллий (Marcus Tullius Cicero; 106 до н.э.–43 до н.э.) 361, 407
- Чаадаев Петр Яковлевич (1794–1856) 9–10
Чайковский Петр Ильич (1840–1893) 261, 422–424
Чарская-Бойко Вероника Юрьевна 214
Чевтаев Аркадий Александрович (род. 1980) 41
Чернышевский Николай Гаврилович (1828–1889) 39
Черняков Алексей Николаевич 217
Черубина де Габриак (1887–1928) 236, 245
Чехов Антон Павлович (1860–1904) 109, 402
Чешихин Василий Евграфович см. В-ский Ч. 346
Чижевский Дмитрий Иванович (Дмитро Иванович Чижевський; 1894–1977) 11, 24, 26–27, 29–31, 45
Чистяков Петр Александрович (1867–1924) 472
Чичерин Георгий Валентинович (1872–1936) 403–404, 407
Чуйко Владимир Викторович (1839–1899) 323
Чуковский Корней Иванович (наст. имя и фам. Николай Корнейчуков; 1882–1969) 11, 103, 173, 209, 213–216, 220
Чулков Георгий Иванович (1879–1939) 124–125, 457

- Чумакова Татьяна Витаутасовна (род. 1962) 97, 100–101, 105
- Чюмина Ольга Николаевна (1864/1865–1909) 323, 331–332
- Шагал Марк Захарович (1887–1985) 170, 172, 178–179, 181–182
- Шайтанов Игорь Олегович (род. 1947) 349
- Шарафадина Клара Ивановна (род. 1955) 38
- Шарбонно-Лассэ Луи (Louis Charbonneau-Lassay; 1871–1946) 174–175
- Шарль Орлеанский (Charles d'Orléans; 1905–1970) 151
- Шатова Ирина Н. 209
- Шаховской Дмитрий Иванович (1861–1939) 10
- Шварсалон Вера Константиновна (в замуж. Иванова, Иванова-Шварсалон; 1889–1920) 417
- Шекспир Уильям (William Shakespeare; 1564–1616) 100, 109, 398–399, 412, 415
- Шелгунов Николай Васильевич (1824–1891) 39–40, 42
- Шелогурова Галина Николаевна 41
- Шенгели Георгий Аркадьевич (1894–1956) 162
- Шершеневич Габриэль Феликсович (1863–1912) 217
- Шестаков Вячеслав Павлович (1935–2023) 106–107
- Шестакова Элеонора Георгиевна (род. 1969) 11, 20
- Шестов Лев Исаакович (наст. имя и фам. Иегуда-Лев Исаакович Шварцман; 1866–1938) 106, 172
- Шетракова Александра Николаевна 182
- Шик Максимилиан Яковлевич (1884–1968) 466
- Шиллер Фридрих (Johann Christoph Friedrich von Schiller; 1759–1805) 261, 297
- Ширяева Жанна Леонидовна 44
- Шкловский Виктор Борисович (1893–1984) 31–32, 35, 39, 175
- Шмелев Иван Сергеевич (1873–1950) 178
- Шопенгауэр Артур (Arthur Schopenhauer; 1788–1860) 63, 168, 273, 461
- Шруба Манфред (Manfred Schrubba; род. 1962) 454
- Штейнер Рудольф (Rudolf Joseph Lorenz Steiner; 1861–1925) 124, 448–449, 452–453, 463, 467–471, 473, 475–476
- Штембер Виктор Карлович (1863–1921) 465
- Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898–1948) 125, 140
- Эко Умберто (Umberto Eco; 1932–2016) 282
- Эконен Кирсти (Kirsti Ekonen; 1963–2016) 240
- Элеонора д'Эсте (Eleonora d'Este; 1537–1581) 160
- Элиот Джордж (George Eliot, наст. имя Mary Anne Evans; 1819–1880) 25
- Элиот Томас Стернз (T. S. Eliot, Thomas Stearns Eliot; 1888–1965) 121
- Эллис (наст. имя и фам. Лев Львович Кобылинский; 1879–1947) 14, 75, 323, 333, 335–336, 447–476
- Эрн Владимир Францевич (1882–1917) 360
- Эрнст Макс (Max Ernst; 1891–1976) 260
- Эртель Михаил Александрович (1882–начало 1920-х) 463
- Эткинд Ефим Григорьевич (1918–1999) 129
- Юрков Сергей Евгеньевич 209, 220
- Юркун Юрий Иванович (1895–1938) 428–429, 434
- Юрьева Зоя Осиповна 269

