

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография

2025 № 4



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

СЮЖЕТОЛОГИЯ И СЮЖЕТОГРАФИЯ

2025. № 4

Научный журнал
Основан в 2013 году. Периодичность – 4 раза в год
Выходит на русском языке

Редакционная коллегия

доктор филологических наук *E. B. Капинос* (ИФЛ СО РАН) –
главный редактор

доктор филологических наук *E. Ю. Куликова* (ИФЛ СО РАН) –
ответственный редактор

кандидат филологических наук *И. Е. Лоцилов* (ИФЛ СО РАН)

кандидат филологических наук *Л. А. Курышева* (ИФЛ СО РАН)

доктор филологических наук *E. Н. Проскурина* (ИФЛ СО РАН)
член-корреспондент РАН, доктор филологических наук

И. В. Силантьев (ИФЛ СО РАН)

доктор филологических наук *Л. П. Якимова* (ИФЛ СО РАН)

член-корреспондент РАН, доктор филологических наук
B. Е. Багно (ИРЛИ РАН)

доктор филологических наук, профессор *K. Ичин*
(Белградский университет, Сербия)

член-корреспондент РАН, доктор филологических наук
H. В. Корниенко (ИМЛИ РАН)

доктор филологических наук *B. И. Тюна* (РГГУ)

доктор филологических наук *Ю. В. Шатин* (НГПУ)

кандидат филологических наук, профессор *M. Яхъяпур*
(Тегеранский университет, Иран)

Институт филологии СО РАН
ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090
zhurnal.syuzhet@yandex.ru

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций
(свидетельство Эл № ФС77-84792 от 17 февраля 2023 г.)

СОДЕРЖАНИЕ

Систематика балладных сюжетов в литературе и фольклоре

<i>Леонова Н. В., Дайнеко Т. В.</i> (Новосибирск)	
Балладные сюжеты в белорусских песнях сибирского бытования	5
<i>Капинос Е. В.</i> (Новосибирск)	
Сюжеты русской баллады первой трети XIX века (из материалов к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»)	21

Литературная жизнь сюжета

<i>Кузнецов И. В.</i> (Новосибирск)	
Житийные мотивы в драме А. П. Сумарокова «Пустынник»	50
<i>Кихней Л. Г.</i> (Москва)	
Сюжет и герои «Дон Жуана» А. К. Толстого: между классической традицией и модернистскими установками	62
<i>Козлов А. Е.</i> (Новосибирск)	
«На Хвошинское»: ономастическая аллюзия в «Грамматике любви»	83
<i>Абрамова К. В.</i> (Новосибирск)	
Лирический сюжет в повести о детстве (роман Ю. Юркуна «Шведские перчатки»)	93
<i>Корниенко С. Ю.</i> (Новосибирск)	
Самозванный сюжет в самоопределении Марины Цветаевой: история и ее метапоэтический потенциал (на материале книги стихов «Версты. Вып. 1»)	105
<i>Волков И. О., Жилякова Э. М.</i> (Томск)	
Повести о «трагическом значении любви»: «Другая жизнь» Ю. В. Трифонова и «Затишье» И. С. Тургенева	118

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4

Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 4

CONTENTS

Taxonomy of Ballad Plots in Literature and Folklore

Leonova N. V., Dayneko T. V. (Novosibirsk) Ballad Plots of Belarusian Songs in Siberia	5
Kapinos E. V. (Novosibirsk) Plots of Russian Ballads of the First Third of the 19 th Century (Based on the “Dictionary of Plots and Motifs of Russian Literature”)	21
The Literary Life of a Plot	
Kuznetsov I. V. (Novosibirsk) The Motives of “The Life of Feodosiy Pechersky” in A. P. Sumarokov’s Drama “The Hermit”	50
Kikhney L. G. (Moscow) The Plot and the Characters of A. K. Tolstoy’s “Don Juan”: Between the Classical Tradition and Modernist Ideas	62
Kozlov A. E. (Novosibirsk) “To Khvoshchinskoye”: Onomastic Allusion in “The Grammar of Love” by Ivan Bunin	83
Abramova K. V. (Novosibirsk) A Lyrical Plot in a Story about Childhood (Yurkun’s Novel “Swedish Gloves”)	93
Kornienko S. Yu. (Novosibirsk) The Plot of Impostors in Marina Tsvetaeva’s Self-Definition: History and Its Metapoetic Potential (Based on the Book of Poems “Versts. Issue 1”)	105
Volkov I. O., Zhilyakova E. M. (Tomsk) Novellas on the “Tragic Meaning of Love”: Yury Trifonov’s <i>Another Life</i> and Ivan Turgenev’s <i>A Quiet Spot</i>	118

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4

Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 4

Систематика балладных сюжетов в литературе и фольклоре

Научная статья

УДК 398.332 + 161.3 (571)
DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-5-20

Балладные сюжеты в белорусских песнях сибирского бытования

Наталья Владимировна Леонова¹
Татьяна Владимировна Дайнеко²

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки
Новосибирск, Россия

² Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук
Новосибирск, Россия

nleonova53@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9350-8265>
tan-dai@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9801-3007>

Аннотация

В статье излагаются результаты исследования песен с балладными сюжетами, записанных (начиная с 1970-х гг. и до настоящего времени) от белорусов в основных очагах расселения этноса в сибирско-дальневосточном регионе – в Омской, Новосибирской, Тюменской областях, в Красноярском и Приморском краях. Авторы статьи опираются на классификацию народных баллад, принятую в белорусской фольклористике, а также на классификацию славянских повествовательных песен Ю. И. Смирнова. Применяя сравнительно-сопоставительный метод исследования, авторы статьи устанавливают, какие сюжеты, представленные в текстах баллад материнской традиции, сохранились в фольклоре белорусов-переселенцев. Выявляется функциональная и жанровая принадлежность сибирских песен с балладными сюжетами. Приводятся результаты аналитического рассмотрения отдельной группы песен на один сюжет.

Авторы приходят к выводу, что песни с балладными сюжетами сибирского бытования имеют утилитарные функции, не обладают поэтической и музыкально-стилевой однородностью и спецификой. Эти песни нельзя выделить в качестве самостоятельного жанра: песенные сюжеты реализуются в нескольких жанровых формах – обрядовой, хороводной, лирической.

Ключевые слова

Сибирь и Дальний Восток, фольклор, белорусы-переселенцы, баллада, тема, сюжет, жанровые характеристики, функциональность песен

© Леонова Н. В., Дайнеко Т. В., 2025

Для цитирования

Леонова Н. В., Дайнеко Т. В. Балладные сюжеты в белорусских песнях сибирского бытования // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4. С. 5–20. DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-5-20

Ballad Plots of Belarusian Songs in Siberia

Natalia V. Leonova¹, Tatyana V. Dayneko²

¹ M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
Novosibirsk, Russian Federation

² Institute of Philology
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
Novosibirsk, Russian Federation

nleonova53@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9350-8265>
tan-dai@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9801-3007>

Abstract

The article considers the songs with ballad plots recorded from settlers of Belarusian origin in Siberia and the Far East (Omsk, Novosibirsk and Tyumen Oblast, Krasnoyarsk and Primorsky Krai) from the 1970s to the present day. The collection of Belarusian songs with ballad plots from Siberia is preliminary in nature and is compiled on the basis of several archival collections and published sources.

The authors use the classification of folk ballads developed by Belarusian folklorists, as well as on a broader classification of Slavic narrative songs by Yu. I. Smirnov. The main research method is comparative. It is found out which original Belarusian ballad plots have been preserved in the folklore of settlers. In Siberian songs, 24 plots have been identified (most of them with mythological motifs); these plots were met in 57 texts. The functional and genre affiliation of Siberian songs with ballad plots is revealed. The results of the analysis of a group of songs with one plot are presented (9 texts with the plot Brother led sister across the sea / river).

The authors come to the conclusion that the examined songs with ballad plots have utilitarian functions and are poetically, musically and stylistically heterogeneous. The ballad plots are used in several genre forms - ritual, round dance, lyrical.

Keywords

Siberia and the Far East, folklore, Belarusian settlers, ballad, theme, plot, genre characteristics, functional of songs

For citation

Leonova N. V., Dayneko T. V. Ballad Plots of Belarusian Songs in Siberia. *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis]*, 2025, no. 4, pp. 5–20. (in Russ.)
DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-5-20

Введение

В повествовательном фольклоре восточнославянских народов – белорусов, русских, украинцев – баллада занимает особое место, отличаясь от других жанров прежде всего в содержательном аспекте. По научному определению, это «лиро-эпическая песня, отображающая драматические и трагические коллизии в сфере личного, семейного и общественного быта человека» [Восточнославянский фольклор..., 1993, с. 15]. В народной терминологии нет особого наименования этого жанра: баллады называют «песнями», «стихами», на Русском Севере – «старинами» (как и былины) [Народные баллады, 1963, с. 5]; часто для обозначения песни используют ее качественные характеристики, например, белорусы называли баллады песнями *доўгімі, даўнімі, смутнымі, жалоснымі*, некоторые исполнители, видимо, желая подчеркнуть достоверность излагаемых в песне событий, использовали слово *быль* [Баллады..., 1977, с. 6].

Главный признак баллады – наличие напряженного сюжета: текст обязательно содержит конфликт, события развиваются динамично, содержание их драматическое, а развязка трагическая. Зачастую текст баллады повествует о кровавых расправах, убийствах, других необратимых, непоправимых событиях, которые допустимы в реальном мире либо являются фантастическими (например, превращение женщины в дерево и пр.). «Баллады поднимают морально-этические проблемы: в центре их внимания злодейство и возмездие, верность и измена, любовь и ненависть и т. д.»¹ [Там же, с. 5]. Повествование в балладе ведется от первого лица («Чаму тату дзераўку бог лісточак даў, / А мне, маладзењкай, бог долі не даў?» [Там же, № 18]) либо «от автора» – третьего лица, которое не принимает непосредственного участия в описываемых в тексте событиях («Была ў маткі дочка адна-адзіночка...» [Там же, № 13]). В finale текста может содержаться некий вывод, обычно заключающийся в осуждении зла.

Настоящая статья посвящена рассмотрению балладных сюжетов в белорусских песнях сибирского бытования². Материалом для исследования послужили опубликованные [Семенова, Семенов, 2003; Скопцов, 2001; 2002; Песни сибирского воинства, 2001; Песни села Новомихайловка, 2013; Традиционная песенная культура белорусов..., 2013; Шульпеков, 2007] и архивные³ записи песен (всего 94 образца), сделанные начиная с 1970-х гг. и до настоящего времени в основных очагах расселения белорусов в Сибири и на Дальнем Востоке – в Омской, Новосибирской, Тюменской областях, в Красноярском и Приморском краях. В работе

¹ Здесь и далее в статье перевод с белорусского языка выполнен нами. – Н. Л., Т. Д.

² В этой статье Сибирь и Дальний Восток рассматриваются как целостный сибирский регион, охватывающий территорию от Зауралья до Тихого океана. Следовательно, слово сочетания «сибирское бытование», «сибирская традиция», «сибирские белорусы» и пр. относятся к белорусам-переселенцам, проживающим на всей указанной территории.

³ Песни с балладными сюжетами были отобраны из коллекции материалов по фольклору белорусов-переселенцев, сформированной Н. В. Леоновой из различных архивов, в том числе частных (Государственный архив Новосибирской области, Архив Омского государственного педагогического университета, Архив Новосибирского областного центра русского фольклора и этнографии, личные архивы Л. М. Свиридовой, Н. К. Козловой). Копии в настоящее время хранятся в Архиве традиционной музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки.

применяются прежде всего средства сравнительно-сопоставительного метода исследования. Тексты сибирских песен с балладными сюжетами сравнивались с текстами песен из ставшего уже классическим свода баллад, собранных и изданных на территории Беларуси [Балады, 1977; 1978]. Также авторы опираются на методику исследования произведений славянского эпического фольклора, разработанную в трудах Ю. И. Смирнова [1974; 1988]. Цель исследования – установить, какие сюжеты, содержащиеся в текстах баллад материнской традиции, сохранились в фольклоре белорусов-переселенцев, а также выявить функциональную и жанровую принадлежность песен с балладными сюжетами.

Сюжетный состав народной белорусской баллады

В белорусской фольклористике принято подразделять баллады на пять видов [Балады, 1977, с. 11]:

- баллады с мифологическими мотивами;
- баллады сказочные и легендарные;
- баллады, содержащие загадки;
- баллады игрово-хороводного склада;
- новеллистичные баллады.

Внутри вида баллады группируются исследователями по принадлежности к тому или иному сюжету; количество сюжетов в каждом виде неодинаково, в некоторых достигает нескольких десятков⁴.

Баллады с мифологическими мотивами (№ 1–436) – чрезвычайно развитый и интересный вид, выделяющийся как количеством сюжетов (25 групп), так и наличием архаических мотивов. «Для этого вида характерно включение мотива метаморфозы, что придает балладам черты этиологических (объяснительных) мифов...» [Там же]. Например, среди баллад о превращении людей в растения наиболее «мифологичен» сюжет о происхождении цветка «анютины глазки». В текстах баллад раскрываются причины и обстоятельства превращения людей в дерево / кустарник (в «заповедные» рябину, калину, вербу, явор и пр.), птицу (например, кукушку) или в другую, неодушевленную часть природы (например, в реку Дунай, в камень и пр.). Исследователями отмечается связь баллад этого вида с древними анимистическими верованиями славян, а также с греческими и индийскими мифами.

Баллады сказочные и легендарные (№ 437–485, 12 сюжетных групп). Сказочные баллады отличаются тем, что в их тексты вплетены фантастические, сверхъестественные образы, встречающиеся в сказках: например, «звери... разговаривают, как люди, человек налаживает договорные отношения с персонифицированными явлениями природы, стихиями...» [Там же, с. 14]. Как и в сказках, в сказочных балладах герой проходит через множество тяжелых испытаний или погибает, но, в отличие от сказок, в балладных текстах его гибель происходит навсегда, необратима. Легендарных баллад на территории Беларуси зафиксировано немного, и большинство их сюжетов представляет собой народную обработку библейских

⁴ Далее в разделе для каждого вида белорусских баллад указано количество сюжетных групп, а также номера образцов, отнесенных к данному виду (в двухтомнике используется сквозная нумерация песен) [Балады, 1977; 1978].

мотивов: о христианской основе свидетельствуют как имена героев, так и сюжетное развитие; наиболее ярким является сюжет «про поганого цмока и Юрия» [Баллады, 1977, с. 15–16].

Главная характеристика баллад, содержащих загадки (№ 486–502, 3 сюжетные группы), обозначена в названии этого вида. Такие баллады в полной мере отвечают критериям жанра: это «повествовательные произведения, действие в них разворачивается стремительно, передается драматизированно, посредством диалогов», часто имеет трагическую развязку [Там же, с. 16]. Сами загадки являютсяrudimentами старинных драматических обрядов (инициации, выбора человеческой жертвы и пр.), либо в них в свернутом виде содержится некий минимум мифологических знаний, необходимость усвоения которого была закреплена в традиции. «Магический комплекс загадок мог служить своеобразным знаком, паролем людей одного племени, одной общины» [Там же, с. 17].

В текстах баллад игрово-хороводного склада (№ 503–537, 12 сюжетных групп) всегда содержится сравнение «милого / милой» с родней и последовательно проводится мысль, что любимый лучше. Тексты баллад этого вида построены по принципу повторения с нарастанием (например, девушку пытаются выкупить у турков отец, мать, сестра, брат, а удается это сделать только милому), и эта композиционная схема сохраняется, «тогда как само повествование приобретает своеобразное решение в различных сюжетах» (аллегоричное, историчное, семейно-бытовое, величальное) [Там же].

Вид новеллистических баллад является наиболее объемным по количеству песенных образцов (№ 538–1128). Среди сюжетов песен (111 групп), опирающихся на реальные жизненные коллизии, отмечаются любовные, семейно-бытовые, социальные и даже авантюрные. Часть сюжетов основана не на столкновении человека с внешними силами, а на внутреннем душевном конфликте. В новеллистических балладах практически не используются элементы фантастики. Текст наполнен «жизненными», достоверными подробностями, однако при этом повествование строится так, «как будто это совершенно неземное событие, какое-то очередное чудо» [Там же, с. 19].

Научные подходы к изучению повествовательных песен в российской фольклористике

Исследователь славянских эпических традиций, составитель указателя «Восточнославянские баллады и близкие им формы» Ю. И. Смирнов в систематизации фольклорного материала опирается на такое фундаментальное свойство фольклора, как «его изменчивость во времени – от поколения к поколению, и в пространстве – от места к месту» [1988, с. 6]. Учет временных изменений позволил учёному выделить наряду с первичной формой эпической баллады, в которой содержится описание ситуаций, отражающих «многообразие кровнородственных и семейных отношений и отношений между молодцем и девушкой» [Там же], ряд форм, связанных с иными, песенными, жанровыми разновидностями. К таковым, близким к балладам по сюжетам формам, он относит песни, исполняемые во время гуляний и застолий («протяжные»), в хороводе или под пляску, во время праздников (обрядов) или свадеб, а также «сюжетные народные песни, сложенные в подражание литературным образцам» и «литературные песни, по содержанию

идущие от фольклорных образцов и приобретшие фольклорное бытование» [Смирнов, 1988, с. 7].

Таким образом, Ю. И. Смирнов формирует представление о песенном эпосе как о народной песенной повествовательной системе, включающей все группы повествовательных / сюжетных песен, и о многообразии форм бытования сюжетов, сюжетных типов первичных эпических жанров, в том числе баллад, во времени и пространстве.

Исследовательские идеи были воплощены Ю. И. Смирновым сначала в опубликованном в монографии «Славянские эпические традиции» Списке схождений между повествовательными песнями славянских народов [Смирнов, 1974, с. 113–143] (далее – Список). На основе сравнения эпических произведений русского и южнославянского (болгары и македонцы), украинского, польского, словацкого происхождения и выявления сюжетных схождений разного уровня автор включил в Список 93 группы сюжетов, объединенных в 10 тем:

- I. Герой получает или утрачивает силу
- II. Мать и сын
- III. Отражение нападения (врагу нужна женщина)
- IV. Этнический герой добывает женщину
- V. Необыкновенная жена
- VI. Брат и сестра
- VII. Братья (кровные) родственники
- VIII. Возвращение долго отсутствовавшего мужа (милого)
- IX. Молодец и девушка
- X. Смерть героя
- XI. Несгруппированные песни.

В 1988 г. Ю. И. Смирновым был опубликован отдельный Указатель сюжетов и версий восточнославянских баллад [1988] (далее – Указатель), который содержит 250 песенных сюжетов, представленных эпическими, лиро-эпическими, лирическими, обрядовыми версиями и вариантами и объединенных в три темы:

- Тема I. Мать и сын (дочь)
- Тема II. Мифическому существу (этническому врагу, чужеземцу) нужна девушка
- Тема III. Этнический герой добывает девушку

Кроме того, исследователь приводит Перечень контаминаций сюжетов.

В этноМузикологии баллада в качестве единого самостоятельного жанра, как правило, не выделяется, этот жанр определяется в качестве единицы филологической классификации фольклора. При изучении и обозначении жанров этноМузикологи опираются на важные в методологическом отношении положения, сформулированные Е. В. Гиппиусом: о необходимости «разграничить категории жанра как поэтической единицы и единицы музыкальной», а также о том, что «жанр не может существовать как абстрактная категория, а всегда имеет локальную специфику» [Научная проблематика..., 2003, с. 35–36]. Эта специфика обусловливается положением жанра в конкретной локальной музыкально-фольклорной традиции, его соотношением с другими, главным образом централизующими компонентами жанровой системы [Гиппиус, 1982, с. 8] или жанрово-стилевыми

доминантами [Лапин, 1995, с. 180]. В разных по времени и месту формирования музыкально-фольклорных традициях песни с балладными сюжетами по особенностям бытования и стилевым характеристикам, как правило, воспроизводят функциональные и стилевые нормы централизующих компонентов системы.

Обозначенные выше классификационные и методологические позиции использовались в ходе анализа белорусских образцов сибирского бытования.

Атрибуция балладных сюжетов в песнях белорусов-переселенцев по классификации Ю. И. Смирнова

Сюжеты, обнаруженные в белорусских песнях сибирского бытования, встречаются и в русских балладах. В Указателе Ю. И. Смирнова [1988] содержатся 16 сюжетов, которые атрибутируют 37 песенных сибирских образцов (ниже указаны номер и название сюжета, после тире – количество сибирских образцов, в которых он обнаружен).

Тема I. Мать и сын (дочь)

- 3. Волки у забытого в поле ребенка – 5
- 4. Медведь (волк) приходит к жнице – 1
- 21. Вдова и сыновья-корабельщики – 2
- 28. Господь и девка,топившая своих детей некрещеными – 3
- 42. Сын прогнал мать из дома – 2
- 43.0.1. Отец прогнал детей из дома + Брат женился на сестре – 2
- 48.0.1. Муж жену губил (контаминация, 2 часть) – 3

Тема II. Мифическому существу (этническому врагу, чужеземцу) нужна девушка

- 70.1. Молодец сманил девушку и увел в темный лес – 1
 - 77.1. Казаки увезли Хайку со всем добром, обобрали и бросили в воду – 1
 - 79.3. Молодцы сманили девушку – 1
 - 92. Мазур подговаривает девушку и увозит с собою – 1
 - 135. Брат вел сестру через море / реку – 9
- Тема III. Этнический герой добывает девушку**
- 220. Черноморец привел коней поить и утонул – 2
 - 222. Девушка пойдет замуж за того, кто достанет за морем зелье – 1
 - 232.1/2. Венок из перьев павы – 1
 - 232.2. Семья ищет перстень девушки / брат и милый ищут перстень – 2

Список из монографии Ю. И. Смирнова [1974] дополнил сибирскую базу 7 сюжетами (атрибутированы 24 сибирских образца).

Тема VI. Брат и сестра

- № 50. Девушка идет для раненого за водой – 6
- № 51. Замужняя дочь прилетает домой кукушкой – 7

Тема VII. Братья (кровные родственники)

- № 54. Поединок братьев – 1

Тема VIII. Возвращение долго отсутствовавшего мужа (милого)

- № 59. Узнавание долго отсутствовавшего мужа – 1
- № 62. Мать губит сноху в отсутствие сына – 3

Тема IX. Молодец и девушка

№ 76. Смерть гонимых влюбленных – 3

Тема X. Смерть героя

№ 78. Три птицы у тела убитого (мать, сестра, жена) – 6

Двенадцать сюжетов (17 сибирских образцов), отсутствующие в Указателе и Списке Ю. И. Смирнова, найдены в опубликованных собраниях баллад, в частности в сборнике, подготовленном Д. М. Балашовым: в разделах семейно-бытовых (10 сюжетов, 15 сибирских образцов) и новых (2 сюжета, 2 образца) баллад [Народные баллады, 1963].

Таким образом, суммарно по российским источникам в сибирской коллекции белорусских песен подтверждены 35 балладных сюжетов, атрибутирующих 78 песенных образцов. Это обстоятельство свидетельствует о принадлежности зафиксированных в Сибири и на Дальнем Востоке сюжетов к общему фонду восточнославянского и, шире (имея в виду материал Списка Ю. И. Смирнова), славянского повествовательного песенного фольклора. Часть песен (16 образцов) не нашла подтверждения в использованных для атрибуции материалах. Можно предположить, что эти песни относятся сугубо к белорусскому фольклору и не имеют аналогов в русских традициях, или их не следует рассматривать в ряду лиро-эпических, повествовательных песен, поскольку они принадлежат к иной жанровой сфере.

**Балладные сюжеты песен белорусов-переселенцев
по классификации сюжетов народных баллад материнской традиции**

Сопоставление текстов сибирских песен и белорусских баллад показало, что в переселенческой традиции есть песни с сюжетами, принадлежащими ко всем балладным видам, по классификации белорусских фольклористов (ниже приводим названия вида и сюжета, после тире – количество сибирских образцов, в которых найден последний).

Балады з міфалагічнимі матывамі

Дачка-птушка – 5

Тры птушачкі ля забітага малойчыка – 7

Свякруха заклінае нявестку ў рабіну – 2 (в одном из образцов – в тополь)

Браткі – 2

Удава і сыны-карабельнікі – 2

Сястра утапілася – 9

Маці атручвае сына і нявестку – 1

Маці разгадвае дзіўны сон – 2

Балады казычныя і легендарныя

Ваўкі-няньки – 6

Балады, якія змяшчаюць загадкі

Адгадаешь – скажам, дзе коні – 1

Балады гульнёва-карагоднага складу

Паненка згубіла пярсцёнак – 1

Балады навелістычныя

Казаки (чужаземцы) намаўляюць дзяўчыну на вандроўку – 3

Чарнаморац патанае – 2

Заморскае зелле – 1

Жонка князя Васіля памірае – 1

Галубка-ўдава – 1

Казак тощиць жонку – 3

Муж (сын) непазнаны вяртаецца з вайны – 1 – в тексте дана современная интерпретация балладного сюжета («– Скажи, скажи, хозяюшка, с каких ты пор одна? – Я с сорок первого года, как началась война»)

Дзяўчына атручувае хлопца за нявернае кахранне – 1 (смерть молодца, любившего трех девушек)

Муж пазбаўляеца ад жонкі-няўдаліцы – 3

Конь – звястун смерці – 1

Брат брата забіў – 1

Муж пратывае жонку – 1

Свякроў нявестку з свету збаўляла – 1

Всего в песнях сибирского бытования выявлено 24 сюжета, относящихся главным образом к двум видам баллад материнской традиции – с мифологическими мотивами и новеллистичным; они атрибутируют 57 сибирских текстов. Вместе с тем в двухтомнике белорусских баллад не найдены соответствия для некоторых текстов, которые в сибирской традиции являются не единичными (сюжеты: Мильный пожелал ключевой воды / с Дунай-реки; Господь и девка, которая утопила своих некрещеных детей; и пр.). Возможно, ряд сюжетов не рассматривается белорусскими исследователями как балладные. Для прояснения, безусловно, требуется дальнейшее изучение других белорусских источников, содержащих балладные тексты.

Функциональная и жанровая принадлежность белорусских песен сибирского бытования

Ранее уже шла речь о том, что в народной терминологии слово «баллада» отсутствует, народные исполнители определяют песни с балладными сюжетами главным образом по времени, месту или событию, с ними связанными. Приуроченность белорусских песен сибирского бытования выглядит следующим образом (к сожалению, для половины песен обстоятельства их исполнения собирателями и составителями сборников не указаны):

- на Рождество – 1 песня;
- во время Великого поста, перед Пасхой (постовая, «постная») – 11;
- водили или пели на Пасху – 3 (2 из них – волочебные);
- после Пасхи, на Радуницу, от Паски до Вознесения – 16;

- на Троицу, весной – 4;
- на Ивана Купала – 2;
- «жниво», когда жали – 4;
- во время полевых работ и в любое время – 3;
- в любое время, уличные, на гуляниях, праздничных «улицах» – 2;
- невесте-сироте – 1.

Как видно, исполнение песен с балладными сюжетами тесно связано с календарными обрядами и праздниками, основная их масса группируется вокруг / до и после Пасхи. До Пасхи, т. е. во время Великого поста, эти песни сопровождали женские работы: «Эта пирад Паскай, вот пост называется, и яе пають ету песню. Што-нибудь делают: то раньшэ прали, красны ткали... так кругом дивчатки кружева вяжут, то расшивают» (Александровка, Омская обл., Е. Л. Земницкая, 1918 г. р., из минских переселенцев). Это свидетельство того, что песни с балладными сюжетами оценивались их носителями как «серые», «безгрешные», пение которых, хотя и скращивает однообразный труд, но допустимо в период поста.

К обрядовым обстоятельствам отнесены несколько песен послепасхального периода (к примеру, «стреловые» песни, исполняемые в промежутке между Радунницей и Вознесением), а также песни на Ивана Купала и «жниво». Пение песен «в любое время» (*абы-кали*) исполнительницы могли конкретизировать: «*Када идём на вечорки на дяревни... В любое время, када прядём сидим... на супрадках всё сидели, пели*» (Ермиловка, Омская обл., Д. П. Мартынова, 1922 г. р.), полевые песни, как правило, тоже примыкают к пению «*абы-кали*».

По своим музыкально-поэтическим характеристикам белорусские образцы сибирского бытования должны быть отнесены к песенной жанровой сфере, поскольку все они строфические. Композиционные структуры с тоническим стихом и неравнострочным членением на смысловые фрагменты, аналогичные северо-русским эпическим образцам, в нашей коллекции отсутствуют. Наибольшее количество песен относятся к трем жанровым группам. Первая – календарные песни (волочебные, троицкие-майские, купальская и жнивная – всего 12 образцов) и песни, организованные по стилевым моделям календарных песен (21 образец). Для них характерно наличие типовых припевов или характерной для обрядовых песен белорусской и западнорусской фольклорных традиций организации двухстрочной строфы из двух одинаковых строк. В эту группу входят также три духовных стиха, одна солдатская по сюжету песня, песня, определенная исполнительницей как «сиротская», и песня с сюжетом литературного происхождения.

Вторую группу образуют песни с любовными и семейно-бытовыми сюжетами, организованные по нескольким моделям необрядовых лирических песен (25 образцов).

Третью группу включает хороводные песни (26 образцов) с типичной структурой музыкальной и поэтической строфы (abrb) и с характерными для данного жанра припевными словами (*лёлюшки, лёли; эй-эй, ой да люля; хей-лёль; люли, люли; ох, и ой, лёли*), например:

*Тячеть речанька, тячеть быстрая,
Ох, и ой, лули, тяче быстрой...*
(Многоудобное Шкотовского р-на Приморского края, Л. А. Ковяхова, 1913 г. р., из черниговских переселенцев).

За пределами этих основных жанрово-стилевых групп остались две плясовые песни с балладными сюжетами и солдатская песня плясового характера.

Преобладающие жанрово-стилевые сферы рассматриваемой песенной коллекции объяснимы. Календарные модели песен с балладными сюжетами связаны с центральным положением календарного песенного цикла в белорусском фольклоре. Хороводные модели определены присутствием в составе сибирских белорусов переселенцев из могилевских и черниговских территорий, в музыкально-фольклорных традициях которых хороводные песни занимают доминантное положение. Необрядовые песенные модели отражают определенный исторический период бытования традиционного музыкального фольклора, связанный с развитием лирической жанровой сферы.

Особенности функционирования значительной части песен сибирских белорусов с балладными сюжетами, их приуроченность к календарным датам и сезонам, а также выявленные основные жанрово-стилевые модели подтверждают мнение Ю. И. Смирнова о различных жанровых «обработках» балладных сюжетов, образующих песенную повествовательную систему многообразными вторичными формами [Смирнов, 1974, с. 94–95].

Аналитическое рассмотрение вариантов одной сюжетной группы

Тридцать пять зафиксированных в Сибири и на Дальнем Востоке балладных сюжетов имеют разное число вариантов, чаще сюжет представлен 1–3 вариантами, 5 сюжетов образуют небольшие вариантные группы (приводим их названия по белорусской классификации и по Ю. И. Смирнову):

1. *Ваўкі-няньки* (Волки у забытого в поле ребенка) – 5 вариантов
2. *Сястра утапілася* (Брат вел сестру через море / реку) – 9
3. *Дачка-птушка* (Замужняя дочь прилетает домой кукушкой) – 7
4. *Тры птушачкі ля забітага малойчыка* (Три птицы у тела убитого (мать, сестра, жена)) – 6
5. *Мильный пожелал ключевой воды / с Дунай-реки* – 6

За исключением последнего, все сюжеты включают мифологические и сказочные элементы, т. е. относятся к раннему историко-стилевому слою фольклора.

Рассмотрим подробнее группу песен на второй сюжет. Семь вариантов записаны в четырех районах (районе имени Лазо, Партизанском, Суражском, Шкотовском) Приморского края от черниговских и могилевских переселенцев в 1969, 1985 и 1993 гг. Два – в Мошковском и Татарском районах Новосибирской области от потомков черниговских и брянских белорусов, обе записи выполнены в 1985 г.

Песни имеют разные зацины: «Как по морю, морю синему», «Что в наших воротничках протекав ручей», «Текла речечка, текла быстрая», «Эта тёк, пратёк белай ручаёк», «Што под Киевом, под Черниговом». Вариативность приуроченности песен незначительная, все они так или иначе связаны с пасхальным периодом:

водили на Пасху, после Пасхи, от Пасхи до Вознесения, на Вознесение. Особые ритуальные или акциональные контексты песен отражены в публикациях и архивных материалах слабо. Известно, что пение новомихайловской песни (Новосибирская обл.) «Что под Киевом, под Черниговом» было связано с обрядом «похороны стрелы».

Словесный текст всех вариантов включает два сюжетных блока, первый – зачинный (от четырех до семи строф): брат с сестрой идут по брусьям / кладочке через море / речечку / ручеёк; брат перешёл, сестра утонула и речь молвила. Второй блок – «каталогический»: просьба сестры к брату не пить «моревой» / ключевой / из речки воды, не косить луговой / шелковой травы, не ловить белой рыбицы, не брать чёрных ягодок, не рвать алых цветиков / красных красочек / желтых красочек (от одной до пяти вариативных по количеству, набору и текстовому воплощению просьб в разных текстах). Каждой просьбе дается объяснение: моревая вода – это слёзы мои, шелковая трава – это косы мои, бела рыбница – это тело моё, чёрные ягодки – это глазки мои, алые цветики – то краса моя. В вариантах «просьбы» и «объяснения» излагаются двумя способами: в один или в два блока (в двух вариантах) – сначала все просьбы, а потом все объяснения или, чаще, парами – просьба и тут же объяснение (от одной до пяти пар строф). В новомихайловском варианте объяснение излагается в двух строфах, т. е. блок состоит не из двух, а из трех строф: *Ты не пей, братик, из моря воды; А в море вода – это кровь моя; Это кровь моя, кровь горючая.*

Во всех вариантах строфа двухстрочная, в двух могилевских песнях она строится по обрядовой модели (повторение одной и той же словесной строки без призыва), в черниговских и брянском вариантах строфы строятся по хороводной модели (с припевными словами в начале второй строки и последующим повторением заключительного фрагмента первой строки). Смысловая поэтическая строка во всех вариантах строится по одному принципу: цезурированный стих из двух 5–6-слоговых групп с ударной константой на 3-м слоге каждой группы. Такая унифицированность словесных строф обычно сопровождается наличием политектовых напевов, есть они и в данной группе: в Новомихайловке хоровод «Что под Киевом, под Черниговом» поется на тот же напев, что и песня «Ой, пошла стрела у конец села» (оба обрядовые, линейные хороводы), в Васильевке Партизанского района Приморского края хоровод «Што й в варотичках пратекал ручэй» поется на напев песни «Что с-пад лес-лесу, лесу тёмнага» (круговой хоровод).

Сольные варианты песен с данным балладным сюжетом были записаны от исполнительниц примерно одного возраста – 1911–1915 гг. р. (исключение – песня из Мошковского р-на Новосибирской обл., спетая местной жительницей 1939 г. р.). Именно это поколение песенниц сохранило на протяжении минувшего века старый стилевой пласт традиционных песен своих предков.

Аналитический обзор одной группы вариантов показал, что все они объединяются близкими обстоятельствами бытования, имеют общую основу в композиционном устройстве сюжета, стиховой и строфической организации. Наблюдаемые различия, скорее всего, имеют связь с разными исходными локальными традициями белорусского фольклора, бытующими в сибирском переселенческом регионе. Изучение этих связей – дело будущего.

Выводы

Имеющаяся к настоящему времени коллекция белорусских песен Сибири с балладными сюжетами носит предварительный характер, она составлена на основе проработки нескольких архивных собраний и опубликованных источников. Но рассмотрение даже этого далеко не полного материала позволяет составить представление об особенностях песен повествовательного характера. Важно, что значительная часть сибирского материала хорошо опознается по сюжетам белорусского и русского распространения.

Песни с балладными сюжетами сибирского бытования имеют утилитарные функции, не обладают поэтической и музыкально-стилевой однородностью и спецификой. Эти песни нельзя выделить в качестве самостоятельного жанра: песенные сюжеты реализуются в нескольких жанровых формах – обрядовой, хороводной, лирической.

Наиболее существенным является то обстоятельство, что сибирские белорусы, как и их предки в Беларуси, сохраняли высокую оценку содержательно-тематических и идеально-нравственных качеств песен с балладными сюжетами и способствовали сбережению и распространению «благочестивых» образцов благодаря облачению их в наиболее значимые и актуальные песенные формы.

Список литературы

Восточнославянский фольклор: Словарь науч. и нар. терминологии / Редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. Мінск: Навука і тэхніка, 1993. 478 с.

Гиппиус Е. В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии) / Отв. ред. М. А. Енговатова. М., 1982. С. 5–13.

Лапин В. А. Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды. М., 1995. 200 с.

Народные баллады / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Д. М. Балашова; общ. ред. А. М. Астаховой. М.; Л.: Сов. писатель, 1963. 2-е изд. 448 с. (Библиотека поэта. Большая серия)

Научная проблематика исследований Е. В. Гиппиуса // Материалы и статьи. К 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. М.: Композитор, 2003. 216 с.

Смирнов Ю. И. Славянские эпические традиции. Проблемы эволюции. М.: Наука, 1974. 264 с.

Смирнов Ю. И. Восточнославянские баллады и близкие им формы (Опыт указателя сюжетов и версий). М.: Наука, 1988. 117 с.

Балады: ў дзвюох кнігах / Рэд. К. П. Кабашнікаў, В. І. Ялатай. Мінск: Навука і тэхніка, 1977. Кн. 1. 784 с.; 1978. Кн. 2. 744 с. (АН БССР, І-нт мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклоре. Беларус. нар. творчасць)

Список источников

Семёнова И. В., Семёнов О. В. Карагод широкий: Календарно-обрядовые песни переселенцев Суражского, Новозыбковского, Стародубского уездов Черниговской губернии в Приморье. Владивосток, 2003. 125 с.

Скопцов К. М. На серебряной реке: Народные песни Бирюльского района / Сбор материала, нотные расшифровки, сост. К. М. Скопцова. Красноярск, 2001. 80 с.

Скопцов К. М. За лесом солнце воссияло: Народные песни Тасеевского района / Сбор материала, нотные расшифровки, сост., comment. К. М. Скопцова. Красноярск, 2002. 96 с.

Песни сибирского воинства / Запись, нотация, сост., предисл. и примеч. Н. А. Шульпекова. Красноярск: Буква, 2001. 240 с.

Песни села Новомихайловка / Сост., нотирование, comment. Т. Ю. Мартыновой. Новосибирск: АРТПресс, 2013. 44 с.

Традиционная песенная культура белорусов («самоходов») Тюменской области. Нотное приложение I // Традиционный фольклор Тюменской области / Авт.-сост. Л. В. Дёмина. Тюмень: Титул, 2013. С. 14–73.

Шульпеков Н. А. «Расскажи ты, бабка...». Календарный обрядовый фольклор Красноярского края. Красноярск, 2007. 96 с.

References

Astakhova A. M. (ed.). *Narodnye ballady [Folk ballads]*. 2nd ed. Introduction, text preparation and notes by D. M. Balashov. Moscow, Leningrad, Sovetskii pisatel', 1963, 448 p. (in Russ.) (Biblioteka poeta. Bol'shaya seriya [The Poet's Library. Large Series])

Gippius E. V. Problemy areal'nogo issledovaniya traditsionnoi russkoi pesni v oblastyakh ukrainskogo i belorusskogo pogranich'ya [Problems of areal research of traditional Russian song in the regions of Ukrainian and Belarusian borderland]. In: Engovatova M. A. (ed.). *Traditsionnoe narodnoe muzykal'noe iskusstvo i sovremennost'* (voprosy tipologii) [Traditional folk music art and modernity (typology issues)]. Moscow, 1982, pp. 5–13. (in Russ.)

Kabashnikaŭ K. P., Yalataŭ V. I. (eds.). *Balady ў dzvyukh knigakh* [Ballads in two books]. Minsk, Navuka i tekhnika, 1977, book 1, 784 p.; 1978, book 2, 744 p. (Belarus. nar. tvorchasts' [Belarusian folk art]). (in Belarus.)

Kabashnikov K. P. et al. (eds.). *Vostochnoslavyanskii fol'klor: Slovar' nauchnoi i narodnoi terminologii* [East Slavic Folklore: Dictionary of Scientific and Folk Terminology]. Minsk, Navuka i tekhnika, 1993, 478 p. (in Russ.)

Lapin V. A. *Russkii muzykal'nyi fol'klor i istoriya (k fenomenologii lokal'nykh traditsii): Ocherki i etyudy* [Russian musical folklore and history (towards the phenomenology of local traditions): Essays and studies]. Moscow, 1995, 200 p. (in Russ.)

Nauchnaya problematika issledovaniy E. V. Gippiusa [Scientific problems of E. V. Gippius's research]. In: Dorokhova E. A., Pashina O. A. (eds. and comps.). Materialy i stat'i. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya E. V. Gippiusa [Materials and articles. On the 100th anniversary of E. V. Gippius's birth]. Moscow, Kompozitor, 2003, 216 p. (in Russ.)

Smirnov Yu. I. Slavyanskie epicheskie traditsii. Problemy evolyutsii [Slavic Epic Traditions. Problems of Evolution]. Moscow, Nauka, 1974, 264 p. (in Russ.)

Smirnov Yu. I. Vostochnoslavyanskie ballady i blizkie im formy (Opyt ukazatelya syuzhetov i versii) [East Slavic Ballads and Similar Forms (Experience of an Index of Plots and Versions)]. Moscow, Nauka, 1988, 117 p. (in Russ.)

List of Sources

Pesni sela Novomikhaylovka [Songs of the village Novomikhaylovka]. Compilation, notation, comments by T. Yu. Martynova. Novosibirsk, ARTPress, 2013, 44 p. (in Russ.)

Pesni sibirskogo voinstva [Songs of the Siberian Army]. Recording, notation, compilation, preface and notes by N. A. Shulpekov. Krasnoyarsk, Bukva, 2001, 240 p. (in Russ.)

Semenova I. V., Semenov O. V. Karagod shirokii: Kalendarno-obryadovye pesni pereselentsev Surazhskogo, Novozybkovskogo, Starodubskogo uezdov Chernigovskoi gubernii v Primore [Karagod wide: Calendar and ritual songs of the settlers of the Surazhskiy, Novozybkovskiy, Starodubskiy districts of the Chernigov province in Primorye]. Vladivostok, 2003, 125 p. (in Russ.)

Shul'pekov N. A. "Rasskazhi ty, babka...". Kalendarnyi obryadovy fol'klor Krasnoyarskogo kraya ["Tell me, grandmother...": Calendar ritual folklore of the Krasnoyarsk Territory]. Krasnoyarsk, 2007, 96 p. (in Russ.)

Skoptsov K. M. Na serebryanoi reke: Narodnye pesni Birilyusskogo raiona [On the Silver River: Folk Songs of the Birilyussky District]. Krasnoyarsk, Izd-vo Krasnoyarsk. gos. agrar. un-ta, 2001, 80 p. (in Russ.)

Skoptsov K. M. Za lesom solntse vossiyalo: Narodnye pesni Taseevskogo raiona [The sun rose beyond the forest: Folk songs of the Taseevsky district]. Collection of materials, musical transcriptions, compilation, comments by K. M. Skoptsov. Krasnoyarsk, 2002, 96 p. (in Russ.)

Traditsionnaya pesennaya kul'tura belorusov ("samokhodov") Tyumenskoi oblasti. Notnoe prilozhenie I [Traditional song culture of Belarusians ("samokhods") of Tyumen region. Musical appendix I]. In: Demina L. V. (comp.). Traditsionnyi fol'klor Tyumenskoi oblasti [The traditional folklore of the Tyumen region: a repertoire collection]. Tyumen, Titul, 2013, pp. 14–73. (in Russ.)

Информация об авторах

Наталья Владимировна Леонова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры этномузикознания Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки (Новосибирск, Россия)

Scopus Author ID 57210125122

WoS Researcher ID NGS-6178-2025

Татьяна Владимировна Дайнеко, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора фольклора народов Сибири Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск, Россия)

Scopus Author ID 57210122197

WoS Researcher ID AAQ-9955-2020

Information about the Authors

Natalia V. Leonova, PhD in Art History, Professor, Department of Ethnomusicology,
M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk, Russian Federation)
Scopus Author ID 57210125122
WoS Researcher ID NGS-6178-2025

Tatyana V. Dayneko, PhD in Art History, Researcher, Department of the Folklore of the
Peoples of Siberia, Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian
Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation)
Scopus Author ID 57210122197
WoS Researcher ID AAQ-9955-2020

*Статья поступила в редакцию 10.08.2025;
одобрена после рецензирования 16.09.2025; принята к публикации 16.09.2025*
*The article was submitted on 10.08.2025;
approved after reviewing on 16.09.2025; accepted for publication on 16.09.2025*

Научная статья

УДК 82-1

DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-21-49

Сюжеты русской баллады первой трети XIX века (из материалов к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»)

Елена Владимировна Капинос

Институт филологии
Сибирского отделения Российской академии наук
Новосибирск, Россия
dzerv@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4057-110X>

Аннотация

Эта статья – одна из частей готовящегося к изданию очередного выпуска «Словаря сюжетов и мотивов русской литературы», посвященного жанровым сюжетам. Здесь презентирован перечень балладных фабул и мотивов в русской поэзии (в балладах и лирике) первой трети XIX в. В выборке представлены десять поэтов золотого века: В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский, П. А. Катенин, К. Ф. Рылеев, А. С. Пушкин, Е. А. Баратынский, Н. М. Языков, К. К. Павлова, М. Ю. Лермонтов. Упомянуты также некоторые тексты других авторов. Поэмы и проза пока оставлены в стороне. Балладные сюжеты разделены на группы. Самые отчетливые из них – это перечни традиционных балладных сюжетов, имеющих фольклорную основу (такие, как «мертвый жених», «мертвая невеста», «жених-разбойник», «месть мертвца» и пр.). Вычленяя ту или иную фабулу, мы ориентировались на исследования конкретных текстов, на отмеченные в академических и некоторых других изданиях источники сюжетов и на указатели фольклорных текстов и сюжетов. Поскольку одно и то же произведение может содержать отсылки к нескольким традиционным сюжетам, а также поскольку один и тот же сюжет может иметь разные трактовки, то один и тот же поэтический текст может быть упомянут не в одной, а в нескольких группах сюжетов и мотивов.

Ключевые слова

лирика и лиро-эпика первой трети XIX века, балладные сюжеты, балладная сюжетография, балладные мотивы, источники балладных сюжетов, сюжет «мертвый жених», сюжет «мертвая невеста»

Для цитирования

Капинос Е. В. Сюжеты русской баллады первой трети XIX века (из материалов к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы») // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4. С. 21–49. DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-21-49

© Капинос Е. В., 2025

**Plots of Russian Ballads of the First Third of the 19th Century
(Based on the “Dictionary of Plots and Motifs
of Russian Literature”)**

Elena V. Kapinos

Institute of Philology
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
Novosibirsk, Russian Federation
dzerv@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4057-110X>

Abstract

This article is an excerpt from the forthcoming publication of the “Dictionary of Plots and Motifs of Russian Literature” devoted to genre plots. It presents a list of ballad plots and motifs from the First Third of the 19th Century. The selection is drawn from ballads and lyrics by ten poets of the Golden Age (V. A. Zhukovsky, K. N. Batyushkov, P. A. Vyazemsky, P. A. Katenin, K. F. Ryleyev, A. S. Pushkin, E. A. Baratynsky, N. M. Yazykov, K. K. Pavlova, M. Yu. Lermontov). Some texts by other authors are also mentioned; poems and prose by the authors listed above have been apart for now. Ballad plots are divided into groups, the most distinct of which form lists of traditional ballad plots with a folkloric basis and are noted in folklore indexes (such as “dead groom”, “dead bride”, “robber groom”, “dead man’s revenge,” etc.).

In identifying a particular plot, we focused on research into the little plots of specific texts and on the sources of the plots referred in commentaries to academic publications. A single work may contain several plots, or a single plot line may be interpreted differently, so the same text may be classified under several groups of plots and motifs.

Keywords

lyric poetry and lyric-epic poetry of the First Third of the 19th Century, ballad plots, ballad plot description, ballad motifs, sources of ballad plots, “dead groom” plot, “dead bride” plot

For citation

Kapinos E. V. Plots of Russian Ballads of the First Third of the 19th Century (Based on the “Dictionary of Plots and Motifs of Russian Literature”). *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis]*, 2025, no. 4, pp. 21–49. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-21-49

С начала 2000-х гг. в секторе литературоведения Института филологии СО РАН ведется работа по составлению «Словаря сюжетов и мотивов русской литературы»¹. В очередном томе этого словаря, который готовится к изданию, будут представлены жанровые сюжеты. Здесь мы публикуем ту часть работы, которая посвящена балладным сюжетам в русской поэзии «золотого века»: именно в это время жанр баллады переживает свой расцвет.

В русской балладе XIX в. наиболее частотны сюжеты, заимствованные из западноевропейской литературы, где они, в свою очередь, имеют фольклорные (часто сказочные) или мифологические корни. Самые многочисленные их группы объединяет тема взаимодействия земного и потустороннего: ожившие мертвецы,

¹ Результаты этой работы изложены в [Словарь-указатель..., 2003; 2006; 2008; 2009; 2018а; 2018б].

возвращение из обители смерти, сбывающиеся предсказания, таинственные предзнаменования, «посмертная жизнь» и т. п. Такие сюжеты эквивалентны подробно описанному Р. О. Якобсоном сюжету ожившей статуи [Якобсон, 1987], только в балладе место статуи занимает какая-то аналогичная ей фигура из области постороннего. Балладные сюжеты оформляются устойчивыми балладными мотивами, балладной фантастикой и атмосферой тайны, страха. Баллада заключает сюжет в форму песни, старинной легенды, повествования о некогда бывшем, чему сопутствуют мотивы предания, легенды, молвы, рассказа, песни, воспоминаний о разного рода старине.

К сожалению, трудно, почти невозможно представить исчерпывающий перечень и балладных сюжетов в произведениях золотого века русской поэзии, и самих этих произведений, поэтому мы выбрали репрезентативную группу авторов, тексты которых можно было просмотреть во всей их полноте сплошь, для того чтобы последовательно, идя от текста к тексту, представить основное ядро балладной сюжетики этого периода. В эту группу вошли общепризнанные поэты первого ряда, а также поэты, особо приверженные жанру баллады, фольклору, характерным балладным (в том числе историческим) темам: В. А. Жуковский [1999; 2000; 2008], К. Н. Батюшков [1989], П. А. Вяземский [1986], П. А. Катенин [1965], К. Ф. Рылеев [1971], А. С. Пушкин [1962; 1963], Е. А. Баратынский [1989], Н. М. Языков [1964], К. К. Павлова [1939], М. Ю. Лермонтов [1961]. Кроме того, были рассмотрены и включены в перечень произведения и некоторых других поэтов, но без сквозного просмотра всего корпуса их текстов.

Основной спектр балладных сюжетов в литературе первой трети XIX в. был задан творчеством В. А. Жуковского, его переводной и оригинальной балладой. Большая часть его баллад имеет западноевропейские источники. Наиболее характерны заимствования из немецкой поэзии (И. В. Гёте, Ф. Шиллер, Г. А. Бюргер, И.-Л. Уланд) и из английской (Р. Саути, В. Скотт). Именно переводные баллады В. А. Жуковского и его вольные поэтические переложения западных баллад сформировали сюжетное ядро русской баллады начала XIX в.

Следует заметить, что хотя сюжеты не имеют абсолютной привязки к жанрам, но определенные сюжетно-жанровые корреляции все же существуют, и в этом смысле балладные сюжеты показательны – зачастую они опознаются именно как балладные, при том что многие из них имеют аналоги в других жанрах. Например, балладный сюжет «мертвый жених» встречается и в элегии («смерть поэта», «смерть героя», «смерть христианина»), и в сентиментальной повести («Юный Вертер»), и в готическом романе, и в романтической повести. Сюжет «мертвая невеста» тоже имеет и элегический аналог («смерть /увядание девы»), и его сентиментальные вариации в прозе (например, «бедная Лиза»). Многие другие балладные мотивы тоже имеют параллели в других жанрах. Так, мотив разгула нечести, бесовщины часто встречается в святочных жанрах, стилизациях сказок, романтической прозе этого периода, сюжет узника / узницы / пленника – общий для баллады, романтической поэмы и элегии, и такого рода аналогии легко умножить, но в разных жанрах эти сюжеты и мотивы имеют свои нюансы.

Жанровые обозначения («баллада», «песня») нередко составляют часть заглавия. «Посылки» и посвящения – очень характерные черты баллады, добавляющие лиризм в сюжетный текст, делающие его многоплановым, а лирические, песенные рефрины и повторы подчеркивают интенсивность и ступенчатость сюжета. Рит-

мика русских баллад XIX в., как и сюжетика, тоже во многом восходит к Жуковскому. Ритмы его знаменитых баллад (прежде всего – «Лесного царя» и «Мщени»: 3-стопный амфибрахий с мужской рифмой и парной рифмовкой) перенимались другими поэтами и становились «балладным» знаком, добавляя балладное начало в сюжет таких, например, стихотворений, как «Узник», «Черная шаль» Пушкина или в его же (не законченную) «Молдавскую песню» («Нас было два брата, мы вместе росли...»).

Ритмика в балладах Жуковского разнообразна, но в ней преобладают разностопные размеры и трехсложник, и это их характерная примета, таковы же повторы определенных рифм, в которых повторяются характерные «балладные» слова, их семантика определяется ключевыми мотивами баллады (мертвец / венец, могила / уныло, венчальный / погребальный, ликует / тоскует, кровь / любовь, заступник / преступник, благодать / проклятье, творец / конец) (об этом подробно см.: [Матяш, 2008, с. 234–236]). Одно из самых частых слов – «мертвец», его можно считать устойчивым балладным мотивом и маркером этого жанра: это не навеки усопший человек, а мертвец оживающий, даже если это уже скелет, он – не столько объект изображения, сколько агент, действующее лицо. Например, у Лермонтова в его вольном переводе стихотворения Альфонса Карра “Le mort amoureux” («Влюбленный мёртвый»), где описывается, как на небесах тоскует о своей возлюбленной душа умершего, вдруг появившееся слово «мертвец» немедленно превращает элегический сюжет в балладный, оправдывая тем самым и смещение сюжета: в «Любви мертвца» Лермонтова покойник предстает возлюбленную от измены, финал текста – «угрозы мертвца».

Именно этот особый экспрессивный ореол тревоги, страха и ужаса, а также ступенчатое нагнетание эмоций позволяет отличать балладные сюжеты, например, от элегических, с характерным для них экспрессивным ореолом грусти, печали, медитативного размышления². Сюжеты баллады XIX в. нередко редуцированы, поскольку в текстах проявлена романтическая фрагментарность и недоговоренность, но четкая структурная основа балладных сюжетов, укорененная в фольклоре, а также комплекс устойчивых мотивов, присущих балладе, чаще всего позволяет легко реконструировать сюжет, как, например, в пушкинском «Ворон к ворону летит...».

Приведем перечень самых распространенных мотивов (их можно назвать даже сюжетно-композиционными константами, настолько они устойчивы), сопровождающих или даже замещающих балладный сюжет в тех случаях, где он редуцирован:

- ночь / тьма, холод, тишина;
- глухой лес / роща / бор;

² Атмосфера страха сближает балладу с готическим романом и отличает от элегии: «Образный строй лирического повествования не должен быть устрашающим и тревожащим; он должен вызывать чувство сладкой меланхолии», – писал В. Э. Вацуро, тогда как для готического романа и баллады характерна мощная суггестивность (мрачный ландшафт, вызывающий дурные предчувствия,очные ужасы, зловещие и загадочные явления природы и пр.). См.: [Вацуро, 2002, с. 85–86].

- луна / месяц (лучи луны / месяца могут осветить что-то страшное, поначалу невидимое во тьме, либо указать выход, открыть истинное лицо того или иного персонажа);
- похищение, увоз жертвы, заманивание жертвы; скачка (конский топот, «конский топ»), преследование, жертву увлекают в чужой (часто северный, холодный) край;
- непогода (гроза, молния, дождь, порывы ветра, буря, снежная буря, метель, волнение водной стихии, буря на море);
- одинокое жилище, старинный замок, часто полуразрушенный, заброшенное имение, монастырь;
- скандинавские, оссияновские, рыцарские мотивы;
- тени, привидения, тени умерших, темные силы, бесы, черти, сатана;
- сны, воспоминания, видения, стирающие границы между миром мертвых и живых;
- кладбища, могилы, склепы, гробы, похороны, мертвецы, трупы, скелеты, черепа, кости;
- контраст ночи и утра, когда разгул сил тьмы (их символы иногда – ворон, сова, волк) вместе с пением петуха или колокольным звоном к заутрене рассеиваются.

Перечень приведенных сюжетов мы разделили на группы, каждая из которых имеет свое название. Следом за названием идет характеристика сюжета, его основные звенья, его вариации, затем – заглавия произведений, в которых встречается этот сюжет, с указанием времени их создания и источников данного сюжета (если они известны), и далее кратко перечисляются звенья сюжета и мотивы, дающие возможность отнести данный текст именно к этой группе сюжетов – даже в тех случаях, когда сюжет редуцирован.

Жених-мертвец – Мертвая невеста (влюбленная / жена). Невеста ждет жениха / мужа, жених гибнет (часто – на войне, в военном походе), а затем является к невесте и увлекает ее за собой в иной мир. Обратный вариант – «мертвая невеста»: смерть невесты приводит к смерти / печали / страданиям жениха, мертвая дева является в мир живых или какими-то знаками обнаруживает свое присутствие в мире живых. Другие варианты сюжета: смерть невесты / жениха перед алтарем, накануне свадьбы, парная смерть.

a) *Мертвый жених / мертвая невеста*

Жуковский В. А. «Романс» («Наверху горы увесистый...») (из черновых набросков 1808 г.) (Мотив: гибель рыцаря Рютомира); «Кассандра» (1809) (поэтический перевод баллады Ф. Шиллера «Kassandra». Источник сюжета – сказание древнегреческого мифологического цикла о гибели Ахиллеса, изложенное Юлием Гигином в «Fabulae») (Удвоенный сюжет мертвого жениха: Кассандра предвидит гибель Ахилла, жениха Поликсены, перед брачным алтарем от стрелы Париса, а также свои будущие несчастья: Кассандре является тень ее убитого жениха, царь Кореба («Вижу: грозно между нами тень Стигийская стоит»), которому она отказалась, предвидя его гибель; мотивы: гроб, лес, тень умершего, «бледная толпа духов»); «Двенадцать спящих дев. Старинная повесть в двух балладах. Баллада

первая “Громобой”» (1817) (Сюжет «мертвые невесты»: Громобой приносит в жертву Асмодею двенадцать своих юных и безгрешных дочерей, его настигает раскаяние, а дочери засыпают, но не смертным сном, их спасает рыцарь – ср.: ска- зочный сюжет Спящая красавица); «Отрывок из “Второй песни Энеиды” Вергилия “Разрушение Трои”» (1822) (описание гибели Кореба, жениха Кассандры, которая предвидела его гибель); «Замок Смальгольм» (1922) (перевод баллады В. Скотта «The Eve of St. John», 1799) (Сюжет явления мертвого любовника: жена смальгольмского барона накануне Иванова дня назначает в своем замке свидание любовнику, но на свидание является его тень, потому что он уже убит ее мужем, призрак пожимает своей десницей руку баронессы, на которой навсегда остается след как от ожога (ср. сюжет «Каменный гость», см. [Словарь-указатель..., 2006, с. 44–51]), барон и баронесса удаляются в монастырь; мотивы: замок, Иванова ночь, призрак, холод, бледность, тишина, покой, могила, филин); «Жалоба Цереры» (1831) (перевод стихотворения Ф. Шиллера «Klage der Ceres», 1796) (В основе сюжета – миф о Прозерпине, редуцированный до плача матери, у которой на- веки похищена дочь, Церера жалуется на разлуку с любимой дочерью, о которой «помнят» просыпающиеся после зимнего сна растения; мотивы: смерть (подзем- ный мрак Эреба), контрасты тьмы и света, ночи и дня, осени и весны, увядания и пробуждения,очные тени, тишина, «легкий пламень погребальный»); «Доника» (1831) (перевод одноименной баллады Р. Саути, 1797) (Сюжет «мертвая не- веста», смерть накануне свадьбы: счастливый Эврар влюбляется в прекрасную Донику, и ее отец благословляет влюбленных, но невеста, готовясь к свадьбе, вдруг становится бледна и безучастна; оказывается, что еще до свадьбы Доника внезапно умерла, а в ее тело вселились темные духи, и только в церкви перед алта- рем они покидают ее тело, а она падает замертво; мотивы: перемена от счастья к горю и ужасу, холодная бледность, синева, церковь, свадебный обряд, иконы); «Покаяние» (1831) (вольный перевод баллады В. Скотта «The Grey Brother») (Сюжет: жених и невеста гибнут во время венчания; мотивы: счастливая любовь, гордый соперник жениха, часовня, несостоявшееся венчание, гибель в огне).

Лермонтов М. Ю. «Русская песня» (1830) (Мотивы: явление мертвого жениха, обвинение невесты в измене, брошенное венчальное кольцо); «Настанет день – и миром осужденный...» (1831) (Мотивы: явление мертвого возлюбленного, месть неверной при ее жизни и после смерти); «Баллада» («В избушке позднею порою...») (1831) (Мотивы: «муж-мертвец», погибший воин, его жена – мать их ребенка, завещающая младенцу-сыну отомстить за смерть отца); «Баллада (С не- мецкого)» («Из ворот выезжают три князя в ряд...») (1832)) (пародийно-инвер- сированный балладный сюжет: девицы не ждут своих женихов); «Любовь мерт- веца» (1841) (вольное переложение стихотворения А. Карра “Le mort amoueux”, текст Карра решен в элегическом ключе – душа умершего тоскует на небесах об оставленной на земле возлюбленной, Лермонтов усиливает балладные конно- тации с помощью слова «мертвец» в заглавии текста и мотива загробной ревно- сти: «Ты не должна любить другого, / Нет, не должна!»).

б) *Variации на тему баллады Г. А. Бюргера «Ленора»*

Жуковский В. А. «Людмила» (1808) (поэтический перевод баллады Г. А. Бюргера «Lenore», сюжет которой имеет фольклорное происхождение) (Сюжет мертвого жениха: мертвый жених увозит в свою могилу горюющую о нем возлюблен-

ную; мотивы: страстное желание соединиться с возлюбленным, долгое ожидание воина с поля боя, нетерпение, упреки Богу, скачка с возлюбленным, ночной лес, чужой северный край, толпа загробных теней, кладбище, холод, могила, хор мертвцевов); «Людмила» (1809) (вольный перевод «Amalia» Ф. Шиллера, 1780) (Сюжет: плач героини о погибшем в бою возлюбленном, контаминация мотивов стихотворения Ф. Шиллера и баллады «Людмила»); «Светланы» (1813) (вариация на тему баллады Г. А. Бюргера «Lenore») (В отличие от «Людмилы», сюжет о мертвом женихе в «Светлане» – сон, жених возвращается к невесте; мотивы: сон, крещенский вечер, святочные гадания (см.: святочный рассказ), зима, холод, луна, белизна снега и покровов, молитвы, крест, иконы, надежда на Бога, скачка с мертвым женихом, ночной крик ворона и утренний крик петуха, одинокая избушка, гроб, встающий мертвец и побеждающий его голубок); «Ленора» (1831) (наиболее близкий к подлиннику перевод «Леноры» Бюргера, тот же сюжет, что и в балладе «Людмила»; мотивы: отвергаемое христианское смирение, луна, ночь, лес, скачка с мертвым женихом, хоровод теней / мертвцевов, кладбище, скелет, петух); «Три пояса» («русская сказка», переложение «восточной» сказки Адриана де Сарразена «Les trois ceintures» из сборника «La Caravansérail») (сюжет «русской сказки» – параллель к балладе «Людмила»); «Б^лудов^у. Послание» (1809) (мотив из баллады «Людмила»: «Где ждет тебя, уныла, / Твой друг, твоя Людмила»); «Светлане» («Хочешь видеть жребий свой...») (1813) (вариант эпилога к балладе «Светланы»); «К А. А. Плещееву» («[2] Итак – всему конец») (1813) (мотив «Светланы» в строке «Берешься за Кателя, за Гайдена, Генделя», здесь имеется в виду опера-баллада на сюжет «Светланы» Жуковского «Светлана, или Сто лет в один день» К. Кавоса, опера-баллада была представлена в Петербурге 29 декабря 1822 г.; в этом же тексте упомянута баллада «Двенадцать спящих дев», положенная в основу либретто оперы Верстовского «Вадим, или Пробуждение спящих дев»).

Батюшков К. Н. «Привидение» (1810) (вольный перевод одноименного стихотворения Э. Парни) (Мотив-реминисценция из «Людмилы» В. А. Жуковского в стихе: «В час полуночных явлений», у Батюшкова не чисто балладная, а балладно-элегическая тема явления возлюбленного с того света в виде привидения).

Пушкин А. С.³ «К сестре» (1814) (Мотивы-отсылки к балладам В. А. Жуковского: «И, как певец Людмилы...»; «Иль смотришь в темну даль / Задумчивой Светланой»); «Баллада» («Что ты, девица, грустна...») (коллективное, с участием А. С. Пушкина, 1819) (Пародийные мотивы «Светланы» и др. баллад В. А. Жуковского).

Катенин П. А. «Наташа» (1814) (под влиянием «Леноры» Бюргера, «Светланы» В. А. Жуковского и «Страданий святых мучеников Ариана и Наталии» из Четырех Миней Дмитрия Ростовского) (Сюжет: невеста узнает о гибели жениха на войне, а затем мертвый жених является за невестой и забирает ее); «Ольга» (1816) (русифицированный вариант «Леноры» Бюргера).

Гнедич Н. И. О вольном переводе баллады «Ленора» (статья) // Сын Отечества, 1816, № 27.

³ В статью не включены балладные мотивы поэм и прозы Пушкина, при издании очередного выпуска «Словаря сюжетов и мотивов русской литературы» этот материал будет добавлен.

Рылеев К. Ф. «Людмила. Баллада» (1817, 1818).

Языков Н. М. «Романс» («Конрад одевается в латы...») (1824) (рыцарь уезжает воевать, оставляя возлюбленную, погибает на войне и является ей, дева видит мертвого жениха и падает замертво); «Островок» (1824) (мотив-упоминание о балладе «Светлана»: «Читает она – / Поэта Светланы»); «Напрасно я любви Светланы...» (1825) (Мотив: имя героини баллады В. А. Жуковского, стихотворение посвящено А. А. Войковой).

Вяземский П. А. «Ночью на железной дороге между Прагою и Веною» (1853) (Мотив из баллады В. А. Жуковского «Людмила»: «Прочь Людмила с страшной сказкой / Про полночного коня! / Детям будь она острасткой, / Но пугать ей не меня»).

г) Разлученные влюбленные

(Влюбленные разлучены судьбой, обстоятельствами, по воле родных, по опрометчивому желанию одного из них; от горя разлуки умирает один из них или оба. Этот сюжет относится к большой группе мировых сюжетов о разлученных влюбленных, ср. Данте и Беатриче (см.: [Словарь-указатель..., 2006, с. 37–42]), Франческо и Паола (см.: [Словарь-указатель..., 2006, с. 43]), Тристан и Изольда, шекспировский сюжет о Ромео и Джульетте и мн. др.). Балладный сюжет отличает акцентирование темы смертельной силы любовных чар, предопределенности судьбы, сочетание темы разлуки с характерными для баллады мотивами тревоги и тревожным балладным пейзажем. Один из самых типичных сюжетов – герой возвращается на родину – с войны, из странствия и пр., – находит могилу возлюбленной и здесь же умирает. В таких балладах нередко используется ряд условно-поэтическихозвучных имен, символизирующих предназначенность героев друг другу: Эльвина / Эдвин, Алина / Альсим, варианты женских имен: Мальвина, Эдальвина, Ангелина, мужских: Эмиль, Эдгар, Изор, имя «Алина» восходит, среди пр., к повести «Aline, reine de Golconde» К.-С. Буффера)

Страхов Н. И. Прозаический перевод баллады «Edwin and Angelina» О. Голдсмита (Опубликован вместе с романом «Вакефильдский священник, история», ч. 1, 1786).

Жуковский В. А. «Ринальдо и Бландина» (1807) (незавершенный перевод баллады Бюргера «Lenardo und Blandine») (Сюжет: Принцесса и влюбленный в нее бедный певец разлучены волею отца); «Романс» («Наверху горы увесистый...») (1808, из черновых набросков) (Мотив: гибель возлюбленного, рыцаря Рютоира, заставляет Милославу уединиться в келье, где она молит Бога о смерти и умирает); «Пустынник» (1812) (вольный перевод баллады «Edwin and Angelina» О. Голдсмита) (Сюжет «мнимый мертвый жених»: отказавшая жениху невеста думает, что жених умер, поскольку, получив отказ, он удалился в пустыню и исчез там, невеста раскаивается, ищет его могилу, но находит пустынника живым, финал баллады – счастливое воссоединение влюбленных; мотив: невеста на могиле возлюбленного); «Алина и Альсим» (1814) (вольный перевод романса Франсуа-Огюстена Парди де Монкрифа «Les constantes amours d'Alix et d'Alexis. Romance sur un air Languedocien») (Сюжет: влюбленные, Алина и Альсим, разлучены отцом Алины. Она выходит замуж по воле отца, Альсим проникает в ее дом под видом купца, Алина узнает его, и в этот момент входит ее муж и убивает кинжалом их обоих; мотив:озвучные имена влюбленных); «Эльвина и Эдвин» (1814)

(вольный перевод баллады шотландского поэта Дэвида Маллета «*Edwin and Emma*») (Сюжет: влюбленные, Эльвина и Эдвин, разлучены отцом Эдвина, Эдвин умирает от горя, а следом за ним и Эльвина; мотивы: любовь и смерть разлученных сердец, любовь как сон, роща, кладбище, гроб, мертвый жених, мертвая невеста,озвучные имена влюбленных); «Алонзо» (1931) (свободный перевод баллады И.-Л. Уланда «*Durand*») (Сюжет: певец Алонзо, возвратясь из Палестины, приходит к замку возлюбленной Изолины и поет под ее окном, но безответно, прохожий сообщает Алонзо, что Изолина умерла, эта весть убивает Алонзо; его пение поднимает Изолину из гроба, воскреснув, она узнает, что Алонзо умер, а на том свете в это время Алонзо ищет и зовет Изолину, не получая ответа; мотивы: любовь навеки, сон, преображение,озвучие имен влюбленных, ср. шекспировский сюжет о Ромео и Джульетте); «Уллин и его дочь» (1833) (вольный перевод баллады Кэмпбелла «*Ullin's Daughter*», близкой к шотландской народной балладе «The Douglas Tragedy») (Сюжет: влюбленные гибнут, скрываясь от преследования отца невесты, они пытаются в бурю уплыть на челноке, но челнок тонет на глазах у отца, отец раскаивается и молит дочь вернуться на берег; мотивы: буря на море, бездна, гибнущий челн).

Политковский П. С. «Эдвин и Ангелина» (1809) (поэтический перевод баллады О. Голдсмита «*Edwin and Angelina*», опубликован: Цветник, 1809, № 1) (См.: [Левин, 1990, с. 207–208]);

Катенин П. А. «Певец Услад» (1817) (Сюжет: смерть Всемилы и тоска по ней певца Услада); «Элегия» («Фив и музы! Нет вам жестокостью равных...») (1828) (балладный мотив разлученных влюбленных, певца Евдора и Эгемоны, влюбленные разлучены смертью юной Эгемоны).

Мещерский А. И. «Романс – Эдальвине» («Вестник Европы», 1817, ч. 91, № 2); «Эдгар и Альвина» (перевод из Л. Козегартена) («Вестник Европы», 1817, ч. 93, № 11); «Мальвина» («Вестник Европы», 1817, ч. 94, № 14) (Мотив:озвучные имена героев «Мальвина» и «Эдвин»).

Пушкин А. С. «Там у леска, за ближею долиной...» (1822?, стихотворение из черновых набросков) (Сюжет, характерный для французской меланхолической-сентиментальной элегии, оссианической романской лирики и баллады: юноша возвращается на родину и находит могилу возлюбленной, у Пушкина сюжет с пародийными оттенками); «На небесах печальная луна...» (1825) (Мотив из «Эльвины и Эдвина» В. А. Жуковского: имя «Эльвина» в контаминации с мотивами печальной луны, холода, мертвенности, бледности).

Лермонтов М. Ю. «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана») (1841) (балладные мотивы: влюбленные разлучены войной, герой умирает от раны, а в это же время его возлюбленная мистически провидит его смерть, засыпая, «парность» снов); «Гость» («Как пришел иноплеменный...») (1830) (Мотивы: безответно влюбленный, его монашество, случайная встреча с возлюбленной, смерть); «Песня» («Колокол стонет...») (1831) (Мотив разлученных влюбленных, дева в монастыре); «Баллада» («Куда так проворно, жидовка младая?») (1832) (Сюжет: влюбленные разлучены отцом девушки, отец убивает жениха, невеста тоже гибнет).

Литература: [Топоров, 1992; Виницкий, 1993].

д) Эолова арфа (об источниках сюжета «Эолова арфа» и об этом сюжете за пределами баллады см.: [Словарь-указатель..., 2006, с. 97–99])

(Влюбленные разлучены, но когда один из них умирает, другой слышит звуки арфы и угадывает в них голос / присутствие другого, сюжет может иметь оссиановские или ирландские коннотации)

Жуковский В. А. «Эолова арфа» (1814) (Сюжет: царь узнает о свидании своей дочери Минванны с молодым певцом, он гневается, и по его воле певец вынужден удаляться в дальние края, но на память о себе он вешает на ветку дерева свою арфу; Минвана часто сидит под этим деревом, вспоминая своего возлюбленного, и, когда арфа вдруг начинает петь, она понимает, что он погиб, и тоже умирает, их тени соединяются за гробом; оссиановские мотивы: арфа, «оссиановское» имя героини, сравнение луны с багряным щитом, восходящее к поэме Оссиана «Картон»; гибель влюбленных, верных друг другу и за гробом, вечер, луна, ночные тени); «На смерть Чижика» (1819) (Мотив: «И здесь нередко в поздний час / Внимает грустному их пенью»).

Катенин П. А. «Элегия» («Фив и музы! Нет вам жестокостью равных...») (1828) (Мотив эоловой арфы в finale элегии: певцу Евдору во сне является призрак его умершей возлюбленной Эгемоны, а утром вспорхнувшая голубица задевает крылом лиру Евдора, лира «стенает» серебряным звуком, и Евдор чувствует присутствие Эгемоны: «Образ я видел ее и глас ее слышал; / Лира узнала ее и запела»).

Неизвестный автор «Волшебная гитара» (1831) (пародия на балладу В. А. Жуковского «Эолова арфа»).

Узник (ср. одноименный элегический сюжет и сюжеты романтической поэмы об узниках). Узник томится в заключении, в мечтах и воспоминаниях устремляясь на волю, в finale он обретает свободу или умирает, часто этот сюжет сопровождается историей любви с соузницей, которая умирает, заставляя узника страдать или тоже умереть, даже несмотря на обретенную свободу; балладность придается этому сюжету его контаминацией с «историзмом», когда в основе повествования лежат легенды об исторических личностях.

Жуковский В. А. «Узник» (1819) (вариация на тему элегии Андре Шенье «La jene captive») (Сюжет В. А. Жуковского варьирует сюжет элегии А. Шенье «Молодая пленица», написанной в тюрьме Сен-Лазар незадолго до казни, прототип героини, жалобы и песню которой слышит узник, – соузница Шенье Эма де Куаны, в балладе Жуковского мотивы элегии Шенье контаминырованы с мотивами «Шильонского узника» и «Манфреда» Дж. Байрона: узник томится в заточении, поет заунывную песню и слышит за стеной пение соузницы, жизнь узника обретает смысл в любви к такой же несчастной, как и он, но возлюбленная умирает в неволе, а узник, выйдя на волю, страдает от тоски по умершей и покидает земной мир, устремляясь к звезде навстречу возлюбленной; мотивы: сон, ночь, звезда, соединяющая умершую возлюбленную и живого героя).

Рылеев К. Ф. «Глинский» (Из цикла «Думы») (1822) (Мотив заточения в контаминации с исторической темой); «Богдан Хмельницкий» (из цикла «Думы») (1821) (Мотив: заключенный в темнице Богдан Хмельницкий обдумывает план мести, он спасен из темницы женой врага); «Волынский» (из цикла «Думы»)

(1821 или 1822) (Мотив заточения в контаминации с исторической темой); «Наталия Долгорукова» (из цикла «Думы») (1823) (Мотив – заточение в монастыре в контаминации с исторической темой).

Языков Н. М. «Валдайский узник» (1824) (пародия на «Шильонского узника»);

Пушкин А. С. «Андрей Шенье» (1825) (мотив: Андрей Шенье и соузница: «может быть, и Узница моя, / Уныла и бледна, стихам любви внимая...»); «Узник» (1822) (стихотворение имеет балладный оттенок за счет размера «Лесного царя» Жуковского – 4-стопного амфибрахия с мужской клаузулой, которым написана «Черная шаль» и «Молдавская песня») («Нас было два брата – мы вместе росли...»).

Лермонтов М. Ю. «Желанье» («Отворите мне темницу...») (1832), «Сосед» (1837), «Соседка» (1840); «Пленный рыцарь» (1840).

Рыцарские сюжеты. Герой рыцарской баллады – рыцарь, который оставляет родину, покидает возлюбленную ради совершения подвигов, верен рыцарскому долгу, служит идеалу, совершает подвиги, цель которых часто является герою в виде откровения, возвращается на родину или гибнет в сражении, участвует в турнирах, сражается с чудовищем, спасая деву / возлюбленную, труп / кости / скелет / череп / доспехи рыцаря могут одушевляться, конь рыцаря предчувствует гибель, спасает хозяина или мстит за него, рыцарская тема отсылает к сюжету «Дон Кихота» (см. [Словарь-указатель..., 2006, с. 51–64]) и рыцарским романам.

а) Баллада на рыцарские темы

Жуковский В. А. «Романс» («Наверху горы увесистый...») (1808, из черновых набросков) (Мотив: гибель возлюбленного, рыцаря Рютоира, заставляет Милославу уединиться в келье, где она молит о смерти и умирает); «Любовная карусель, или Пятилетние меланхолические стручья сердечного любления. Тульская баллада» (1814) (пародийные мотивы рыцарских баллад: вместо рыцарей две прекрасные дамы соперничают в благородстве перед своим избранником); «Двенадцать спящих дев. Старинная повесть в двух балладах. Баллада вторая “Вадим”» (1817) (в основе сюжета – готический роман Х.-Г. Шпика «Двенадцать спящих дев») (Сюжет сказочный, он отсылает к фольклорному сюжету о спящей царевне / красавице: юноша по имени Вадим⁴ засыпает в челноке, плывя по Волхову (ср. сюжет «Сон на море»), во сне он видит святого старца, который зовет его в путь и обещает стать его заступником и провожатым, в другом трижды повторенном сне его зовет к себе призрак прекрасной девы, и Вадим, одержимый мистическим ожиданием встречи с ней, отправляется в путь, по дороге он спасает от чудовища дочь киевского князя и после долгого пути наконец попадает в заброшенный замок, в котором спят двенадцать дев, одна из которых и есть приснившаяся ему дева, любовь Вадима снимает проклятье сатаны с нее и с ее сестер, они просыпаются, и мертвый замок оживает; мотивы: сон, виденье, церковь, Печерская лавра,

⁴ Таким именем, Вадим, в литературе конца XVIII – начала XIX в. нередко называли положительного героя, патриота и свободолюбца, имя давалось в честь Вадима Новгородского, по легендам, убитого Рюриком (имя встречается в «Исторических представлениях в подражание Шекспиру» Екатерины II, в «Вадиме Новгородском» Я. Б. Княжнина, у М. Н. Муравьева, Н. М. Карамзина).

молитва, крестное знаменье, звон, член, который сам приносит героя к цели (ср. сюжет Лоэнгрин), могила, луна); «Мщение» (1820) (вольный перевод баллады И.-Л. Уланда «Die Rache», 1810) (Сюжет: отмщение за убийство рыцаря и облачение в его доспехи – на мосту конь рыцаря сбрасывает убийцу в воду, а тяжелые доспехи тянут его на дно; мотивы: ночь, труп, река); «Роланд Оруженосец» (1832) (вольный перевод баллады И.-Л. Уланда «Roland Schildträger», источник сюжета – старофранцузские сказания по мотивам «Песни о Роланде») (Сюжет: Король Карл Великий отправляет рыцарей в Арденнский лес сразиться с чудовищем-великаном, самый младший из них, сын графа Милона Роланд, убивает чудовище и забирает талисман).

Лермонтов М. Ю. «Пленный рыцарь» (1840).

б) *Череп, оживший скелет*

(Источники сюжета: сцена с могильщиками и монолог «Alas! Poor Yorick» из «Гамлета» У. Шекспира (см. об этом: [Словарь-указатель..., 2006, с. 26]), мотивы рыцарских скелетов из рыцарских элегий, романтические легенды, часто пародийные, об оживших скелетах)

Пушкин А. С. «Огсар» (1814) (балладно-оссиановский сюжет (перечень оссиановских сюжетов см.: [Словарь-указатель..., 2006, с. 75–84]), балладные мотивы одушевления останков погибших воинов: «В багровом облаке, одеяна туманом / Над камнем гробовым уныла тень сидит, / И стрелы дребезжат, стучит броня с колчаном, / И клен, зашевелись, таинственно шумит»); «Сраженный рыцарь» (1815) (строфика стихотворения восходит к немецкой балладной строфе – ААБВВб, и это усиливает балладные черты сюжета, который редуцирован до мотивов мертвого рыцаря и его верного коня, «одушевления» останков и доспехов мертвого рыцаря – «...кольчуги звучат. / Погибшего грозно в них кости стучат», мотивов, почерпнутых из баллад В. А. Жуковского, – луна, туман, кровавый месяц, путник и др.); «Череп» (1827) (Мотив ожившего скелета: «Я бы никак не осмелился оставить рифмы в эту поэтическую минуту, если бы твой прадед, коего гроб попался по руку студента, вздумал за себя вступиться, ухватив его за ворот или погрозив ему костяным кулаком...», мотив чаши из черепа, восходящий к «Lines inscribed upon a cup formed from a scule» Дж. Байрона).

Вяземский П. А. «Стихи, вырезанные на мертвой голове, обращенной в чашу» (1827) (перевод «Lines inscribed upon a cup formed from a scule» Дж. Байрона).

Баратынский Е. А. «Череп» (1824).

Бестужев-Марлинский А. А. «Череп» (1829).

Кафтарев Ф. Я. «Череп» (1832).

Бенедиктов В. Г. «Стихи, вырезанные на чаше, сделанной из черепа» (1849) (перевод «Lines inscribed upon a cup formed from a scule» Дж. Байрона).

в) *Бедный рыцарь*

(Герой и возлюбленная разлучены, их разлучает монашеский обет или служение некоему идеалу одного из них, второй возлюбленный остается верен любви)⁵

⁵ Эта сюжетная линия ведет к «Немецкой балладе» (1854) и «Путнику» (1854) Козьмы Проткова, к «Таинственному пономарю» (1886), «Осенней прогулке рыцаря Ральфа. Полубалладе» (1886) В. Соловьева, к культу рыцарства в лирике А. Блока и А. Белого.

Срезневский И. Е. «Рыцарь» (1816) (Пародийный сюжет о влюбленном и отвергнутом рыцаре).

Жуковский В. А. «Рыцарь Тоггенбург» (1817) (перевод баллады Шиллера «Ritter Toggenburg») (Сюжет: возлюбленная рыцаря, не дождавшаяся его с войны с сарацинами, принимает монашество, а рыцарь, вернувшись с войны и узнав о ее обете, сидя у стен монастыря, надеется хотя бы издали, в окне увидеть ее и не сходит с места, пока смерть не настигает его); «Старый рыцарь» (1832) (вольный перевод баллады Уланда «Graf Eberhards Weißdorn», 1810, написанной на основе легенды о графе Эбергарде, первом герцоге Бюрембергском, который был в Палестине в 1468 г.) (Сюжет: старый рыцарь грезит, сидя у дерева оливы, о героическом прошлом; дерево выросло на его родной земле из ветки, которую он принес из Святой земли; мотивы: сон о прошлом, мечты).

Пушкин А. С. «Жил на свете рыцарь бедный» (1835) (баллада Франца из «Сцен из рыцарских времен»); «Пред испанкой благородной...» (1830) (в сюжетной реконструкции и интерпретации А. В. Кулагина; по мнению А. В. Кулагина, источником пушкинского текста послужила поэма Барри Корнуэлла «Девушка из Прованса», где героиня отвергает влюбленных в нее ради идеальной мистической любви (см. [Кулагин, 1991, с. 170–178]).

Лермонтов М. Ю. «Он был в краю святом» (1832–1835) (пародия на «Старого рыцаря» В. А. Жуковского); «Ветка Палестины» (1837).

Козлов И. И. «Возвращение крестоносца» (1834).

Павлова К. К. «Старуха» (1840) (Сюжет: старуха увлекает юношу рассказами о прекрасной чудо-деве, которая наделена идеальными чертами, но всегда недоступна и холодна, юноша уходит от мира и навечно остается рядом со старухой, мечтая об идеале).

Убийство (преступление, злодеяние) и возмездие за него или покаяние преступника. Варианты сюжета: неожиданное возмездие – убийца разоблачается по воле случая или благодаря «знакам», преступившим на могиле убитого или на месте преступления, сюжету сопутствует мотив «мщения мертвца».

Жуковский В. А. «Ивиковы журавли» (1813) (вольный перевод баллады Ф. Шиллера «Die Kraniche des Ibykus», сюжет восходит к эллинистическому преданию о смерти древнегреческого поэта второй половины VI в. до Р. Х. Ивика, изложенный в трактате Плутарха «О болтливости») (Сюжет: журавли, видевшие убийство странствующего поэта Ивика, становятся причиной того, что убийца Ивика разоблачается; мотивы: смерть поэта, лес, ночь, эхо, бездна, могила, тишина); «Мщение» (1820) (вольный перевод баллады И.-Л. Уланда «Die Rache», 1810) (Сюжет: из зависти оруженосец предательски, «ночною порой» убивает благородного рыцаря, облачаясь в его доспехи, но на мосту конь рыцаря сбрасывает убийцу в воду, а доспехи не позволяют оруженосцу спастись; мотивы: ночь, труп, река, мотивы легенд Артуровского цикла); «Три песни» (1820) (вольный перевод «Die drei Lieder» И.-Л. Уланда, 1807, основа баллады – средневековое сказание) (Сюжет: дружинный певец первой песней обличает короля в тайном убийстве отца, второй песней вызывает короля на поединок, в честном бою убивает его и в третьей песне воспевает свою победу, посвящая ее своей dame; мотивы – скандинавские и оссияновские: убийство, месть, поединок, певец, арфа, меч, король Освальд; балладные – дремучий лес, ночь, кровь, любовь); «Суд Божий над епи-

скопом» (1829) (вольный перевод баллады Р. Саути «God's judgment in a bischop», 1799, баллада восходит к старинной легенде о епископе из Майнца Гаттоне, сюжет из группы «Крысолов») (Сюжет: в голодный год епископ Гаттон зовет к себе на пир всех голодных, а когда народ, надоевший епископу голодными воплями, собирается у него в хлебном сарае, он сжигает этот сарай: «Разом избавил я шуткой моей / Край наш голодный от жадных мышей»; сразу же после этого злодеяния на его замок нападают бесчисленные полчища мышей, съедающие все подряд, начиная с его портрета; затем мыши заполоняют железную башню на Рейне, где он пытается спастись, и добираются до него самого; мотивы: замок, башня, портрет); «Покаяние» (1831) (вольный перевод баллады В. Скотта «The Grey Brother») (Сюжет: правитель, влюбившийся в невесту своего вассала, желая помешать их браку, поджигает часовню, где они венчаются, в огне погибают оба влюбленных, а раскаявшийся правитель отправляется паломником в Рим, но вместо прощения получает изгнание из церкви, и тогда он, сложив с себя бремя власти, молится на руинах сожженной часовни, жертвует на помин убиенных и наконец встречает святого старца, который принимает его исповедь, дает прощение и допускает его к причастию, после чего душа раскаявшегося злодея уносится на небо; мотивы: святой монастырь, руины часовни, вечерние тени, тишина, покаяние, наказание, прощение)⁶; «Братоубийца» (1832) (вольный перевод баллады И.-Л. Уланда «Der Waller», 1829) (Сюжет: убив когда-то брата (ср. Библейские сюжеты братоубийства – Каин и Авель), герой всю жизнь раскаивается, совершаet паломничество, молит Бога о прощении, получает его, молясь пред лицом Святой Девы, здесь же он и умирает, а его освобожденная от греха душа возносится к небесам; мотивы: братоубийство, грех и раскаяние, икона, молитва, вечер и утро, свобода и неволя).