- Яковлев Владимир Алексеевич (1840–1896) 101
Ярхо Борис Исаакович 155
- Amann Elizabeth (род. 1975) 39
Anderson Benedict см. Андерсон Бенедикт
Asselineau Charles (1820–1874) 151
- Bethea David см. Бетейя Давид
Bowne Walter 39
- Carlson Maria 75
Carpaccio Vittore (между 1460 и 1465–ок. 1525–1526) 426
Chevrillon Pierre 126
Chiavacci Leonardi Anna Maria (1927–2014) 362
Christa Boris (1925–2008) 274
Curtius Ernst Robert (1886–1956) 295, 306
- Davidson Pamela см. Дэвидсон П.
Delanty Gerard (род. 1960) см. Дэланти Дж.
De Plancy J. см. Коллен Де Планси Ж.О.
Dovzhyk Sasha (род. 1988) 273
- Fox Soledad 39
Frembgen Jürgen Wasim 305
- Groberg Kristi A. 75, 78
- Halloran Susan Margaret 303
Hamoche L.-A. 151
Hay Denys см. Хэй Д.
- Kauchtschischwili Nina (1919–2010) 124
- Le Goff Jacques см. Ле Гофф Ж.
Levin Eve см. Левин Ив
- Mannherz Julia 75
von Maydell Renata 75
Mazon Paul (1874–1955) 126
- Mielniczuk Jekatierina 35, 42
Mori, каноник и иезуит во Флоренции (конец XIX в.) 404
- Nelson Janet (род. 1942) 62
- Peterson Ronald E. см. Петерсон Рональд Е.
Philippe de Thaün (1100–после 1135) 305
Potthoff Wilfried (1945–2009) 398
- Reichelt Stefan G. (род. 1965) 287
Robert-Nicoud Vincent 208
Roberti Jean-Claude (1936–2018) 125
- Sabatier de Castres Antoine см. Сабатье де Кастр Антуан
Seal Graham (род. 1950) 213
Sobecki Sebastian I. (род. 1973) 306
Stabile Giorgio (1939–2022) 362
- Tanenbaum Michelle 39
Tiersot Julien (1857–1936) 119
Thompson Ewa M. см. Томпсон Эва
- Watt Ian P. (1917–1999) 306–307, 309
West James см. Вест Джеймс
Whisman Albert Samuel 39

Указатель литературных персонажей

Аблеухов Аполлон Аполлонович см.
Белый А. 79, 212

Аблеухов Николай Аполлонович см.
Белый А. 212

Ава (Авушка) см. Белый А. 271

Адам, библейский персонаж 264, 296,
304, 307–309

Амур, персонаж древнегреческой
мифологии 151, 160, 402–403,
406, 431–432

Анна, монахиня см. Кузьмина-
Караваева Е.Ю. 12, 120, 124, 127,
130–131, 134–135

Антон см. Белый А. 271

Аполлон, персонаж древнегреческой
мифологии 124

Аратырь, демон 126

Арес, персонаж древнегреческой
мифологии 160, 172

Артур, легендарный король 44, 261,
265, 273, 409

Архангел Гавриил 435

Архимандрит см. Ремизов А.М. 127

Астарта 160

Асторре рыцарь д'Алессио см. Кузмин
М.А. 407–412, 415, 420, 435

Бавий (Бавий) (Marcus Bavius),
древнеримский поэт 154

Барберина см. Гоцци К. 426

Бармаглот (Jabberwock) см. Кэрролл
Л. 217

Бахус, персонаж древнеримской
мифологии 153

Беатриче (исторический прототип
Беатриче Портинари, в
замужестве де Барди, Beatrice
Portinari, Vice di Folco Portinari;
1266/1267–1290) см. Данте 14,