Катенин П. А. «Убийца» (1815) (вариация на тему «Die Kraniche des Ibykus» Ф. Шиллера) (Сюжет: ночью, при свете месяца герой убивает благодетеля, после чего при свете месяца всегда пробуждается совесть преступника, не выдержав мучений, он разоблачает себя; журавлей из баллады Ф. Шиллера Катенин заменил месяцем).

Пушкин А. С. «Черная шаль» (1820) (Сюжет: «Черная шаль» рассматривается как песня с балладным содержанием [Прокурин, 1999, с. 101], сюжет убийства возлюбленной и соперника заключен в ритмическую форму, совпадающую с «Мщением» и «Лесным царем» В. А. Жуковского – двустишия 4-стопного амфибрахия с мужской клаузулой); «Утопленник» (1828) (Сюжет: мужик отказывается хоронить тело утопленника, попавшего в его рыболовные сети, в качестве возмездия за грех каждый год этой ночью утопленник является к мужику); «Янко Марнавич» («Песни западных славян») (1833) (источник: песня «La Flamme de Perrussich» из книги П. Мериме «Гузла, или Сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине») (Сюжет: нечаянное братоубийство, душевые муки убийцы, его смерть и покаяние); «Федор и Елена» («Песни западных славян») (1833) (источник: песня «La belle Hélène» из книги П. Мериме «Гузла») (Сюжет: отрубленная мужем голова оклеветанной Елены указывает на тех, кто навел на нее порчу и тем самым стал причиной ее гибели,

⁶ Сюжет убийства из ревности и раскаяния позже переходит в поэзию Н. А. Некрасова: «Встреча душ» (1839), «Изгнаник» (1839), «Влас» (1855).

муж Елены мстит за жену); «Гайдук Хризич» («Песни западных славян») (1833) (источник: песня «Les braves Heiduques» из книги П. Мериме «Гузла») (Сюжет: враги, убившие гайдука Хризича с сыновьями, боятся взглянуть на их отрубленные головы, нанизанные на копья, ожидая от них посмертной мести); «Песня о Георгии Черном» («Песни западных славян») (1833) (источник: устные кишиневские сказания о главе сербского восстания Карагеоргии) (Сюжет: сын убивает отца и в качестве возмездия получает прозвище «Черный»); «Сестра и братья» («Песни западных славян») (1833) (источник: песня «Бог ником дужан не остаје» из собрания сербских песен Вука Караджича) (Сюжет: жена убивает коня мужа, его сокола и ребенка, чтобы оговорить его сестру, муж ей верит и убивает сестру, но муки совести и невозможность покаяния приводят убийцу к смерти, после чего правда открывается и происходит оживление убитого коня, сокола и ребенка); «Родрик» («Чудный сон мне Бог послал...») (1835) (вольный перевод отрывка из поэмы Р. Саути «Roderick the Last of the Goths») (Мотивы: сон-предвидение, искупление преступления, раскаяние, смерть, заступничество Всеышнего); «Родрик» («На Испанию родную...») (1835) (имитация испанского романсера, источник – поэма Р. Саути «Roderick the Last of the Goths») (В основе сюжета – легенда о короле Родрико, герое поэмы Р. Саути; по легенде, король Испании, дон Родрико, теряет престол из-за любви к Ла Каве, дочери графа Хулиана, наместника Сеуты; король Родрико обесчестил Каву, а ее отец, граф Хулиан, мстя обидчику, предал родину и веру, вступив в сговор с маврами, которые разгромили испанское войско в решающей восьмидневной битве; согласно легенде, король Родрико не погиб, а остался жив, переодевшись, он пробрался в пустыню, где в пещере нашел и похоронил нетленные моши святого старца, раскаялся в преступлении, молился; похороненный Родрико святой отшельник заступается за него перед Всеышним).

Рылеев К. Ф. «Святополк» (из цикла «Думы») (1821 или 1822) (Сюжет древнерусский: Святополк убивает братьев – Бориса, Глеба и Святослава – и захватывает велиокняжеский престол, но его изгоняет Новгородский князь Ярослав Владимирович; Святополк бежит и умирает, мучимый припадками ужаса, явлением теней убитых братьев, манией преследования врагами); «Борис Годунов» (из цикла «Думы») (1821 или 1822) (мотив: голос совести, не дающий забыть о вине в смерти царевича Димитрия, мучает Годунова, доводя его до самоубийства); «Димитрий Самозванец» (из цикла «Думы») (1821–1822) (мотив: видения и муки совести в контаминации с исторической темой); «Наброски переводов из Мицкевича. Лилии» (между 1822 и 1824 гг.) (набросок перевода баллады А. Мицкевича «Lillie» из книги «Баллады и романсы») (Сюжет: героиня убивает мужа, призрак убитого преследует ее, а лилии, выросшие на его могиле, обличают преступницу).

Павлова К. К. «Гленара» (1939) (перевод баллады «Glenara» Т. Кэмпбела) (Сюжет: вождь Гленара созывает свой клан на похороны супруги, но у могилы подданные под предводительством одного из гостей, влюбленного в супругу вождя, обнажив кинжалы, вынуждают вождя сознаться, что гроб пустой, а супруга оставлена на погибель в безлюдной глухи; вождь повержен и вынужден сознаться, его супруга спасена; мотивы: пророческий сон, черный дуб, гроб, похороны, одинокая скала); «Баллада. 1558» (1841) (Сюжет: Карл V, раскаиваясь в своей жестокости к Франциску I, уходит в монастырь на покаяние, рассказав детям ис-

торию былой вражды; невзирая на раскаяние короля, монах утверждает, что поединок королей не закончен, жертва и палач связаны друг с другом).

Измайлова А. Е. «Сленина лавка» (оп. 1864) (Перифраза «Трех песен» В. А. Жуковского).

Жених-разбойник. Фольклорный сюжет: разбойник сватает девушку; она попадает в дом к разбойникам, видит, как убивают другую девушку, а потом уличает жениха по отрубленному пальцу или кольцу; в эту же группу входят другие баллады на разбойничьи темы.

Пушкин А. С. «Жених» (1825) (источник – фольклорный сюжет о женихе-разбойнике, народная песня-баллада «Пропавшая дочь купца», см.: [Долгова, 1958, с. 27–36]) (Сюжет: заблудившаяся в лесу купеческая дочь становится нечаянной свидетельницей преступления, преступник не видит ее, а позже сватается к ней, а она на свадебном пиру под видом сна, ей приснившегося, рассказывает о его жестокости и обличает жениха-разбойника, баллада написана «бюргеровой строфой», насыщена фольклорными приемами, мотив – «конский топ», погубленная девица, безбожный разгул шайки разбойников: «Вдруг слышу крик и конский топ», «Крик, хохот, песни, шум и звон»); «Евгений Онегин» (1823–1831) (Мотив из «Жениха» в 5-й главе романа: во сне Татьяны Онегин предстает как жених-разбойник, эту сцену сопровождают автоцитаты из «Жениха»: «Лай, хохот, пенье, свист и хлоп, / Людская мольвь и конский топ!» – XVII строфа 5-й главы); «Песни о Стеньке Разине» (1824–1826) (Разбойничьи мотивы народных песен и слово «топ» («топот»), несущее у Пушкина балладные коннотации⁷ – «Что не конский топ, не людская мольвь...»); «Молдавская песня» («Нас было два брата – мы вместе росли...») (1821) (неоконченный замысел, по сюжету, вероятно, перекликающийся с поэмой «Братья-разбойники», стилизация под «молдавскую балладу», «молдавскую песню», написана тем же размером, что «Лесной царь» Жуковского, что акцентирует балладные коннотации отрывка); «Альфонс садится на коня...» (1835) (источник – «Manuscrit, trouvé à Saragosse» Яна Потоцкого, изд. 1805 на фр.) (Мотив братьев-разбойников, братьев-атаманов, повешенных за злодеяния: «То были трупы двух титанов, / Двух славных братьев-атаманов»).

Языков Н. М. «Разбойники» (1824) (мотивы легенд и рассказов о разбойниках Поволжья).

Муж (жених, соперник) убивает любовника (соперника в любви) жены / невесты / возлюбленной или жену / невесту из ревности. Обратный сюжет: любовник убивает мужа любовницы.

Жуковский В. А. «Алина и Альсим» (1814) (вольный перевод романса «Les constantes amours d'Alix et d'Alexis. Romance sur un air Languedocien») (Сюжет: влюбленные Алина и Альсим разлучены отцом Алины, Алина выходит замуж по воле отца за нелюбимого, возлюбленный Альсим проникает к ней в дом под видом купца, Алина узнает его, неожиданно явившийся муж убивает кинжалом

⁷ Этот мотив переходит к О. Э. Мандельштаму: «Стихи о русской поэзии» («Сядь, Державин, развалися...») («Пахнет потом – конским топом – / Нет, жасмином, нет – укропом, / Нет – дубовою корой»).

Альсима и Алину); «Замок Смальгольм» (1922) (перевод баллады В. Скотта «The Eve of St. John», 1799) (Сюжет: муж, смальгольмский барон, убивает любовника жены, рыцаря Кольдингама); «Покаяние» (1831) (вольный перевод баллады В. Скотта «The Grey Brother») (Сюжет: властитель, влюбившись в невесту своего вассала, убивает невесту и жениха, сжигая часовню, где они венчаются).

Пушкин А. С. «Черная шаль» (1820) (Сюжетная вариация на тему «Алины и Альсима» Жуковского); «Ворон к ворону летит...» (1828) (источник: сборник шотландских баллад В. Скотта 1803 г., переведенных на французский в 1826 г., у Пушкина – перевод-переложение с французского издания⁸) (Сюжет редуцирован, но реконструируется как убийство мужа любовником жены в словоре с женой); «Воевода» (1833) (источник – баллада А. Мицкевича «Czaty») (Пародийный сюжет: воевода, возвратившись из похода, застает молодую жену с любовником, приказывает слуге застрелить изменницу, но слуга убивает самого воеводу).

Дельвиг А. А. «До рассвета поднявшись, извозчика взял...» (1824) (пародия на «Замок Смальгольм» В. А. Жуковского с таким же засином).

Языков Н. М. «Романс» («Ты видишь ли, барин, вдали дерева?») (1824) (Мотив: жених узнает об измене невесты; «Романс», вероятно, пародиен и по форме напоминает «Лесного царя» Жуковского: двустишия 4-стопного амфибрахия с мужскими парными рифмами, стихи-реплики диалога).

Лермонтов М. Ю. «Грузинская песня» (1829); «Баллада» («До рассвета поднявшись, перо очинил») (1837); «Свидание» (1841).

Бахтурин К. «Барон Брамбеус» (1838 или 1839) (пародия на «Замок Смальгольм» В. А. Жуковского).

Договор человека с дьяволом / нечистой силой. Древний сюжет о том, как человек продает душу дьяволу, скрепляя это устным или письменным договором, в обмен на услуги дьявола, которые могут заключаться в обретении молодости или продлении жизни, в обретении тайных знаний, богатства, власти, наслаждений. После заключения договора дьявол / нечистая сила требуют от человека убийства детей или посвящения их дьяволу при рождении, участия в дьявольских шабашах и т. п. Финал сюжета: запоздалое раскаяние человека, невозможность отмены договора, смерть, проклятие, исчезновение, разрушение мира. В пародийном варианте сюжета человеку удается перехитрить дьявола / нечистую силу.

Пушкин А. С. «Монах» (1813) (Сюжет: путешествие на бесе в Иерусалим с отсылкой к Житию Иоанна, епископа Новгородского); «Гусар» (1822) (источник сюжета – украинский фольклор) (Пародийный сюжет, мотивы: полет ведьмы на метле, шабаш нечистой силы).

Жуковский В. А. «Адельстан» (1813) (Перевод баллады Р. Саути «Rudiger», источник сюжета Саути – Томас Хейвуд) (Сюжет: рыцарь Адельстан, муж прекрасной и добродетельной Лоры, купил до женитьбы благоприятный выход из неблагоприятных обстоятельств обещанием принести в жертву своего первого ребенка, но добродетельная Лора молитвой спасает ребенка, вместо него гибнет Адельстан; мотивы: замок, ночь, тревожный путь по реке в чужой край, к темной бездне, предзнаменования, темная пещера, карающее чудовище); «Баллада, в которой

⁸ См.: [Оксман, 1923, с. 37–34].

описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди» (1814–1831) (вольный перевод баллады Р. Саути «The old woman of Berkeley. A ballad, Showing how an old woman rode double, and who rode before her», 1799) (Сюжет: похороны старушки-ведьмы, за которой на третью ночь после ее смерти является сам сатана; мотивы: чернец, церковь, труп старушки, кости мертвых, гроб, ночь, пение петуха, скачка в ад на черном коне)⁹; «Записка к баронессе» (1914) (Мотив: шутливое косвенное упоминание о «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне...»); «Двенадцать спящих дев. Стариная повесть в двух балладах. Баллада первая «Громобой»» (1817) (в основе сюжета – роман Х.-Г. Шписа «Двенадцать спящих дев») (Сюжет: пребывая в отчаянии и готовясь совершить самоубийство, Громобой продает душу дьяволу, взамен получая 10 лет жизни в богатстве и радости, а затем покупает отсрочку смерти ценой жизни своих двенадцати безгрешных дочерей, но на этот раз жизнь и богатство не радуют Громобоя, он умирает, каюсь и молясь, и его дочери не умирают, а засыпают долгим сном, от которого их должен пробудить некий рыцарь (ср. сказочные сюжеты о спящей царевне); мотивы: темный лес, темные дубравы, волк, приведенье, сатана Асмодей «с хвостом, когтями, рогами», полночь, тишина, ворон, гроб, могила, «прах летучий», «Чудовищ адских грозный сон», погребальное пение, кости, черепа, Божий храм, гром, дом, спрятанный за гранитными зубчатыми стенами и стеной леса, запустение); «Рыцарь Роллон» (1832) (перевод баллады Л. Уланда «Junker Rechberger») (Сюжет: удалой рыцарь-разбойник Роллон забывает перчатку у часовни с гробом, где остановился отдохнуть перед разбоем, перчаткой овладевает нечистый и, когда рыцарь возвращается за ней, просит одолжить ему обе перчатки на год, рыцарь в запальчивости соглашается, после чего к нему является свита черных всадников, они приводят коня в черной попоне без седока, обещая через год вернуться за рыцарем, рыцарь-разбойник пугается, проводит год в молитве и покаянии, служа конюхом при монастыре, через год на конюшне появляется резвый необъезженный конь, и не успевает Роллон взять его за узду, как конь ударяет Роллена в сердце, рыцарь умирает, а ночью у его могилы появляется «ужасный ездок», держа за уздечку коня с перчатками на седле, и Роллон, встав из гроба, седлает злого коня и улетает на нем¹⁰. Мотивы: вороной конь, злой конь, черные рыцари, часовня, лес, гроб, полночь).

Воейков А. Ф. «Дом сумасшедших» (1814–1839) (Мотивы из «Баллады, в которой описывается, как одна старушка...» Жуковского).

Батюшков К. Н. «К Жуковско-му» (1816) (Мотив договора с дьяволом из «Громобоя» Жуковского: «Как древле Громобою / Коварный Сатана...»).

Баратынский Е. А. «Слыхал я, добрые друзья...» (опубл. 1829) (Мотив договора с дьяволом из «Громобоя» Жуковского: «Кому душою поклонился / За деньги старый Громобой»).

⁹ Мотивы «Баллады, в которой описывается...» проступают в «Вие» Н. В. Гоголя, в сцене с гробом панночки.

¹⁰ Мотив дьявольской кавалькады / всадника, улетающего в небо, из «Рыцаря Роллона» Жуковского можно обнаружить в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова.

Лермонтов М. Ю. «Три ведьмы (Из «Макбета» Ф. Шиллера)» (1829) (Мотив: рыбак вылавливает клад ведьм, с тех пор его душа отдана дьяволу, он становится разбойником).

Вяземский П. А. «Святочная шутка» («Скажите ж, видели ль вы черта?») (1830) (Мотив черта с отсылками к «Евгению Онегину» Пушкина: «Я с чертом жил за панибрата / В бедах и счастье пополам»; «Кто сват его: Европы ль Вестник, / Или Онегин, наш шалун?»).

Тимашева Е. А. «Нет, черта не видала я...» (1830) (Стихотворение написано в ответ на «Святочную шутку» П. А. Вяземского).

Констелляции балладных мотивов: тревога, ужас, явление нечистой силы. Ожившие мертвецы, их явления живым с целью отомстить врагу, утвердить свою правоту, что-то предсказать, о чем-то предупредить и т. д., их «тени», привидения, раскрывающиеся могилы, черти и разного рода нечисть, «черная» церковь, черный монах / монашка.

Батюшков К. Н. «Певец в “Беседе любителей русского слова”» (1813) (Пародирование одного из мотивов элегии на тему «Элизиум поэта»: заседание общества «Беседа любителей русского слова» рисуется сбирающим нечистых сил, исчезающих с наступлением утра и пением петуха).

Вяземский П. А. «К подруге» (1815) (мотивы «Громобоя» и других баллад Жуковского: явление веселого и сумрачного Громобоя-Жуковского в полночь на пир поэтов, чтобы их восхищать, трогать и пугать своими балладами; «Всякой на свой покрой» (1817) (мотивы баллад Жуковского: «черт качает в них горой»); «Еще тройка» (1934) (Мотивы с отсылкой к «Бесам» Пушкина: дорога, ведьма, леший, русалка, свет месяца, могила, погребение); «Зимняя прогулка» (1868) (мотивы: нечисть: «леший – скоморох мохнатый», кикиморы, русалки, «полночныи час»).

Жуковский В. А. «Письмо к А. Г. Хомутовой» (1820) (Мотив: упомянута некая книга о мертвцах, привидениях, предчувствиях: «Сей мрачный том, сей чемодан, / Набитый тugo мертвцами, / Предчувствиями, чудесами, / И всем, что так пугает нас», также упомянут «титул», данный Жуковскому: «гробовой прелестник»).

Пушкин А. С. «Всем красны боярские конюшни» (1828) (Пародийное использование мотива «домовой в конюшне»); «Олегов щит» (1829) (мотивы: беспокойство покойника и его могилы, оссиановский пейзаж, воспоминания о подвигах предков: «Но днесъ, когда мы вновь со славой / К Стамбулу грозно притекли, / Твой холм потрясся с бранным гулом, / Твой стон ревнивый нас смутил, / И нашу рать перед Стамбулом / Твой старый щит остановил»); «Бесы» (1830) (Мотивы нечисти: бесы, домовой, ведьма, пейзаж с луной, тучами, выногой); «Альфонс садится на коня...» (1835) (источник – «Manuscrit, trouvé à Saragosse» Яна Потоцкого, изд. 1805 на фр.) (Мотив оживших висельников: по ночам тела казненных и оставленных на виселице братьев-разбойников, оживленные каким-то духом, отправляются мстить и мучить живущих – «И шла мольва в простом народе, / Что, обрываясь по ночам, / Они до утра на свободе, / Гуляли, мстя своим врагам»); «Марко Якубович» («Песни западных славян») (1833) (источник: песня «Constantin Yacoubovich» из книги П. Мериме «Гузла, или Сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине») (Сюжет: явление мертвца-вурдалака, его хоронят, он выходит из могилы, пьет кровь ребенка, за-

чаровывает взглядом, гибнет от молитвы); «Вурдалак» («Песни западных славян») (1833) («Песни западных славян») (1833) (источник: песня «Jeannot» из книги П. Мериме «Гузла») (Пародия на сюжет о ночном пире вурдалака); «Родрик» («На Испанию родную...») (1835) (имитация испанского романсера, источник – поэма Р. Саути «Roderick the Last of the Goths») (Мотив: бесы искушают Родрика, переживающего раскаяние и пытающегося молиться в пещере, куда Родрик удалился после проигранной битвы с маврами).

Лермонтов М. Ю. «Наполеон» (1829) (певцу, поющему на могиле Наполеона, является тень великого мертвеца; мотивы: ночь, луна, могила, арфа); «Ночь. І» (мотивы: герою снится его смерть, узкая темница гроба и в ней – его труп, снедаемый червями); «Баллада (Из Байрона)» («Берегись! Берегись! Над бургосским путем») (1830) (перевод двух с половиной строф из 16 песни поэмы Дж. Г. Байрона «Дон Жуан» – вставной баллады «Песня леди Амондевилл», где рассказываетя о привидении: черном монахе, обитающем в наследственном замке) (Мотивы: черный монах, старинный замок, ночное привидение).

Баллады о потустороннем (лесные, водные и горные феи, духи, русалки, утопленники). Сюжеты с фольклорной основой. Феи, духи, лешие, дева гор, духи гор, русалки-утопленницы и др. персонифицированные темные силы соблазняют, увлекают в иной мир, овладевают душой или телом человека. Сюжет «утопленницы / русалки»¹¹ в нередуцированном виде: соблазненная и покинутая дева топится, обращается русалкой, прельщает и увлекает на дно / топит / губит обманувшего ее жениха / незнакомого юношу, отмщая за измену. Сюжет русалки в нередуцированном виде может рассматриваться как вариант сюжета о «мертвой невесте», забирающей в иной мир своего жениха.

Катенин П. А. «Леший» (1815) (Сюжет: мальчик во сне видит лешего, который зовет его в лес, ребенок, несмотря на предостережения матери, повинуется этому зову и отправляется в лес, там он сбивается с пути, не может найти дорогу домой и наконец встречается со стариком-лешим, как бы явившимся из его сна, леший уводит его за собой).

Жуковский В. А. «Рыбак» (1818) (перевод баллады И. В. Гёте «Der Fischer») (Сюжет: Русалка увлекает рыбака в свой мир, прельщая его многоцветием и красотой водного мира); «Лесной царь» (1818) (перевод баллады И. В. Гёте «Erlkonig») (Сюжет: дочери Лесного царя (подобие фей или эльфов) увлекают в свой мир ребенка, который вместе с отцом едет в ночной тьме, отец мальчика не видит дочерей Лесного царя, не замечает вокруг ничего сверхъестественного, но, доскачив, находит ребенка мертвым; мотивы: ночь, туман, лес, вода, призрачная красота лесного / ночного / потустороннего мира); «Гаральд» (1820) (перевод элегии И.-Л. Уланда «Harald») (Сюжет: феи в лесу усыпляют воина, и он засыпает не-пробудным сном, сидя на камне (ср. с застывшим от чар любви рыцарем в балладе Жуковского «Рыцарь Тогенбург») (Мотивы: ночные духи, лес, волны, луна, сон); «Мальчик с пальчик. Сказка» (1851) (мотив: мальчик увлеченно любуется светлячками и эльфами).

¹¹ Сюжет о русалках может иметь не только балладную природу, но по структуре он аналогичен сюжету «мертвый жених» / «мертвая невеста»: русалка увлекает живого за собой.

Пушкин А. С. «Русалка» (1819) (Сюжет: русалка поет, увлекая отшельника в пучину вод, пародийная стилизация); «Утопленник» (1828) (мотив: не похороненный утопленник наказывает ужасом своего появления не похоронившего его человека); «Русалка» (незавершенная драма, 1829–1837); «Яныш-королевич» («Песни западных славян») (1833) (Сюжет об утопленнице, обратившейся водяною царицею, которая является на свидание к изменившему ей жениху).

Рылеев К. Ф. «Наброски переводов из Мицкевича 1. <Свitezянка>» (между 1922 и 1824 гг.) (перевод 12 из 38 строф баллады «Świtezianka» А. Мицкевича из сборника «Баллады и романсы») (Сюжет: ундина или нимфа с берегов Свитязя увлекает и топит героя).

Соловьев О. М. «Русалка» (1828).

Лермонтов М. Ю. «Дары Терека» (1840) (источник – народная песня казаков «гребенцов» о Тереке Горыныче) (Сюжет: Терек приносит в жертву Каспию сначала «габардинца молодого», а затем «казачку молодую», и Каспий принимает казачку); «Морская царевна» (1841) (Русалочный сюжет инвертирован: не русалка заманивает в воду царевича и губит его, а царевич извлекает русалку из воды, тем самым ее губя); «Тростник» (1832) (Мотив утопленницы); «Русалка» («Русалка плыла по реке голубой...») (1832); «Мцыри» (Мотив: песня рыбки).

Павлова К. К. «Рудокоп» (1841) (Сюжет: таинственные силы гор овладевают душой рудокопа, не выпускают его из горных недр на свет, подменяют собой его семью, в finale зачарованный рудокоп гибнет во время обвала в шахте).

Григорьев А. А. «Лесной царь» (1850?) (перевод баллады И. В. Гёте «Erlkonig»).

Мей П. А. «Свitezянка» (1851) (переложение баллады «Świtezianka» Мицкевича из сборника «Баллады и романсы»).

Толстой А. К. «Где гнутся над омутом лозы...» (опубл. 1856) (переложение баллады И. В. Гёте «Erlkonig») (Сюжет «Лесного царя» в контаминации с русалочными сюжетами: стрекозы заманивают младенца в реку); «Садко» (1871–1872).

Огарев Н. «Дитятко, милость господня с тобою!» (1858) (вариация на тему баллады И. В. Гёте «Erlkonig»).

Полонский Я. «Миазм» (1868).

Фет А. А. «Лесной царь» (опубл. 1819) (перевод баллады И. В. Гёте «Erlkonig»).

Испытание / искушение. Наделенный властью герой (король, царь, красавица) устраивает испытание тем, над кем он властвует (поданным короля, влюбленным), чаще всего это испытание связано со смертельным риском. Вариант сюжета: искушение, чреватое гибелю / позором / потерей чести. (Ср.: аналогичный сюжет «Клеопатра» (ночь с царицей, купленная ценою жизнью), см.: [Словарь-указатель..., 2006, с. 69–72]):

Покровский И. «Водолаз» (1820) (перевод баллады Ф. Шиллера «Der Taucher», 1818).

Жуковский В. А. «Кубок» (1831) (перевод баллады Ф. Шиллера «Der Taucher», 1818) (Сюжет: царь бросает со скалы в морскую пучину свой кубок, предлагая любому из подданных, кому хватит смелости, нырнуть за кубком и достать его; вызывается молодой паж, смело ныряет в пучину вод, чудом ему удается вынырнуть из бездны с кубком; молодой паж открывает царю тайны подводного мира,

которые ему удалось узреть; но царь швыряет кубок в пучину вновь, на этот раз обещая за вытащенный из пучины кубок драгоценный перстень и руку дочери, юноша ныряет во второй раз, но вынырнуть ему не удается; мотивы: гроб, тьма, сумрак, молитва, морские чудовища, разноцветный подводный мир (ср. сюжет «Русалка»); «Графине С. А. Самойловой (1819) (Сюжет-пародия на балладу «Кубок»: автор обещает графине, адресату послания, нырнуть за ее платком и изведать подводную жизнь); «Перчатка» (1831) (вольный перевод баллады Ф. Шиллера «Der Handschuh») (Сюжет, аналогичный сюжету «Ныряльщик»).

Глинка А. «Водолаз» (1835) (перевод баллады Ф. Шиллера «Der Taucher», 1818).

Алексеев П. «Водолаз» (опубл. 1839: *Отечественные записки*, 1939, ч. 4) (перевод баллады Ф. Шиллера «Der Taucher», 1818).

Лермонтов М. Ю. «Баллада» («Над морем красавица-дева сидит») (1829) (вольное подражание балладе Ф. Шиллера «Der Taucher» (1818) в контаминации с «Der Handschuh»); «Перчатка» (1829) (вольный перевод баллады Ф. Шиллера «Der Handschuh») (Сюжет, аналогичный сюжету «Водолаз»: красавица просит рыцаря достать перчатку, которую уронила на арену с разъяренными дикими зверями, рыцарь поднимает перчатку, возвращает красавице и покидает представление); «Незабудка» (1830) (сюжет, аналогичный «Водолазу»: дева приказывает рыцарю достать голубой цветок, но, устремляясь за цветком, рыцарь погибает).

Катенин П. А. «Старая быль» (1828) (мотивы «правитель и поэты»: князь Владимир устраивает состязание певцов, повелев спеть песню во славу его побед и награждая поэтов); «Идиллия» (1831) (мотив: нимфа Кора устраивает состязание между Аполлоном и смертным певцом Эрмием, который побеждает в соревновании с богом, и любовь нимфы достается Эрмию).

Пушкин А. С. «Ответ Катенину» (1828) (ответ на балладу П. А. Катенина «Старая быль», мотивы: «правитель повелевает поэту»); «Анчар» (1828) (Мотив: правитель посыпает раба за смертельный ядом, раб послушно идет, приносит яд и умирает, а яд несет гибель соседям воинственного царя); «Пред испанкой благородной...» (1830) (Набросок сюжета: дама устраивает состязание рыцарям – «Пред испанкой благородной / Двое рыцарей стоят...»).

Власть судьбы, провидения, сбывающиеся пророчества (в том числе «смерть от коня»), добродетельные поступки, которые вознаграждаются много лет спустя. Варианты сюжета: предчувствия, предсказания, власть и неумолимость судьбы, неизменность небесного суда, жребий / судьба владельца / героя / человека (см. сюжеты о царях), попытки и невозможность уйти от судьбы, сбывающиеся предсказания; боги повелевают людям исполнить свою волю, и люди исполняют / не исполняют волю богов)

Батюшков К. Н. «Дружество» (1812) (Мотив: Ахилл, несмотря на предсказание гибели, убивает Гектора, мстя за Патрокла: «Ахилл, великодушный воин...»).

Жуковский В. А. «Ахилл» (1814) (Сюжет: из двух предсказанных жребиев – жить долго без славы или умереть в молодости со славою – Ахилл выбирает славу, исполняя долг мести за смерть друга и названого брата Патрокла, он в поединке побеждает Гектора, хотя и знает, что должен умереть вслед за ним, предсказание сбывается; мотивы: оссанический колорит, тени великих воинов – явление теней Патрокла и Ахилла); «Граф Габсбургский» (1818) (переложение «Der Graf

von Habsburg» Ф. Шиллера) (Сюжет: На пиру, посвященном коронованию нового правителя, певец поет песнь о добродетельном графе, который по пути на охоту встретил священника, направлявшегося со святыми дарами к умирающему, и отдал священнику своего коня; в седовласом певце король узнает пастыря, которому он когда-то помог); «Поликратов перстень» (1831) (перевод баллады Ф. Шиллера «Der Ring des Polykrates», 1797) (Сюжетная основа – история правления Поликрата в изложении Геродота (История, кн. III, гл. 39–43): непрерывные удачи тирана Поликрата пугают его старого друга, египетского короля Амазиса, который советует Поликрату задобрить судьбу, выбросив в море драгоценный перстень и тем самым расплатиться с богами за удачу; Поликрат делает это, но наутро рыбак приносит ему в дар огромную рыбу, в которой повар царя находит выброшенный в море перстень; Амазис, поняв, что Поликрат обречен богами на гибель, покидает его; мотивы: перемена участи – счастье / несчастье, судьба, предначертанная гибель); «Королева Урака и пять мучеников» (1831) (вольный перевод баллады Р. Саути «Queen Ottaca and the five Martyrs of Morocco», в основе сюжета – легенда из хроник португальского короля Альфонса II, правившего в 1211–1228 гг.) (Сюжет: пять чернецов, отправляясь в далекий путь утверждать христианскую веру, оставили королеве пророчества, одно из них – о том, что она или король умрут в тот день, когда увидят моши святых чернецов; когда чернецы погибают, и их моши привозят домой, королева уговаривает короля ехать вперед встречать моши, король соглашается, но случайно задерживается в дороге, моши первой видят королева, пророчество сбывается – она умирает, убитые святые чернецы являются помолиться над ее гробом); «Плаванье Карла Великого» (1832) (вольный перевод баллады Уланда «König Karls Meerfahrt», в основе баллады – старофранцузские сказания о Карле Великом и его двенадцати пэрах) (Сюжет: Карл Великий и его двенадцать пэров застигнуты бурей на море (ср. сюжет «буря на море»); Карл правит кораблем, а каждый из двенадцати пэров высказывает свое кредо перед лицом смерти (ср. сюжет «Пира во время чумы» Пушкина), в finale буря утихает и вдалеке Карл видит Святую землю); «Элевзинский праздник» (1933) (вольный перевод баллады Ф. Шиллера «Das Eleusische Fest») (Сюжет: Церера и другие боги дают человечеству земледелие вместо войн, закон, чтобы люди исполнили волю богов, религию и любовь, поэзию и другие искусства, а также ремесла – домостроительство и кораблестроение, люди вольны воспользоваться или не воспользоваться дарами, и это определит судьбу человечества).

Пушкин А. С. «Песнь о вещем Олеге» (1822) (Сюжет – встреча с предсказателем и его сбывающееся пророчество, источник баллады – летописное сказание о смерти варяжского князя Олега, правившего после Рюрика (879–912 гг.)¹², метрика «Песни» та же, что и в первом б-стишии баллады Жуковского «Граф Габсбургский» – амфибрахий со стопами 434344, где 4-стопные стихи имеют мужскую клаузулу, а 3-стопные – женскую) (см.: [Мельникова, 2005; Неклюдов,

¹² В основе пушкинского сюжета – исландская сага о рыцаре Орваре Одде, изложенная в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, о том, как вещунья предсказала ему смерть от любимого коня, Факса, конь умер, а рыцарь, стоя на могиле, думал, что опасность миновала, но ящерица (*Iacerta*) выползла из черепа Факсова и в пяту укусила Овара.

2010]); «Видение короля» («Песни западных славян») (1833) (источник: песня «La Vision de Thomas II» из книги П. Мериме «Гузла, или Сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине») (Сюжет: королю явлено видение его собственной гибели и захвата его царства); «Конь» («Песни западных славян») (1833) (источник: песня «La Cheval de Thomas II» из книги Мериме «Гузла») (Фольклорный мотив «вещего коня» из исторических баллад, таких, как «На литовском рубеже» из сборника Кирши Данилова и лирических военно-бытовых песен); «Родрик» («Чудный сон мне Бог послал...») (1835) (вольный перевод отрывка из поэмы Р. Саути «Roderick the Last of the Goths») (Мотивы: сон-предвидение, который предвещает герою скорую смерть и отпущение грехов); «Родрик» («На Испанию родную...») (1835) (источник – поэма Р. Саути «Roderick the Last of the Goths») (Мотив: святой старец, похороненный Родриком, заступается за него перед Всевышним, является Родрику в видении и призывает поверженного короля вернуть себе корону).

Рылеев К. Ф. «Рогнеда» (из цикла «Думы») (1822) (Мотив мести, возмездия: князь Владимир, убивший отца Рогнеды, Рогволода, и ее братьев, берет Рогнеду в жены против ее воли, у них рождается сын Изяслав, но Рогнеда не прощает князя Владимира и, решив отомстить ему за смерть отца и братьев, однажды заносит над уснувшим князем меч, однако князь просыпается и успевает перехватить меч, теперь расправа ждет Рогнеду, но сын Рогнеды и князя Владимира Изяслав вступается за мать, тогда Владимир отступает; не решившись убить Рогнеду на глазах сына; пощадив Рогнеду, Владимир избегает участи получить в будущем возмездие от сына за убийство его матери).

Дмитриев М. А. «Кольцо Поликрата» (опубл.: Атеней, 1829, № 1).

Ориентальная баллада. Сюжет ориентальной баллады включает такие мотивы, как конь и всадник, оазис, дерево посреди пустыни, присутствие неких высших сил / философское обобщение. Источники ориентальных баллад первой трети XIX в.: стихотворение Ш. Мильвуа «L'arabe au tombeau de son coursier», стилизованное под древнеарабскую «верблюжью балладу»; стихотворение А. Мицкевича «Шандари, Альмотенабби, Фарис» (см.: [Ходанен, 2011]).

Жуковский В. А. «Песнь араба над могилою коня» (1809–1810) (вольный перевод стихотворения Ш. Мильвуа «L'arabe au tombeau de son coursier»);

Щасный В. Н. Перевод «Фариса» А. Мицкевича (опубл. 1829, альманах «Подснежник»).

Пушкин А. С. «Подражания Корану» (IX – «И путник усталый на Бога роптал...») (1824).

Муравьев А. Н. «Путешествие к святым местам в 1930 году» (опубл. 1832) (мотивы: размышления о стихотворении А. Мицкевича «Фарис»).

Сенковский О. «Поэзия пустыни» (1838) (статья) (мотив: темы поэзии бедуинов: всадник в пустыне, воспевание коня, вода в пустыне и пр.).

Лермонтов М. Ю. «Три пальмы. Восточное сказание» (1839).

Ожившие мертвцы-воины, мертвцы-полководцы, ожившие армии погибших солдат. Варианты сюжета: тень погибшего / умершего великого военачальника является воинам и вдохновляет их на подвиги; мертвые воины оживают

и идут на врага; в момент смерти воин получает поддержку небесных / высших сил, смерть отступает, и он одерживает победу.

Пушкин А. С. «Перед гробницею святой» (1831) (мотив: гробница А. В. Суворова и его тень: «В твоем гробу восторг живет <...> Явись у двери гробовой, Явись: вдохни восторг и рвенье / Полкам, оставленным тобой...»).

Жуковский В. А. «Ночной смотр» (1836) (источник – стихотворение Й. Х. фон Цедлица “*Todten-Kräenze. Kanzone*”).

Лермонтов М. Ю. «Воздушный корабль» (1840) (источник – стихотворение Й. Х. фон Цедлица “*Todten-Kräenze. Kanzone*”); «Наполеон. Дума» («В неверный час, меж днем и темнотой») (Мотивы: призрак Наполеона, тень Наполеона, вечер, туман, преданья рыбаков, море, остров Св. Елены).

Катенин П. А. «Мстислав Мстиславович» (1820) (раненые и умирающие воины Мстислав и Даниил восстают ради продолжения битвы).

Список художественных текстов

Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1989. 464 с. (Библиотека поэта)

Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 1. 515 с.; Т. 2. 721 с.

Вяземский П. А. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1986. 555 с. (Библиотека поэта)

Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 20 т. М.: ЯСК, 1999. Т. 1: Стихотворения 1797–1814 годов. 758 с.; 2000. Т. 2: Стихотворения 1815–1852 годов. 839 с.; 2008. Т. 3: Баллады. 452 с.

Катенин П. А. Избранные произведения. М.; Л.: Сов. писатель, 1965. 743 с. (Библиотека поэта)

Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР [Ленингр. отд-ние], 1961. Т. 1: Стихотворения 1828–1841 годы. 755 с.

Павлова К. К. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1939. 452 с. (Библиотека поэта)

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / Под ред. Б. В. Томашевского. М.: Hayka, 1962. Т. 1: Стихотворения. 1813–1820. 546 с.; Т. 2: Стихотворения. 1820–1826. 546 с.; 1963. Т. 3: Стихотворения. 1827–1836. 566 с.

Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель [Ленингр. отд-ние], 1971. 480 с. (Библиотека поэта)

Языков Н. М. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1964. 717 с. (Библиотека поэта)

Список литературы

Вацуро В. Э. Готический роман в России. М.: НЛО, 2002. 544 с.

Винницкий И. Ю. «Я слышал их последний поцелуй...» (О балладном «свидете-ле» и об одной пушкинской пародии на Жуковского) // Начало: Сб. работ молодых ученых. М., 1993. Вып. 2. С. 55–61.

Долгова Н. М. К вопросу об источнике баллады А. С. Пушкина «Жених» // Учен. зап. Горьковского гос. ун-та. Сер. филол. 1958. Вып. 48. С. 27–36.

Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. Л.: Наука [Ленингр. отд-ние], 1990. 290 с.

Кулагин А. В. Стихотворение Пушкина «Пред испанкой благородной...» (Опыт реконструкции замысла) // Болдинские чтения (1989). К семидесятилетию А. В. Краснова. Н. Новгород, 1991. С. 170–178.

Матяш С. А. Стих баллады В. А. Жуковского // Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 20 т. М.: ЯСК, 2008. Т. 3: Баллады. С. 241–262.

Мельникова Е. А. Сюжет смерти героя «от коня» в древнерусской и древнескандинавской традиции // От Древней Руси к Новой России: Юбилейный сб., посвящ. чл.-корр. РАН Я. Н. Щапову. М., 2005. С. 95–108.

Неклюдов С. Ю. Легенда о вещем Олеге: Опыт исторической реконструкции // Сон amore: Историко-филологический сборник в честь Л. Н. Киселевой. М., 2010. С. 366–395.

Оксман Ю. Г. Сюжеты Пушкина: (Отрывочные замечания) // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1923. С. 24–39.

Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: НЛО, 1999. 464 с.

Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. Вып. 1. 243 с.

Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2006. Вып. 2. 245 с.

Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2008. Вып. 3, ч. 1. 511 с.

Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009. Вып. 3, ч. 2. 521 с.

Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Новосибирск: Академ. изд-во «Гео», 2018а. Вып. 4, ч. 1. 503 с.

Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Новосибирск: Академ. изд-во «Гео», 2018б. Вып. 4, ч. 2. 239 с.

Топоров В. Н. О судьбе “Edwin and Angelina” (“The Hermit”) // Топоров В. Н. Пушкин и Голдсмит в контексте русской Goldsmithiana’ы (К постановке вопроса). Wien, 1992. С. 124–137.

Ходанен Л. А. Баллада М. Ю. Лермонтова «Три пальмы» и судьба одного ориентального мотива в поэзии В. Жуковского, А. Пушкина, А. Мицкевича // Folia Litteraria Rossica. Łódź: Wydawn. Uniw. Łódzkiego, 2011, № 4, s. 53–61.

Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.

List of Literary Texts

Baratynsky E. A. Polnoe sobranie stikhovreniy [Complete Poems]. Leningrad, Sovetskii Pisatel' Publ., 1989, 464 p. (Poet's Library) (in Russ.)

Batyushkov K. N. Sochineniya [Works]. In 2 vols. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1989, vol. 1, 515 p.; vol. 2, 721 p. (in Russ.)

Katenin P. A. Izbrannye proizvedeniya [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Sovetskii Pisatel' Publ., 1965, 743 p. (Poet's Library) (in Russ.)

Lermontov M. Yu. Sobranie sochinenii [Collected Works]. In 4 vols. Moscow, Leningrad, USSR Academy of Sciences [Leningrad Branch] Publ., 1961, vol. 1: Poems from 1828 to 1841, 755 p. (in Russ.)

Pavlova K. K. Polnoe sobranie stikhovreniy [Complete Poems]. Leningrad, Sovetskii Pisatel' Publ., 1939, 452 p. (Poet's Library) (in Russ.)

Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochinenii [Complete Works]. In 10 vols. Ed. by B. V. Tomashevsky. Moscow, Nauka, 1962, vol. 1: Poems. 1813–1820, 546 p.; vol. 2: Poems. 1820–1826, 546 p.; 1963, vol. 3. Poems. 1827–1836, 566 p. (in Russ.)

Ryleev K. F. Polnoe sobranie stikhovorenii [Complete Collection of Poems]. Leningrad, Sovetskii Pisatel' Publ., 1971, 480 p. (Poet's Library) (in Russ.)