82, 96, 240, 267, 302–303, 305, 307,
399–401, 404, 412, 414–418, 425–
426, 431, 434, 475–476

Безухов Пьер см. Толстой Л.Н. 452

Белкин Иван Петрович см. Пушкин
А.С. 64

Бернард Мантонский (Saint Bernard de
Menton) 123

Бертран де Борн (Bertran de Born) 118, 132

Бехли Алеша см. Кузмин М.А. 412–413

Богородица (Богоматерь, Божья
Матерь, дева Мария, Мадонна;
прототип Мария, мать Иисуса
Христа) 41, 102, 118, 121–122, 126–
132, 140, 267, 333, 411, 435, 476

Брадаманта см. Ариосто Л. 432

Браманта, воительница см. Кузмин
М.А. 432

Брат Мемнон см. Кузмин М.А. 411

Брунетто Греко см. Кузмин М.А. 407–409

Брысь Викентий см. Кузмин М.А. 421,
424–425, 427

Вадим Новгородский см. Жуковский
В.А. 64

Васенька-дурачок см. Кузьмина-
Караваева Е.Ю. 124

Великий Инквизитор см. Достоевский
Ф.М. 118

Ветка Андрей Платонович см. Кузмин
М.А. 421–422, 424, 427

Гамельнский Крысолов 20, 34

Гамлет см. Шекспир У. 37, 44, 81–82

Гвиневра (Джиневра), персонаж рыцар-
ских романов 20, 34, 268, 409

Генрих см. Бунин И.А. 401

Гильгамеш, легендарная личность и
персонаж 307

Глеб см. Зайцев Б.К. 400

Годунов Борис см. Пушкин А.С. 131

Гольдберг Ида см. Кузмин М.А. 416

Горбатый дворецкий см. Белый А.
263, 267, 269

Джиневра см. Гвиневра

- Джюльетта Капулетти см. Шекспир У. 96, 110, 131
- Дионис, персонаж древнегреческой мифологии 124
- Дон Жуан, легендарная личность и персонаж см. Моцарт В.А., Пушкин А.С., Толстой А.К., Гумилев Н.С. 20, 34, 40–41, 44–45, 302–304, 306–308, 378, 407
- Дон Кихот, рыцарь Ламанчский см. Сервантес М. 44, 81, 104, 132, 306–307, 407
- Ева, библейский персонаж 264, 309
- Евсей см. Аксаков С.Т. 38
- Елена Прекрасная, легендарная личность и персонаж 411
- Желтков Георгий см. Куприн А.И. 103
- Зосима, старец см. Достоевский Ф.М. 380, 385
- Иван Грозный см. Эйзенштейн С.М. 125, 140
- Игорь Святославич 64, 96
- Изольда, персонаж рыцарских романов 20, 34, 40, 44, 96
- Иисус Христос (1 до н.э.–33 н.э.) 79, 101, 125, 128, 130, 151, 174–175, 178, 236, 240, 242–247, 300, 305, 307, 309, 378, 381–383, 386, 436, 454–455, 458, 460, 463, 469–471, 474
- Икар, персонаж древнегреческой мифологии 309–310
- Ирод, царь см. Ремизов А.М. 122, 130
- Калев (Caleb Balderstone) см. Скотт В. 38
- Каллиоппея (Caliope), персонаж древнегреческой мифологии 335
- Карамзов Иван Федорович см. Достоевский Ф.М. 118
- Карпинский Виктор см. Кузмин М.А. 418–427, 434
- Король Лир см. Шекспир У. 44, 81
- Лада, персонаж славянского фольклора 153
- Ламбер Елена Артуровна см. Кузмин М.А. 418
- Ламбер Ирина Артуровна см. Кузмин М.А. 418
- Ланселот Озерный см. Анонимный/неизвестный автор прозаического романа XIII в. Ланселот Озера (*Lancelot du Lac*) 20, 34, 409, 413
- Лаура (исторический прототип де Нов(ес), Laura de Noves; Laure de Noves; 1308–1348) см. Петрарка Ф. 14, 346, 350–353, 399–400, 410–412, 417–418, 425
- Лебедь, персонаж фольклора и средневековой словесности 34
- Леонард см. Гумилев Н.С. 310
- Летучий Голландец, персонаж 20
- Лигия см. Сенкевич Г. 414
- Лихутин Сергей Сергеевич см. Белый А. 212
- Лорелея см. Гейне Г. 20, 34
- Лоэнгрин, персонаж рыцарских романов 34
- Людвик, св. см. Геон А. 123
- Мадам Бовари (Эмма) см. Флобер Г. 39–40
- Максимилиан, царь 133
- Малатеста Джанчотто (Gianciotto Malatesta; 1245–1303) см. Данте 409
- Малатеста Паоло (Paolo Malatesta; ок. 1246–1285) см. Данте 409, 413, 429–430
- Марион, персонаж фольклора и средневековой словесности 122, 123, 139
- Мательда см. Кузмин М.А. 416, 432–433
- Медный всадник см. Пушкин А.С. 30
- Мельмот-скиталец см. Кузьмина-Караваева Е.Ю. 123
- Мефистофель см. Гете И.В. 44, 126
- Мышкин Лев Николаевич см. Достоевский Ф.М. 102, 132
- Онегин Евгений см. Пушкин А.С. 30
- Орфей, персонаж древнегреческой

- мифологии 240, 307
 Оскольд (Аскольд), киевский князь см. Муравьев М.Н. 64
 Павлуша см. Белый А. 271
 Пантагрюэль см. Рабле Ф. 126, 128
 Пекарский Лаврик см. Кузмин М.А. 430–431
 Петр Муромский, св. см. Еразм Е. 96
 Петр Отшельник см. Кузмин М.А. 405
 Петрушка см. Стравинский И.Ф. и Бенуа А.Н. 118
 Плутон, мифологический персонаж 432
 Прекрасная Дама см. Блок А. 68, 74, 79, 83, 99, 103, 110–111, 129, 211, 406, 451, 475
 Прозерпина, персонаж древнегреческой мифологии 432
 Прозорова Екатерина Павловна (Катя) см. Кузмин М.А. 417–418
- Риза см. Белый А. 269
 Ричард Третий см. Шекспир У. 44
 Робен, персонаж фольклора и средневековой словесности 122–123, 139
 Робин Гуд, легендарная личность 34
 Робинзон Крузо см. Дефо Д. (Daniel Defoe; 1660–1731) 306–307
 Рогвольд (Роговолод), полоцкий князь см. Нарежный В.Т. 64
 Ромео Монтеки см. Шекспир У. 96, 110, 131
 Руджеро дель Пассио см. Кузмин М.А. 410–412
- Савельич см. Пушкин А.С. 38
 Саладан маг см. Рютбеф 129
 Санчо-Панса см. Сервантес М. 104
 Свечина Варвара Павловна (Барберина) см. Кузмин М.А. 418–427
 Свечины см. Кузмин М.А. 420
 Себастьян, св. см. Д'Аннунцио Г. 119
 Севильский Обольститель см. Тирсо де Молина 44
 Сестра Беатриса см. Метерлинк М. 134
 Скиталец см. Кузьмина-Караваева Е.Ю. 124, 127, 134–135
- Скупой рыцарь см. Пушкин А.С. 30, 36–37
 Смердяков см. Достоевский Ф.М. 26, 30, 37
 Смуров Ваня см. Кузмин М.А. 416, 428, 432
 Соломон, царь см. Брюсов В.Я. 160
 София, Эон, см. Кузмин М.А. 436–437
- Тристан, персонаж рыцарских романов 20, 34, 40, 44, 96, 261
- Уголино см. Данте А. и Мережковский Д.С. 399
- Фауст см. Гете И. 12, 34, 124, 126, 131, 133, 306–307, 407, 459
 Феврония Муромская, св. см. Еразм Е. 96
 Фея см. Кузмин М.А. 160
- Хариты, персонаж древнегреческой мифологии 159
 Хлоя, персонаж романа древнегреческого писателя Лонга (Λόγγος; II–III в. н.э.) 378
- Флуар и Бланшефлор см. Кузмин М.А. 415
 Франческа да Римини (вар.: да Полента) (Francesca da Rimini, Francesca da Polenta; 1259/1260–между 1283 и 1285) см. Данте 398, 408–409, 413, 429–430, 435, 437
- Царевская Елена Александровна (Лелечка) см. Кузмин М.А. 430–431
- Чичиков см. Гоголь Н.В. 104
- Штруп Ларион Дмитриевич см. Кузмин М.А. 416, 428
- Элоиза см. Руссо Жан-Жак 35, 40, 42
- Яго см. Шекспир У. 44
- Théophile (Теофил), персонаж см. Рютбеф 12, 117–141