Vyazemsky P. A. Stikhovreniya [Poems]. Leningrad, Sovetskii Pisatel' Publ., 1986, 555 p. (Poet's Library) (in Russ.)

Yazykov N. M. Polnoe sobranie stikhovrenii [Complete Collection of Poems]. Leningrad, Sovetskii Pisatel' Publ., 1964. 717 p. (Poet's Library) (in Russ.)

Zhukovsky V. A. Polnoe sobranie sochinenii [Complete Works]. In 20 vols. Moscow, Languages of Slavic Cultures Publ., 1999, vol. 1: Poems from 1797 to 1814, 758 p.; 2000, vol. 2: Poems from 1815 to 1852, 839 p.; 2008, vol. 3: Ballads, 452 p. (in Russ.)

References

Dolgova N. M. K voprosu ob istochnike ballady A. S. Pushkina "Zhenikh" [On the Source of A. S. Pushkin's Ballad "The Bridegroom"]. *Uchenye zapiski Gor'kovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya filologicheskaya* [Scientific Notes of Gorky State University. Philology Series], 1958, iss. 48, pp. 27–36. (in Russ.)

Jacobson R. O. Statuya v poeticheskoi mifologii Pushkina [Statue in Pushkin's Poetic Mythology]. In: Jacobson R. Raboty po poetike [Works on Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1987, pp. 145–180. (in Russ.)

Khodanen L. A. Ballada M. Yu. Lermontova "Tri pal'my" i sud'ba odnogo oriental'nogo motiva v poezii V. Zhukovskogo, A. Pushkina, A. Mitskevicha [M. Yu. Lermontov's Ballad "Three Palms" and the Fate of One Oriental Motif in the Poetry of V. Zhukovsky, A. Pushkin, and A. Mickiewicz]. In: *Folia Litteraria Rossicayu. Łódź*, Wydawn. Uniw. Łódzkiego Publ., 2011, no. 4, pp. 53–61. (in Russ.)

Kulagin A. V. Stikhovrenie Pushkina "Pred ispankoj blagorodnoi..." (Opyt rekonstruktsii zamysla) [Pushkin's poem "Before the noble Spanish woman..."] (An attempt to reconstruct the concept). In: Boldinskie chteniya (1989). K semidesyatiletiju A. V. Krasnova [Boldino Readings (1989). On the occasion of the seventieth birthday of A. V. Krasnov]. Nizhny Novgorod, 1991, pp. 170–178. (in Russ.)

Levin Yu. D. Vospriyatiye angliyskoi literatury v Rossii [The Perception of English Literature in Russia]. Leningrad, Nauka, 1990, 290 p. (in Russ.)

Matyash S. A. Stikh ballady V. A. Zhukovskogo [The verse of V. A. Zhukovsky's ballad]. In: Zhukovsky V. A. Polnoe sobranie sochinenii [Complete Works]. In 20 vols. Moscow, Languages of Slavic Cultures Publ., 2008, vol. 3: Ballads, pp. 241–262. (in Russ.)

Melnikova E. A. Syuzhet smerti geroya "ot konya" v drevnerusskoi i drevneskandinavskoi traditsii [The plot of the hero's death "from a horse" in the Old Russian and Old Scandinavian tradition]. In: *Ot Drevnei Rusi k Novoi Rossii: Yubileinyi sbornik*,

posvyashchennyi chl.-korr. RAN Ya. N. Shchapovu [From Ancient Rus to New Russia: Anniversary collection dedicated to Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences Ya. N. Shchapov]. Moscow, 2005, pp. 95–108. (in Russ.)

Neklyudov S. Yu. Legenda o veshchem Olegie: Opыт istoricheskoi rekonstruktsii [The Legend of Oleg the Prophet: An Attempt at Historical Reconstruction]. In: Con amore: Istoriko-filologicheskii sbornik v chest' L. N. Kiselevoi [Con amore: Historical and Philological Collection in Honor of L. N. Kiseleva]. Moscow, 2010, pp. 366–395. (in Russ.)

Oksman Yu. G. Syuzhetnye Pushkina (Otryvochnye zamechaniya) [Pushkin's Plots: (Fragmentary Notes)]. In: Pushkinskii sbornik pamyati prof. S. A. Vengerova [Pushkin Collection in Memory of Professor S. A. Vengerov]. Moscow, Petrograd, 1923, pp. 37–34. (in Russ.)

Proskurin O. A. Poeziya Pushkina, ili Podvizhnyi palimpsest [Pushkin's Poetry, or the Movable Palimpsest]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 1999, 464 p. (in Russ.)

Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoi literatury: Ekspersperimental'noe izdanie [Dictionary and Index of Plots and Motifs in Russian Literature: Experimental Edition]. Novosibirsk, SB RAS Publ., 2003, iss. 1, 243 p. (in Russ.)

Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoi literatury: Ekspersperimental'noe izdanie [Dictionary and Index of Plots and Motifs in Russian Literature: Experimental Edition]. Novosibirsk, SB RAS Publ., 2006, iss. 2, 245 p. (in Russ.)

Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoi literatury: Ekspersperimental'noe izdanie [Dictionary and Index of Plots and Motifs in Russian Literature: Experimental Edition]. Novosibirsk, SB RAS Publ., 2008, iss. 3, pt. 1, 511 p. (in Russ.)

Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoi literatury: Ekspersperimental'noe izdanie [Dictionary and Index of Plots and Motifs in Russian Literature: Experimental Edition]. Novosibirsk, SB RAS Publ., 2009, iss. 3, pt. 2, 521 p. (in Russ.)

Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoi literatury: Ekspersperimental'noe izdanie [Dictionary and Index of Plots and Motifs in Russian Literature: Experimental Edition]. Novosibirsk, Geo Academic Publishing House, 2018, iss. 4, pt. 1, 503 p. (in Russ.)

Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoi literatury: Ekspersperimental'noe izdanie [Dictionary and Index of Plots and Motifs in Russian Literature: Experimental Edition]. Novosibirsk, Geo Academic Publishing House, 2018, iss. 4, pt. 2, 239 p. (in Russ.)

Toporov V. N. O sud'be "Edwin and Angelina" ("The Hermit") [On the Fate of "Edwin and Angelina" ("The Hermit")]. In: Toporov V. N. Pushkin i Goldsmit v kontekste russkoi Goldsmithiana'y (K postanovke voprosa) [Pushkin and Goldsmith in the Context of Russian Goldsmithiana (Toward a Question)]. Vienna, 1992, pp. 124–137. (in Russ.)

Vatsuro V. E. Goticheskii roman v Rossii [The Gothic Novel in Russia]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2002, 544 p. (in Russ.)

Vinitsky I. Yu. "Ya slyshal ikh poslednii potselui..." (O balladnom "svidetele" i ob odnoi pushkinskoi parodii na Zhukovskogo) ["I Heard Their Last Kiss..." (On the Ballad "Witness" and One of Pushkin's Parodies of Zhukovsky)]. In: Nachalo: Sbornik rabot molodykh uchenykh [The Beginning: A Collection of Works by Young Scholars]. Moscow, 1993, iss. 2, pp. 55–61. (in Russ.)

Капинос Е. В. Сюжеты русской баллады первой трети XIX века

Информация об авторе

Елена Владимировна Капинос, доктор филологических наук, Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск, Россия)

Information about Author

Elena V. Kapinos, Doctor of Sciences (Philology), Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation)

*Статья поступила в редакцию 20.11.2025;
одобрена после рецензирования 06.12.2025; принята к публикации 06.12.2025
The article was submitted on 20.11.2025;
approved after reviewing on 06.12.2025; accepted for publication on 06.12.2025*

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4
Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 4

Литературная жизнь сюжета

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-50-61

Мотивы «Жития Феодосия Печерского» в драме А. П. Сумарокова «Пустынник»

Илья Владимирович Кузнецов

Новосибирский государственный театральный институт

Новосибирск, Россия

eliah2001@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9629-4012>

Аннотация

Первым произведением в нормативной литературе русского классицизма, в жанровом отношении обозначенным как «драма», явилась пьеса А. П. Сумарокова «Пустынник». Она была написана и поставлена в 1757 г., когда в европейской литературной системе жанр драмы только начинал формироваться как самостоятельный. По мнению исследователей (П. Н. Берков, М. Левитт), термин «драма» взят Сумароковым из обозначения барочных духовных представлений. Такой взгляд подтверждает религиозная тематика пьесы, мало свойственная литературе классицизма.

Сюжет «Пустынника» связан с уходом центрального героя Евмения из мира в пустынь. Близкие люди и родственники сначала пытаются препятствовать Евмению, но затем по его молитве меняют свою позицию и принимают выбор отшельника. Такая сюжетная последовательность воспроизводит характерный кластер мотивов, свойственных жанру жития. Это мотивы покидания героем дома и препятствования родственников. К ним примыкает итоговый мотив обращения в монашество по примеру героя кого-то из его родственников. Он в «Пустыннике» реализуется в фигуре супруги Евмения Парфении. Притом Парфения, пытаясь удержать мужа от ухода, демонстрирует готовность покончить с собой. Названные два мотива, относящиеся к фигуре родственника, покушение на самоубийство и обращение в монашество, указывают в качестве прототипа сумароковской пьесы не просто на житие, а на конкретный текст, Житие Феодосия Печерского. В XI в. оно создавалось Нестором как парадигматическое, т. е. концентрировало в себе максимальное количество мотивов, свойственных восточной агиографии, и должно было стать образцом для последующих русских преподобнических житий. Соединение двух названных мотивов, относящихся к фигуре родственника, присутствует именно в Житии Феодосия. В нем мать героя активно препятствует его пострижению, обещает покончить с собой, но в итоге по примеру сына становится монахиней. Совокупность перечисленных мотивов позволяет видеть именно Житие Феодосия Печерского в качестве агиографического образца для драмы «Пустынник». Обращение Сумарокова к житийному источнику объясняется спецификой развития русской литературы, которая, в XVIII в. испытав заимствование, модифицировала привнесенную литературную систему для выражения образного и смыслового потенциала, сформированного средневековой традицией.

© Кузнецов И. В., 2025

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4. С. 50–61

Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 4, pp. 50–61

Кузнецов И. В. Мотивы «Жития Феодосия Печерского» в драме А. П. Сумарокова

Ключевые слова

А. П. Сумароков, «Пустынник», драма, школьная драма, Житие Феодосия Печерского, мотивный состав

Для цитирования

Кузнецов И. В. Мотивы «Жития Феодосия Печерского» в драме А. П. Сумарокова // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4. С. 50–61. DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-50-61

The Motives of “The Life of Feodosiy Pechersky” in A. P. Sumarokov’s Drama “The Hermit”

Ilya V. Kuznetsov

Novosibirsk State Theater Institute
Novosibirsk, Russian Federation

eliah2001@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9629-4012>

Abstract

The first work in the normative literature of Russian classicism, genre-wise designated as a “drama”, was the play by A. P. Sumarokov “The Hermit”. It was written and staged in 1757, when the drama genre was just beginning to form as an independent genre in the European literary system. According to researchers (P. N. Berkov, M. Levitt), the term “drama”, borrowed by Sumarokov, initially referred to Baroque spiritual performances. This idea is confirmed by the religious theme of the play, which is not typical of classical literature.

The plot of “The Hermit” is based on the departure of the central character Eumenius from the world to the hermitage. Friends and family at first try to hinder Eumenius, but then, at his prayer, they change their position and accept the hermit’s choice. Such a plot sequence reproduces a characteristic cluster of typical hagiographic motifs. These are such motifs as the hero’s leaving home and his relatives’ attempts to stop him. They are accompanied by a final motif of the relative’s conversion to monasticism, infused by the main character. In “The Hermit”, it happens to the hero’s wife Parthenia. Moreover, Parthenia, trying to keep her husband from leaving, demonstrates a willingness to commit suicide. The two motifs, an attempted suicide and conversion to monasticism, point to the prototype of the Sumarokov play. It is not a hagiography in general, but a specific text – the Life of Theodosius Pechersky. It was created by Nestor as a paradigmatic text for the further hagiography in the 11th century. It concentrated the maximum number of typical Eastern hagiographic motifs and was to become a model for subsequent Russian lives of the reverend. The combination of these motifs allows us to see the Life of Theodosius of the Caves as a hagiographic model for the drama “The Hermit”. Sumarokov’s use of the hagiographic source is explained by the historical way of Russian literature. Having borrowed a new literary system in the 18th century, Russian literature modified it to express the figurative and semantic potential formed by the medieval tradition.

Keywords

А. П. Сумароков, “The Hermit”, drama, school drama, The Life of Feodosiy Pechersky, motive composition

For citation

Kuznetsov I. V. The Motives of “The Life of Feodosiy Pechersky” in A. P. Sumarokov’s Drama “The Hermit”. *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis]*, 2025, no. 4, pp. 50–61. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-50-61

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4
Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 4

Проблематика настоящей статьи выросла из разыскания о путях возникновения жанра драмы в русской литературе. Этот путь во второй половине XVIII в. отчасти развивал поиски европейских драматургов: Д. Дидро, Г. Э. Лессинга. Но в ранней русской драматургии имелась и ориентация на религиозные источники. Присутствие традиций духовной культуры в российских сочинениях для сцены делалось предметом исследований [Берков, 1949; Всеволодский-Гернгросс, 1957; Серман, 1973; Левитт, 1988]. Мы специально остановимся на пьесе А. П. Сумарокова «Пустынник», имеющей у автора жанровый подзаголовок «драма».

Творчество А. П. Сумарокова (1717–1777) по праву считается образцом русского классицизма. В 1747 г., взяв за основу трактат Н. Буало «О поэтическом искусстве», тридцатилетний Сумароков написал «Эпистолу о стихотворстве», в которой подробно представил жанровую систему, предполагаемую им в недавно возникшей русской художественной литературе¹. Всю вторую половину своей жизни (тридцать лет) Сумароков посвятил тому, чтобы осуществить на деле этот проект литературной системы, заполнив все без исключения жанровые ниши. Среди созданных поэтом произведений для сцены имеется небольшая одноактная пьеса «Пустынник» (1757), в жанровом отношении обозначенная самим автором как «драма». М. Левитт, специально исследовавший это произведение, в примечании к своей работе отметил: «Не исключено что среди источников “Пустынника” могло быть <...> житие Феодосия Печерского» [Левитт, 1993, с. 63]. Мы в настоящей статье развиваем это наблюдение и показываем, что источником для Сумарокова, действительно, должно было послужить «Житие Феодосия Печерского», а не другое агиографическое произведение.

Термин «драма» в середине XVIII в. еще не был принят в европейской поэтике как жанровое обозначение², поэтому П. Н. Берков справедливо связывал его появление у Сумарокова не с классицистической системой драматических жанров, а с барочной школьной драмой – несложными спектаклями на религиозные темы, с середины XVII в. осуществлямыми студентами духовных школ, главным образом в учебных целях³. Современный исследователь, оговариваясь, что «нам неизвестна степень знакомства Сумарокова со школьной драмой» [Соловьев, 2020,

¹ Образец Буало был модифицирован Сумароковым. «У Сумарокова мы не имеем прямого подражания, <...> его отступления от Буало были вызваны состоянием и потребностями русской литературы того времени» [Берков, 1957а, с. 24].

² Начиная с Аристотеля, в сценическом искусстве выделялись лишь два жанра: трагедия и комедия. Аристотель, правда, указывал на возможность среднего между ними жанра, говоря: «Подражать приходится или лучшим, чем мы, или худшим, или даже таким, как мы» [Аристотель, 2005, с. 168], – но фактически констатировал: «Различие между трагедией и комедией: последняя стремится изображать худших, а первая – лучших людей, нежели ныне существующие» [Там же, с. 169]. В 1760 г. Дени Дидро в трактате «О драматической поэзии» стал заполнять пространство между комедией и трагедией, утвердив жанр «серъёзной комедии» [Дидро, 1980, с. 222]. Именно она впоследствии примет на себя ранее родовое наименование «драма».

³ Исследователь возводил сюжет «Пустынника» к «первой части легенды об Алексее человеке Божием» [Берков, 1949, с. 98]. Такое мнение повторил В. Н. Всеволодский-Гернгросс: «Сюжетно к школьной драме “Об Алексее Божием человеке” близка и драма Сумарокова “Пустынник”» [1957, с. 195].

с. 89], тем не менее констатирует, что в 1750-е гг. Сумароков поставил на сцене придворного театра «Кающегося грешника» Дмитрия Ростовского, чьи пьесы вплотную примыкали к соответствующей традиции⁴.

На близость к школьной драме указывает тематика пьесы «Пустынник», не характерная для русского классицизма да и в европейском искусстве этого направления тоже периферийная. Герой пьесы Евмений, приближённый князя Владимира, решает оставить мирское поприще и удалиться в пустынь, чтобы стать монахом. Один за другим к Евмению приходят посланник от князя, потом члены семьи, пытаясь отвлечь его от задуманного. Однако Евмений остается тверд, потому что в служении Богу он увидел свой по-новому понятый долг, выступающий одной из сторон классицистского конфликта⁵. М. Левитт констатирует: «Как и в трагедиях, в драме развивается конфликт разума со страстью. Но особенность “Пустынника” в том, что в этой пьесе уход от жизни уподобляется разуму, тогда как страсть равняется желанию трудиться на благо отечества» [Левитт, 1993, с. 69]. Уточним формулировку исследователя. В классицистских представлениях разум как приоритетное начало подчиняет человека общественно понимаемому долгу. Страсти же (любовь, гнев, тщеславие) уводят героя от исполнения этого долга. В «Пустыннике», напротив, разум и долг велят Евмению уйти от общества. Общественное служение начинает рассматриваться как одна из страстей, как созлаз.

Существует точка зрения, что источником «Пустынника» послужила трагедия П. Корнеля «Полиевкт». Ср.: «Сумароков не просто читал пьесы Корнеля, но и перевел, например, монолог Полиевкта из одноименной его трагедии, вдохновившей Сумарокова на создание драмы “Пустынник”» [Гительман, 1993, с. 52]. Действительно, в сентябре 1759 г. Сумароков опубликовал в «Трудолюбивой пчеле» перевод монолога Полиевкта. Сама же эта трагедия «была переведена до Сумарокова Н. Хрущёвым (тоже в стихах) и поставлена в январе 1759 г. на придворном российском театре. <...> Сюжет трагедии Корнеля “Полиевкт” был взят из христианской легенды (жития святых), что представляло отступление от обычных правил классицизма» [Берков, 1957б, с. 575]. Возведение «Пустынника» к «Полиевкту», возможно, отчасти небезосновательно, поскольку «Корнель особенно почитался в кругах образованных русских дворян середины XVIII века» [Гительман, 1993, с. 52]. Но хронология показывает, что монолог Полиевкта был переведен Сумароковым позже, чем написан «Пустынник». И едва ли этот перевод не был инспирирован желанием «исправить» перевод Хрущёва (тоже хронологически позднейший, чем «Пустынник»)⁶: Сумароков к подобным исправлениям был склонен. В сюжетном отношении «Пустынник» значительно отличается от «Полиевкта». Видимо, «Полиевкт» выступил для Сумарокова не в качестве прототипа, а как жанровый вариант, подсказавший саму возможность соединения трагедии и религиозной легенды.

⁴ См. об этом ранее [Берков, 1949, с. 98].

⁵ Ср.: «Основной воспитательный тезис сумароковских трагедий – в борьбе долга и чувства победа должна оставаться на стороне первого» [Берков, 1949, с. 39].

⁶ Ср.: «Недоступность рукописи перевода Н. Хрущёва лишает нас возможности установить, не является ли данный монолог из “Полиевкта” такой же творческой обработкой перевода Хрущёва, как отрывок из Фенелонова “Тилимаха”, представляющий переработку перевода Тредиаковского» [Берков, 1957б, с. 575].

В содержании «Пустынника» обращает на себя внимание финальное явление, в котором к герою приходит его благоверная жена Парфения и напоминает ему про обеты супружества. Этот момент становится кульминационным в развитии действия. Евмений не может отрицать правоту супруги, а принятное им решение идет вразрез с ее доводами. Уязвленная намерениями мужа, Парфения, в духе трагических развязок, поднимает на себя кинжал – но Евмений его вырывает из ее рук и сам пытается заколоться. Однако в последний момент герой вспоминает, что так непременно погубит свою душу («От райских я дверей свергаюся во ад» [Сумароков, 1990, с. 448]), и сам себя останавливает. Тогда Евмений возносит краткую молитву, после которой ход действия чудесным образом переменяется. Парфения говорит, что она принимает решение мужа, и даже более того, сама решает удалиться от мира, чтобы оставаться с супругом в духовном общении. А вслед за ней и остальные члены семейства соглашаются принять жизненный выбор Евмения. Именно здесь и возникает перекличка с широко распространенным памятником древнерусской книжности, «Житием Феодосия Печерского»⁷.

А. П. Сумароков был небезразличен к духовным вопросам и духовной литературе. Вся первая книга его посмертного собрания сочинений – это полное перевоплощение Псалтири, которое он осуществил в поздние годы жизни по рекомендации лично знакомого ему будущего Митрополита Московского Платона (Лёвшина). Во вторую книгу этого собрания включено большое количество духовных од. Целый ряд прозаических сочинений писателя специально посвящен религиозным и философским вопросам: «Некоторые статьи о добродетели»⁸, «О Российском духовном красноречии» и др. В организованном Сумароковым литературном состязании с Тредиаковским и Ломоносовым в качестве материала был взят Псалом 143, которому каждый из соперников брался выполнить поэтическое переложение [Гринберг, Успенский, 2001]. Е. Г. Иульская показала, что «в духовном наследии А. П. Сумарокова особое место занимает жанр молитвы, ставший особенно популярным в русской литературе XIX века» [Иульская, 2009, с. 164].

А. П. Сумароков, несомненно, знал «Житие Феодосия Печерского» (возможно, по довольно ранним источникам)⁹. Само по себе это произведение аккумулировало в себе богатый опыт греческой агиографии¹⁰. Но при том, что «Житие Фео-

⁷ Это житие, составленное в XI в. Нестором, входило в состав Киево-Печерского патерика. Помимо того, что названный сборник издавна имел общерусскую известность, он еще и готовился к переизданию в 1759 г. Сам памятник «Житие Феодосия Печерского» «известен и по другим многочисленным редакциям и спискам, а в XVII и XVIII вв. он неоднократно переиздавался» [Каравашкин, 2011, с. 138].

⁸ В этом сочинении Сумароков рассуждал: «Безумные и неучёные атеисты презираются, но разумные и учёные опасны, дабы они и остатков добродетели не разрушили: а я твёрдо стою, что атеист честен быть не может» [Сумароков, 1781, с. 268].

⁹ И. З. Серман считал, что «Сумароков мог располагать и, по-видимому, располагал возможностями для ознакомления с такими сборниками или сводами, в которые входили и памятники литературы и письменности киевского периода» [Серман, 1973, с. 128].

¹⁰ Его ближайший непосредственный прототип – Житие Саввы Освященного, написанное Кириллом Скифопольским в VI в., и отчасти его же Житие Евфимия Великого. В конце XIX в. А. А. Шахматов [2003] и Д. И. Абрамович [1898] исследовали источники составленного Нестором жития. В работе А. А. Шахматова приведено большое количество

досия Печерского» максимально использует агиографический канон, у него есть отличительная особенность: «нетрадиционная психологическая характеристика матери Феодосия, не соответствующая житийному трафарету благочестивой и праведной родительницы святого» [Ранчин, 2007, с. 165]. Мать Феодосия всячески препятствовала христианскому подвижничеству сына и не допускала его до ухода в монастырь. Когда Феодосий пытался покинуть дом, она преследовала его и с побоями возвращала, «ибо была телом крепка и сильна, как мужчина» [Житие..., 1978, с. 311]. Когда же он все-таки оказался в пещере у Св. Антония, она вызывала его и оттуда. Именно здесь возникла узнаваемая развязка этой сюжетной линии: Феодосий убедил мать постричься в соседнем женском монастыре, объяснив, что только так она сможет быть рядом и видеть его.

В принципе, вмешательство родственников, препятствующих уходу отшельника, в агиографических произведениях не редкость. Но это касается главным образом восточной традиции. А. М. Ранчин проводит параллель с житиями Саввы Освященного и Симеона Столпника: «в Житии Феодосия это мать святого, в Житии Саввы – родители» [Ранчин, 2007, с. 171]. Имеется и «сходство эпизода Жития Феодосия, рассказывающего о приходе матери к Феодосию, и Жития Симеона Столпника: и Феодосий, и Симеон отказываются встретиться со своими материами» [Там же, с. 175]. Вообще же говоря, «“Житие Феодосия Печерского” – первое оригинальное преподобническое житие. Оно стало образцом для многих последующих» [Конявская, 2000, с. 42]. Оно и создавалось Нестором как парадигматическое. «Житие Феодосия <...> содержит почти полный набор элементов, характерных для житийного жанра как такового и сравнительно редко в полном объеме встречающихся в одном тексте. <...> Житие Феодосия выступает как бы в роли словаря мотивов для всей последующей русской агиографии» [Ранчин, 2007, с. 175–176]. Само это обстоятельство провоцирует некритически усматривать влияние рассматриваемого текста едва ли не во всех произведениях, обнаруживающих связь с житийным жанром. Однако есть и другая сторона дела.

Учитывая первенствующее и парадигматическое положение Жития Феодосия в русской агиографии, специфически отличающий его эпизод с матерью по прошествии времени и с соответствующим расширением оригинального житийного фонда стал узнаваемым маркёром именно этого текста. Когда Сумароков применил житийный мотив покидания подвижником дома, соединенный с житийным же мотивом препятствования родственников, он вместе с ними задействовал и мотив обращения родственника в монашескую жизнь¹¹. Этот последний мотив не так частотен, как два предыдущих, и его использование позволяет усматривать

текстуальных перекличек Жития Феодосия Печерского с Житием Саввы Освященного, соответствующих друг другу в том числе и композиционным расположением. Нестор опирался на Житие Саввы как прототип, но такой, через который транслируется опыт житийных текстов в целом. «Греческая агиография функционирует в “Житии Феодосия” как образец, к которому стремится приблизиться Нестор» [Ранчин, 2007, с. 168].

¹¹ Читателю европейской литературы могут вспомниться Абеляр и Элоиза, влюбленные, которых жизненные перипетии (а не собственное желание) привели к монашеству и духовному общению. Но их переписка была переведена и издана в России только в 1783 г., после чего уже на рубеже XVIII и XIX вв. возник интерес к обработке соответствующего сюжета. «С 1780-х годов в России <...> получает известность история любви Абеляра и Элоизы» [Якушкина, 2005, с. 28].

в качестве прототипа сумароковской драмы *Житие Феодосия Печерского*, а не какой-то другой текст¹².

Есть известное сходство и в композиционном строении двух произведений. Жизнеописание Феодосия делится на две части. А. В. Каравашкин в связи с этим писал о «симметрии конфликтов», «один из которых открывает, а другой завершает Житие» [Каравашкин, 2011, с. 142]. В начале речь идет о преодолении препятствий на пути к монашеству, в конце – о проповеднической деятельности Феодосия, осуществляющейся в мире. «Границей между двумя частями Жития Феодосия оказывается сцена прихода матери к Феодосию, когда она требует покинуть пещеру Антония. В этой “пороговой ситуации” <...> побеждает Феодосий. Он не возвращается в мир, мать же становится монахиней» [Ранчин, 2007, с. 177]. У Сумарокова же «пороговой ситуацией» становится попытка Парфенции заколоться. Евмений отнимает у нее кинжал, пытаясь в отчаянии обратить его на себя. Но в этот момент происходит чудо: Евмений возносит краткую молитву, и Парфенция вразумляется: «Глас Вышнего и мне устав уже вселяет, / И что исполнити, он то определяет» [Сумароков, 1990, с. 449].

В исследованиях не отмечался тот сближающий факт, что в обоих произведениях, в «Житии Феодосия» и в «Пустыннике», женщина угрожает самоубийством: «Покажи мне сына моего, а не то умру страшной смертью, сама себя погублю перед дверьми вашей пещеры, если только не покажешь мне сына!» – требует мать Феодосия [Житие..., 1978, с. 321]. Так же и в «Пустыннике» супруга Евмения, отчаявшись переубедить его, направляет на себя кинжал и заявляет: «Так вот конец мученья моего» [Сумароков, 1990, с. 448]. Для житийных повествований такой мелодраматический мотив нельзя назвать общепринятым¹³, и его использование дополнительно связывает «Пустынника» именно с Житием Феодосия.

А. М. Ранчин отмечает, что две части жития различаются и по составу сюжета: «Если у первой части есть единый сюжет – попытка Феодосия уйти из греческого мира и посвятить себя Богу <...> то вторая часть состоит из ряда относительно самостоятельных эпизодов» [Ранчин, 2007, с. 178]. В «Пустыннике» Сумарокова первая часть – тоже попытка героя уйти из мира и посвятить себя Богу. Вторая же часть драматургом не предполагалась. В finale последнего явления пьесы (в сценическом решении он может занять не более нескольких минут) домочадцы Евмения в порядке, обратном тому, в котором они приходили его увещевать, соглашаются с правотой подвижника.

Житие Феодосия и созданная им матрица имеют отличия от восточных прототипов. Так, в отличие от Симеона Столпника, «Феодосий озабочен обращением матери к Богу и не лишает ее – при пострижении в монахини – встречи с сыном. Он не отгорожен от “мира”, он привносит в “мир” христианские начала» [Там же, с. 175]. Такая особенность древнерусского монашества отмечалась исследователями давно. Применительно к Св. Феодосию историк писал: «Пещеры остаются для великопостного затвора, но мир предъявляет свои права. <...> Учительство

¹² Разумеется, сходство набора мотивов не означает тождества Жития Феодосия и «Пустынника». В пьесе Сумарокова обращенным родственником становится жена героя, а не мать, что исключает дальнейшие встречи бывших супругов. И свое решение Парфения приняла чудом, а не под влиянием мужа.

¹³ Но «кинжалная» развязка была очень распространена в трагедиях классицизма.

Феодосия, его кроткое, но властное вмешательство в дела княжеские <...> изображаются Нестором, который подчеркивает национальное служение святого» [Федотов, 2010, с. 297]. В. В. Кусков считал, что «“Житие Феодосия” создает идеал общественного, нравственного служения инока людям» [Кусков, 2000, с. 97]. «Монастырь Феодосия служил не только спасению душ тех, кто в нем постригся, но и возложил на себя миссию служения миру», – пишет Е. Л. Конявская [2000, с. 45]. В XVIII в. эта сторона подвижничества актуализировалась, потому что в секуляризированной философии религии этого столетия церковь стала восприниматься как вспомогательный инструмент для укрепления моцца государства. Мы же отметим, что сумароковский Евмений, уходя из мира и убедившись, что супруга последует его примеру, распоряжается на все свои средства организовать приют для инвалидов – дом «Убогим, кои кровь нещадно проливали, / Когда за свой народ не робко воевали» [Сумароков, 1990, с. 450]. Конечно, концовка драмы «Пустынник» инспирирована секуляризованной религиозностью [Пашкунов, 2017, с. 71]: Сумароков, как человек своего времени, подчеркнул «мирскую» заботу оставляющего мир подвижника. Однако примечательно, что этот обмирощенный образ подвижника парадоксально резонировал с правилом мирского служения церкви, как видно, свойственным русскому средневековью.

Итак, в сюжетном строении драмы А. П. Сумарокова «Пустынник» усматривается ряд мотивов, свойственных житийному жанру. Наиболее универсальные среди них – мотив оставления подвижником дома и мотив препятствования родственников его уходу. Кроме этих, использован еще мотив обращения родственника в монашество, не столь частотный. Присутствие этого мотива дает повод усматривать в качестве прототипа «Пустынника» конкретный агиографический текст, «Житие Феодосия Печерского», где этот нечастый мотив имеется. В разработке соответствующей сюжетной ситуации Сумароков использовал мотив покушения родственника на самоубийство, с драматургической точки зрения отсылающий к «кинжалным» развязкам трагедии, но также представленный в «Житии Феодосия Печерского» и выступающий как характерный элемент именно этого текста. Эти аргументы подтверждают некогда высказанную М. Левиттом догадку и побуждают видеть в драме Сумарокова «Пустынник» сюжетный след именно «Жития Феодосия Печерского».

В заключение скажем о причине, которая, на наш взгляд, стимулировала описанное выше мотивное заимствование. XVIII век в развитии русской словесности мы в свое время определили как этап установления (спецификации) поэзии [Кузнецов, 2007; 2011]. Поэзия, будучи заимствованным явлением, быстро институциализировалась, поскольку вокруг нее складывалась новая, светская культура с ее гражданским и галантным идеалом¹⁴. Однако особенность российского литературного развития такова, что заимствованная литературная система в ней немедленно подвергалась деформациям как содержательного, так и формального порядка. Мы считаем, что за этим стоит семивековая традиция религиозной книжности и сложившейся вокруг нее культуры, которая не могла быть в одноточье отменена с приходом классицизма. Она лишь маргинализовалась в общест-

¹⁴ Эта ситуация типологически повторяла XI–XII вв. – этап установления письма, когда новая христианская культура складывалась вокруг тоже заимствованного института письма [Кузнецов, 2007; 2011].

венном дискурсе и в представлениях самих носителей. Подобно тому, как в XI в. принятие христианства не отменило ни народного свадебного или похоронного обряда (см. сон Святослава в «Слове о полку Игореве»), ни стойкого интереса к скоморошьим потехам, – в XVIII в. освоение классицистского канона не сделало ни Сумарокова, ни Тредиаковского французами. Давление нереализуемого смыслового и образного потенциала традиционной культуры ощущалось и на уровне социокультурного дискурса, и на уровне психологии творческой личности. Поэтому Сумароков, изменяя им же самим канонизируемую жанровую систему à la Boileau, на практике ввел в нее религиозную школьную драму с житийным сюжетом (в чем можно было, и не без основания, усмотреть также влияние Корнеля). И жанровый поиск пушкинской эпохи (ни одно из канонизированных произведений крупной формы Пушкина, Лермонтова, Гоголя не является романом в собственном смысле слова), и опыт «Войны и мира», которая, по собственному признанию писателя, «не роман», – всё это проявления одной и той же тенденции. Нормативный канон европейского искусства систематически подвергался деформации со стороны традиционной культуры, сложившейся в средневековую эпоху¹⁵.

Список литературы

- Абрамович Д. И.* К вопросу об источниках Несторова жития Феодосия Печерского // Изв. Отдела русского языка и словесности. 1898. Т. 3, кн. 1. С. 243–246.
- Аристотель.* Риторика. Поэтика. М., 2005. 256 с.
- Берков П. Н.* А. П. Сумароков (1717–1777). М.; Л., 1949. 100 с.
- Берков П. Н.* Жизненный и литературный путь А. П. Сумарокова // Сумароков А. П. Избранные произведения. М., 1957а. С. 5–46.
- Берков П. Н.* Примечания // Сумароков А. П. Избранные произведения. М., 1957б. С. 513–577.
- Всеволодский-Гернгресс В. Н.* Русский театр от истоков до середины XVIII века. М., 1957. 262 с.
- Гиттельман Л. И.* Мотивы трагедий П. Корнеля в творчестве А. П. Сумарокова // Сумароковские чтения. СПб., 1993. С. 51–55.
- Гринберг М. С., Успенский Б. А.* Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х – начале 1750-х годов. М., 2001. 144 с.
- Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., 1980. 659 с.
- Житие Феодосия Печерского // Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI – начало XII века.* М., 1978. С. 305–391.
- Ильинская Е. Г.* «К тебе, о Боже мой, я ныне вопишу» (цикл молитвословий А. П. Сумарокова) // Творчество А. П. Сумарокова в контексте мировой литературы. М., 2009. С. 164–169.
- Каравашикин А. В.* Литературный обычай Древней Руси. М.. 2011. 544 с.

¹⁵ Добавим, что и на уровне типа героя русская литература последовательно утверждала свой образец. Это стало особенно заметно в XIX в., когда традиционный нравственный идеал и соответствующий ему герой оказались противопоставлены явившемуся байроническому персонажу и его историко-литературным модификациям [Кузнецов, 2025].

Кузнецов И. В. Мотивы «Жития Феодосия Печерского» в драме А. П. Сумарокова

Коняевская Е. Л. Авторское самосознание древнерусского книжника (XI – середина XV в.). М., 2000. 199 с.

Кузнецов И. В. Историческая риторика: стратегии русской словесности. М., 2007. 320 с.

Кузнецов И. В. Теоретическая история, диалектика и риторика русской словесности // Вопросы литературы. 2011. № 3. С. 181–224.

Кузнецов И. В. «Гордый человек» и мирные туземцы: поэма «Цыганы» – пушкинский анонс XIX века // СибСкрипт. 2025. Т. 27, № 1. С. 119–127.

Кусков В. В. Эстетика идеальной жизни. Избранные труды. М., 2000. 320 с.

Левитт М. Драма Сумарокова «Пустынник». К вопросу о жанровых и идейных источниках русского классицизма // XVIII век. СПб., 1993. Сб. 18. С. 59–74.

Пашкуров А. Н. Национальный миф России в драме А. П. Сумарокова «Пустынник» // Вестник Рязан. гос. ун-та. 2017. Вып. 3 (56). С. 67–73.

Ранчин А. М. Вертоград Златословный: Древнерусская книжность в интерпретациях, разборах и комментариях. М., 2007. 576 с.

Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973. 284 с.

Соловьёв А. Ю. О конфликте в трагедии Сумарокова «Димитрий Самозванец» // XVIII век. СПб., 2020. Сб. 30. С. 83–101.

Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1990. 479 с.

Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. М., 1781. Ч. 6. 391 с.

Федотов Г. П. Избранные труды. М., 2010. 768 с.

Шахматов А. А. Несколько слов о Несторовом Житии Феодосия // Шахматов А. А. История русского летописания. СПб., 2003. Т. 1: Повесть временных лет и древнейшие летописные своды. Кн. 2: Раннее русское летописание XI–XII вв. С. 19–30.

Якушкина Т. В. Петрарка в русской литературе XVIII в. // Вестник Санкт-Петербург. ун-та. Сер. 9. 2005. Вып. 1. С. 25–34.

References

Abramovich D. I. K voprosu ob istochnikakh Nestorova zhitiya Feodosiya Pecherskogo. *Izvestiya Otdela russkogo jazyka i slovesnosti [News of the Department of Russian Language and Literature]*, 1898, vol. 3, book 1, pp. 243–246. (in Russ.)

Aristotel'. Ritorika. Poetika [Rhetoric. Poetics]. Moscow, 2005, 256 p. (in Russ.)

Berkov P. N. A. P. Sumarokov (1717–1777) [A. P. Sumarokov (1717–1777)]. Moscow, Leningrad, 1949, 100 p. (in Russ.)

Berkov P. N. Primechaniya [Notes]. In: Sumarokov A. P. Izbrannye proizvedeniya [Selected works]. Moscow, 1957, pp. 513–577. (in Russ.)

Berkov P. N. Zhiznennyi i literaturnyi put' A. P. Sumarokova [The Life and Literary Path of A. P. Sumarokov]. In: Sumarokov A. P. Izbrannye proizvedeniya [Selected works]. Moscow, 1957, pp. 5–46. (in Russ.)

Didro D. Estetika i literaturnaya kritika [Aesthetics and literary criticism]. Moscow, 1980, 659 p. (in Russ.)

Fedotov G. P. Izbrannye trudy [Selected Works]. Moscow, 2010, 768 p. (in Russ.)

Gitelman L. I. Motivy tragedii P. Kornelya v tvorchestve A. P. Sumarokova [Motifs of P. Corneille's Tragedies in the Works of A. P. Sumarokov]. In: Sumarokovskie chteniya [Sumarokov readings]. St. Petersburg, 1993, pp. 51–55. (in Russ.)

Grinberg M. S., Uspensky B. A. Literaturnaya voina Trediakovskogo i Sumarokova v 1740-kh – nachale 1750-kh godov [The Literary War between Trediakovsky and Sumarokov in the 1740s and early 1750s]. Moscow, 2001, 144 p. (in Russ.)

Iyulskaya E. G. “K tebe, o Bozhe moi, ya nyne vopiyu” (tsikl molitvoslovii A. P. Sumarokova) [“To Thee, O my God, I now cry out” (A. P. Sumarokov's cycle of prayers)]. In: Tvorchestvo A. P. Sumarokova v kontekste mirovoi literatury [A. P. Sumarokov's creative work in the context of world literature]. Moscow, 2009, pp. 164–169. (in Russ.)

Karavashkin A. V. Literaturnyi obychai Drevnei Rusi [The literary custom of Ancient Russia]. Moscow, 2011, 544 p. (in Russ.)

Konyavskaya E. L. Avtorskoe samosoznanie drevnerusskogo knizhnika (XI – sredina XV v.) [The author's self-awareness of the Ancient Russian scribe (11th – mid 15th century)]. Moscow, 2000, 199 p. (in Russ.)

Kuskov V. V. Estetika ideal'noi zhizni. Izbrannye trudy [The aesthetics of an ideal life. Selected works]. Moscow, 2000, 320 p. (in Russ.)

Kuznetsov I. V. “Gordyi chelovek” i mirnye tuzemtsy: poema “Tsygany” – pushkinskii anons XIX veka [“The Proud Man” and the Peaceful Natives: Pushkin's 19th Century Poem “The Gypsies”]. *SibSkript [SibScript]*, 2025, vol. 27, no. 1, pp. 119–127. (in Russ.)

Kuznetsov I. V. Istoricheskaya ritorika: Strategii russkoi slovesnosti [Historical rhetoric: Strategies of Russian literature]. Moscow, 2007, 320 p. (in Russ.)

Kuznetsov I. V. Teoreticheskaya istoriya, dialektika i ritorika russkoi slovesnosti [Theoretical History, Dialectics, and Rhetoric of Russian Literature]. *Voprosy literatury [Literature Questions]*, 2011, no. 3, pp. 181–224. (in Russ.)

Levitt M. Drama Sumarokova “Pustynnik”. K voprosu o zhanrovyykh i ideynykh istochnikakh russkogo klassitsizma [Sumarokov's Drama “The Hermit”. On the Genre and Ideological Sources of Russian Classicism]. In: XVIII vek [18th century]. St. Petersburg, 1993, iss. 18, pp. 59–74. (in Russ.)

Pashkurov A. N. Natsional'nyi mif Rossii v drame A. P. Sumarokova “Pustynnik” [The National Myth of Russia in A. P. Sumarokov's Drama “The Hermit”]. *Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Ryazan State University]*, 2017, iss. 3 (56), pp. 67–73. (in Russ.)

Ranchin A. M. Vertograd Zlatoslovnyi: Drevnerusskaya knizhnost' v interpretatsiyakh, razborakh i kommentariyakh [Zlatoslovny Vertograd: Ancient Russian Bookishness in interpretations, analyses and comments]. Moscow, 2007, 576 p. (in Russ.)

Serman I. Z. Russkii klassitsizm: Poeziya. Drama. Satira [Russian Classicism: Poetry. Drama. Satire]. Leningrad, 1973, 284 p. (in Russ.)

Shakhmatov A. A. Neskol'ko slov o Nestorovom Zhitii Feodosiya [A few words about Nestor's Life of Theodosius]. In: Shakhmatov A. A. Iстория russkogo letopisaniya [The history of Russian chronicling]. St. Petersburg, 2003, vol. 1, book 2, pp. 19–30. (in Russ.)

Solovyev A. Yu. O konflikte v tragedii Sumarokova “Dimitriy Samozvanets” [On the conflict in Sumarokov's tragedy “Dimitry the Pretender”]. In: XVIII vek [18th century]. St. Petersburg, 2020, iss. 30, pp. 83–101. (in Russ.)

Кузнецов И. В. Мотивы «Жития Феодосия Печерского» в драме А. П. Сумарокова

Sumarokov A. P. Dramaticheskie sochineniya [Dramatic writings]. Leningrad, 1990, 479 p. (in Russ.)

Sumarokov A. P. Polnoe sobranie vsekh sochinenii v stikhakh i proze [The complete collection of all works in poetry and prose]. Moscow, 1781, pt. 6, 391 p. (in Russ.)

Vsevolodsky-Gerngross V. N. Russkii teatr ot istokov do serediny XVIII veka [The Russian theater from the origins to the middle of the 18th century]. Moscow, 1957, 262 p. (in Russ.)

Yakushkina T. V. Petrarka v russkoj literature XVIII v. [Petrarch in Russian Literature of the 18th Century]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Ser. 9 [Bulletin of St. Petersburg University. Series 9]*, 2005, iss. 1, pp. 25–34. (in Russ.)

Zhitie Feodosiya Pecherskogo [The Life of Theodosius of the Caves]. In: *Pamyatniki literatury Drevnei Rusi. Nachalo russkoi literature. XI – nachalo XII veka* [Monuments of literature of Ancient Russia. The beginning of Russian literature. 11th – early 12th century]. Moscow, 1978, pp. 305–391. (in Russ.)

Информация об авторе

Илья Владимирович Кузнецов, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории театра, литературы и музыки, Новосибирский государственный театральный институт (Новосибирск, Россия)

Information about the Author

Ilya V. Kuznetsov, Doctor of Sciences (Philology), Associate Professor, Professor of the Department of History of Theater, Literature and Music, Novosibirsk State Theater Institute (Novosibirsk, Russian Federation)

*Статья поступила в редакцию 10.07.2025;
одобрена после рецензирования 12.08.2025; принята к публикации 12.08.2025
The article was submitted on 10.07.2025;
approved after reviewing on 12.08.2025; accepted for publication on 12.08.2025*

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4
Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 4

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-62-82

Сюжет и герои «Дон Жуана» А. К. Толстого: между классической традицией и модернистскими установками

Любовь Геннадьевна Кихней

Московский университет имени А. С. Грибоедова
Москва, Россия

lgkikhney@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0342-7125>

Аннотация

Рассматриваются интертекстуальные стратегии А. К. Толстого в драме «Дон Жуан». Доказывается, что А. К. Толстой, с одной стороны, кристаллизовал в сюжетно-образной структуре своей драмы основные паттерны литературного мифа о Дон Жуане, сложившегося и в русской, и в западноевропейской литературе, а с другой стороны, подспудно наметил вектор развития донжуановского сюжета в интертекстуальной поэтике русского модернизма.

Анализ произведений Серебряного века, объединенных донжуанской темой, показывает, что сюжетно-образные структуры В. Брюсова, К. Баль蒙та, А. Блока, Н. Гумилева, М. Цветаевой, Б. Зайцева, П. Потемкина, Д. Хармса, А. Ахматовой и др. в достаточной мере учитывают ту романтическую и неоплатоническую концепцию донжуанизма, которая была разработана А. К. Толстым.

Однако мотивы и образы драмы Толстого подверглись сложной интертекстуальной обработке: возникают сюжетные реминисценции финальной сцены, переосмысливаются сюжетные функции персонажей и акцентируются новые идеи – имморализма, духовного вампиризма, гностицизма, любовной магии, экзистенциальной игры с судьбой и со смертью, неотвратимости возмездия за грехи и злодеяния.

Ключевые слова

интертекст, романтизм, модернизм, сюжет, герои, Дон Жуан, Донна Анна, А. К. Толстой, литературная традиция

Для цитирования

Кихней Л. Г. Сюжет и герои «Дон Жуана» А. К. Толстого: между классической традицией и модернистскими установками // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4. С. 62–82. DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-62-82

© Кихней Л. Г., 2025

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4. С. 62–82

Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 4, pp. 62–82

The Plot and the Characters of A. K. Tolstoy's "Don Juan": Between the Classical Tradition and Modernist Ideas

Liubov G. Kikhney

Griboyedov Moscow State University
Moscow, Russian Federation

lgkikhney@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0342-7125>

Abstract

The article examines A. K. Tolstoy's intertextual strategies in his "Don Juan". It is proved that A.K. Tolstoy, on the one hand, crystallized the main patterns of the Russian and Western European literary myth of Don Juan in the plot and images of his drama. On the other hand, he implicitly outlined the vector of development of the Donzhuan plot in the intertextual poetries of Russian modernism.

The analysis shows that A. K. Tolstoy's romantic and Neoplatonic concept of donjuanism was sufficiently taken into account by the writers of the Silver Age. It influenced the plot and images of works with Don Juan's theme by V. Bryusov, K. Balmont, A. Blok, N. Gumilyov, M. Tsvetaeva, B. Zaitsev, P. Potemkin, D. Kharms and A. Akhmatova, etc.

However, the motifs and images of Tolstoy's drama underwent complex intertextual transformation: its final scene becomes a source of reminiscence, the plot functions of the characters are rethought, and new ideas are emphasized: immoralism, spiritual vampirism, Gnosticism, love magic, existential play with fate and death, and the inevitability of retribution for sins and atrocities.

Keywords

intertext, romanticism, modernism, plot, heroes, Don Juan, Donna Anna, A. K. Tolstoy, literary tradition

For citation

Kikhney L. G. The Plot and the Characters of A. K. Tolstoy's "Don Juan": Between the Classical Tradition and Modernist Ideas. *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis]*, 2025, no. 4, pp. 62–82. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-62-82

Введение

Несмотря на ряд трудов, в которых речь идет о «Дон Жуане» Алексея Константиновича Толстого (см.: [Климова, 2013; Михиенко, 2001, с. 67–75; Дон Жуан..., 2000, с. 5–12; Тверитинова, 2017; Федоров, 2005; 2006; 2017]), эта драматическая поэма до сих пор остается недооцененной. Возможно, это объясняется ее «пространностью и многоречивостью» (А. В. Парин) [Дон Жуан..., 2000, с. 10] или бросающимися в глаза перекличками с «Фаустом» Гёте, которые были расценены современниками как подражательность. Но от критиков ускользнул полемический посыл толстовского диалога с предшественниками. Отсюда недооценка литературной ценности этой драматической поэмы, недооценка авторской интертекстуальной стратегии, которая наиболее полное развертывание получит в последующую эпоху.

Значение А. К. Толстого как автора «Дон Жуана» (1862) в интертекстуальном поле русской литературы видится в следующем: он, с одной стороны, кристаллизовал и отрефлексировал важнейшие достижения западноевропейской и русской

литературы, а с другой стороны, подспудно наметил вектор развития интертекстуальной поэтики русского модернизма.

На наш взгляд, его драма (или *драматическая поэма*, как уточняется в подзаголовке) – своего рода «точка сборки» европейской (а отчасти и русской) традиции художественного осмысления донжуанизма.

I. «Дон Жуан» А. К. Толстого: диалог с предшественниками

А. К. Толстой посвящает эту драму памяти Моцарта и Гофмана, тем самым указывает на тот интертекстуальный ключ, в каком следует ее воспринимать. Однако парадокс заключается в том, что сюжетные ситуации и главные герои Толстого далеки от персонажей и фабульных коллизий, созданных либреттистом оперы Моцарта Лоренцо да Понте.

I.1. Диалог Толстого с Моцартом и Гофманом

Дон Жуан в либретто – коварный и циничный соблазнитель в духе «севильского озорника» Тирсо де Молины. Так, он, после того как закалывает отца донны Анны, тут же ищет новых любовных приключений, встречается с донной Эльвириой, прежней возлюбленной, пытается соблазнить Церлину, камеристку Эльвиры, и пр.¹ И после этих моральных преступлений, варьирующих сюжетные эпизоды испанской легенды, следует кульминационная сцена на кладбище (повторяющаяся у всех литературных предшественников А. К. Толстого). И далее – развязка: приход статуи и смерть от пожара его каменной десницы. Иначе говоря, образ Дон Жуана в соответствии с европейской драматической традицией полуфарсовый, полутрагический. То же самое относится к Донне Анне. В либретто она – скорее, пассивная жертва соблазна Дон Жуана, нежели его активный protagonista.

Прежде чем перейти к кардинальным отличиям трактовки этих героев у А. К. Толстого, зададимся вопросом: почему же писатель посвящает свою драму памяти Моцарта? Ответ кроется во втором посвящении – Гофману.

Дело в том, что Э. Т. А. Гофман пишет новеллу «Дон Жуан», как бы комментируя оперу Моцарта, отмечая при этом диссонанс музыки и либретто. Собственно музыкальная тема оперы, с описаниями ее мелодических пассажей и вокальных партий, вплетается в гофмановскую новеллу как центральный нарратив и ядерный семантический компонент.

Мы полагаем, что А. К. Толстой вслед за Гофманом обратил внимание на противоречие между музыкой Моцарта и словесным текстом оперы. И он в своей пьесе вступает в полемический диалог с трактовкой Л. да Понте, который представил Дон Жуана в негативно-комическом освещении, в то время как Моцарт в своих музыкальных решениях дал его как трагическую личность. Гофмановские прозрения, намеченные в его новелле, А. К. Толстой разворачивает в объемное драматическое полотно.

Итак, какие же концептуальные моменты Толстой «позаимствовал» у Гофмана, воплощая образ Дон Жуана в своей драматической поэме?

¹ О сюжете, связанном с именем «Эльвира» в контексте оперы Моцарта либретто Л. да Понте, подробно говорится в последней главе книги: [Жолковский, 1999, с. 289–303].

Во-первых, гофмановской рецепцией представляется мысль о дьявольских силах, «огненных демонах», которые – по Гофману – протягивают к Дон Жуану «свои огненные когти» [Гофман, 1991, с. 83]. Уже в прологе толстовской драмы мы видим конфликт (обозначенный в новелле Гофмана) Дон Жуана «с неведомыми злоказненными силами, которые его окружают, готовя ему погибель» [Там же].

Во-вторых, от Гофмана идет мотив магии соблазна, непреодолимого очарования Дон Жуана, которому не может противостоять Донна Анна. Мы ясно видим это в драматической поэме Толстого, когда Донна Анна – уже после его демонстративной измены и убийства Дон Жуаном ее отца – не может противиться его чарам. Она одновременно испытывает и любовь, и ненависть, и сладостное безумие, но все-таки не выдает возлюбленного пособникам инквизиции, которые за них охотятся...

В-третьих, Толстой вслед за Гофманом делает Донну Анну спасительницей души Дон Жуана – ценой своей жизни. Ведь именно ее самоубийство, а не призыв статуи Командора к покаянию, открывает Дон Жуану глаза на него самого и на некие вселенские законы. Гофмановский рассказчик вопрошает: «Ну а если само небо избрало Анну, поисками дьявола сгубившей его, открыть ему божественную сущность его природы и спасти от безысходности пустых стремлений» [Там же, с. 90]. Толстой подхватывает эту мысль, в кульминации показывает, как глубоко донна Анна поняла духовную суть Дон Жуана.

И, наконец, в-четвертых, Толстой под влиянием Гофмана оправдывает Дон Жуана. По Толстому, Дон Жуан не развратник, не подлец, не лицемер, каков он в предыдущей литературной традиции – от Тирсо де Молины до Л. да Понте). Он вообще не мелок...

Толстой в апологии героя солидарен с Гофманом (и отчасти с Пушкиным, о чем речь пойдет ниже), но вместе с тем его философская интерпретация модели поведения Дон Жуана отличается от гофмановской. У Гофмана Дон Жуан обладает всеми чертами романтического героя-богоборца. Гофман пишет: «Наслаждаясь женщиной, он теперь нечестиво глумился над природой и творцом... он бросал вызов неведомому вершителю судеб в котором видел злорадное чудовище, ведущее жестокую игру с жалкими порождениями своей насмешливой прихоти» [Там же, с. 91].

Толстой идет дальше Гофмана: он не просто оправдывает, но дает принципиально новую интерпретацию этому «вечному образу» мировой литературы. В письме к Б. М. Маркевичу от 10 июня 1861 г. он излагает эволюцию главного героя следующим образом:

В ранней молодости он любил по-настоящему, но, постоянно обманываясь в своих чаяниях, он в конце концов перестал верить в идеал и горькое наслаждение стал находить, попирая ногами все то, чему он некогда поклонялся. Я изображаю его в этот второй период. Привыкнув отрицать добро и совершенство, он не верит в них и тогда, когда встречает их в образе донны Анны. Свое чувство он принимает за похотливое желание, а между тем это любовь... Дон Жуан больше не верит в любовь, но наделен воображением столь пылким, что эта вера возвращается к нему всякий раз, как он отдается своему чувству, и в сцене с донной Анной он ему отдался, несмотря на то что раньше намеревался ее соблазнить... Он верил во все, что говорил донне Анне, пока командор... не вернул его к действительности, ко всем его минувшим разочарованиям и к его теперешнему скептицизму, о котором он

на минуту позабыл. Дон Жуан верит, потом озлобляется и становится скептиком; обманываясь столько раз, он больше не верит даже и в очевидность [Толстой, 1964, с. 131–132].

Другими словами, под пером Толстого возникает разуверившийся в идеале герой, ищущий истинную любовь и не находящий ее. Получается, что перед нами гностик, ищущий истину.

Да, он бросает вызов высшим силам, но это вызвано не богооборчеством (как у Гофмана), а с одной стороны, его неоплатоническими устремлениями, а с другой стороны, гностическим разочарованием. Он искал и не находил небесного блаженства на земле, а искал он его в любви как в самом ярком, могучем по силе чувстве, но все оказывалось обманом, оборачивалось пошлостью и тленом. И он стал ненавидеть и презирать этот мир и презирать эту псевдолюбовь.

И здесь Толстой раскрывает серьезный онтологический и экзистенциональный просчет Дон Жуана: из-за многих предшествующих любовных разочарований, он не поверил себе, не поверил в истинную (в платоновском смысле) любовь, когда он ее встретил. И едва ли не насилино заставляет себя – на глазах у Донны Анны, ее отца и жителей Севильи – «изменить» своему, данному Донне Анне слову и спеть серенаду под балконом Нисеты, «потерянной женщины», до которой ему не было дела.

И далее, показывает Толстой, вступает в силу закон причинно-следственных связей. Следствием демонстрации измены стала схватка с отцом Донны Анны и его невольным убийством. Последующие сцены показывают, что Дон Жуан находится в тисках стереотипов, которые сам же себе создал... Его душа тянется к Донне Анне, а он уверяет себя, что причина этого – только неутоленное вожделение.

И даже когда Дон Жуан овладевает бесчувственной возлюбленной, чтобы утолить, как он думает, похоть, он ощущает, что дело не в этом: он не избавился от наваждения. Все его мысли и чувства устремлены к ней. И только тогда герой Толстого начинает догадываться: а может, это и есть та самая великая любовь – любовь, которую он так долго искал! И он хочет вернуть Донну Анну. Но поздно: приходит статуя Командора....

И здесь А. К. Толстой делает парадоксальный сюжетный ход. Приход инфернальных сил для Дон Жуана есть доказательство мира иного, бытия Божия и существования Сатаны... Когда же Дон Жуан узнает, что его возлюбленная отравилась, как бы пелена спадает с его глаз: Донна Анна – воплощенный идеал, а он своим неверием, цинизмом, преступным нигилизмом ее убил (ср.: [Федотов, 2006, с. 39–40]). И герою остается только неизбыточное покаяние и сокрушение об утраченной любви...

I.2. А. К. Толстой в диалоге с И. В. Гёте

В драматической поэме Толстого мы находим – помимо легенды о Дон Жуане и ее литературных интерпретаций, включая Гофмана, – массу иных интертекстуальных перекличек, которые автор явно или скрыто вплетает в текст.

Это прежде всего структурно-семантические проекции на «Фауста»: мотив борьбы за душу героя небесных сил и Сатаны в прологе и в finale драмы явно проецируется на гётеевскую трагедию (ср.: [Тверитинова, 2017, с. 198]). Гётеевские реминисценции некоторые критики, как мы упоминали выше, ошибочно

расценивали как подражание, на что Толстой сетовал в письме к своему издателю в 1862 г. [Толстой, 1986, с. 109].

Однако в представлении Толстого фаустовский «ген» был как бы изначально «вшит» в строй души Дон Жуана. Толстовский Дон Жуан – это человек, взыскивающий истины, высшего смысла бытия (сосредоточенного для него в любви), это человек разочарованный в познании. А отсюда неизбежное сближение с гётеевским Фаустом, который также в начале трагедии предстает разочаровавшимся в процессе познания и уверовавшим в бесплодность поисков смысла жизни.

Дон Жуан, как и Фауст, – избранник Бога и одновременно лакомая добыча для Сатаны. Его духовно-этическая амбивалентность явно проступает в споре Небесных духов и Сатаны.

Духи:

В безмолвии ночи
Мы с ним говорили,
Мы спящие очи
Его прояснили,
Из тверди небесной
К нему мы вешали
И мир бестелесный
Ему показали.
Он зрел, обновленный,
В чем сердца задача,
И рвался к нам, сонный,
Рыдая и плача...

Сатана:

Я вижу из сего, что путь его двойной,
Сам он, кажется, двоится:
Во сне он ваш, но наяву он мой –
На этом я согласен помириться!

Духи:

В тревоге дум, в разгаре мощных сил
Жуан блуждает, дерзостен и страстен,
Но за черту еще он не ступил
И к правде он еще вернуться властен
[Дон Жуан..., 2000, с. 102–104].

Эту идею Толстой воплощает в композиционной раме своего произведения, а именно во вступлении, когда идет спор между небесными духами и Сатаной за душу Дон Жуана, и в finale, когда духи не дают Сатане увести Дон Жуана в ад.

Однако Толстой в интертекстуальном диалоге с Гёте вступает с ним в скрытую полемику. Вспомним, Фауст спасен ангелами в момент наивысшего заблуждения, иллюзии. Он произносит запретную фразу, желая продлить мгновение, именно тогда, когда ему, незрячему, кажется, что заветная цель близка: грандиозное строительство города для «народа свободного» «на земле свободной» близко к завершению [Гёте, 1985, 610]. А в это время лемуры, стуча заступами и лопата-

ми, роют ему могильную яму, о чем «вполголоса» говорит Мефистофель: «На этот раз, насколько разумею, / Тебе могилу роют – не траншею» [Гёте, 1985, 609].

Дон Жуан, напротив, спасен в момент великого прозрения. Он в жгучем раскаянии постиг: есть Бог, стало быть, есть и Сатана; есть некие уравновешивающие друг друга силы – преступление и наказание, вина и возмездие. А духи, объясняя свою помочь его душе, говорят, что он спасен, потому что понял, что такая истинная любовь, он ее в себе почувствовал, осознал…

Вместе с тем помимо явного отражения в герое драмы Толстого фаустовского архетипа мы можем угадать в нем глубоко спрятанный мефистофельский архетип. Ведь если у Гёте Фауст и Мефистофель – протагонисты, то у Толстого они почти до развязки драмы слиты воедино – по принципу палимпсеста: сквозь фаустовскую оболочку проступают мефистофельские (или демонические, по Гофману) черты соблазнителя и ловца душ.

I.3. Имплицитный диалог Толстого с Лермонтовым и Пушкиным

Демонический комплекс, которым Толстой наделил своего Дон Жуана, вызывает ассоциации с лермонтовскими героями. Это и Демон (с его богооборческими устремлениями), влюбленный в Тамару и губящий ее. Это и Печорин, тоже полу-демон, полу-Дон Жуан (правда, погруженный в реалистический хронопот), соблазняющий и губящий любящих его женщин. Здесь же можно вспомнить и Арбенина, не поверившего Нине, ее чистоте и ее любви.

И конечно, Толстой вступает в диалог с одним из самых значимых произведений русской донжуинаны, с «Каменным гостем» Пушкина. Пушкинские аллюзии в драматической поэме Толстого уже отмечены и прокомментированы (см.: [Михиенко, 2001, с. 68–71; Тверитинова, 2017, с. 199]).

Однако у Толстого образ Донны Анны совсем иной, чем у Пушкина. В «Каменном госте» Донна Анна – в первых сценах не выходит за рамки клишированных поведенческих ролей (вдова, верная праху своего супруга, чтущая его память), а в последних сценах – жертва соблазнения Дон Гуана и мести Командора².

Толстой же поднимает Анну на необычайную духовную высоту. Она глубоко поняла Дон Жуана, она любит и верит в него и поэтому становится спасительницей его души... Правда, ценой собственной жизни.

Есть значительные расхождения с Пушкиным у Толстого в истолковании Командора и самого Дон Жуана. Командор у Пушкина самодостаточен – он воплощает идею возмездия – даже не за посмертную измену Донны Анны [Багно, 2014, с. 95], а за невероятный цинизм Дон Гуана, посмевшего пригласить его встать на часах при любовном свидании с его вдовой. Еще А. Ахматова подчеркивала две вещи: что Командор – не отец (как во всех предыдущих литературных истолкованиях испанской легенды), а муж Донны Анны [Ахматова, 1990, т. 2, с. 116]. Толстой же придерживается канонической версии: Командор – отец Донны Анны.

² Анна Ахматова тонко разделяет отношение героя к Донне Анне и «авторский голос». Она пишет: «Для Дон Гуана – Дона Анна – ангел и спасение, для Пушкина – это очень кокетливая, любопытная, малодушная женщина и ханжа» [Ахматова, 1990, т. 2, с. 127–128].

Что же касается образа главного героя, то здесь есть любопытное сходение, отличающее интерпретации обоих поэтов от трактовки западноевропейских предшественников: и Дон Гуан Пушкина, и Дон Жуан Толстого – поэты. В отношении героя «Каменного гостя» на это первой обратила внимание Анна Ахматова [Ахматова, 1990, т. 2, с. 114]. Но поэтическим даром наделен и толстовский Дон Жуан: вспомним его знаменитую серенаду «Гаснут дальней Альпухарры...» [Дон Жуан..., 2000, с. 83–84].

Но есть и отличия: Дон Гуан – поэт *par excellence*, он, в отличие от героя Толстого, не столь озабочен онтологическими или теологическими проблемами. Его донжуанство – неотъемлемая черта поэтического дара: чтобы вдохновляться, нужно влюбляться, новая влюбленность рождает вдохновение. В нем нет никакого экзистенциального разочарования, хотя есть элегическая память о прошлых увлечениях... Иначе говоря, Пушкин в образе Дон Гуана раскрывает связь любовного влечения и лирического творчества, отражая в какой-то мере собственный психологический опыт.

Выскажем предположение, что А. К. Толстой усваивает пушкинский опыт, усложняя вслед за Пушкиным характер героя-протагониста, усиливая ту фаустовскую ноту, которая у Пушкина уже намечалась в образе Дон Гуана (см.: [Багно, 2014, с. 95]). Но вместе с тем Толстой скрыто полемизирует с Пушкиным, углубляя образ Донны Анны и, возможно, договаривая то, что у Пушкина дано только в зародыше... Мы имеем в виду последнюю реплику Дон Гуана «Я гибну – кончено – о Донна Анна!» [Пушкин, 1978, с. 350], в которой угадывается подлинное чувство...

Названные выше интертекстуальные отсылки оказываются актуальными именно потому, что Дон Жуан у А. К. Толстого показан в эволюции – на разных духовных стадиях. Кстати, последняя стадия эволюции толстовского Дон Жуана – в первом (журнальном) варианте драматической поэмы (см.: [Миф..., 2000, с. 274–278]) – перекликается с финалом новеллы «Души чистилища» Проспера Мериме, когда Дон Хуан уходит в монахи (ср.: [Миф..., 2000, с. 274–278])³.

I.4. «Дон Жуан» А. К. Толстого как перекресток старой и новой литературной мифологии

Перефразируя О. Мандельштама, можно сказать, что указанные интертекстуальные коды Толстого представляют собой своего рода «клавишную прогулку по кругозору» европейской и русской культуры Нового времени. Интертекстуальные принципы писателя, реализованные в рассматриваемой драматической поэме, представляют собой игру на читательских ассоциациях, та или иная конфигурация которых приводила к консонансному звучанию его «образов-клавиш». И не важно, осознавал ли Толстой все эти смысловые параллели, или они подспудно присутствовали в его художественном подсознании. Важнее другое: все

³ В позднем варианте, подготовленном для отдельного издания (1867), Толстой снял «Эпилог» (сцены в монастыре), возможно, чтобы избежать прямых перекличек с Мериме. Пьеса заканчивается бунтом Дон Жуана против Неба (ср.: «Кляну молитву, рай, блаженство, душу – / И как в безверье я не покорялся, / Так, верящий, теперь не покорюсь» [Дон Жуан..., 2000, с. 133]) и его смертью от прикосновения Статуи.

они вписываются в единую архетипическую парадигму, в единый мотивно-семантический кластер.

Процесс смыслообразования, таким образом, происходит у Толстого не путем привнесения в драму значений извне или произвольных аналогий, а путем имитации принципов симфонического мышления, в котором происходит отождествление (разумеется, неполное) разных рецептивных источников и сведение их к общему архетипическому знаменателю. Важно заметить, что, комментируя свою драму, Толстой делает акцент не на синтагме *автор – произведение* («готовой вещи», константной в своем значении), а на парадигме *произведение – читательское восприятие*, учитывая читательские ассоциативные ходы в осмыслинении поэмы. Не случайно, в письме к Б. М. Маркевичу А. К. Толстой пишет: «Каждый, впрочем, понимает “Дон Жуана” на свой лад» [Толстой, 1964, с. 133]. Таким образом, автор создает текст, который в нашу компьютерную эпоху назвали бы гипертекстом.

В идеино-философском и сюжетно-образном плане «Дон Жуан» А. К. Толстого – это своего рода средостение между мировой классикой, русской романтической традицией и модернизмом.

Далее мы рассмотрим трансформацию сюжета «Дон Жуана» А. К. Толстого в творчестве поэтов и драматургов русского модернизма. Мы полагаем, что Серебряный век, помимо западноевропейской традиции истолкования этого вечного сюжета, унаследовал и толстовскую концепцию Дон Жуана как философско-романтического *архетипа* искателя идеала, переосмыслив ее в духе новых эстетических устремлений. Речь, разумеется, не идет о том, что поэты Серебряного века подражали Толстому. Но он в своем осмыслинении мифа о Дон Жуане открыл сразу несколько интерпретационных порталов, так что авторы, следовавшие за ним, так или иначе попадали в один из этих порталов.

II. «Дон Жуан» в модернистской поэтике Серебряного века

Дон Жуан в художественной идеологии русских модернистов – это философ, размышляющий о власти сторонних, демонических сил над человеком, об имморализме, о границах познания и дерзновения о любви как магии и игре, о разрушительной силе Эроса и о неотвратимости возмездия за грехи и злодеяния.

Все эти смысловые проекции так или иначе содержались в драматической поэме Алексея Константиновича Толстого. Однако мотивы и образы драмы Толстого подвергаются сложной интертекстуальной обработке: возникают сюжетные реминисценции финальной сцены, переосмысливаются сюжетные функции персонажей (особенно Донны Анны) и акцентируются новые идеи – имморализм, духовный вампиранизм, демонизм, мистика любовного влечения и т. д.

П.1. Валерий Брюсов: Дон Жуан – «пью жизни, как вампир...»

Валерий Брюсов одним из первых модернистов обратился к образу Дон Жуана, подчеркнув его демонически-имморалистическую природу. В сонете «Дон-Жуан» (1900) герой выступает своего рода «духовным вампиrom», жадно впитывающим жизненную энергию любимых женщин ради постижения новых тайн. Брюсовский Дон Жуан цинично сознается: «Да! я гублю! пью жизни, как вам-

пир! / Но каждая душа – то новый мир...» [Брюсов, 1973, с. 158]. Эта провокационная метафора стала ключом к сюжетной функции Дон Жуана у Брюсова: герой-имморалист превратился в воплощение эстетики «страстного познания» за пределами добра и зла. Его донжуанство – не просто чувственная похоть, а средство проникнуть в «безвестную тайну» каждой человеческой души [Брюсов, 1973, с. 158]. Таким образом, Брюсов трансформирует классический сюжет, придав ему черты декадентского архетипа «проклятого героя» (ср. образ вампира), не знающего раскаяния. Толстовский Дон Жуан – трагически ищущий идеала – у Брюсова еще не получил религиозно-философского измерения, но мотив «пустых стремлений» и экзистенциального пресыщения любовью уже намечен.

Сюжетная реминисценция легенды (финальная кара) у Брюсова намеренно отсутствует: его Дон Жуан *не* показан в момент возмездия, напротив – сонет фиксирует психологический момент самооправдания героя, осознания им своей демонической власти над душами. Тем самым Брюсов задает тон модернистскому осмыслению Дон Жуана как аморального «сверхчеловека» ницшеанского типа.

П.2. Константин Бальмонт: антиномичность образа и поиски идеала

Константин Бальмонт развил тему Дон Жуана в цикле сонетов «Дон Жуан» (1897) и в эссе «Тип Дон-Жуана в мировой литературе» (1904), где стремился осмыслить *архетип* героя в свете романтической философии. В бальмонтовском цикле Дон Жуан предстает внутренне противоречивым, *антиномичным* героем, сочетающим стремление к высшей красоте с демонической жаждой разрушения. Поэтическое слово фиксирует сложную трансформацию сюжета: герой оказывается и мучителем, и страдальцем. Так, в finale цикла Бальмонт пишет о Дон Жуане: «Любовь и смерть, блаженство и печаль / Во мне живут красивым сочетаньем... Я весь – огонь, и холод, и обман, / Я – радугой пронизанный туман» [Миф..., 2000, с. 514]. Эти строки прямо указывают на двойственную природу героя, который соединяет взаимоисключающие начала. Антиномичность образа проявляется и в мотивах цикла: Бальмонт изображает Дон Жуана разочарованным идеалистом, мстящим миру за несбыточность мечты. Его Дон Жуан по функции сюжета близок к герою Толстого: это «искатель идеала», отчаявшийся найти небесную любовь на земле. Бальмонт следует толстовскому и гофмановскому мотиву «дьявольских сил» вокруг Дон Жуана: герой словно хранится самим Адом для особого наказания.

В эссе (1904) Бальмонт отмечает, что Дон Жуан – «тип человека, который всю свою жизнь построил на чувстве любви и трагически отнел это вечное чувство жестокой насмешкой и собственной гибелью» [Дон Жуан..., 2000, с. 513]. Однако в собственной поэзии поэт уходит от финальной гибели, оставляя героя «неуязвимым» (как заявляет Дон Жуан в одном из сонетов, «Забыл, что Дон Жуан неуязвим!.. / Быть может, самым Адом я храним...» [Миф..., 2000, с. 513]). Здесь, как и у Брюсова, тоже нет мотива возмездия, что знаменательно: модернисты зачастую снимают категорический финал легенды, смешав акцент на «вечное стремление» Дон Жуана и его внутренний конфликт.

П.3. Эхо Толстого в «Шагах Командора» А. Блока

Александр Блок в стихотворении «Шаги Командора» (1912) создал поэтический парафраз финальной сцены классического сюжета – с явлением статуи Командора – но воспринял ее через толстовскую оптику. Блоковский Дон Жуан показан после совершенных злодеяний, в час неминуемого возмездия, причем лейтмотивом становится призрачное присутствие Донны Анны. Стихотворение представляет собой монолог-видение: Дон Жуан в пустой спальне слышит в предрассветной тишине шаги каменного гостя и зовет погибшую возлюбленную. У Блока Донна Анна уже мертва (как у А. К. Толстого в момент прозрения Дон Жуана) и выступает в роли «Девы Света», ангела-хранителя. Лирический герой вопрошают: «Донна Анна спит, скрестив на сердце руки, <...> / Анна, Анна, сладко ль спать в могиле?» [Блок, 1960, с. 80]. Эти строки отсылают к финалу толстовской драмы, где Дон Жуан постигает величие жертвы Донны Анны. Блок проводит прямую сюжетную реминисценцию: его герой исполнен тоски и отчаяния, «страх познавший Дон-Жуан» [Там же] находится на грани бытия и небытия. В finale слышны шаги Командора и роковой вопрос: «Ты звал меня на ужин. Я пришел. А ты готов?...» [Там же, с. 81], – но ответом становится мертвая тишина.

Важнейшая интертекстуальная деталь – образ Донны Анны как сияющего духа (Блок называет ее «Девой Света»: «Дева Света! Где ты, донна Анна?» [Там же]) – восходит к произведению Толстого, где душа Донны Анны спасает героя.

Сюжетная функция Донны Анны у Блока трансформирована: из пассивной жертвы (как в опере Моцарта и у предшественников, включая Пушкина) она превращается в духовный идеал, недостижимый в земной жизни. По сути, Блок соглашается с Толстым в том, что истинное наказание Дон Жуана – не столько адский огонь, сколько невозможность вернуть утраченный идеал любви. Его стихотворение – скорее *психологический эпилог* легенды: герой переживает *безысходное одиночество*, и Командор здесь – лишь олицетворение внутреннего голоса возмездия. Так, Блок вписал толстовскую трактовку донжуановского мифа в символистскую поэтику: мистическая сцена расплаты превратилась у него в экспрессию экзистенциального ужаса и тоски по утраченной *Донне Света*.

П.4. Николай Гумилев: дерзновение и путь к кресту

Обращение Николая Гумилева к донжуановской теме отмечено перекличкой с Толстым, особенно в осмыслении дерзания и последующего духовного прозрения героя. Гумилев посвятил Дон Жуану и сонет (1910), и экспериментальную пьесу «Дон Жуан в Египте» (1912) – своеобразный постскриптум легенды. В сонете «Дон Жуан» поэт сначала рисует своего героя как отважного странника и покорителя женщин («Моя мечта надменна и проста: / Схватить весло, поставить ногу в стремя, / И обмануть медлительное время, / Всегда лобзая новые уста...») [Гумилев, 1988, с. 143]), но затем внезапно вводит религиозный мотив покаяния. Дон Жуан Гумилева мечтает о старости, когда можно будет принять бремя креста: «А в старости принять завет Христа... / И взять на грудь спасающее бремя / Тяжелого железного креста!» [Там же]. Тем самым Гумилевский герой, подобно толстовскому, в глубине души стремится к искуплению грехов. Здесь явно ощущается интертекстуальная связь с финалом драмы Толстого, где прозре-

ние достигается через жертву и религиозный катарсис. Более того, в заключительных строках сонета Гумилев отмечает трагическую неполноту жизни Дон Жуана: тот «не имел от женщины детей / И никогда не звал мужчину братом» [Гумилев, 1988, с. 143], т. е. остался без любви и дружбы. Это признание экзистенциальной опустошенности роднит Гумилевского Дон Жуана с героем Толстого, «разуверившимся в идеале». Что касается пьесы «Дон Жуан в Египте», то она представляет пародийно-гротескную фантазию: Дон Жуан чудесно избегает кары и переносится в современность, где продолжает приключения.

Однако и в этой игре присутствует диалог с Толстым. Дон Жуан Гумилева дерзок и ироничен, но лишен сатанинской серьезности – над ним тяготеет скорее судьба романтического авантюриста. Он не получает *традиционного возмездия*: финал пьесы оставляет героя без наказания, в слегка абсурдной ситуации, что можно понимать как намеренную деконструкцию сюжета. Однако сюжетная функция Дон Жуана как «искусителя судьбы» сохраняется – он все так же бросает вызов сверхъестественным силам (в пьесе герой умудряется перехитрить саму смерть, оказавшись невредимым). Гумилев, таким образом, подтверждает мотив дерзновения Дон Жуана, обозначенный Толстым, но снижает его трагизм, совмещая с авантюрной стихией. В целом же Гумилевский Дон Жуан ближе к неоромантической версии Толстого, нежели к циничному обольстителю прошлой традиции.

П.5. Марина Цветаева: магия страсти и голос Донны Анны

Марина Цветаева в цикле стихотворений «Дон Жуан» (1917) взглянула на легенду сквозь призму женского переживания и магического мироощущения. Ее цикл, состоящий из семи стихотворений, написан в разгар революционных потрясений, что придало мотивам особую остроту: Дон Жуан у Цветаевой – символ беспредельной страсти-стихии и вместе с тем объект женского заклятия. Поэтесса вводит мотив колдовства любви, перекликающийся с толстовской линией о «непреодолимом чаровании» Дон Жуана. В первом стихотворении цикла лирическая героиня как бы накладывает заклятие на легендарного обольстителя, предупреждая его: «На заре морозной... Ждите, Дон Жуан!» [Миф..., 2000, с. 550].

Однако кульминацией цикла становится дерзкий пересмотр главного мифа: Цветаева заявляет, что легендарной спасительницы на самом деле не было. В одном из стихотворений звучит откровение: «Не было у Дон Жуана – Донны Анны!» [Там же, с. 552]. Эта неожиданная строка – ключ к цветаевской интерпретации. По сути, Марина Цветаева полемизирует со своим предшественником Толстым: в ее трансформации сюжета Дон Жуан лишается возможности спасения через женскую жертву. Донна Анна у Цветаевой – лишь легенда, «сказка», выдуманная людьми о «прекрасном, несчастном Дон Жуане» [Там же]. Героиня-рассказчица цикла ставит под сомнение саму идею «чистой любви», способной искупить грехи Дон Жуана. Вместо этого на первый план выходит всепоглощающая магия страсти. В цикле присутствуют и явные интertextуальные переклички с Толстым: например, образ странного белого посоха в тумане, с которым лирическая героиня сталкивается в полночь, вызывает ассоциацию с появлением Статуи-Командора. Но у Цветаевой этот мистический встречный – не мститель, а лишь вестник истины: он сообщает, что Дон Жуан не нашел своей Донны Анны.

Сюжетная функция Донны Анны тем самым обнудена – она больше не спасительница, а мираж. Цветаева, конечно, знала толстовскую драму и, возможно, намеренно «расколдовала» ее финал. Ее Дон Жуан обречен бродить по миру без тени Донны Анны, без надежды на искупление любовью – в этом проявилась трагическая интуиция поэта, переживавшего крушение прежних идеалов в эпоху катаклизмов. Тем не менее, сам цикл Цветаевой полон восхищения перед «демонской игрой любви»: образ Дон Жуана окружен у нее романтической аурой колдовства,очных видений, музыкальных перекличек. Таким образом, Цветаева продолжила линию Толстого на «мистификацию» сюжета, но сделала шаг дальше, радикально пересмотрев архетипический мотив спасительной женской жертвы.

П.6. Борис Зайцев: «Дон Жуан» – мистическая драма искупления

Борис Зайцев также обратился к теме Дон Жуана, создав драму «Дон Жуан» (написана в 1919 г., опубликована в 1922–1924 гг.). Зайцев – единственный из рассматриваемых авторов, кто, подобно А. К. Толстому, дал развернутую драматическую версию сюжета. Его пьеса выдержана в духе религиозно-символической драмы и непосредственно резонирует с толстовским финалом.

Действие у Зайцева начинается через два года после побега Дон Жуана: герой возвращается к могиле умершей Донны Анны, переживая глубокий духовный перелом. Лепорелло ворчит у ограды кладбища, не понимая причуд барина: «Вдруг, через два года, надо ее навестить... то есть могилу – какой-то монашенки. Все одни фокусы. Впрочем, мы вообще ведь... что называется, маги и чародеи» [Миф..., 2000, с. 557]. Уже из этой реплики слуги видно: Зайцев вводит мотив мистики, «магии и чар», что отсылает к Толстому (вспомним конфликт Дон Жуана с потусторонними силами).

Сам Дон Жуан у Зайцева явно находится под влиянием незримого присутствия Донны Анны. Его первый монолог на могиле фактически продолжает толстовскую кульминацию: «Прежде я тебя не чувствовал. Но теперь нередко ты со мной... Я тебя не вижу, но ты близко» [Там же]. Здесь Дон Жуан признает, что душа Донны Анны стала его неотступной спутницей – прямая сюжетная реминiscенция концовки драмы Толстого, где дух Анны спасает героя от отчаяния. Далее Зайцев следует основной идеи Толстого: *донжуанство как искушение идеалом*.

Его Дон Жуан – уже не циничный соблазнитель, а раскаивающийся грешник, измученный внутренней пустотой. Он осознает, что все прежние победы – прах: «Нашу светлость осудил король, порицает церковь... Мы кочуем... Скоро станем бродягами», – горько говорит герой своему слуге [Там же, с. 558].

В пьесе звучат мотивы из повести Проспера Мериме «Души чистилища» (Дон Жуан в finale становится монахом) – к ним, как мы отмечали выше, Толстой тоже обращался в первом варианте пьесы. У Зайцева Дон Жуан действительно стремится к монашескому покою: его влечет идея искупления через молитву. В кульминации пьесы статуя Командора все же является (следуя канону), но Зайцев обыгрывает эту сцену скорее символично: Командор благословляет покаяние Дон Жуана вместо того, чтобы утащить его в ад.

Финал драмы – прощение героя и его уход в обитель (прямая отсылка к легенде о Дон Жуане де Маранье, приведенной Бальмонтом в пересказе новеллы «Ду-

ши Чистилища» П. Мериме. Таким образом, Зайцев максимально приблизил сюжет к толстовскому замыслу: сюжетная функция Командора смешена от карающей к направляющей, а Донна Анна окончательно выступает *спасительницей души* Дон Жуана. Драму Зайцева современники восприняли как религиозно-мистическую: в ней, как верно отмечают Н. И. Соболев и А. В. Храмых, явственно звучит тема «искупления любовью, поиска духовной цельности» [Соболев, Храмых, 2015, с. 531]. Интертекстуально Зайцева опирается не только на Толстого, но и на Пушкина (переклички с «Каменным гостем» очевидны). Однако в **архетипическом** плане его Дон Жуан ближе всего к толстовскому: оба – «гностики, ищащие истину и разочарованные в псевдолюбви». Значение драмы Зайцева в контексте Серебряного века в том, что она завершает линию *серезного, неиронического* осмыслиения мифа, начатую Толстым: Дон Жуан остается «тишиной человеком» романтической эпохи, жаждущим недостижимого Абсолюта.

П.7. Петр Потемкин: Дон Жуан и Донна Смерть – пародийный диалог с традицией

Петр Потемкин (1886–1926), известный поэт и драматург круга журналов «Сатирикон» и «Новый Сатирикон», вступил в диалог с толстовским Дон Жуаном через гротеск. Он начал с написанного еще до революции стихотворного наброска «Дон-Жуан. Комедия (Отрывок)» [Театральные миниатюры..., 2020, с. 509–520], который был опубликован лишь в 1951 г. в Аргентине [Там же, с. 801], а в 1924 г. (уже в эмиграции) Потемкин в соавторстве с С. Л. Поляковым-Литовцевым создал полноценную пьесу «Дон-Жуан – супруг Смерти» [Там же, с. 465–508], поставленную в Риме [Там же, с. 800–801]. В этой комедии-сказке Потемкин остроумно извратил финал легенды: вместо того чтобы погибнуть от кары Небес, Дон Жуан... женится на самой Смерти. Такая трансформация сюжета прямо заявлена в названии и перекликается с идеями, наметившимися ранее у Б. Зайцева (у последнего тоже один из персонажей – Смерть). Интертекстуальный диалог с Толстым прослеживается в ключевых сценах пьесы. Появляется женский персонаж – Донна Смерть, величественная и роковая дама, которая приходит за душой Дон Жуана. В авторских ремарках о ней говорится: «...величественно выплывает из комнаты» [Там же, с. 493], «Величественна, строга, прекрасна и страшна». Она описана как «величественная фигура» с «властным, холодным голосом» [Там же, с. 508]. Дон Жуан поначалу принимает ее за... Донну Анну, и влюбляется в нее. В таком сюжетном повороте можно усмотреть намек на толстовскую идею Дон Жуана как искателя запредельной идеальной любви, хотя, конечно, Потемкин здесь обыгрывает и культтивирование русским модернизмом смерти и любовной страсти как неких взаимосвязанных субстратов. Когда герой видит величие Смерти, схожее с лицом Донны Анны, в нем вспыхивает роковое чувство – любовь к самой Смерти. Он понимает, что воплотить эту любовь можно лишь ценой гибели, и в этом пункте пародийная пьеса неожиданно приобретает философские коннотации. Потемкин, однако, не развивает дальше серьезную коллизию: превалируют буффонада и сатира на современность.

Тем не менее, «Дон-Жуан – супруг Смерти» интересен именно как пародийный диалог с Толстым. Писатель словно говорит: вот к чему могла бы привести «неоплатоническая» концепция Дон Жуана – к союзу Эроса и Танатоса. Сняв табу с финального возмездия, Потемкин подчеркивает имморализм модернистской

эпохи: Дон Жуан у него, по сути, не несет наказания, а становится трикстером, обманувшим и дьявола, и смерть.