MARCO SABBATINI

Leningrado underground. Testi, poetiche, samizdat
ISBN 9788885629806, aprile 2020, pagg. 522. *Open Access*

ALESSANDRA CARBONE

Vasari in Russia. Le prime traduzioni russe delle Vite
ISBN 9791280353696, luglio 2021, pagg. 156.

JURIJ KARJAKIN

Dostoevskij e l'Apocalisse. A cura di Cinzia De Lotto
ISBN 9791280353764, novembre 2021, pagg. 380.

Letteratura e cinema nel Modernismo russo

a cura di Claudia Criveller, Anita Frison
ISBN 9791280353986, maggio 2022, pagg. 270. *Open Access*

Sulle orme di Čechov. Riletture, adattamenti, trasposizioni

a cura di Giulia Marcucci, Manuel Boschiero, Giorgia Rimondi, Donatella Di Leo
ISBN 9791280353962, dicembre 2022, pagg. 464.

MARTINA FAVILLI

Presumendo vivere. Percorsi di lettura nell'opera di Marija Stepanova
ISBN 9791255440260, novembre 2023, pagg. 164.

MAXIM D. SHRAYER

Immigrato russo. Tre novelle
Traduzione di Rita Filanti. Postfazione di Stefano Garzonio
ISBN 9791255440352, aprile 2024, pagg. 168.

Evgenij KROPIVNICKIJ

Poesie
Traduzione, introduzione e cura di Massimo Maurizio
Testo russo a fronte
ISBN 9791255440499, giugno 2024, pagg. 120.

PAOLO MANCOSU

In the KGB's Crosshairs
New Soviet documents on the Pasternak and Ivinskaya cases
ISBN 9791255440468, settembre 2024, pagg. 260. *Open Access*

ANDREJ ZORIN

Lev Tolstoj
Traduzione di Cinzia Cadamagnani
ISBN 9791255440604, febbraio 2025, pagg. 228.

Il libro russo della gente e altri racconti di Vladimir Tučkov
a cura di Marco Sabbatini

Traduzione di Giulia Emiliozzi, Marco Sabbatini

ISBN 9791255440611, febbraio 2025, pagg. 140.

Европейское Средневековье и русский модернизм / The European Middle Ages and Russian Modernism

edited by Giuseppina Giuliano, Iordan Liutskanov, Alexander Medvedev

ISBN 9791255440734, ottobre 2025, pagg. 516. *Open Access*

Give a look to our catalogue



Finito di stampare da
Services4Media
viale Caduti di Nassirya, 39
70124 Bari