П.8. Даниил Хармс: Дон Жуан без возмездия – сатанинская фантасмагория

Совершенно иную перспективу предлагает Даниил Хармс, обратившийся к донжуановскому мифу на излете Серебряного века. В 1932 г. Хармс пишет абсурдистскую драму «Дон Жуан» (не окончена [Хармс, 1997, с. 319–322, 425]), которая стала, по сути, контрверзой толстовской драме [Сухотин, 1999] и вообще классическому взгляду на сюжет. Хармс деконструирует легенду, вводя элементы гротеска, парадокса и философской игры. Уже Пролог его пьесы населяют аллегорические фигуры (Духи, Облака, Цветы, Журавли и т. д.), а в самом его конце появляется персонаж по имени Сатана [Хармс, 1997, с. 322]. Сатана командует началом истории: «Вселенная стой!» [Там же] – провозглашает он, останавливая время и давая тем самым начало действию «Части I». Таким образом, автор сразу заявляет о сатанинской доминанте: судьбой Дон Жуана отныне верховодит не Бог (как в каноне), а дьявол. В числе действующих лиц у Хармса весь трибунал инквизиции, призванный судить Дон Жуана, однако тон пьесы иронично-фарсовый. Инквизитор на сцене Хармса скорее карикатурен; между ним и Фискалом разворачивается нелепый диалог о каких-то списках и бабочках [Там же] вместо решающего суда над грешником.

Сам Дон Жуан появляется далеко не сразу, причем в окружении огромного множества персонажей – от Лепорелло до «пролетающих жуков». Такая «театрализация абсурда» размывает привычный сюжетный стержень. Главным новшеством Хармса становится полное отсутствие моральной санкции. Возмездие не наступает вовсю. Хотя в списке персонажей значится и Командор, и Статуя [Там же, с. 319], их роль «обнуляется» в водовороте бессмысленных событий. По свидетельству исследователей, пьеса обрывается прежде, чем Дон Жуан понес наказание, – видимо, автор и не планировал воспроизводить финал легенды. Такая сюжетная трансформация логична в контексте поэтики Хармса: он деконструирует миф, избавляя его от *серъезного* элемента (возмездия) и оставляя только абсурдную игру форм. При этом в интертекстуальном плане Хармс как бы полемизирует с Толстым: если у Толстого Дон Жуан – «избранник Бога и добыча Сатаны», разрываемый между Небом и адом, то у Хармса небесные силы изгнаны со сцены, их место окончательно занимает фарсовый Сатана.

Можно сказать, что Хармс довел до предела модернистскую тенденцию к имморализму: сюжетная функция Командора (карата) устранена, и Дон Жуан остается безнаказанным. Его дальнейшая судьба неважна – миф растворен в абсурдной бесконечности. Это был прощальный жест авангарда Серебряного века: *деструкция* канона как такового. Хармс, конечно, опирался почти на весь предшествующий ряд персонажей, заданный Толстым, но итогом стало полное обрушение традиционного нарратива. Тем не менее, даже в этой деконструкции угадывается тень Толстого: ведь само обилие мистических символов и фигура Сатаны отсылают к романтической метафизике, чьим носителем в русской драме был именно А. К. Толстой.

**II. 9. «Поэма без героя» Анны Ахматовой:
«донжуановский комплекс» Серебряного века
и трагедия исторического возмездия**

Анна Ахматова напрямую не пересказывала сюжет Дон Жуана, однако в ее поздней модернистской поэме «Поэма без героя» (1940–1965) раздается целый хор аллюзий на донжуановский миф. Эта поэма-триптих, посвященная памяти Серебряного века, насыщена скрытыми цитатами и масками персонажей прошлого. В знаменитом маскараде «теней из тринацатого года», описанном у Ахматовой, среди гостей появляются вечные образы мировой культуры: «Этот Фаустом, тот Дон Жуаном, / Дапреттуто, Иоканааном...» [Ахматова, 1990, т. 1, с. 323]. Как видно, Дон Жуан назван Ахматовой прямо – автор подчеркивает его узнаваемость. За маской Дон Жуана проступают одновременно и Моцарт с да Понте (Ахматова в эпиграфе цитирует на итальянском либретто моцартовской оперы, указывая на источник: «Don Giovanni» [Там же, с. 322]).

В поэме есть целый ряд интертекстов: фигуры Командора и Донны Анны появляются не напрямую, но через цепочку намеков. Так, финал «Поэмы без героя» («Эпилог») перекликается с темой прихода «каменного гостя»: героиня ощущает присутствие рокового Гостя на своем «балу воспоминаний».

Кроме того, по Ахматовой (как и по А. К. Толстому), Дон Жуан – поэт: таков он, по убеждению поэтессы, и в маленькой трагедии Пушкина [Там же, т. 2, с. 322], таков он и в ее поэме. Ведь, в сущности, герой ахматовской поэмы – поэт Серебряного века. И одна из его ипостасей явно спроецирована на донжуановский архетип. Так, обращают на себя внимание строки о «новогодних сорванцах» – героях петербургской декадентской элиты, иронически названных именами героев, которым был, по мнению Ахматовой, присущ донжуановский комплекс (Фауст, Дон Жуан, «северный Глан», «убийца Дориан»). Примечательно, что эти герои-маски показаны в сюжетной ситуации соблазнения как некоего привычного любовного ритуала. Ср.: «И все шепчут своим дианам / Твердо выученный урок...») [Там же, т. 1, с. 323]. Причем в имени соблазняемых угадывается фоносемантическое эхо имени Донны Анны.

Знаменательно, что в *Главе второй* «Девятьсот тринацатого года» (*Части первой* поэмы) возникает образ Поэта, построенный на портретных ассоциациях с Блоком (ср.: «Плоть, почти что ставшая духом, / И античный локон за ухом» [Там же, с. 330]) и реминисценциях из его «Шагов Командора» (ср.: «С мертвым сердцем и мертвым взором / Он ли встретился с Командором» [Там же]).

Почему донжуановская модель поведения современного поэта ассоциируется у Ахматовой с Блоком? Думается, потому что именно Блок в «Шагах Командора» ярко воплотил идею возмездия – не за сластолюбие, не за вероломство и лицемerie Дон Жуана (как это было у западных предшественников), а за измену идеалу, кажущемуся ему недостижимым. Отсюда омертвление души героя... Но ведь именно эти мотивы воплотил до Ахматовой и Блока Толстой в своей драматической поэме...

Примечательно, что в прозаической ремарке к *Главе второй* появляется «портрет в тени». Одним кажется, что это Коломбина, другим – Донна Анна (из «Шагов Командора») [Там же, с. 328]. Этот двоящийся образ соотносится с женской ипостасью Дон Жуана («путаницей», «Козлоногой», демонической Коломбиной Серебряного века), и с героиней стихотворения Блока. Очевидно, что с по-

следней ипостасью – Донной Анной как *Девой Света Ахматова* (как «автор» и «героиня – участница событий») ассоциирует и себя, в том числе и по совпадению имен. В лирико-философском плане ее роль аналогична роли Донны Анны в драме А. К. Толстого: она, как и толстовская героиня, понимает смысл происходящего, любовь открывает ей внутреннее зрение, и она готова восстановить истину даже путем собственной гибели.

Наконец, Ахматова вплетает в ткань поэмы упоминания об Э. Т. А. Гофмане и Проспере Мериме [Ахматова, 1990, т. 1, с. 323, 325, 341], чьи версии донжуановского мифа также перекликаются с замыслом Толстого.

Таким образом, «Поэма без героя» стала своеобразным *палимпсестом* Серебряного века, где сквозь аллюзии на Моцарта, Гофмана, Пушкина, Блока пропускают и смысловые коннотации толстовского Дон Жуана. Ахматова кристаллизует важную для всех предшественников тему – *тему возмездия* [Там же, т. 2, с. 114]. В «Поэме без героя» эта мировая тема становится смысловым и композиционным стержнем.

Тень *возмездия* (прихода *Командора*) как бы витает над карнавальной, фривольной, «пряной» атмосферой предвоенного Петербурга, воплощенной в Части первой поэмы («Девятьсот тринадцатый год»). Ср.: «Бледен лоб и глаза открыты... / Значит хрупки могильные плиты, / Значит мягче воска гранит... <...> Что ты манишь меня рукою?!» или: «До смешного близка развязка...» [Там же, т. 1, с. 327, 329].

Но само *возмездие* в художественной логике поэмы настигает ахматовское поколение в настоящем. Оно отражено во второй («Решке») и третьей («Эпилоге») частях поэмы – в трагических видениях войны, блокадного и лагерного быта. Ср.: «А за проволокой колючей / В самом сердце тайги дремучей / Я не знаю, который год, / Ставший горстью лагерной пыли, / Ставший сказкой из страшной были, / Мой двойник на допрос идет» [Там же, с. 342].

В своей поэме как в гипертексте [Кихней, 2024] Ахматова отразила трагическую иронию века: Дон Жуан стал лишь одной из множества масок культуры, а его судьба – предостережением. Тем не менее, сама парадигма сюжета, включающая грех, страсть и возмездие, вошла в структуру поэмы как скрытый каркас, и тем подтверждается – пусть и «по умолчанию» – магистральное влияние толстовского замысла.

Заключение

Рассмотренный материал позволяет сделать вывод, что Алексей Константинович Толстой наметил основные пути развития донжуановского сюжета в русской модернистской литературе. Своей драмой он придал мифу о Дон Жуане *неоромантическую* и *неоплатоническую* парадигму, объединив мотивы Любви-Идеала, демонической игры сил, духовного прозрения и неизбежного возмездия. Поэты и драматурги Серебряного века не столько подражали Толстому, сколько *или по дорогам, открытым им*.

Валерий Брюсов развил мотив имморализма и «духовного вампирисма» Дон Жуана, заострив его архетипическую демоничность.

Константин Бальмонт усмотрел в образе антиномию света и тьмы, обратив Дон Жуана в разочарованного искателя идеала, чья душа разрывается между стремлением к небесной красоте и «*пленяющим развратом*».

Александр Блок, идя вслед за Толстым, сделал центром сюжета Донну Анну как *«Деву Света»*, чье призрачное присутствие оттенило трагедию героя на пороге гибели.

Николай Гумилев увидел в Дон Жуане дерзновенного путника, которого ждет *крест покаяния*, тем самым введя акмеистически ясную ноту религиозного искупления, отзывающуюся на толстовский финал.

Марина Цветаева перевернула мотив Донны Анны, объявив, что ее Дон Жуан обречен блуждать в магическом лабиринте страсти без надежды на спасение, подчеркнув тем самым модернистскую утрату идеала.

Петр Потемкин остроумно сочетал толстовскую мистику с пародией – его Дон Жуан вступил в союз со Смертью, символически обнажив идею *«союза Эроса и Танатоса»* и в то же время отринув моральный финал.

Борис Зайцев, напротив, развил толстовскую идею до полного религиозного катарсиса: его драма стала эхом толстовской поэмы, подтверждая жизненность *«сюжетной функции искупления любовью»*.

Даниил Хармс деконструировал миф, устранив Возмездие и превратив Дон Жуана в фигуру абсурда, но и он отталкивался от парадигмы, заданной Толстым (через мотивы сатанизма и игрового мироустройства). Наконец, Анна Ахматова вплела образы Дон Жуана, Командора и связанную с ними историософски осмысленную идею греха и возмездия в интертекстуальную ткань своей *«Поэмы без героя»*, тем самым признав за мифом особое место в культурной памяти.

Итак, А. К. Толстой сыграл ключевую роль в формировании сюжетной парадигмы модернизма, связанной с мифом о Дон Жуане. Его интерпретация – глубоко синтетическая, соединившая европейские романтические мотивы с русской духовной традицией, – стала отправной точкой, от которой отталкивались авторы Серебряного века. В их произведениях прослеживается своеобразное «развертывание» толстовских идей: от серьезного философского осмысления (Зайцев, Блок, Гумилев) до ироничной деконструкции (Потемкин, Хармс), от воспевания демонической свободы (Брюсов, ранний Бальмонт) до утверждения трагического идеала любви (поздний Бальмонт, отчасти Ахматова). Каждый из них привносил новое звучание, однако *архетипический сюжет* Дон Жуана, очищенный и углубленный Толстым, оставался сквозной канвой. Тем самым *донжуановский миф* доказал свою универсальность, а интертекстуальная стратегия Толстого – свое влияние на поколения вперед. Серебряный век, с его тягой к *«вечным образам»* и сюжетам, принял толстовского Дон Жуана как одну из ключевых фигур – и превратил его историю в многоголосый хор, в котором слышны и музыка Моцарта, и шепот символистских духов, и шаги Командора, и голос Донны Анны.

Список литературы

Ахматова А. Соч.: В 2 т. / Сост. М. М. Кралина. М.: Правда; Огонек, 1990. Т. 1. 448 с.; Т. 2. 432 с.

Багно В. Е. «Каменный гость» Пушкина как перекресток древнейших легенд и мифов // Багно В. Е. Миф – образ – мотив (Русская литература в контексте мифовой). СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2014. С. 93–99.

- Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960. Т. 3: Стихотворения и поэмы. 1907–1921. 715 с.
- Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1973. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. 672 с.
- Гёте И. В. Избранные произведения: В 2 т. М.: Правда, 1985. Т. 2. С. 125–628.
- Гофман Э. Т. А. Дон Жуан // Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1. С. 82–93.
- Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. 632 с.
- Дон Жуан русский: Антология / Сост., предисл. и примеч. А. В. Парина. М.: Аграф, 2000. 572 с. (Библиотека мировой литературы)
- Жолковский А. К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М.: Языки русской культуры, 1999. 391 с.
- Кихней Л. Г. «Поэма без Героя» Анны Ахматовой: к механизмам создания гипертекста // Русская литература. 2024. № 3. С. 174–190.
- Климова С. Б. Байрон, Пушкин и русские дон жуаны. Жанровая судьба вечно-го образа // Вопросы литературы. 2013. № 1. С. 388–418.
- Миф о Дон Жуане. Новеллы, стихи, пьесы / Сост. Вс. Багно. СПб.: Terra Fantastica; Corvus, 2000. 619 с. (Библиотека мировой литературы)
- Михиленко С. А. Эволюция образа Дон Жуана в русской литературе XIX–XX веков: Дис. ... канд. филол. наук. Пятигорск, 2001. 182 с.
- Пушкин А. С. Каменный гость // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / Под-гот. текста и примеч. Б. В. Томашевского. Л.: Наука, 1978. Т. 5: Евгений Онегин. Драматические произведения. С. 316–350.
- Соболев Н. И., Храмых А. В. Пьесы Б. К. Зайцева в русской драматургии нача-ла XX века // Проблемы исторической поэтики. 2015. № 13 (1). С. 527–536.
- Сухотин М. Два Дон Жуана // Русский журнал. 1999. 3 авг. URL: https://www.russ.ru/krug/19990803_s.html (дата обращения 04.08.2025).
- Тверитинова Т. И. Интертекстуальность в драматической поэме А. К. Толстого «Дон Жуан» // Текст. Язык. Человек: Сб. науч. тр.: В 2 ч. Мозырь: МГПУ им. И. П. Шамякина, 2017. Ч. 1. С. 196–200.
- Театральные миниатюры Серебряного века / Сост., подгот. текста, вступ. ст., биогр. очерки и примеч. Н. Букс. М.: ОГИ, 2020. 816 с.
- Толстой А. К. О литературе и искусстве. М.: Современник, 1986. 335 с.
- Толстой А. К. Письмо Б. М. Маркевичу // Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М.: Худож. лит., 1964. Т. 4. С. 130–135.
- Федоров А. В. Философская проблематика драматической поэмы А. К. Толстого «Дон Жуан» // Филологические традиции в современном литературном и лин-гвистическом образовании: Сб. ст. / [Отв. ред. И. Д. Михайлова]. М.: МГПУ, 2005. Вып. 4. С. 131–134.
- Федоров А. В. Идеал как искушение (Драма А. К. Толстого «Дон Жуан») // Літературознавчі обрї: праці молодих учених. Київ: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шев-ченка НАН України, 2006. Вып. 10. С. 39–41.
- Федоров А. В. Алексей Константинович Толстой и русская литература его времени. М.: Русское слово, 2017. 752 с.
- Хармс Д. Дон Жуан // Хармс Д. И. Полн. собр. соч.: [В 4 т.] / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. В. Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 1997. Т. 1: Стихо-творения. С. 319–322.

References

- Akhmatova A. Sochineniya [Works]. In 2 vols. Comp. by M. M. Kralina. Moscow, Pravda, Ogonek Publ., 1990, vol. 1, 448 p.; vol. 2, 432 p. (in Russ.)
- Bagno V. E. “Kamennyi gost” Pushkina kak perekrestok drevneishikh legend i mifov [Pushkin’s “Stone Guest” as a Crossroads of Ancient Legends and Myths]. In: Bagno V. E. Mif – obraz – motiv (Russkaya literatura v kontekste mirovoi) [Myth – Image – Motif (Russian Literature in the Context of the World)]. St. Petersburg, Pushkinskii Dom, Vita Nova Publ., 2014, pp. 93–99. (in Russ.)
- Bagno Vs. (comp.). Mif o Don Zhuane. Novelly, stikhi, p’esy [The Myth of Don Juan. Novellas, Poems, Plays]. St. Petersburg, Terra Fantastica, Corvus Publ., 2000, 619 p. (in Russ.)
- Blok A. Sobr. soch. [Collected Works]. In 8 vols. Moscow, Leningrad, GIKhL Publ., 1960, vol. 3, 715 p. (in Russ.)
- Bryusov V. Sobr. soch. [Collected Works]. In 8 vols. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1973, vol. 3, 672 p. (in Russ.)
- Buks N. (comp.). Teatral’nye miniatyury Serebryanogo veka [Theatre Miniatures of the Silver Age]. Moscow, OGI, 2020, 816 p. (in Russ.)
- Don Zhuan russkii: Antologiya [Russian Don Juan, Anthology]. Comp., intr., commtnt. by A. V. Parin. Moscow, Agraf Publ., 2000, 572 p. (in Russ.)
- Fedorov A. V. Aleksey Konstantinovich Tolstoy i russkaya literatura ego vremeni [Aleksey Konstantinovich Tolstoy and Russian Literature of His Time]. Moscow, Russkoe slovo Publ., 2017, 752 p. (in Russ.)
- Fedorov A. V. Filosofskaya problematika dramaticeskoi poemy A. K. Tolstogo “Don Zhuan” [The philosophical issues in A. K. Tolstoy’s dramatic poem “Don Juan”]. In: Mikhailova I. D. (ed.). Filologicheskie traditsii v sovremennom literaturnom i lingvisticheskem obrazovanii [Philological Traditions in Modern Literary and Linguistic Education]. Moscow, MSPI Press, 2005, iss. 4, pp. 131–134. (in Russ.)
- Fedorov A. V. Ideal kak iskushenie (Drama A. K. Tolstogo “Don Zhuan”) [The Ideal as a Temptation (A. K. Tolstoy’s Drama “Don Juan”)]. In: Literaturoznavchi obrii, praci molodih uchenih [Literary studies, works of young scientists]. Kiev, Institut literaturi im. T. G. Shevchenka NAN Ukrainskoi Publ., 2006, iss. 10, pp. 39–41. (in Russ.)
- Goethe I. V. Izbrannye proizvedeniya [Selected Works]. In 2 vols. Moscow, Pravda Publ., 1985, vol. 2, pp. 125–628. (in Russ.)
- Gumilev N. Stikhotvoreniya i poemy [Poems]. Leningrad, Sovetskii pisatel’ Publ., 1988, 632 p. (in Russ.)
- Harms D. Don Zhuan [Don Juan]. In: Harms D. I. Poln. sobr. soch. [Complete Works]. In 4 vols. Intr., prep., comment. by V. N. Sazhin. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1997, vol. 1, pp. 319–322. (in Russ.)
- Hoffman E. T. A. Don Zhuan [Don Juan]. In: Hoffman E. T. A. Sobr. soch. [Collected Works]. In 6 vols. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1991, vol. 1, pp. 82–93. (in Russ.)
- Kikhney L. G. “Poema bez Geroya” Anny Akhmatovoi: k mekhanizmam sozdaniya giper teksta. *Russkaya literature* [Russian Literature], 2024, no. 3, pp. 174–190. (in Russ.)
- Klimova S. B. Bairon, Pushkin i russkie don zhuany. Zhanrovaya sud’ba vechnogo obraza [Byron, Pushkin, and Russian Don Juan. The Genre Fate of an Eternal Image]. *Voprosy literatury* [Literature Questions], 2013, no. 1, pp. 388–418. (in Russ.)

Mikhienko S. A. Evolyutsiya obraza Don Zhuana v russkoi literature XIX–XX vekov [Evolution of the Image of Don Juan in Russian Literature of the 19th – 20th Centuries]. Cand. Philol. Sci. Diss. Pyatigorsk, 2001, 182 p. (in Russ.)

Pushkin A. S. Kamennyi gost' [The Stone Guest]. In: Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. [Complete Works]. In 10 vols. Prep. and comment. by B. V. Tomashevsky. Leningrad, Nauka, 1978, vol. 5, pp. 316–350. (in Russ.)

Sobolev N. I., Khramykh A. V. P'esy B. K. Zaitseva v russkoi dramaturgii nachala XX veka [B. K. Zaitsev's Plays in Russian Drama of the Early 20th Century]. *Problemy istoricheskoi poetiki* [Problems of historical poetics], 2015, no. 13 (1), pp. 527–536. (in Russ.)

Sukhotin M. Dva Don Zhuana [The Two Don Juans]. *Russkii zhurnal* [Russian Journal], 1999, August 3. (in Russ.) URL: https://www.russ.ru/krug/19990803_s.html (accessed: 04.08.2025).

Tolstoy A. K. O literature i iskusstve [On Literature and Arts]. Moscow, Sovremennik Publ., 1986, 335 p. (in Russ.)

Tolstoy A. K. Pis'mo B. M. Markevichu [Letter to B. M. Markevich]. In: Tolstoy A. K. Sobr. soch. [Collected works]. In 4 vols. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1964, vol. 4, pp. 130–135. (in Russ.)

Tveritinova T. I. Intertekstual'nost' v dramaticeskoi poeme A. K. Tolstogo "Don Zhuan" [Intertextuality in A. K. Tolstoy's Dramatic Poem "Don Juan"]. In: Tekst. Yazyk. Chelovek [Text. Language. Man]. Collection of scientific papers. In 2 parts. Mozyr, ShamyakinMSPU Publ., 2017, part 1, pp. 196–200. (in Russ.)

Zholkovsky A. K. Mikhail Zoshchenko: poetika nedoveriya [Mikhail Zoshchenko: the poetics of mistrust]. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 1999, 391 p. (in Russ.)

Информация об авторе

Любовь Геннадьевна Кихней, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории журналистики и литературы факультета журналистики Московского университета имени А. С. Грибоедова (Москва, Россия)

Information about the Author

Lyubov G. Kikhney, Doctor of Sciences (Philology), Professor, Head of the Department of Journalism History and Literature at the Faculty of Journalism, Moscow University named after A. S. Griboyedov (Moscow, Russian Federation)

*Статья поступила в редакцию 15.08.2025;
одобрена после рецензирования 07.09.2025; принята к публикации 07.09.2025
The article was submitted on 15.08.2025;
approved after reviewing on 07.09.2025; accepted for publication on 07.09.2025*

Научная статья

УДК 821.161.1+82.0

DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-83-92

**«На Хвощинское»:
ономастическая аллюзия в «Грамматике любви»**

Алексей Евгеньевич Козлов

Новосибирский государственный педагогический университет
Новосибирск, Россия

alexey-kozlof@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0016-9546>

Аннотация

Объектом рассмотрения является фамилия персонажа в ономастиконе рассказа И. А. Бунина «Грамматика любви». Показано, что многократное упоминание Хвошинского заключает в себе аллюзию, связанную с историей литературы второй половины XIX в. Статья заключает в себе краткий обзор мемуарных источников и научной литературы, связанных с писательской деятельностью Н. Д. Хвошинской.

Предлагаемый вариант прочтения демонстрирует специфику сюжетной динамики, обусловленной ресурсом культурной памяти и рецептивными возможностями адресата. С одной стороны, возможно имманентное прочтение произведения, где имя героя заключает в себе только те смыслы, которые обусловлены вербально-ассоциативным пространством текста. С другой – обращение к контекстам определяет напряженность мотива отчужденности и мизерабельности, а также заключает в себе возможную авторскую игру, где, вслед за меной Хвошинский / Хвошинская реализуется игра Анна Бунина / Иван Бунин.

Ключевые слова

русская литература XX века, Хвошинская, символический капитал, имя и сюжет

Для цитирования

Козлов А. Е. «На Хвощинское»: ономастическая аллюзия в «Грамматике любви» // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4. С. 83–92. DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-83-92

“To Khvoshchinskoye”: Onomastic Allusion in “The Grammar of Love” by Ivan Bunin

Alexey E. Kozlov

Novosibirsk State Pedagogical University
Novosibirsk, Russian Federation

alexey-kozlof@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0016-9546>

Abstract

The article examines the onomastics of the story “The Grammar of Love” by I. A. Bunin, focusing on the recurring name “Khvoshchinsky”. It is shown that these multiple mentions allude to Nadezhda Dmitrievna Khvoshchinskaya, a writer active in the second half of the 19th century. The article provides a brief overview of memoir sources and scientific literature related to N. D. Khvoshchinskaya’s writing activity.

The proposed reading demonstrates the specificity of the plot dynamics, conditioned by the receptive capabilities of the addressee. On the one hand, an immanent reading of the text might limit the significance of the name Khvoshchinsky to the meaning derived solely from the verbal-associative context of the story. On the other hand, expanding the interpretative field to include the author Khvoshchinskaya highlights themes of alienation and miserability potentially intended by the author, where the exchange of Khvoshchinsky / Khvoshchinskaya prefigures the game Anna Bunina / Ivan Bunin.

Keywords

Russian literature of the 20th century, Khvoshchinskaya, symbolic capital, name and plot

For citation

Kozlov A. E. “To Khvoshchinskoye”: Onomastic Allusion in “The Grammar of Love” by Ivan Bunin. *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis]*, 2025, no. 4, pp. 83–92. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-83-92

«Грамматика любви» И. А. Бунина – миниатюра, комментированию и расшифровке которой посвящена обширная научная литература. В истории русской культуры не так много прозаических произведений малой формы, за исключением «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева, чья сверхсемантическая насыщенность, несмотря на предельно краткий объем, порождает принципиально несходные интерпретации [Капинос, Куликова, 2006]. При этом в отличие от «Стихотворений в прозе», часто анонимизирующих прототипы и нарочито снимающих конкретную номинацию [Алексеев, Назарова, 1982]¹, в «Грамматике любви», как и в других произведениях Бунина, имя заключает в себе сюжетный потенциал.

Исследователи неоднократно подчеркивали значение библиотеки, представленной в этом произведении [Hutchings, 1992; Жолковский, 2014; Капинос, 2014; Анисимов, 2015], однако в пространстве художественного текста «функция орде-

¹ Наиболее очевидное исключение – стихотворение в прозе «Памяти Ю. П. Вревской», продиктованное трагическим событием современности. На этом фоне контрастно выглядит стихотворение «Последнее свидание». Несмотря на узнаваемость Н. А. Некрасова, читателю предоставлена возможность прочитать миниатюру двояко: как некролог, связанный с эпизодом литературного быта, или же как обобщенную картину примирения друзей (что неизбежно резонирует с другими текстами цикла).

на, завещания, колоды карт, закладной или банковского билета и способность этих (или иных) предметов сыграть сюжетообразующую роль определяется их принадлежностью к внехудожественным социальным структурам» [Лотман, 2002, с. 303], это же касается и имени. В контексте творчества Бунина практически каждое имя не только заключает в себе житейскую, биографическую страницу, но и отражает значение литературного опыта. Как отмечает К. В. Анисимов, «...при всём том, что классиков обычно ставят в пример, для Бунина их пантеон был с инструментальной точки зрения бесполезен: созданному ими искусству, по его мнению, нельзя было научиться. Стремление легитимировать себя в сфере притяжения классических эталонов вело писателя к утверждению литературного дара как врожденной ценности, своего рода генной мутации, передаваемой от предков к потомкам» [Анисимов, 2015, с. 16]. Тем большее значение приобретают имена писателей, принадлежащих к условному второму ряду (ярким примером такого тяготения становится аллюзии к повести Я. П. Полонского «Груня» в рассказе «В одной знакомой улице» или реминисценции к романам П. Д. Боборыкина в рассказе «Гёмные аллеи»). Тем более закономерным оказывается звучание фамилий книговеда-любителя в «Грамматике любви» и писательницы Н. Д. Хвошинской.

— Ты на Хвошинское, что ли, едешь? — крикнул Ивлев, высовываясь под дождь.

— На Хвошинское, — невнятно отозвался сквозь шум дождя малый, с обвисшего карпуга которого текла вода. — На Писарев верх...²

В последней авторской редакции рассказа имя «Писарев» (5 упоминаний) может отчетливо ассоциироваться с литературной критикой «Русского слова» и «Дела», в то время как «Хвошинский» (10 упоминаний) заключает в себе и выбранный писательницей Н. Д. Хвошинской маскулинный псевдоним (Крестовский), и ее собственную девичью фамилию³.

Для второй половины XIX в. творчество Н. Д. Хвошинской как писателя и критика было заметным явлением [Строганова, 2019; 2025; Хогенбом, 2024]. Ее произведения появлялись на страницах крупных толстых журналов («Отечественные записки», «Библиотека для чтения», «Современник») и хорошо оплачивались, большинство читателей и начинающих писателей ставили ее в один ряд с А. Ф. Писемским, И. С. Тургеневым, М. В. Авдеевым, М. Е. Салтыковым-Щедриным⁴. Однако последние годы писательницы были омрачены болезнями, бедностью и постепенным забвением. Так, в пересказе В. И. Семевского чествования писательницы, инициированные рязанской молодежью, обнажили характерную надломленность и потерянность Хвошинской:

² Бунин И. А. Грамматика любви // Бунин И. А. Собр. соч.: В 8 т. / Сост. А. К. Бабореко. М., 1995. Т. 4. С. 210.

³ Такое прочтение определяется концепцией имени-этимона в работах В. В. Мароши [2013].

⁴ Так, например, П. Д. Боборыкин упоминает Хвошинскую в одном ряду с названными писателями, стоящими в центре литературной жизни 1850–1860-х гг., а также пишет о гонораре: «Сторублевая плата считалась прекрасным гонораром. Ее получал, например, один из самых выдающихся беллетристов, В. Крестовский – псевдоним, то есть Н. Д. Хвошинская. Такую же сторублевую плату имела она у нас в 1864 году» (Боборыкин П. Д. За полвека. Воспоминания. М.: ГИХЛ, 1965. Т. 1. С. 409).

Меня окружили на крыльце. «Пользуемся возможностью прийти поблагодарить вас за сочувствие к молодому поколению». – Ура! (это мне-то!). Другой: «Я от семинарии; вы нас вызвали к жизни». Опять крик. Так мне стало тяжело и больно. Протягиваются мне руки, теснят так ласково. «Господа, – говорю, – если б мы могли теперь поздравить друг друга с какою-нибудь радостью, – если бы вам хоть немного получше жилось...» Как я это выговорила – натурально, слышали, что были близко, – но они подняли такой крик, а за ними все, что уж ни я, ни меня, ничего больше не слышали. Два фонаря на улице, ряды голов и над всем ветер. Я, наконец, успела близким сказать: «уходите, простудитесь». Они кричать пуще, но я ушла. Хорошо это было и ужасно. Не знаю, как тяжело. В самом деле, если б нам было чем-нибудь порадовать друг друга. Смысл был бы. Положим, и теперь смысл: от молодых мизераблей поклон старому мизераблю. Но что же это? По сердцу знаю, что это не прошлогодние тургеневские овации. Нет, это точно припадение бедных детей к вдове-матери. И хорошо, что темно было и бурно. Ревела я одна много и, конечно, никому, кроме тебя, не рассказываю. Ну конечно, в городе знают. Но ведь я никого не вижу и не выхожу, все равно мне, знают или не знают⁵.

В этом фрагменте показательным является и скромный масштаб провинциального праздника, и практически материнская забота писательницы о своих немногочисленных читателях. Ключевой в этой авторефлексии становится оценка себя и своих слушателей как мизераблей, а также сравнение чувствований с прошлогодними овациями Тургеневу.

После смерти Хвошинской ее литературное наследие утратило свое значение. Как отметил С. Н. Кривенко, «чем же и как мы почтили её заслуги, которых так много? Несколько краткими некрологами, в которых, помнится, рядом с похвалами, указывалось на второстепенную её роль среди корифеев 40-х и 60-х годов и на второстепенные размеры её таланта»⁶. Причины утраты популярности и периферийного статуса Хвошинской в стремительно меняющей историко-литературной ситуации первой половины XX в. многообразны. Во-первых, несмотря на очевидную параллель между тремя сестрами Бронте и тремя сестрами Хвошинскими, литературный быт второй половины XIX в. в российском и викторианском обществах значительно отличался [Хогенбом, 2024]⁷. В связи с этим симптоматично нежелание писательницы подписывать свои произведения подлинным именем: «Если даже не все писатели, подписывающие свое имя, имеют право на биографию, то псевдонимы вовсе не имеют никаких биографий. Что такое псевдоним? Никто. Так что же говорить о нем?..»⁸. Так, сама писательница повлияла на механизмы, стирающие имя из культурной памяти. Во-вторых, на таком затворничестве могли отразиться и обстоятельства личной жизни: несча-

⁵ Цит. по: Семевский В. И. Н. Д. Хвошинская-Зайончковская // Русская мысль. 1890. Т. 11. С. 87. Не менее любопытна подготовка поздравительного адреса, также сильно по-действовавшая на писательницу (см.: Строганова Е. Н. «Свободное чувство искреннего уважения...». Приветственный Адрес Н. Д. Хвошинской в контексте становления жанра // НЛО. 2026. № 1. С. 35–78. (в печати)).

⁶ Кривенко С. Н. Воспоминания о Салтыкове // Исторический вестник. 1890. Т. 42–43. С. 8.

⁷ См. также: Зубков К. Ю. Почему Надежда Хвошинская не была викторианской писательницей: Литературная критика, кризис либерализма и эманципация пансионерки в начале 1860-х годов // НЛО. 2026. № 1. С. 14–34. (в печати)

⁸ Цит. по: «Я живу от почты до почты...», 2001, с. 65].

стливое замужество с И. И. Зайончковским, продолжительная болезнь, наконец, связь с В. А. Москалевой, вызвавшая раздоры в семье [Строганова, 2025].

Стремительные изменения литературного и культурного поля начала XX в. также вытесняли имя и память о нем. С одной стороны, этому способствовало появление массовой литературы, подписанной женскими именами и при этом не заключающей в себе какого-либо глубокого социального или экзистенциального конфликта⁹. С другой стороны, действующие стереотипы. Показателен, например, пренебрежительный отзыв А. А. Блока, оставленный в его дневнике: «Читаю поэму Хвошинской (Н. Д.) “Деревенский случай” (1853). NB – 50 лет отделяют ее от “Перекрестка” П. С. Соловьевой – тот же формат, и то же... женское бессилие, неграмотность, невечность»¹⁰. Показательны и попытки возвращения имени писательницы из забвения, характерные для литературы русской эмиграции. Ярким свидетельством такого опыта является эссе А. В. Амфитеатрова «Жили-были три сестры»:

...недавно один хороший знаток новейшей русской литературы, ходячий словарь ее имен и библиографии, спросил меня, точно ли крупною писательницей была «В. Крестовский» и чей это псевдоним? Что псевдоним, он знал по отметке в скобках, которую В. Крестовский – Хвошинская ставила в подписи для отличия от Все-волода Крестовского. Так глухо забыта сочинительница «Большой Медведицы», «Баритона», «Попечителя учебного округа» и др., которую наши отцы чтили Тургеневу равною, «Вестник Европы» печатал на почетном «тургеневском» месте, критика уподобляла Бертольду Ауэрбаху и Фридриху Шпильгагену. А впрочем, если в корень смотреть, то много ли памятнее теперь и сами-то Ауэрбах и Шпильгаген? Даже в Германии, не только у нас? От Кохановской – все-таки нет-нет, да кто-нибудь вспомнил классический рассказ «После обеда в гостях». Жадовскую от полного забвения спасет хрестоматическая «Нива моя, нива, нива золотая». Но, вооб-

⁹ Заметим, что на механистичность произведений Чарской указывал Чуковский: «...мне даже стало казаться, что никакой Чарской нет на свете, а просто – в редакции “Задушевного слова”, где-нибудь в потайном шкафу, имеется заводной аппаратик с дюжиной маленьких кнопочек, и над каждой кнопочкой надпись: “Ужас”, “Обморок”, “Болезнь”, “Истерика”, “Злодейство”, “Геройство”, “Подвиг”, – и что какой-нибудь сонный мужчина, хотя бы служитель редакции, по вторникам и по субботам засучит рукава, подойдёт к аппаратику, защёлкает кнопками, и через два или три часа готова новая вдохновенная повесть, азартная, вулканически-бурная, – и, рыдая над её страницами, кто же из детей догадается, что здесь ни малейшего участия души, а всё винтики, пружинки, колесики!.. Конечно, я рад приветствовать эту новую победу механики. Ведь сколько чувств, сколько вдохновений затрачивал человек, чтобы создать “произведение искусства”! Теперь наконец-то он свободен от ненужных творческих мук!» (Чуковский К. Лидия Чарская // Чуковский К. И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 6. С. 158).

¹⁰ Литературное наследство. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М.: ИМЛИ, 1982. Т. 92, кн. 3. С. 103. В этом отзыве о поэзии Хвошинской Блок идет вслед за критикой 1850-х гг.: «поэт, которому следует употребить свой поэтический дар на что угодно – на прозу, на драмы, на выписки из книг, на романы, но только не на составление стихотворений» ([Дружинин А. В.] Письма Иногороднего подписчика о русской журналистике // Библиотека для чтения. 1853. Т. 119. С. 5); «Мы бы почли себя счастливыми, если бы наши немногие замечания способствовали к тому, чтобы сочинительница «Деревенского случая» решилась отказаться от повестей в стихах. Ей дано все нужное для того, чтобы удачно писать прозой» [Некрасов Н. А. Dubia] // Современник. 1854. № 1. С. 7). Заметим, что во всех приведенных контекстах обсуждается исключительно поэтическое творчество.

ще-то, об этой поэтессе, когда-то популярной наравне чуть не с Некрасовым и Никитиным, а с Плещеевым-то уж всеконечно, сохранилось только И. А. Буниным воскрешенное, не весьма эстетическое воспоминание, что она умерла, провалившись в отхожее место¹¹.

Несмотря на то, что в центре эссе Амфитеатрова стоит феномен женской беллетристики, закономерности, представленные в публицистическом ключе, распространяются на поле беллетристической литературы как таковой¹². К этому относится и общая интенция реабилитировать, обелить имя беллетриста, поставив его в один ряд с фигурой первого литературного ряда, и идея «глухого имени», остающегося в культурной памяти через серию часто непонятных фраз и идиом, и даже курьезно-анекдотическая смерть, содержащая в себе метафору гибели в культурном пространстве (упоминание Жадовской, якобы провалившейся в отхожее место).

В изданном на сегодня собрании сочинений Бунина упоминание Жадовской, а тем более обстоятельств ее смерти, отсутствует. По-видимому, этот анекдот (не Бунину принадлежащий) восходит к более раннему упоминанию смерти И. А. Баркова, однако в данном случае он десемиотизирован. Как бы то ни было, в «Грамматике любви» имя героя заключает в себе противоположные эстетические смыслы.

Хвошинский в «Грамматике любви» – близкий к созерцателям и антикам – находится во власти двух сильных страстей: литературы и любви к крепостной Луше. Пунктир биографии Хвошинской, включая затворничество от каких-либо конфидентов, совпадает с фабулой жизни героя Бунина, а характерный элегизм «Грамматики любви» кажется связанным не только с поэтикой Тургенева, но и его талантливой современницы. Однако, в отличие от своего вероятного прототипа, Хвошинский обладает наивысшим знанием: создавая глубоко вторичное и неоригинальное стихотворение, он в то же время обретает возможность самой фиксации бытия, выступая прямым предшественником Годунова-Чердынцева и Юрия Живаго.

Итак, расшифровка ономастической аллюзии оставляет несколько валентностей интерпретации. Во-первых, Хвошинский – это имя, заключающее в себе расительную семантику, не связанное с какими-либо ассоциациями в культуре¹³.

¹¹ Амфитеатров А. В. Жили-были три сестры // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 2002. Т. 4. С. 65. Статья любопытна тем, что Амфитеатров пишет об общих закономерностях культурной памяти, показывая, как вслед за Б. Ауэрбахом и Ф. Шпильгагеном были забыты русские беллетристы второй половины XIX в.

¹² Сходная идея, возвращающая читателя к концепции «литературной аристократии», представлена у В. Ф. Ходасевича в очерке о Е. П. Ростопчиной: «Однако же, до какой степени смешивала она литературные отношения с личными, как наивно выделяла женскую литературу из литературы вообще, как и в поэзии, точно на балу, соперничала она прежде всего с женщинами» (Ходасевич В. Ф. Е. П. Ростопчина // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 12 т. М., 1996. Т. 2. С. 22).

¹³ «Эта “мертвая книга” как бы противопоставлена “живому персонажу” – наследнику Хвошинского, молодому человеку, ведущему какое-то выморочное, тусклое, полурастительное существование» [Блюм, 2001, с. 102]. Сходная интерпретация представлена и у А. К. Жолковского: «хвощи – уникальные в современной флоре остатки древних папоротниковых»; «фамилия с коннотациями Древности» [Жолковский, 2014, с. 222, 223].

Во-вторых, Хвощинский оказывается однофамильцем талантливой, но забытой в первой трети XX в. писательницы. Угасание имени в культурной памяти усиливало растительные ассоциации в произведении, обусловливая имманентную интерпретацию текста. Однако изменение статуса Хвошинской в XXI в. свидетельствует о возможных сдвигах (обусловленных гендерным поворотом¹⁴) в тектонике литературного канона. Получившее новую семантическую жизнь в культуре, это имя не только дополняет историю литературы, часто излишне патриархальную, но и вторично семантизирует отдельные сюжеты.

В этом контексте «Хвошинский» становится едва ли неозвучным обратной трансформации имени Анны Буниной в Ивана Бунина¹⁵, обозначая путь и движение от архаистов к новаторам и выстраивая новые траектории идентичности и метатекста.

Список литературы

- Алексеев М. П., Назарова Л. Н. Примечания. Стихотворения в прозе // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1982. Т. 10. С. 442–475.
- Анисимов К. В. «Грамматика любви» И. А. Бунина: текст, контекст, смысл. Красноярск: СФУ, 2015. 147 с.
- Блюм А. В. Из бунинских разысканий // И. А. Бунин: pro et contra. СПб., 2001. С. 678–681.
- Жолковский А. К. Еще раз о грамматике любви // Звезда. 2014. № 12. С. 220–225.
- Зубков К. Ю. Почему Надежда Хвошинская не была викторианской писательницей: Литературная критика, кризис либерализма и эмансипация пансионерки в начале 1860-х годов // НЛО. 2025. № 6. С. 14–34.
- Капинос Е. В. Поэзия Приморских Альп: рассказы И. А. Бунина 1920-х годов. М.: ЯСК, 2014. 247 с.
- Капинос Е. В. Стихи и книги Хвошинского (И. Бунин «Грамматика любви») // Филологос. 2023. № 2. С. 30–35.
- Капинос Е. В., Куликова Е. Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. Новосибирск, 2006. 336 с.
- Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. 769 с.
- Мароши В. В. Имя автора в русской литературе: поэтическая семантика, прагматика, этимология. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2013. 202 с.
- Приказчикова Е. «Дивный феномен нравственного мира»: жизнь и творчество камской амазонки Надежды Дуровой. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018. 594 с.
- Савкина И. Разговоры с зеркалом и зазеркальем. Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М.: НЛО, 2007. 440 с.

¹⁴ См. об этом: [Савкина, 2007; Приказчикова, 2018; Строганова, 2019; Hoogenboom, 2025]. См. также: Hoogenboom H., Berman A. The Sisters Khvoshchinskaia / Ed. by H. Hoogenboom, A. Berman. DeKalb, IL: Northern Illinois Uni. Press, 2026. 303 p. (в печати)

¹⁵ Другая автопроекция – Ивлев, чья фамилия заключает очевидное стяжение Иван + Лев (для последователя Тургенева и биографа Толстого был характерен такой подчеркнуто игровой прототипизм [Капинос, 2023]).

Строганова Е. Н. Классики и современницы: гендерные реалии в истории русской литературы XIX века. М.: Литфакт, 2019. С. 297–305.

Строганова Е. Н. «Мне нужны близкие, самые близкие»: К биографии Н. Д. Хвошинской // Литературный факт. 2025. № 2 (36). С. 130–171. DOI 10.22455/2541-8297-2025-36-130-171

Хогенбом Х. Переопределяя смысл жизни: история русской литературы XIX века и женщины-писательницы // НЛО. 2024. № 4. С. 61–70. DOI 10.53953/08696365_2024_189_5_61

«Я живу от почты до почты....» Из переписки Надежды Дмитриевны Хвошинской / Сост. А. Розенхольм, Х. Хогенбом. Fichtenwalde: Verlag F. K. Göpfert, 2001. 271 с.

Hutchings S. Towards the Grammar of (a) Love: Bunin's Impossible Journey // Modern Language Studies. 1992. No. 22, 3. P. 17–35.

Hoogenboom H. Noble Sentiments and the Rise of Russian Novels: A European Literary History. Toronto: Uni. of Toronto Press, 2025. 232 p.

Список источников

Амфитеатров А. В. Жили-были три сестры // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 2002. Т. 4. С. 60–65.

Боборыкин П. Д. За полвека. Воспоминания. М.: ГИХЛ, 1965. Т. 1. 590 с.

Бунин И. А. Грамматика любви // Бунин И. А. Собр. соч.: В 8 т. / Сост. А. К. Бабореко. М., 1995. Т. 4. С. 208–214.

[Дружинин А. В.] Письма И ногородного подписчика о русской журналистике // Библиотека для чтения. 1853. Т. 119. С. 1–37.

Кривенко С. Н. Воспоминания о Салтыкове // Исторический вестник. 1890. Т. 42–43. С. 112–124.

[Некрасов Н. А. Dubia] // Современник. 1854. № 1. С. 1–38.

Семевский В. И. Н. Д. Хвошинская-Зайончковская // Русская мысль. 1890. Т. 11. С. 82–103.

Ходасевич В. Ф. Е. П. Ростопчина // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 12 т. М., 1996. Т. 2. С. 20–42.

Чуковский К. Лидия Чарская // Чуковский К. И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 6. С. 155–169.

References

Alekseev M. P., Nazarova L. N. Primechaniya. Stikhotvoreniya v proze [Poetry in Prose. Review]. In: Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochinennii i pisem [Collected works]. In 30 vols. Moscow, Nauka, 1982, vol. 10, pp. 442–475. (in Russ.)

Anisimov K. V. “Grammatika lyubvi” I. A. Bunina: tekst, kontekst, smysl [“Grammar of Love” by I. A. Bunin: text, context, semantics]. Krasnoyarsk, SFU Press, 2015, 147 p. (in Russ.)

Blyum A. V. Iz buninskikh razyskanii [Bunin's poetry Review]. In: Ivan Bunin: pro et contra. St. Petersburg, 2001, pp. 678–681. (in Russ.)

Hoogenboom H. Noble Sentiments and the Rise of Russian Novels: A European Literary History. Toronto, Uni. of Toronto Press, 2025, 232 p.

Hutchings S. Towards the Grammar of (a) Love: Bunin's Impossible Journey. *Modern Language Studies*, 1992, no. 22, 3, pp. 17–35.

Kapinos E. V. Poeziya Primorskikh Al'p: rasskazy I. A. Bunina 1920-kh godov [Poetry of the Maritime Alps: novels by I. A. Bunin from the 1920s]. Moscow, Languages of Slavic Culture, 2014, 247 p. (in Russ.)

Kapinos E. V. Stikhi i knigi Khvoshchinskogo (I. Bunin “Grammatika lyubvi”) [Chkvoshinsky’s Poetry and Library]. *Filologos*, 2023, no. 2, pp. 30–35. (in Russ.)

Khogenbom Kh. Pereopredelyaya smysl zhizni: istoriya russkoi literature XIX veka i zhenschiny-pisatel'nitsy [Rethinking the Meaning of Life: 19th Century Russian Literary History and Women Writers]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2024, no. 4, pp. 61–70. (in Russ.) DOI 10.53953/08696365_2024_189_5_61

Kapinos E. V., Kulikova E. Yu. Liricheskie syuzhety v stikhakh i proze XX veka [Lyrical plots in poetry and prose of the 20th century]. Novosibirsk, 2006, 336 p. (in Russ.)

Lotman Yu. M. Iстория и типология русской культуры [History and typology of Russian culture]. St. Petersburg, 2002, 769 p. (in Russ.)

Maroshi V. V. Imya avtora v russkoi literature: poeticheskaya semantika, pragmatika, etimologiya [The author’s name in Russian literature: poetic semantics, pragmatics, etymology]. Novosibirsk, 2013, 202 p. (in Russ.)

Prikazchikova E. “Divnyi fenomen nравственного мира”: zhizn’ i tvorchestvo kamskoi amazonki Nadezhdy Durovoy [“Wonderful phenomenon of the moral world”: the life and work of the Kama Amazon Nadezhda Durova]. Ekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi, 2018, 594 p. (in Russ.)

Savkina I. Razgovory s zerkalom i zazerkal’em [Conversations with a Mirror and Through the Looking Glass. Self-documentary women’s texts in Russian literature of the first half of the 19th century]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007, 440 p. (in Russ.)

Stroganova E. N. “Mne nuzhny blizkie, samye blizkie”: K biografii N. D. Khvoshchinskoy) [“I Need Close People, the Closest Ones”: On the Biography of N. D. Khvoshchinskaya]. *Literaturnyy fakt*, 2025, no. 2 (36), pp. 130–171. (in Russ.) DOI 10.22455/2541-8297-2025-36-130-171

Stroganova E. N. Klassiki i sovremennitsy: gendernye realii v istorii russkoi literature XIX veka [Classics and Contemporaries: Gender Realities in the History of Russian Literature of the 19th Century]. Moscow, 2019, pp. 297–305. (in Russ.)

“Ya zhivu ot pochty do pochty...” Iz perepiski Nadezhdy Dmitrievny Khvoshchinskoy [“I live from one post office to the next...” From the correspondence of Nadezhda Dmitrievna Khvoshchinskaya]. Comp. by A. Rozenholm, Kh. Khogenbom. Fichtenwalde, Verlag F. K. Göpfert, 2001, 271 p. (in Russ.)

Zholkovsky A. K. Eshche raz o grammatike lyubvi [Review of Grammatika lyubvi]. *Zvezda*, 2014, no. 12, pp. 220–225. (in Russ.)

Zubkov K. Yu. Pochemu Nadezhda Khvoshchinskaya ne byla viktorianskoi pisatel’nitsei: Literaturnaya kritika, krisis liberalizma i emansipatsiya pansionerki v nachale 1860-kh godov [Why Nadezhda Khvoshchinskaya was not a Victorian writer: Literary criticism, the crisis of liberalism and the emancipation of a boarding school girl in the early 1860s]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2025, no. 6, pp. 14–34. (in Russ.)

List of Sources

- Amfiteatrov A. V. Zhili-byli tri sestry [Once upon a time there were three sisters]. In: Amfiteatrov A. V. Collected Works: In 10 vols. Moscow, 2002, vol. 4, pp. 60–65. (in Russ.)
- Boborykin P. D. Za polveka. Vospominaniya [Half a Century. Memoirs]. Moscow, GIKhL, 1965, vol. 1, 590 p. (in Russ.)
- Bunin I. A. Grammatika lyubvi [The Grammar of Love]. In: Bunin I. A. Collected Works. In 8 vols. Comp. by A. K. Baboreko. Moscow, 1995, vol. 4, pp. 208–214. (in Russ.)
- Chukovsky K. Lydia Charskaya. In: Chukovsky K. I. Collected Works. In 6 vols. Moscow, 1969, vol. 6, pp. 155–169. (in Russ.)
- [Druzhinin A. V.] Pis'ma Inogorodnega podpischika o russkoi zhurnalistike [Letters from a Non-Resident Subscriber about Russian Journalism]. *Biblioteka dlya chteniya* [Library for Reading], 1853, vol. 119, pp. 1–37. (in Russ.)
- Khodasevich V. F. E. P. Rostopchina. In: Khodasevich V. F. Collected Works. In 12 vols. Moscow, 1996, vol. 2, pp. 20–42. (in Russ.)
- Krivenko S. N. Vospominaniya o Saltykove [Memories of Saltykov]. *Istoricheskii Vestnik* [Historical Bulletin], 1890, vol. 42–43, pp. 112–124. (in Russ.)
- [Nekrasov N. A. Dubia]. *Sovremennik* [The Contemporary], 1854, no. 1, pp. 1–38. (in Russ.)
- Semevsky V. I. N. D. Khvoshchinskaya-Zayonchkovskaya. *Russkaya mysl'* [Russian Thought], 1890, vol. 11, pp. 82–103. (in Russ.)

Информация об авторе

Алексей Евгеньевич Козлов, кандидат филологических наук, доцент, Новосибирский государственный педагогический университет (Новосибирск, Россия)

Information of the Author

Alexey E. Kozlov, Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation)

Статья поступила в редакцию 10.07.2025;
одобрена после рецензирования 12.08.2025; принята к публикации 12.08.2025
*The article was submitted on 10.07.2025;
approved after reviewing on 12.08.2025; accepted for publication on 12.08.2025*

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-93-104

Лирический сюжет в повести о детстве (роман Ю. Юркуна «Шведские перчатки»)

Ксения Вадимовна Абрамова

Институт филологии

Сибирского отделения Российской академии наук

Новосибирск, Россия

a-ks@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1341-6083>

Аннотация

Статья посвящена анализу романа Юрия Юркуна «Шведские перчатки». Мы рассматриваем это произведение с точки зрения выявления в его повествовании черт, которые передают тему взросления героя, его перехода из детского состояния к юности. В связи с этим анализируются мотивы двойственности образа героя, его андрогинности, а также различные мифологические ассоциации, появляющиеся в связи с именем главного героя. Образ главного героя оказывается зыбким, подвижным. С одной стороны, он постоянно дополняется новыми деталями, с другой – как будто скрывается за различными масками. Отдельно мы останавливаемся на теме двойничества второстепенных героев повести, постоянной смене их ролей в жизни Иосифа. Также мы рассматриваем особенности описания вещественного мира в произведении Юркуна и использование в тексте приема остранения. Это позволяет объяснить смысл названия, роль деталей в создании художественного мира рассматриваемого произведения, а также выявить черты, характерные для повестей о детстве и взрослении, а также описать специфику их проявлений в тексте Юрия Юркуна. Указанные темы, мотивы и особенности повествования позволяют передать восприятие героем событий, мест и предметов. Это восприятие характеризуется как необычное, поскольку отражает взгляд на мир ребенка. Кроме того, мы показываем, что события и вещи в тексте Юркуна часто описаны как будто с двух точек зрения: с точки зрения главного героя, являющегося непосредственным участником событий, и с точки зрения стороннего наблюдателя. Все это позволяет говорить о том, что в романе «Шведские перчатки» проявляются черты, свидетельствующие о присутствии в повести лирического сюжета как особого свойства повести о детстве. Это приводит к тому, что текст производит впечатление личного дневника, в котором не выстраивается единый сюжет, но пропускают лирические черты, с помощью которых описывается взросление героя. Именно взросление становится «подвижным и разноправленным сверх-событием» лирического сюжета повести о детстве.

Ключевые слова

повесть о взрослении, тема детства, Юрий Юркун, лирический сюжет, Михаил Кузмин, остранение, двойственность, вещь

© Абрамова К. В., 2025

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4. С. 93–104
Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 4, pp. 93–104

Для цитирования

Абрамова К. В. Лирический сюжет в повести о детстве (роман Ю. Юркуна «Шведские перчатки») // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4. С. 93–104. DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-93-104

A Lyrical Plot in a Story about Childhood (Yurkun's Novel “Swedish Gloves”)

Ksenia V. Abramova

Institute of Philology
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
Novosibirsk, Russian Federation
a-ks@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1341-6083>

Abstract

This article analyzes Yuri Yurkun's novel “Swedish Gloves”, focusing on the narrative traits that reveal the protagonist's coming-of-age, his transition from childhood to adolescence. The study explores the duality of the protagonist's image, his androgyny, and mythological associations connected with his name. The protagonist's image is fluid and shifting. It is constantly being supplemented with new details, but on the other hand, he seems to hide behind various masks.

Furthermore, we also study the duality of the secondary characters and their shifting roles in Joseph's life. We consider Yurkun's description of the material world and the use of defamiliarization ('enstrangement' device) in the text. This analysis clarifies the meaning of the title, the role of detail in creating the artistic world of this work, and identifies the characteristic features of stories about childhood and adolescence, as well as their manifestations in Yuri Yurkun's text. These themes, motifs, and narrative features convey the protagonist's perception of events, places, and objects, reflecting a child's worldview.

Finally, we demonstrate that events and objects in Yurkun's text are often presented from two perspectives: that of the protagonist as a direct participant, and that of an external observer. The multi-faceted perspective suggests that “Swedish Gloves” exhibits traits indicative of a lyrical plot as a distinctive feature of a childhood story. This creates the impression of a personal diary.

In this diary-like structure, lyrical elements, rather than a unified plot, describe the protagonist's maturation, making this process the “moving and multidirectional super-event” of a childhood story told through a lyrical plot.

Keywords

coming-of-age story, childhood theme, Yuri Yurkun, lyrical plot, Mikhail Kuzmin, de-familiarization, duality, thing

For citation

Abramova K. V. A Lyrical Plot in a Story about Childhood (Yurkun's Novel “Swedish Gloves”). *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis]*, 2025, no. 4, pp. 93–104. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-93-104

Роман Юрия Юркуна «Шведские перчатки» был опубликован в 1914 г. в издательстве М. И. Семенова с предисловием Михаила Кузмина. Произведение молодого, практически никому не известного писателя вызвало значительное количество откликов в печати, но в основном отрицательных – критики нередко отмечали влияние знаменитого покровителя. Так, в отзыве В. Ирецкого говорилось: «Роман написан совершенно не по-русски, и почитатель автора “Шведских перчаток” оказал бы ему большую услугу, если бы вместо предисловия просто перевел этот роман на русский язык» (Речь. 1914. № 304, 10 нояб.; цит. по: [Юркун, 1995, с. 473]). П. Потемкин писал: «Боюсь, что Кузмин понял роль проводника очень широко и не только написал предисловие к роману, но и кое-где сглаживал шероховатости автора, уж очень кузминским пахнет от некоторых фраз» (цит. по: [Юркун, 1995, с. 474]).

Среди недостатков текста Юркуна критики часто называли нарушение норм русского языка, но, например, В. Ходасевич добавлял: «...несомненно, литературное дарование присуще г. Юркуну. Его наблюдения своеобразны, зорки, порой свидетельствуют об умении разобраться в переживаниях неглубоких, но сложных» (цит. по: [Юркун, 1995, с. 473]). Сохранился также отзыв Константина Сомова: «“Шведские перчатки” – интересный документ – это, в сущности, юношеский дневник – искренний и нежный...» (цит. по: [Юркун, 1995, с. 475]).

«Шведские перчатки» – это повесть о взрослении, главный герой которой – мальчик, чье имя читатель узнает не сразу (в начале произведения ему четырнадцать лет, в конце – восемнадцать). Мальчика зовут Иосиф, как и самого автора¹, и поэтому в ней просвечивают автобиографические мотивы, хотя нужно сказать, что о жизни Юркуна до 1913 г., времени его знакомства с Михаилом Кузминистым, практически ничего не известно².

¹ Юрий Юркун – поэтически звучный псевдоним, который был придуман Михаилом Кузминистым, настоящее имя писателя – Йозас (в русских документах Иосиф) Юркунас.

² Ольга Гильдебрандт-Арбенина, с которой у Юркуна тоже были долгие и сложные личные отношения и которую иногда называют его женой, писала в воспоминаниях: «Мать Юры отдала его в какой-то иезуитский пансион, где во главе этого училища стоял очень суровый пater <...> Мать Юры вскоре после смерти отца вышла замуж во второй раз и хотела, чтобы Юра стал священником и молился... Юра убежал из “монастыря” и перешел на военный строй... Тут у него был <...> какой-то вроде унтера, <...> Юра любил его, но тоже сбежал, и начались его странствования, – одна из “остановок” после Вильны была – Киев. <...> И когда Юра стал актером с нелепым псевдонимом “Монгандри”» [Юркун, 1995, с. 463–464]. В этом описании как будто отражается сюжет повести Юркуна, приведем лишь основные события произведения: отец главного героя – хозяин мелочной лавки в Вильне, а набожная мать торгует молитвенниками, одним из знакомых отца, режиссером театра водевилей, «заимствуется на один вечер» для исполнения роли дофина. После этого он заводит знакомство с актрисой пани Амброзий и ее дочерьми, делается сначала ее учеником, затем с другим театром отправляется на гастроли в компании дяди Бонифация, затем, после ложных обвинений Бонифация в мошенничестве, они покидают театр и вместе отправляются в Киев. Здесь Иосиф идет служить в книжную лавку, знакомится с неким известным писателем Павлом Гекторовичем и актрисой Галиной Львовной, с которой у него завязывается роман. Герой поступает в театр, где играет его возлюбленная, и отправляется с ней в Петербург. В Петербурге Галина изменяет Иосифу, пытаясь вызвать его ревность, герой же остается равнодушным – они расстаются, и Иосиф возвращается к дяде Бонифацию.

Биографические мотивы, тема перехода из детского состояния к отрочеству и взрослению ставит произведение Юр. Юркуна в один ряд с другими повестями о детстве, написанными в начале XX в.³, в том числе и с произведениями Михаила Кузмина⁴, в которых также появляется герой, взрослеющий и познающий различные факты жизни. Так, среди возможных кузминских претекстов «Шведских перчаток» Эрик де Хаард называет рассказ «Ванина родинка» (1912), роман «Нежный Иосиф» (1909), и, «в меньшей мере», «Крылья» (1907) [Haard, 2000, р. 418]⁵. Интересно, что сам Михаил Кузмин уже позднее, в 1922 г., в статье «Письмо в Пекин» говорит о сборниках Б. Пастернака и Ю. Юркуна, как будто сопоставляя их произведения, в первую очередь «Детство Люверс» и «Шведские перчатки»⁶.

Как было упомянуто выше, само повествование в тексте Юр. Юркуна больше напоминает дневник, оно наполнено впечатлениями и переживаниями героя, часто отрывочными. В предисловии к роману Михаил Кузмин пишет: «Автор, по-видимому, занят только небольшими сценами, живописует тонко и нежно природу, лирически восклицает и грустит, элегически философствует и как будто никакой крепкой связи, никакого романа нет» [Юркун, 1995, с. 18].

Эта особенность повествования позволяет нам говорить о возможности выделить лирический сюжет, который, по словам Ю. Н. Чумакова, «воспринимается весь сразу целиком, и именно поэтому внерационален, вненarrативен, и его нельзя рассказать» [Чумаков, 2019, с. 58]. Повесть о детстве строится на описании впечатлений и переживаний, пропущенных через детское сознание, и поэтому часто произведение о взрослении становится текстом, в котором событийность уходит на второй план и проступают лирические черты. Мы рассматриваем повесть о детстве как явление, в котором, благодаря специфике материала и особенно-

³ В. К. Кондратьев во вступительной статье к изданию прозаических произведений Юрия Юркуна 1995 г. назвал текст «действительно ярким и необычным», поскольку это произведение было замечено многими и, по замечанию исследователя, предвосхитило «романы юности», которые «ворвались в западную литературу послевоенного (после Первой мировой войны) времени» (см.: [Юркун, 1995, с. 10]).

⁴ Нужно отметить, что, по словам А. Шаталова, Михаил Кузмин превратил Юрия Юркуна «в персонаж собственного литературного окружения и собственной биографии» [Шаталов, 1996], хотя некоторые исследователи говорят о возможности влияния самого Юрия Юркуна на творчество Кузмина (см., например: [Haard, 2000]).

⁵ О «Крыльях» как «первом из Bildungsromanе с Вожатым в центре», а также о «небрежности стиля», характерной для прозы М. Кузмина, см.: [Марков, 1994, с. 163–170]. Мы не будем останавливаться на сопоставлении повести Юрия Юркуна с произведениями Михаила Кузмина, поскольку это является темой, требующей отдельного подробного анализа. Скажем лишь, что Кузмин, несомненно, оказал большое влияние на многих авторов, особенно в кругу тех, кто был ему особенно близок. К теме детства, взросления, юности обращались и другие писатели и поэты, входившие в круг Михаила Кузмина. Например, среди них можно назвать филолога и писателя А. Н. Егунова, который был близок и к Ю. Юркуну (об этом подробнее см.: [Маурицио, 2008]).

⁶ О последнем из них Кузмин рассуждает так: «Вихревой блеск описаний, восторженная нежность к жизни, природе и людям, патетизм лирических рассуждений, эмоциональность фабулы и способность показывать каждый предмет, каждое слово со всех сторон, в трех измерениях, – еще не оцененные достаточно свойства прозы Юр. Юркуна, может быть, наиболее своеобразной из современной» [Кузмин, 2018, с. 269–270].

ностям используемых авторами для передачи детского восприятия приемов, имплицитно присутствует «подвижное и разнонаправленное сверх-событие, в котором собраны всевозможные явления, сюжетные знаки и следы, переживания других людей, предметов и переживания переживаний» [Чумаков, 2019, с. 58]. В повести о детстве таким «сверх-событием» становится взросление героя, переданное с помощью различных знаковых мотивов и событий, в которых проступает лирическое начало.

Одним из примеров того, как в романе Юрия Юркуна «Шведские перчатки» создается впечатление многозначности и внутреннего движения элементов сюжета, является образ взрослеющего героя – ребенка, который меняется, сталкиваясь с различными ситуациями и людьми. Знаком этой изменчивости становится то, что имя героя называется не сразу: сначала пани Амброзия называет его Нарциссом и Адонисиком⁷, что задает определенный мифологический подтекст, и, когда наконец звучит имя героя (а звучит оно в момент, когда пани Амброзия пытается соблазнить его), возникает прямая отсылка к легенде о прекрасном Иосифе: «...тебя звать, кажется, Иосиф? Так вот, мой прекрасный Иосиф, ты никого еще не любил?» [Юркун, 1995, с. 32]⁸. Так образ самого героя становится зыбким: он наделяется чертами мифических персонажей, дополняется, обрастает деталями и ассоциациями, но одновременно и ускользает, как будто оказывается скрытым многочисленными масками.

Мотив двойственности героя также поддерживается тем, что он становится актером, тем, кто постоянно превращается в кого-то другого. Причем именно с этого начинается повествование, и Иосиф «одалживается» директором театра, т. е. не действует самостоительно, а как будто остается почти что безучастным, подчиняющимся наблюдателем событий. И даже описание спектакля, в котором играет Иосиф, впервые оказавшись в театре, передает впечатление, что герой как будто превращается в куклу, которую передвигают по сцене:

Я выполнил точно свою роль, как мне ее объяснили. Подойдя к господину, который при нашем появлении встал и, протянув руки к нему, которые он взял в свои, я начал осматривать публику, сидевшую в темноте и уставившую на нас свои глаза. Мне стало очень неловко, я почувствовал, как я покраснел, здесь было очень жарко, актер с рыжею бородою меня поворачивал, поднимал, актеры, одетые в синие костюмы, волновались и возмущались этим, но публика в темноте смеялась на каждое слово рыжебородого.

Наконец впереди занавес опустился и я перестал видеть публику... (с. 24).

Отметим, что в приведенном эпизоде присутствует обнаруженный и описанный формалистами прием остранения⁹, который использовался Л. Н. Толстым, в том числе в повести «Детство», ставшей в русской литературе своеобразным

⁷ Заметим, что Михаил Кузмин называл Юрия Юркуна Иосифом, Вилли Хьюзом и Дирианом – именами, по замечанию В. Кондратьева, «наиболее значимыми для ассоциативного мира денди начала века» (см.: [Юркун, 1995, с. 8]). Ряд имен в романе «Шведские перчатки» тоже, на наш взгляд, является показательным.

⁸ Далее роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

⁹ А. П. Чудаков отметил, что прием «остранения», т. е. изображение предмета под необычным углом зрения, в «странным» восприятии, связан с раскрытием не только неожиданных сторон вещи, но и самого необычного сознания [Чудаков, 1992, с. 33].

образцом подобных произведений, аналогом и предвестием модернистской поэтики лирической прозы. В «Шведских перчатках», как и в других повестях о детстве, этот прием позволяет передать детское восприятие героя, его наивный взгляд на жизнь, а также создать эффект двойственности его положения: он играет на сцене, перевоплощается в дофина, становится как будто не собой, и в то же время остается маленьким ребенком, воспринимающим все происходящее как бы со стороны.

В романе Юрия Юркуна еще одну возможность разнонаправленности, зыбкости, неоднозначности восприятия образа героя создают постоянные упоминания о красоте Иосифа, которая носит яркий андрогинный характер. Героя очень часто сравнивают с девочкой. Попав в гримерку, он, подражая пани Амброзии, хочет припудриться, он играет женские роли в театре, ему говорят, что ему «очень идет женское платье», а многочисленные поцелуи с актрисами перекликаются еще с одним эпизодом, где героя целует дядя Бонифаций: «Он нагнулся и захотел поцеловать меня в лоб, но я подставил губы» (с. 39).

Вообще, повествование в «Шведских перчатках» постоянно строится вокруг влюбленности героя. При этом возлюбленные двоятся и троются, постоянно подменяют друг друга. Так, знакомство с пани Амброзией начинается с того, что она целует Иосифа в гримерке¹⁰, а после приглашает прийти в гости. В доме пани Амброзии герой знакомится с двумя ее дочерьми, Барбарой и Марии:

У круглого стола, покрытого ярко-желтой скатертью, на котором стояла лампа, льющая розоватый свет, сидели две очаровательные барышни, похожие до капли одна на другую; перед ними на столе лежали карты; одна из барышень чему-то смеялась, в то время как вторая была печальной (с. 27).

После встречи с сестрами Иосиф влюбляется в Барбару и мечтает о встрече с ней. Следующее же его появление в их доме приводит к тому, что он не застает ни Барбары, ни Марии, и происходит уже упомянутая сцена соблазнения:

Пани Амброзия посадила меня опять к себе на колени, начала меня обнимать, так что я задыхался, целовать, кусая; я еле-еле мог дышать. Что потом произошло со мной, я не могу описать, но этого, кажется, и нельзя описывать (с. 33).

Пани Амброзия как будто подменяет свою дочь, как будто бы истинную возлюбленную героя. Но любопытно, что чуть позже вторая сестра, Мария, целует героя, и он забывает о Барбаре: «Барбара мне уже была столь же дорога, сколько и ее мать» (с. 49). В этих эпизодах происходит постоянная замена одной возлюбленной на другую, но вскоре и вторую заменяет третья. Сами героини остаются неотличимыми друг от друга, и это обыгрывается в сцене, когда в момент отъезда героя из города его приходят провожать и пани Амброзия, и ее дочери. И Мария, и Барбара вручают Иосифу письма, как потом оказывается, с признаниями в любви, но абсолютно идентичные. Позднее роман с Галиной Львовной начинается с того, что герой постоянно сравнивает ее с Барбарой (теперь Мария оказывается забыта), а новая возлюбленная становится в один ряд с предыдущими.

¹⁰ Заметим, что во время гастролей театра, куда приглашают Иосифа актером, эта сцена также повторяется уже с другими актрисами, т. е. в романе присутствуют практически идентичные сцены, что, конечно же, делает второстепенных персонажей, пани Амброзию и других актрис, двойниками.

Любовные похождения героя мотивируются тем, что он очень красив, его со-поставлением с прекрасным Иосифом, но в то же время тема постоянно сменяю-щих друг друга возлюбленных порождает ассоциацию с еще одним литературным героем – Дон Жуаном, и это ведет за собой музыкальные ассоциации, поскольку тема музыки особенно важна как для Михаила Кузмина, который, конечно же, оказывал огромное влияние на своего молодого протеже, так и для самого Юркуна. В воспоминаниях О. Гильдебрандт-Арбениной о нем можно найти заметку о музыкальных предпочтениях писателя:

В музыке его кумиром был Моцарт, и он мог плакать от его музыки <...> Вкусы в музыке у него очень сходились со вкусами Кузмина, но он сам был очень музыка-лен и имел свое мнение во всем. <...> Верди считал довольно дурного тона (шар-маночным), Вагнера – гением... [Юркун, 1995, с. 459].

Кроме того, в книге о Михаиле Кузмине Н. Богомолов и Дж. Малмстад приво-дят следующую версию знакомства Кузмина с Юркуном: «По рассказам людей, знативших Кузмина и Юрия Ивановича Юркуну, они встретились по дороге в Киев, где Юркун играл в каком-то оркестре» [Богомолов, Малмстад, 2007, с. 297–298]. В этой версии, таким образом, подчеркивается еще и возможность наличия у Юр. Юркуну профессиональных знаний о музыке. Так, музыкальная тема и тема любовных похождений создают еще одну «маску» главного героя «Шведских перчаток» – маску Дон Жуана.

Нужно отметить, что в повести Юркун есть примеры и других неожиданных удвоений. Например, мать Иосифа после смерти его отца повторно выходит замуж за человека по фамилии Кулко (который тоже, как и отец героя, заболевает, и герой рассуждает, что второго отца ему не так жалко, как первого). Но далее, в Петербурге, в компании офицеров, с которыми заводит знакомство Галина Львовна, возлюбленная Иосифа, также оказывается человек с фамилией Кулко. Еще неожиданное пересечение: Галина изменяет герою с сыном пани Амброзии, который ранее лишь однажды упоминался в самом начале повествования. Сама же пани Амброзия периодически неожиданно появляется в жизни героя: в частно-сти, она оказывается родственницей и как будто бы виновницей внезапной смерти Павла Гекторовича, покровителя Иосифа и друга Бонифация, т. е., по сути, Павел Гекторович является своеобразным двойником Бонифация.

Многочисленные маски и культурные подтексты, рождающиеся в связи с об-разом Иосифа, удвоения героев¹¹, постоянная смена их ролей и неожиданные взаимосвязи между второстепенными персонажами создают в произведении движущееся и изменчивое пространство, в котором происходит постепенное взрос-ление героя и в котором отражается многогранность детского восприятия, впер-вые сталкивающегося с различными аспектами жизни. Все это приводит к тому, что текст производит впечатление личного дневника, в котором не выстраивается единый сюжет, но пропускают лирические черты, с их помощью и создается «подвижное и разнонаправленное сверх-событие» – взросление героя.

Другим аспектом, о котором необходимо упомянуть в связи с особенностями проявления черт лирического сюжета в повестях о детстве, является высокая сте-

¹¹ О двойничестве у Юр. Юркун как признаке неоромантизма и эмоционализма см.: [Haard, 2000, p. 429].

пень детализации художественного мира произведения: в тексте появляется описание большого количества вещей, предметов, создающих пространство детского мира, которое часто существует по своим законам. Эта особенность также позволяет нам выделить повесть о детстве и взрослении как отдельное жанровое явление.

Повествование от лица ребенка часто строится на огромном количестве упоминаемых предметов, вещи при этом предстают в необычном виде, с необычного ракурса. «Вещность» есть и в романе «Шведские перчатки», где появляется огромное количество предметов, и особенно предметов одежды¹². Это видно уже по заголовку. Вообще, «дебют» образа шведских перчаток происходит во второй из трех частей повести, т. е. фактически в центре повествования: «Я был в глубоких калошах, в новом, купленном на собственные заработанные деньги, пальто с воротником, в руках, на которых были желтые шведской кожи перчатки...» (с. 68).

Практически здесь же автор раскрывает тайну заглавия. Бонифаций, обращаясь к Иосифу, говорит: «Это шведские перчатки? Их носят грязными, ибо они скоро и легко грязнятся. Их кожу можно сравнить с людьми, с тобой, малыш: ты понимаешь меня?» (с. 69). Шведские перчатки, таким образом, становятся символом человеческой души, которая пачкается от соприкосновения с жизнью и в первую очередь с многочисленными женщинами¹³.

Кроме того, нужно отметить, что вещи в романе «Шведские перчатки» часто связаны с воспоминаниями о детстве, окрашенными особого рода «чувствительностью», умилением. Заметим, что исследователи говорили о неосентиментализме, который проявляется в прозе Юрия Юркуна (см., например: [Haard, 2000, р. 422–423]). Вообще, по замечанию В. Н. Топорова, «“сентиментальное” отношение к вещам, как и связанное с этим чувством приобщение к человеку и его жизни, также, как правило, основано не на “пользах”, получаемых от них, и функциях вещей, но на их признаках, внутренне пережитых человеком и соотнесенных им с теми или иными моментами своей жизни» [Топоров, 1995, с. 29]. Сама тематика произведения Юркуна, таким образом, предполагает описание воспоминаний, окрашенных сильными чувствами, и повесть о детстве и взрослении будет отчасти сентиментальной, но именно здесь эта черта становится гипертрофированной и связанной с фигурой Михаила Кузмина¹⁴.

Приведем стихотворение Михаила Кузмина «“Шведские перчатки”», написанное в 1914 г. и посвященное Юрию Юркуну:

¹² Мотив «туалета героини» (а в повести «Шведские перчатки» «туалета героя») отражает акцент на эстетические установки, характерные для эпохи модернизма в целом (это, например, позволяет сопоставлять описание процесса одевания героини в другом произведении Юркуна с подобным мотивом у О. Бердсли; см.: [Табункина, 2014]), как и для поэтики Михаила Кузмина, о влиянии которого на Юр. Юркуна мы уже упоминали.

¹³ Такое уподобление даже заставило иронизировать одного из критиков. П. Потемкин писал: «С таким же правом можно было дать роману название “Крахмальные манжеты”, “Носовые платки” или еще какое-нибудь в этом же роде» (цит. по: [Юркун, 1995, с. 474]).

¹⁴ О «сентиментальности» в произведениях М. Кузмина см., например: [Марков, 1994].

Картины, лица – бегло-кратки,
Влюбленный вздох, не страстный крик,
Лишь запах замшевой перчатки,
Да на футбольной на площадке
Полу дитя, полу старик¹⁵.

Как запах городских акаций
Напомнит странно дальний луг,
Так между пыльных декораций
Мелькнет нам дядя Бонифаций,
Как неизменный, детский друг.

Пусть веет пурпурой по уборным
(О дядя мудрый, не покинь!),
Но с послушаньем непокорным
Ты улыбнешься самым вздорным
Из кукольнейших героинь.

И надо всем, как ветер Вильны,
Лукавства вешнего полет.
Протрелит смех не слишком сильно,
И на ресницах вдруг умилно
Слеза веселая блеснет

[Кузмин, 1921, с. 59–60].

В этом стихотворении отражается, почти пересказывается, содержание романа Юрия Юркуна, но появляются в нем и мотивы, связанные с «чувствительностью» и эмоциональностью («И на ресницах вдруг умилно / Слеза веселая блеснет»). Интересен также образ, как будто соединяющий двух героев произведения Юркуна: «Полу дитя, полу старик». Таким образом в стихотворении Кузмина подчеркивается, что Иосиф и дядя Бонифаций тоже являются двойниками друг друга.

Приведем еще один фрагмент романа «Шведские перчатки», в котором предметы приобретают неоднозначность и даже фантастичность:

Над диваном, на котором спал Бонифаций, прибит был коврик, коврик этот сработала жена нашего швейцара, Антонина.

Изображены на нем были две лошадки, прелестные лошадки: одна черная, другая рыжая, черная была без задних ног и с белым большим на голове глазом, а рыжая походила больше на кота, хвост был широкий у нее и торчал кверху (с. 131–132)¹⁶.

¹⁵ Написание приводится в соответствии с источником.

¹⁶ Отметим здесь интересную перекличку в мотивах со стихотворением другого последователя Михаила Кузмина, Ю. Е. Дегена (о нем, например, упоминает Т. Л. Никольская [1990, с. 101]). Приведем текст стихотворения:

на обоях плоские лошадки
говорят, говорят:
наши дни летят, но дни не кратки –
долгий ряд, долгий ряд.
отчего узор цветов печатных
не в людей, не в людей,
не поймет нас гладких и приятных
лошадей, лошадей?

Изображенные на коврике лошадки, сначала кажущиеся ничем не примечательными, превращаются в нечто другое, образы становятся неточными и поэтически зыбкими, и это снова приводит к тому, что художественный мир произведения пронизывается движением, которое Ю. Н. Чумаков называл «подвижным и разнонаправленным сверх-событием».

Список литературы

- Богомолов Н., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. СПб.: Вита Нова, 2007. 560 с.
- Деген Ю. Е.* Поэма о солнце <sic>. Пг. [Тифлис]: [Издание автора], 1918. 24 с.
- Кузмин М.* Нездешние вечера: Стихи 1914–1920. Пг.: Петрополис, 1921. 134 с.
- Кузмин М. А.* Условности. М.: РИПОЛ классик, 2018. 306 с.
- Марков В. Ф.* О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб.: Изд-во Чернышева, 1994. 368 с.
- Маурицио М.* «Беспредметная юность» А. Егунова: текст и контекст. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 254 с.
- Никольская Т. Л.* Творческий путь Ю. Юркуна // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конф. 15–17 мая 1990 г. Л.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1990. С. 101–102.
- Табункина И. А.* Сюжет «туалет Венеры»: от О. Бердсли к Ю. Юркуну // Мицовая литература в контексте культуры. 2014. № 3 (9). С. 103–113.
- Топоров В. Н.* Вещь в антропологической перспективе (Апология Плюшкина) // Топоров В. Н. Миц. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифоэтического: Избранное. М.: Прогресс – Культура, 1995. С. 7–111.
- Чудаков А.* Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. 320 с.
- Чумаков Ю. Н.* В сторону лирического сюжета. М.: ЯСК, 2019. 120 с.
- Шаталов А.* Предмет влюбленных междометий. Ю. Юркун и М. Кузмин – к истории литературных отношений // Вопросы литературы. 1996. № 6. С. 58–109.
- Юркун Ю. И.* Дурная компания: Роман, повесть, рассказы. СПб.: Терра-Азбука, 1995. 509 с.
- Haard E. de.* Проза Юркуна между неосентиментализмом и эмоционализмом (литературные отношения с М. Кузминистом) // Russian Literature. 2000. Vol. 46, no. 4. P. 411–435.

завиток оранжевый узора.
он поймет, он поймет! –
я не слышу больше разговора
милой Мод, милой Мод.
запах мяты и губной помадки,
– прежний круг, прежний круг! –
мне остались рыжие перчатки
с милых рук, милых рук
[Деген, 1918, с. 17].

References

- Bogomolov N., Malmstad J. Mikhail Kuzmin: Iskusstvo, zhizn', epokha [Mikhail Kuzmin: Art, Life, Era]. St. Petersburg, Vita Nova, 2007, 560 p. (in Russ.)
- Chudakov A. Slovo – veshch’ – mir. Ot Pushkina do Tolstogo [Word – thing – world. From Pushkin to Tolstoy]. Moscow, Sovremennyi pisatel', 1992, 320 p. (in Russ.)
- Chumakov Yu. N. V storonu liricheskogo syuzheta [Towards the Lyrical Plot]. Moscow, YaSK Publ., 2019, 120 p. (in Russ.)
- Degen Yu. E. Poema o sonse [Poem about the Sun]. Petrograd [Tiflis], 1918, 24 p. (in Russ.)
- Haard E. de. Proza Yurkuna mezhdu neosentimentalizmom i emotionalizmom (literaturnye otnosheniya s M. Kuzminym) [Yurkun's Prose between Neosentimentalism and Emotionalism (Literary Relations with M. Kuzmin)]. *Russian Literature*, 2000, vol. 46, no. 4, pp. 411–435. (in Russ.)
- Kuzmin M. A. Uslovnosti [Conventions]. Moscow, RIPOL klassik, 2018, 306 p. (in Russ.)
- Kuzmin M. Nezdeshnie vechera: Stikhi 1914–1920 [Otherworldly Evenings: Poems 1914–1920]. Petrograd, Petropolis, 1921, 134 p. (in Russ.)
- Markov V. F. O svobode v poezii: Stat'i, esse, raznoe [On freedom in poetry: Articles, essays, miscellaneous]. St. Petersburg, Chernyshev Publ., 1994, 368 p. (in Russ.)
- Maurizio M. “Bespredmetnaya yunost” A. Egunova: tekst i kontekst [A. Egunov's “Abjectless Youth”: text and context]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada, 2008, 254 p. (in Russ.)
- Nikolskaya T. L. Tvorcheskii put' Yu. Yurkuna [The creative path of Yu. Yurkun]. In: Mikhail Kuzmin i russkaya kul'tura XX veka: tezisy i materialy konferentsii 15–17 maya 1990 [Mikhail Kuzmin and Russian Culture of the 20th Century: Theses and Materials of the Conference, May 15–17, 1990]. Leningrad, Muzei Anny Akhmatovoi v Fontannom Dome, 1990, pp. 101–102. (in Russ.)
- Shatalov A. Predmet vlyublennykh mezhdometii. Yu. Yurkun i M. Kuzmin – k istorii literaturnykh otnoshenii [The subject of amorous interjections. Yu. Yurkun and M. Kuzmin – on the history of literary relations]. *Voprosy literatury* [Questions of Literature], 1996, no. 6, pp. 58–109. (in Russ.)
- Tabunkina I. A. Syuzhet “tualet Venery”: ot O. Berdsla k Yu. Yurkunu [The “Venus's Toilet” Plot: From O. Beardsley to Yu. Yurkun]. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury* [World Literature in the Context of Culture], 2014, no. 3 (9), pp. 103–113. (in Russ.)
- Toporov V. N. Veshch' v antropologicheskoi perspektive (Apologiya Plyushkina) [The Thing in Anthropological Perspective (Plyushkin's Apology)]. In: Toporov V. N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe [Myth. Ritual. Symbol. Image. Research in the Field of Mythopoeia: Selected Works]. Moscow, Progress – Kul'tura, 1995, pp. 7–111. (in Russ.)
- Yurkun Yu. I. Durnaya kompaniya: Roman, povest', rasskazy [Bad Company: A Novel, Novel, Short Stories]. St. Petersburg, Terra-Azbuka, 1995, 509 p. (in Russ.)

Информация об авторе

Ксения Вадимовна Абрамова, кандидат филологических наук, научный сотрудник,
Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук (Но-
восибирск, Россия)

Information about Author

Ksenia V. Abramova, Candidate of Sciences (Philology), Research Fellow, Institute of
Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosi-
birsk, Russian Federation)

*Статья поступила в редакцию 10.10.2025;
одобрена после рецензирования 06.12.2025; принята к публикации 06.12.2025*
*The article was submitted on 10.10.2025;
approved after reviewing on 06.12.2025; accepted for publication on 06.12.2025*

Научная статья

УДК 821. 161.1

DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-105-117

Самозванный сюжет в самоопределении Марины Цветаевой: история и ее метапоэтический потенциал (на материале книги стихов «Версты. Вып. 1»)

Светлана Юрьевна Корниенко

Новосибирский государственный педагогический университет
Новосибирск, Россия

sve-kornienko@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1256-683X>

Аннотация

Статья посвящена образу самозванцев в лирике Цветаевой 1916 г. Феномен самозванства приобретает в цветаевском творчестве метапоэтический характер, в образы знаменитых мятежников (Дмитрия Самозванца и Марины Мнишек) поэтесса вписывает важные представления о том, что такое модернистский художник, для которого характерны трансгрессия, способность бесконечно поэтически перерождаться в новых тела-текстах. Для цветаевского самозваного сюжета характерна артикуляция важной проблемы связи имени и сущности, души и тела. Образ инфернальной странницы, шествующей вместе с «серебряным ребенком» и потерявшей все (и имя, и жизнь), но сохранившей сущность – способность перерождаться, появляется в стихотворении «По дорогам, от мороза звонким...» (1916).

В статье исследуются источники цветаевской образности: связь с романом Андрея Белого «Серебряный голубь», трактатами историков-родственников (Д. И. Иловайского и Д. В. Цветаева). В романе Белого для Цветаевой значим мистериальный образ «голубиного дитятки», имеющий мистериальную природу, в трудах историков подчеркивалась значимость «Маринкиного сына» для дальнейших претензий самозванки на русский престол. С цветаевским вариантом самозваного сюжета находились в диалоге такие модернистские поэты, как С. Парнок и М. Волошин. В работе исследуется цветаевское влияние на творческие решения ее современников, включивших в образы своих самозванок и самозванцев цветаевские черты: и биографические, и поэтические. Цветаевское оригинальное решение этого образа включает не только традиционное черно-книжие и способность к перерождению, но и особый акцент на материнстве, связанный и с гендерными преимуществами поэта-женщины, и с материнством самой поэтессы, ждущей в момент написания стихотворения ребенка, воображаемого сына. Поэтому образ «царственного серебряного ребенка» в лирике Цветаевой 1916 г. может быть прочитан и в конкретном биографическом ключе, как отсылка к образам собственных детей: четырехлетней Ариадны и еще одного младенца, таящегося во чреве женщины-поэта.

© Корниенко С. Ю., 2025

Ключевые слова

самозванный сюжет, поэзия Мариной Цветаевой, поэзия Максимилиана Волошина, метафоры творчества

Для цитирования

Корниенко С. Ю. Самозванный сюжет в самоопределении Мариной Цветаевой: история и ее метапоэтический потенциал (на материале книги стихов «Версты. Вып. 1») // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4. С. 105–117. DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-105-117

The Plot of Impostors in Marina Tsvetaeva's Self-Definition: History and Its Metapoetic Potential (Based on the Book of Poems “Versts. Issue 1”)

Svetlana Yu. Kornienko

Novosibirsk State Pedagogical University

Novosibirsk, Russian Federation

sve-kornienko@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1256-683X>

Abstract

This article examines the theme of impostors in Tsvetaeva's 1916 poetry, in which the phenomenon of imposture acquires a metapoetic dimension. In Tsvetaeva's work the images of famous rebels, Dmitry the Pretender (the False Dmitry) and Marina Mnishok get the key features of the modernist artist, such as transgression and the capacity for endless poetic reincarnation in new “bodies” (texts). Tsvetaeva's use of the impostor plot highlights the crucial connection between name and essence, soul and body. The poem «По дорогам, от мороза звонким...» (“Po dorogam, ot moroza zvonkim”, *Along Roads, Ringing with Frost...*) (1916) features an infernal wanderer, walking with a ‘silver child’ and having lost everything (both name and life), yet retaining her essence – the ability to be reborn. This article explores the sources of Tsvetaeva's imagery, connecting it to Andrei Bely's novel *The Silver Dove* and the historical works of D. I. Il'ovaisky and D. V. Tsvetaev. Drawing on the mystical image of the ‘dove's child’ from Bely's novel and the historians' emphasis on ‘Marinka's son’, Tsvetaeva creates her unique interpretation of the plot.

The article also considers Tsvetaeva's influence on her contemporaries, such as S. Parnok and M. Voloshin, who incorporated her biographical and poetic features into their impostor figures. Unlike traditional interpretations that focus on black magic and reincarnation, Tsvetaeva uniquely emphasizes motherhood, linked not only to the gender privileges of the female poet but also to the motherhood of the poet herself, her own experience of pregnancy at the time of writing and her imaginary son. Therefore, the image of the ‘royal silver child’ in Tsvetaeva's 1916 lyric can also be read in a specific biographical context, as a reference to the images of her own children: four-year-old Ariadna and the unborn infant.

Keywords

the plot of impostors, the poetry of Marina Tsvetaeva, the poetry of Maximilian Voloshin, metaphors of creativity

For citation

Kornienko S. Yu. The Plot of Impostors in Marina Tsvetaeva's Self-Definition: History and Its Metapoetic Potential (Based on the Book of Poems “Versts. Issue 1”). *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis]*, 2025, no. 4, pp. 105–117. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-105-117

Самозванство – один из ключевых лейтмотивов лирики Марины Цветаевой, в ее поэтике всегда приобретающий метапоэтический потенциал. Через этот историко-культурный феномен поэтесса пытается решить комплекс волнующих вопросов: от прав художника на символическую власть до онтологических соответствий (имени и сущности, духа – души – тела). Как широко известно, Цветаева была убеждена и неоднократно транслировала через тексты самой различной природы, что была названа матерью в честь знаменитой спутницы трех исторических самозванцев – Марины Мнишек¹.

В круг цветаевского чтения, связанного с обозначенным историческим сюжетом, кроме сугубо литературных текстов, описанных в исследованиях, посвященных ее творчеству [Шевеленко, 2002, с. 115–116; Мейкин, 1997, с. 152–158], также входят исторические сочинения (Н. Карамзин, Д. Иловайский, Д. Мордовцев)² и романы (А. К. Толстой, Д. Мордовцев). В ранее опубликованной нами статье³, где описан самозванный сюжет в книге стихов «Ремесло» (1923), с опорой на черновые редакции стихотворений были выявлены ядро и периферия образно-сюжетного комплекса и сделан вывод, что в эффектном образе «Лжемарины», неожиданно проявившейся среди тающих снегов цикла «Сугробы» (1922), представлена уже не историческая самозванка. В этом флюидном образе Цветаева реализовала метафору поэтического творчества и проговорила комплекс требований к подлинному поэту, в которые входит необходимость трансформации, тотальной трансгрессии, отказ от имени и даже человеческой природы в пользу сущности, выраженной бесконечностью поэтических перерождений в чужих именах и телах.

Однако описанная на примере книги стихов «Ремесло» модель трансформации сюжета исторического в метапоэтический была осуществлена уже в предыдущей поэтической книге («Версты. Вып. 1»), где присутствуют как условно исторические стихотворения («Марина» («Димитрий! Марина! В мире...»), «Кабы нас тобой да судьба свела...»), так и тексты, где в эхе описываемого сюжета, ослабленного за счет периферийности, содержится ценная цветаевская автоинтерпретация – представление себя как поэта и человека.

Стихотворение «По дорогам, от мороза звонким...» (1916) из книги стихов «Версты. Вып. 1» (1922) – с темой посмертного странствия мертвой среди живых, несущей «царственного серебряного ребенка», на первый взгляд универсально и лишено конкретных исторических примет. В цветаевской книге текст расположен в последней части, непосредственно соседствуя с «разбойничьим» стихотворением «Кабы нас с тобой да судьба свела...», где отражены эффектные образы

¹ Эффектный образ Марины Мнишек в окружении ее спутников появляется в двух сборниках Марины Цветаевой («Версты. Вып. 1»: «Марина» («Димитрий! Марина! В мире...»), «Кабы нас с тобой да судьба свела...»; «Ремесло»: «Как разгораются – каким валежником...», цикл «Марина») (Цветаева, 1990, с. 97–98, 132, 203–206).

² См. опубликованные ранее статьи: Корниенко С. Ю. Образ Марины Мнишек в исторической репрезентации Д. Иловайского и поэтике М. Цветаевой: от исторических штудий к персональному мифу // Сибирский филологический журнал. 2023. № 2. С. 85–97; Корниенко С. Ю. Марина Мнишек в самоопределении Марины Цветаевой: от разбоя к мета-поэзису // Критика и семиотика. 2023. № 2. С. 316–334.

³ Корниенко С. Ю. Самозванцы в снегах: образ Марины Мнишек в книге стихов Марины Цветаевой «Ремесло» // Сюжетология и сюжетография. 2023. № 1. С. 69–83.

«самозванки и ее дружка», отсылающие к последнему периоду бурной жизни польской авантюристки (стремительному походу по южнорусским землям с атаманом Заруцким, увенчавшемуся взятием Астрахани)⁴.

В этом стихотворении будет максимально артикулирована волнующая Цветаеву и активно поэтически разрабатываемая ею в контексте самозваного сюжета проблема связи имени и сущности, души и тела:

По дорогам, от мороза звонким,
С царственным серебряным ребенком
Прохожу. Всё – снег, всё – смерть, всё – сон.

Небо в розовом морозном дыме.
Было у меня когда-то – имя,
Было – тело – но не все ли – дым?

Голос был, горячий и глубокий...
Говорят, что тот голубоокий
Горностаевый ребенок – мой.

И никто не видит по дороге,
Что давным-давно уж я в гробе
Досмотрела свой огромный сон
(Цветаева, 1990, с. 133).

Образ инфернальной странницы, посмертно шествующей с «серебряным ребенком» и потерявшей все, кроме сущности, – и имя, и тело, отсылает к образу «серебряного голубя» в актуальном для Цветаевой хлыстовстве⁵. Стихотворение будет включено сразу в два поэтических сборника: в качестве отдельного стихотворения – в «Версты. Вып. 1» (1922), в составе цикла «Стихи к дочери» – в берлинский сборник «Психея. Романтика» (1923). Последний факт указывает, что образ «царственного серебряного ребенка» может быть прочитан не только в мистическом, но и в конкретно-биографическом ключе – через отсылку сразу к двум дочерям: к четырехлетней Але⁶, которую Цветаева нередко представляла как «дитя моего духа» (Цветаева, 2012, с. 239), и еще нерожденной – в стихотворении выраженной через эпитет «глубокий» – Ирине⁷.

⁴ См.: (Цветаева, 1922, с. 112, 114). Стихотворение «Кабы нас с тобой да судьба свела...» датировано 25 октября, «По дорогам, от мороза звонким...» – 15 ноября 1916 г.

⁵ См. в позднем очерке «Хлыстовки» (1934): «Я бы хотела лежать на тарусском хлыстовском кладбище, под кустом бузины, в одной из тех могил с серебряным голубем, где растет самая красная и крупная в наших местах земляника» (Цветаева, 1997, т. 5, кн. 1, с. 97).

⁶ См. письмо М. И. Цветаевой и С. Я. Эфрон: «Об Але: она выросла до неузнаваемости и хороша как ангел. Лицо удлинилось и похудело, волосы почти русые, только с боков еще несколько прежних белых прядей» (Цветаева, 2012, с. 177). Портрет маленькой дочери глазами Цветаевой постоянно включал наряду с «ангеличностью», такие качества, как высокий «рост», «худоба», «неулыбчивость» (Цветаева, 2012, с. 179–180).

⁷ Сюжет «голос из чрева» генеалогически мистический и агиографический, см., например, его реализацию и объяснение в «Житии Сергия Радонежского»: «И свершилось некое чудо до рождения его: случилось нечто такое, что нельзя молчанию предать. Когда ребенок еще был в утробе матери, однажды – дело было в воскресенье – мать его вошла в церковь, как обычно, во время пения святой литургии. И стояла она с другими женщинами в при-

Для Цветаевой конца 1916 г., ждущей ребенка (сына)⁸, значимо материнство той исторической Марины последнего периода жизни. Большинство историков полагало, что для польской авантюристки с ним были связаны надежды о том, что она «скоро снова будет коронована и воссядет на московском престоле в качестве матери и опекунши малолетнего “царевича”» (Гиршберг, 1908, с. 351).

В монографии Д. В. Цветаева, родного дяди поэтессы, посвященной избранию Михаила Романова на царство, подчеркивается значимость «Маринкиного сына» для казачества (и одновременно неприемлемость этой фигуры для земщины и духовенства): «Иное было дело – казаки: сына “воровского-Калужского” они “примеривали” “обрать на государство”. Так поступали они не только по прежней службе его отцу Лжедимирию II, в царское происхождение которого многие из них могли искренне верить, но и потому, что за ним видели осуществление социально-экономических желаний, осуществления надлежащего, с их точки зрения, строя жизни» (Избрание Михаила Федоровича Романова..., 1913, с. 30).

Для исторического нарратива проф. Цветаева характерно обилие генерализующих конструкций («всем было присуще основное желание», «широкие круги земщины и казачества дружно отрицали иностранную кандидатуру» и пр.), что, в принципе, свойственно правому политическому дискурсу. Подобная речевая установка вступает в конфликт с историческими фактами, представленными в этой же работе, прежде всего широкой поддержкой притязаний Марины со стороны казачества – на фоне резкого неприятия этой кандидатуры духовенством и земщиной. Однако раскол войска атамана Заруцкого, с уходом части «сравнительно домовитого» казачества в войско Д. Пожарского и кн. Трубецкого (восстановление иерархий, кооптация казачества с земщиной), требование консенсусного кандидата, «который оказался бы люб той или другой стороне», приведет к отказу «домовитой» (определение проф. Цветаева) части казачества от насилия и, следовательно, от «Воренка как кандидата в цари» (Избрание Михаила Федоровича Романова..., 1913, с. 31)⁹.

творе, а когда должны были приступить к чтению святого Евангелия и все люди стояли молча, тогда *внезапно младенец начал кричать в утробе матери, так что многие ужаснулись от этого крика – преславного чуда, совершившегося с этим младенцем <...>* И иерей же, по имени Михаил, разбирающийся в книгах, поведал им из Божественного писания, из обоих законов, Ветхого и Нового, и сказал так: “Давид в Псалтыри сказал, что: “Зародыш мой видели очи твои”; и сам Господь святыми своими устами ученикам своим сказал: “Потому что вы с самого начала со мною”. Там, в Ветхом завете, Иеремия-пророк в чреве матери освятился; а здесь, в Новом завете, Павел-апостол восклицает: “Бог, отец Господа нашего Иисуса Христа, воззвавший меня из чрева матери, чтобы открыть сына своего во мне, чтобы я благовествовал его в странах”» (Житие Сергея Радонежского).

⁸ См. стихотворение «У камина, у камина...» (1917), в котором лирическая героиня качает воображаемого «прекрасного сына», ассоциированного то с младенцем Моисеем, то с «сыном Агари» (Исмаилом), спящим «царским сном» (Цветаева, 1982, с. 191).

⁹ См. иронический портрет дяди, представленного в качестве одного «из самых видных черносотенцев Москвы» (письмо А. Штейгеру от 14 сентября 1936 г. (Цветаева, 2016, с. 704)). Из эссе «Дом у Старого Пимена» узнаем, что исторический сюжет призыва монарха интересовал мать Цветаевой: «Помню, в молодом дневнике матери (около 1895 г.) такую запись: “Была на докладе Д. И. (Иловайского. – С. К.) о призвании на царство Михаила Романова, в присутствии высочайших особ. По Иловайскому выходило, что Михаил

В сочинении Д. Иловайского, сводного деда Марины Цветаевой, также подчеркивается значимость сына Тушинского вора в совместной авантюре неистовой Марины и атамана Заруцкого: «Заруцкий с донскими казаками пристал к русскому ополчению, очевидно, питая коварные замыслы. С ним успела сойтись, побывавшая тогда в Коломне, вдова двух самозванцев Марина и склонила его действовать в ее пользу. По всем признакам, Заруцкий имел в виду посадить на престол ее маленького сына, чтобы самому вместе с ней управлять государством» (Смутное время Московского государства, 1894, с. 209). История, однако, обернулась иначе, разбойничий trip армии атамана Заруцкого по южному фронтиру государства увенчался взятием Астрахани: «Не один бы нам покорился град...», – эта строка из стихотворения «Кабы нас с тобой да судьба свела...» (Цветаева, 1990, с. 132) является отсылкой к этому историческому факту. Стремительное бегство из Астрахани от восставшего люда (историческая Марина Мнишек запретила церквям звонить в колокола, чтобы не тревожить сон «царевича» – ср. с гремящими колоколами, сопровождающими каждый шаг цветаевской героини в цикле «Стихи о Москве»), плавание по Каспийскому морю и Яику до Медвежьего острова, где самозванцы были сначала пленены разбойничим атаманом Треней, а потом и московскими стрельцами, становятся закономерным финалом бурной жизни польской авантюристки. Трехлетний сын Марины Мнишек Иван Дмитриевич (Ворёнок) был повешен, любовник Заруцкий посажен на кол, а саму авантюристку сослали в Коломну и заточили в башню¹⁰, где она вскоре умерла «от болезни и от тоски по своей воле» (Русские исторические женщины, 1874, с. 262).

Образ ангельского «серебряного ребенка» в стихотворении «По дорогам, от мороза звонким...», явно периферийно-имплицитный с точки зрения исторического самозваного сюжета, может отсылать к предсмертному сну (деланию / радиению) Дарьяльского – главного героя романа А. Белого «Серебряный голубь» (1909)¹¹. В символистской художественной логике хождение в народ / в гущу голубиной общине и итоговое поглощение хаосом народной жизни можно интерпретировать как поиск «внутреннего ребенка» – подлинного «я», сбросившего путы условностей цивилизации. Так, в видении героя романа появляется мистери-

Романов был избран на царство за ничтожество. Смело, но в присутствии родных – неловко» (Цветаева М. И. Дом у Старого Пимена (Цветаева, 1997, т. 5, кн. 1, с. 110)).

¹⁰ В стихотворении «Поздний ответ» («Невидимка, двойник, пересмешник...», 1940, 1961) А. Ахматова упоминает среди множества растворенных в природе локаций своего неуловимого адресата (Марины Цветаевой) и последнюю обитель исторической неистовой Марины («Маринкину башню»): «Невидимка, двойник, пересмешник... / Что ты прячешься в чёрных кустах? / То забыёшься в дырявый скворешник, / То блеснёшь на погибших крестах... / То кричишь из Маринкиной башни» (Ахматова, 1998, с. 469).

¹¹ См. в экспозиции эссе Цветаевой «Пленный дух» детскую молитву маленькой Али: «Почему молилась о нем сама трехлетняя Аля? Белый у нас в доме не бывал. Но книгу его «Серебряный голубь» часто называли. Серебряный голубь Андрея Белого. Какой-то Андрей, у которого есть серебряный голубь, а этот Андрей еще и белый. У кого же может быть серебряный голубь, как не у ангела, и кто же еще, кроме ангела, может называться – Белый? Все Ивановичи, Александровичи, Петровичи, а этот просто – Белый. Белый ангел с серебряным голубем на руках. За него и молилась трехлетняя девочка, помещая его, как самое любимое – или самое важное – на самый последок молитвы. (Об ангелах тоже нужно молиться, особенно когда на земле. Вспомним бедного уэльсовского ангела, который в земном бытовом окружении был просто *nepristoен!*)» (Цветаева, 1997, т. 4, кн. 1, с. 221).

альный образ – «голубиное дитятко, восторгом рожденное и восставшее из четырех мертвых тел, как душ вяжущее единство» (Белый, 1988, с. 233).

В поэтическом диалоге с цветаевским «самозванным» сюжетом находились многие поэты. Причем изначально этот сюжет проявился в устных диалогах со значимыми современниками, предвосхищая появление самозванки в поэтических текстах. Так, в стихотворном послании С. Парнок «Сонет» (1915), обращенном к Цветаевой, впервые появляется образ Марины Мнишек и ясно проговаривается природа связи лирического адресата с ее соименницей, для которой характерно усиление субъектности за счет трансгрессии в мир мужской культуры («следила ты за играми мальчишк...»), движение и неистовость («из колыбели прямо на коня», «неистовства <...> излишек»). Кроме того, героиню стихотворения Парнок характеризует королевская властная природа (акцентирование «королевских» рук, «властолюбивых вспышек»), солнечность – царственная солярность («пепел и огонь кудрей») (Парнок, 2010, с. 44). Эта связь двух Марин определяется не столько по рождению (праву крови), хоть двух Марин сближает польская генеалогия, а по праву личности – носительству политического / поэтического болапартизма: «...и где твой Лжедимитрий?» (Парнок, 2010, с. 44), – таким риторическим вопросом, отсылающим не только к имплицитному адресату стихотворения, но и к ее знаменитой «соименнице»¹², заканчивается сонет Парнок.

В апреле 1917 г. Волошин упоминает Цветаеву в обзоре «Голоса поэтов» – в одном ряду с Софьей Парнок и Осипом Мандельштамом: «У меня звучит в ушах последняя книга стихов Марины Цветаевой, так не похожая на ее первые полудетские книги, но я, к сожалению, не могу ссылаться на нее, так как она еще не вышла» (Волошин, 2008, т. 6, кн. 2, с. 16). В книгу стихов Волошина «Неопалимая купина» (1917–1919) кроме посвященного Цветаевой микроцикла «Две ступени» войдет стихотворение «Dmetrius-Imperator», датированное декабрем 1917 г., в котором взаимовлияние историософских позиций двух поэтов становится очевидным:

А Марина в Тушино бежала
И меня живого обнимала,
И собрав неслыханную рать,
Подступал я вновь к Москве со славой...
А потом лежал в снегу – безглавый
В городе Калуге над Окой,

Умерщвлен татарами и Жмудью...
А Марина с обнаженной грудью,
Факелы подняв над головой,
Рыскала над мерзлою рекой,
И кружась по-над Москвою, в гневе
Воскрешала новых мертвцев,
А меня живым несла во чреве...
(Волошин, 2003, т. 1, с. 25).

¹² Подобное удвоение адресата стихотворения (двух Марин – Баранович и Цветаевой) через похожий оптический эффект сквозного видения будет позднее использовано Парнок в стихотворении «Ты молодая, длинноногая...» (1929): «...и сквозь тебя, Марина, / Виденье соименницы твоей» (Парнок, 2010, с. 254).

Не будем подробно комментировать множественные отсылки в стихотворении М. Волошина к тексту цветаевских «Верст», книги стихов, тексты из которой Цветаева читала своему другу во время последней встречи осенью 1917 г. В процессе поэтического диалога Волошин вписывает в самозванный контекст образы, на первый взгляд прямо к этому историческому сюжету не апеллирующие (кружение по-над Москвой, шествие с ребенком), но присутствующие в цветаевской книге стихов. Наиболее принципиально, что Волошин принял цветаевское поэтическое прочтение исторического сюжета (стихотворение «Марина» («Димитрий! Марина! В мире...»)), согласно которому все Димитрии, включая погибшего в Угличе и убитого в трехлетнем возрасте сына Мнишек Ивана Дмитриевича (у Волошина – это лирический голос «живого во чреве»), становятся воплощением одной – умирающей и возрождающейся личности¹³, пробуждаемой к жизни исключительно креативной энергией неистовой и также вечно перевоплощающейся «Мариной»¹⁴.

В стихотворении «Марина» («Димитрий! Марина! В мире...») цветаевская героиня предстает «чернокнижницей» (в годуновских грамотах чернокнижником назывался и сам Лжедимитрий): «Черную свою книжицу / Вынула чернокнижница» (Цветаева, 1990, с. 98). Источником «кружашейся по-над Москвой» героини волошинского стихотворения может быть как образ «Маринки-бездожницы», обернувшейся сорокой и вылетевшей из кремлевских палат (народная историческая песня «Гришка Расстрига», очень важная и для лирических решений Цветаевой), так и начальное стихотворение цветаевских «Стихов о Москве» («Облака – вокруг / Купола – вокруг / Надо всей Москвой / Сколько хватит рук!» (Цветаева, 1990, с. 99))¹⁵. Другой источник эффектного образа неистовой Марине, повлиявший и на Цветаеву, и на Волошина, – словесный портрет самозванки в популярных исторических сочинениях. Например, в finale очерка, посвященного Марине Мнишке, Н. Костомаров заключает, что «в народной памяти она до сих пор живет под именем “Маринки бездожницы, еретицы”. Народ воображает ее свирепою разбойницею и колдуньею, которая умела при случае превращаться в сороку» (Костомаров, 1880, с. 683).

Комплекс экспрессивных деталей, актуализированных Волошиным (факелы, обнаженная грудь), прямо отсылает к эпизоду крайнего отчаяния исторической

¹³ Образ умирающего и вечно возрождающегося самозванца, восстающего в результате поэтического внушения, в поэтическом мире Цветаевой имеет аналог. Точно так она осмыслила образ певца (протопоэта) Орфея, из мифологического корня которого – захоронения головы и лиры на острове Лесбос, согласно множеству источников, актуализированных Вяч. Ивановым, родилось два вида лиризма – мужской, воплощенный в Алкее, и женский – в Сапфо. См., к примеру, высказывание о Р.-М. Рильке в письме Анне Тесковой: «О Рильке в другой раз. Германский Орфей, то есть Орфей *на этот раз* явившийся в Германии» (Цветаева, 2008, с. 55).

¹⁴ В finale романа Д. Мордовцева «Лжедимитрий» Василий Шуйский, увидевший растерзанное тело царя, в ужасе кричит: «– Да это не он, – не его ташат... Не его убили... Он опять придет... Смертная бледность покрыла лицо зчинщика всего этого дела, и крест задрожал в его руке... Ох, это не он – не он!.. Он змий... Он в Угличе из гроба выполз... Он опять выползет» (Мордовцев, 1996, с. 242).

¹⁵ Лирический сюжет цикла «Стихи о Москве», героиня которого переживает смерть, погребение и новое рождение, тоже не чужд мистериальности.

Мариной, присутствующему во всех популярных жизнеописаниях, но с разной степенью детализации, – моменту, когда беременная героиня узнает о гибели своего второго мужа. Точная деталь («обнаженная грудь», потенциально отсылающая к образу амazonки) появляется в историческом повествовании Д. Мордовцева¹⁶:

Весть о смерти царика <Лжедимитрия II. – С. К.> привез в Калугу шут его Кошлев. Марина находилась в последней степени беременности. Услыхав о смерти мужа, она выбежала из города, в сопровождении нескольких бояр, и, сев в сани, отыскала в поле обезглавленное тело царика. Привезши его в Калугу, она ночью с факелом бегала по городу, в разодранном платье, с открытой грудью, с распущенными волосами, и громко молила всех о мщении. Преданные ей донцы погнались за убийцами, но те давно скрылись в степи (Русские исторические женщины..., 1874, с. 257–258).

Вероятным источником как цветаевского, так и волошинского поэтического прочтения этого исторического сюжета, предполагающего цепочку новых рождений одной и той же сущности, в которой парадоксально слились мнимость и подлинность, можно считать стихотворение К. Бальмонта «В глухие дни» из книги стихов «Горящие здания» (1900), в последнем четверостишии которого задается тема перерождения царевича Димитрия в Григория Отрепьева: «Среди людей блуждали смерть и злоба, / Узрев комету, дрогнула земля. / И в эти дни Димитрий встал из гроба, / В Отрепьева свой дух переселя» (Бальмонт, 2010, с. 216). «Горящие здания» актуализировались в критике 1910-х гг. в качестве сильного текста / одной из «вершин» символистской лирики, на которую должны ориентироваться не только молодые поэты, но и сам автор произведения, давно находящийся в состоянии «падения». Цветаева вносит значимую коррекцию в поэтический сюжет самозванства, смещая волевой центр истории от Димитрия к Марине Мнишек, превращая последнюю в ее подлинного актора.

В лирике 1916 г. образ Марины Мнишек представлен во многом как alter ego (воплощенная в «другом» возможность «я») самой Марины Цветаевой, как персонифицированное воплощение в далекой истории принципов ее личности. Умирающие и возрождающиеся благодаря креативной энергии Марины самозванцы, включая самого последнего – во чреве, очевидно апеллируют к представлению о магической возможности поэта, способного в отличие от простого смертного *до-* и *перевоплотиться* во множестве сконструированных им же самим тела-текстах. От Самозванца и его облика в исторических трактатах и литературных текстах цветаевская героиня наследует флюидность, представая перед читателем то иноземной захватчицей, воплощением цезаристского (бонапартистского) идеала, то природной русской царицей, возникающей из замеса русской жизни. Волнующий Цветаеву мифологический образ Амазонки в этом сюжете существенно авторизуется: от образа девы-воительницы (богини-девственницы Дианы, польско-русской Иоанны Д'Арк) происходит сдвиг к матери-воительнице, жене всех Самозванцев, к тому же несущей во чреве еще одного (Ворёнка).

¹⁶ У Костомарова и Иловайского этот эпизод крайнего отчаяния также представлен, но портрет героини не детализирован.

Цветаевская «безмерность», важная категория самоописания как собственной личности, так и творческого метода, формирует широкую амплитуду возможностей поэтического образа и позволяет точно вместить свою невероятную героиню в рамки сематических полюсов «органичность» и «инородность»¹⁷. Другим качеством цветаевских самозванцев – и его, и ее – становится бинарность по оборотническому типу (оба героя способны к перерождению и содержат «запасную» сущность внутри). Если в фольклорной версии внутри героя спит зверь, то все цветаевские самозванцы несут внутри другого человека: у Самозванца этой внутренней (спящей и регулярно пробуждающейся) персоной становится подлинный царь, у Марины – наследник – Ворёнок. Таким образом, в поэтическом мире сборника «Версты. Вып. 1» наблюдается движение от исторической конкретики к абстрактному письму, растворению принципов самозванства в метапоэтических метафорах, где этот исторический феномен становится универсальным свойством поэта и поэзии.

Список литературы

- Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. 312 с.
Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М.: НЛО, 2002. 464 с.

Список источников

- Ахматова А. А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 1. 968 с.
Бальмонт К. Д. Собр. соч.: В 7 т. М.: Книговек, 2010. Т. 1. 502 с.
Белый А. Избранная проза. М.: Сов. Россия, 1988. 461 с.
Волошин М. А. Собр. соч.: В 13 т. М.: Эллис Лак, 2003–2015.
Гиришберг А. Марина Мнишек / Рус. пер. с предисл. А. Титова. М.: Изд. Ивана Александровича Вахромеева, 1908. 355 с.
Житие Сергея Радонежского / Подгот. текста Д. М. Буланина, пер. М. Ф. Антоновой и Д. М. Буланина, comment. Д. М. Буланина. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=4989&ysclid=mgxhwc6rrg594700281> (дата обращения 10.10.2025)
Избрание Михаила Федоровича Романова на царство. Профессора Д. В. Цветаева, управляющего Московским Архивом Министерства юстиции. М.: Тов-во скоропечатни Левенсон, 1913. 79 с.
Костомаров Н. И. Марина Мнишек // Костомаров Н. И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Господство дома св. Владимира. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1880. С. 653–683.

¹⁷ Во всех исторических источниках подчеркивается критическая роль приезда в Москву прекрасной полячки (демонстративная чужеродность – «польскость») для судьбы первого Самозванца. Ее появление в Москве становится катализатором народного бунта под националистическими знаменами. При этом она же, спустя небольшое время, аккумулирует под своими знаменами казачество, проявит себя как подлинная русская царица.

Корниенко С. Ю. Самозванный сюжет в самоопределении Марины Цветаевой

Мордовцев Д. Л. Лжедмитрий // Мордовцев Д. Л. Собр. соч.: В 14 т. М.: Терра, 1996. Т. 12. С. 7–246.

Парнок С. Вполголоса. М.: ОГИ, 2010. 312 с.

Русские исторические женщины. Популярные рассказы из русской истории. Женщины допетровской Руси. Составил Д. Мордовцев. СПб.: Тип. книгопродавца К. Плотникова, 1874. 367 с.

Смутное время Московского государства. Соч. Д. Иловайского. М.: Тип. М. Г. Волчанинова, 1894. 343 с.

Цветаева М. И. Версты. М.: Гос. изд-во, 1922. Вып. 1. 122 с.

Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. Нью-Йорк: Russica Publ., 1982. Т. 2. 420 с.

Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1990. 800 с.

Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М.: Терра, 1997.

Цветаева М. И. Неизданное. Семья. История в письмах. М.: Эллис Лак, 2012. 592 с.

Цветаева М. И. Письма к Анне Тесковой. Болшево: Дом-музей М. Цветаевой в Болшеве, 2008. 512 с.

Цветаева М. И. Письма. 1933–1936. М.: Эллис Лак, 2016. 816 с.

References

Meykin M. Marina Tsvetaeva: poetika usvoeniya [Marina Tsvetaeva: The Poetics of Assimilation]. Moscow, Dom-muzei Mariny Tsvetaevoi Publ., 1997, 312 p. (in Russ.)

Shevelenko I. D. Literaturnyi put' Tsvetaevoi: Ideologiya – poetika – identichnost' avtora v kontekste epokhi [Tsvetaeva's Literary Road: Ideology, Poetics, and Identity of the Author in the Context of the Era]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002, 464 p. (in Russ.)

List of Sources

Akhmatova A. A. Sobranie soчинений [Collected Works]. In 6 vols. Moscow, Ellis Lak Publ., 1998, vol. 1, 968 p. (in Russ.)

Balmont K. D. Sobranie sochinений [Collected Works]. In 7 vols. Moscow, Knigovek Publ., 2010, vol. 1, 216 p. (in Russ.)

Belyy A. Izbrannaya proza [Selected Prose]. Moscow, Sov. Rossiya Publ., 1988, 461 p. (in Russ.)

Girshberg A. Marina Mnishchek [Marina Mnishchek], russkii perevod s predisloviem A. Titova. Moscow, Ivan Aleksandrovich Vakhromeev Publ., 1908, 355 p. (in Russ.)

Izbranie Mikhaila Fedorovicha Romanova na tsarstvo. Professora D. V. Tsvetaeva, upravlyayushchego Moskovskim Arkhivom Ministerstva yustitsii [The Election of Mikhail Fedorovich Romanov to the Tsardom. Professor D. V. Tsvetaev, Director of the Moscow Archive of the Ministry of Justice]. Moscow, Tov-vo Skoropechatni Levenson Publ., 1913, 79 p. (in Russ.)

Kostomarov N. I. Marina Mnishchek. In: Kostomarov N. I. Russkaya istoriya v zhizneopisaniyakh ee glavneshikh deyatelei. Gospodstvo doma sv. Vladimira [Russian History in the Biographies of Its Most Important Figures. The Reign of the House

of St. Vladimir]. St. Petersburg, M. M. Stasyulevich Publ., 1880, pp. 653–683. (in Russ.)

Mordovtsev D. L. Lzhedmitriy. In: Mordovtsev D. L. Sobranie sochinenii [Collected Works]. In 14 vols. Moscow, Terra Publ., 1996, vol. 12, pp. 7–246. (in Russ.)

Parnok S. Vpolgolosa [In a Half-Voice]. Moscow, OGI Publ., 2010, 312 p. (in Russ.)

Russkie istoricheskie zhenschiny. Populyarnye rasskazy iz russkoi istorii. Zhenschiny dopetrovskoi Rusi. Sostavil D. Mordovtsev [Russian Historical Women. Popular Stories from Russian History. Women of Pre-Petrine Rus']. Compiled by D. Mordovtsev]. St. Petersburg, Tip. knigoprodavtsa K. Plotnikova Publ., 1874, 367 p. (in Russ.)

Smutnoe vremya Moskovskogo gosudarstva. Soch. D. Ilovayskogo [The Time of Troubles of the Muscovite State. Works by D. Ilovaisky]. Moscow, Tip. M. G. Volchaninova Publ., 1894, 343 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. Neizdannee. Sem'ya. Iстория в письмах [Unpublished. Family. History in Letters]. Moscow, Ellis Lak Publ., 2012, 592 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. Pis'ma k Anne Teskovoi [Letters to Anna Teskova]. Bolshevo, Dom-muzei M. Tsvetaevi v Bolsheve Publ., 2008, 512 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. Pis'ma. 1933–1936 [Letters, 1933–1936]. Moscow, Ellis Lak Publ., 2016, 816 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. Sobranie sochinenii [Collected Works]. In 7 vols. Moscow, 1997. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. Stikhovoreniya i poemy [Poems]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1990, 800 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. Stikhovoreniya i poemy [Poems]. New York, Russica Publ., 1982, vol. 2, 420 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. Versty. Vyp. 1 [Milestones. Issue 1]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1922, 122 p. (in Russ.)

Voloshin M. A. Sobranie sochinenii [Collected Works]. In 13 vols. Moscow, Ellis Lak Publ., 2003–2015. (in Russ.)

Zhitie Sergiya Radonezhskogo [The Life of Sergius of Radonezh]. Prep. by D. M. Bulanin, transl. by M. F. Antonova and D. M. Bulanin, comment. by D. M. Bulanin. (in Russ.) URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=4989&ysclid=mgxhwc6rrg594700281> (accessed: 10.10.2025).

Корниенко С. Ю. Самозванный сюжет в самоопределении Марины Цветаевой

Информация об авторе

Светлана Юрьевна Корниенко, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе, Новосибирский государственный педагогический университет (Новосибирск, Россия)

Information about the Author

Svetlana Yu. Kornienko, Doctor of Sciences (Philology), Associate Professor, Professor of Russian and Foreign Literature, Literary Theory and Methods of Description, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation)

*Статья поступила в редакцию 21.08.2025;
одобрена после рецензирования 11.09.2025; принята к публикации 11.09.2025
The article was submitted on 21.08.2025;
approved after reviewing on 11.09.2025; accepted for publication on 11.09.2025*

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4
Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 4

Научная статья

УДК 821.161.1.09+821.161.1.082
DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-118-128

Повести о «трагическом значении любви»: «Другая жизнь» Ю. В. Трифонова и «Затишье» И. С. Тургенева

Иван Олегович Волков¹
Эмма Михайловна Жилякова²

^{1, 2} Томский государственный университет
Томск, Россия

¹ wolkoviv@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6317-8397>
² emmaluk@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9259-0436>

Аннотация

Статья посвящена сопоставительному анализу повестей Ю. В. Трифонова «Другая жизнь» (1975) и И. С. Тургенева «Затишье» (1854) в контексте исследования трагической природы любви как универсального онтологического опыта. Два произведения, созданные в разные эпохи и отделенные друг от друга почти столетним промежутком, обнаруживают общий нравственно-философский вектор, который определяется понимание любви в качестве силы, раскрывающей подлинную структуру человеческого существования и его внутренние противоречия. Сюжетное развертывание обеих повестей показывает, что любовь становится для героинь не одним лишь глубоким эмоциональным переживанием, но и формой познания другого, способом осмыслиения собственной жизни, смерти, утраты, вины и т. д. В ходе сравнительного исследования выявляется важная роль среды (провинциальной уездной жизни у Тургенева и московской повседневности у Трифонова), которая вторгается в интимную сферу героев и формирует контекст трагического развития чувств. Особое внимание уделяется типологической близости мужских персонажей – Сергея Троицкого и Петра Веретьева, – представляющих собой вариации образа «рефлектирующего интеллигента», чья неустойчивость приводит к нарушению гармонии в любовных отношениях. Женские образы – Ольги Васильевны и Марии Павловны – рассмотрены как воплощение внутренне цельного, трагически напряженного начала, задающего нравственную доминанту обоих произведений. Интертекстуальные мотивы (пушкинские «Анчар», «Каменный гость», «Кто знает край, где небо блещет» у Тургенева, философско-исторические размышления у Трифонова) представлены в качестве необходимых элементов, которые формируют метафизическую рамку представления о любви. В результате сопоставительный анализ двух повестей показывает, что любовь в изображении обоих авторов обладает противоречивой природой: она и разрушает, и созидает личность, приводя главных героинь к постижению жизни – жизни в ее экзистенциальном, духовном и нравственном измерениях. Сравнение произведений Тургенева и Трифонова позволяет выявить устойчивые модели презентации трагической любви в русской литературе и проследить их развитие от XIX к XX в.

© Волков И. О., Жилякова Э. М., 2025

Ключевые слова

Ю. В. Трифонов, И. С. Тургенев, «Другая жизнь», «Затишье», любовь, трагедия, психологизм

Для цитирования

Волков И. О., Жилякова Э. М. Повести о «трагическом значении любви»: «Другая жизнь» Ю. В. Трифонова и «Затишье» И. С. Тургенева // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4. С. 118–128. DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-118-128

Novellas on the “Tragic Meaning of Love”: Yury Trifonov’s *Another Life* and Ivan Turgenev’s *A Quiet Spot*

Ivan O. Volkov¹, Emma M. Zhilyakova²

^{1, 2} Tomsk State University
Tomsk, Russian Federation

¹ wolkoviv@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6317-8397>
² emmaluk@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9259-0436>

Abstract

The article comparatively analyzes Yury Trifonov’s novella *Another Life* (1975) and Ivan Turgenev’s *Calm* (1854) (“Затишье” [“Zatischje”], other translations “A Quiet Backwater”, “A Quiet Spot”), exploring the tragic nature of love as a universal ontological experience. Despite being separated by nearly a century, both works share an ethical and philosophical orientation, portraying love as a force capable of revealing the true structure and internal contradictions of human existence. In both novellas, love goes beyond a profound emotional experience, becoming a means of understanding the Other and interpreting the heroines’ lives, death, loss, guilt, and related existential categories. The environment – provincial county life in Turgenev’s text and the Moscow everyday milieu in Trifonov’s – intrudes upon the intimate sphere of the characters and shapes the context in which their feelings develop tragically. The study also highlights the typological similarity between the male characters, Sergei Troitsky and Petr Veretyev, both representing variations of the “reflective intellectual,” a figure whose instability disrupts the harmony of love relations. Conversely, the female protagonists, Olga Vasilievna and Marya Pavlovna, embody inner wholeness and tragic intensity, forming the moral center of each work. Intertextual motifs (Pushkin’s *The Upas Tree*, *The Stone Guest*, *Who Knows the Land Where Heaven Shines* in Turgenev’s novella, and philosophical-historical reflections in Trifonov’s) are essential in constructing the metaphysical framework through which love is represented. The comparative analysis reveals that both authors depict love as a contradictory force, destructive yet creative, leading the heroines to a deeper understanding of life in its existential, spiritual, and ethical dimensions. The comparison of Turgenev’s and Trifonov’s works identifies stable models for representing tragic love in Russian literature, tracing their development from the 19th to the 20th century.

Keywords

Yury Trifonov, Ivan Turgenev, *Another Life*, *A Quiet Spot*, love, tragedy, psychology

For citation

Volkov I. O., Zhilyakova E. M. Novellas on the “Tragic Meaning of Love”: Yury Trifonov’s *Another Life* and Ivan Turgenev’s *A Quiet Spot*. *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya* [Plot Description and Analysis], 2025, no. 4, pp. 118–128. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-118-128

Спустя несколько лет после завершения повести «Другая жизнь» (1975) Ю. В. Трифонов указывал, что «хотел как можно более точно художественно передать феномен... жизни» (Трифонов, 1982, с. 73). Этот феномен заключался в страдающей человеческой душе, которая в результате горестной утраты оказалась в одиноком положении познания. Повесть Трифонова разворачивается как рефлексирующее многоголосое повествование из недр человеческой памяти, ревизию которой в событиях минувшего прошлого провоцирует прежде всего любовь как всеобъемлющее чувство. Именно любовь, в отсутствие своего главного предмета totally обрушившаяся на главную героиню Ольгу Васильевну, становится движущей силой сознания, пытающегося разобраться в подлинности своей и другой жизни, понять качество и содержание связующих их нитей. Одинокое, блуждающее, не имеющее выхода чувство в пространстве смерти получает характер онтологический.

Любовь в повести Трифонова имеет трагическое значение не только ввиду точно поставленной мортальной проблематики, заданной самими скорбными мотивами, но и вопросов человеческого существования и сосуществования. История мучительной любви, закончившаяся гибелю, в «Другой жизни» может быть соотнесена с развернувшейся в подобной логике (но прямого следствия, а не в ретроспекции) в повести И. С. Тургенева «Затишье» (1864). Два произведения разных эпох объединяет авторское нравственно-философское «представление о метафизической сущности любви» – по определению В. М. Марковича [2018, с. 470]. При этом стихийная сила открывшегося чувства у Трифонова и Тургенева не остается в пределах абстрактного, а претворяется в живом и конкретном пространстве человеческого взаимодействия, в контакте с «реальностью повседневного существования» [Суханов, 2002, с. 194] и общественных связей и отношений.

Трифонов, конечно, был хорошо знаком с творчеством Тургенева и в принципе имел глубокое представление о русской литературе XIX в. в ее главных фигурах. Показательно, например, что автор делает Сергея Палавина, героя повести «Студенты» (1950), исследователем тургеневского творчества: «Ты знаешь, я изменил тему, я пишу о драматургии Тургенева» (Трифонов, 1985, с. 100). В романе «Время и место» (1981) карикатурно представлен знаменитый литературный спор с обвинениями в plagiatе:

Гончаров тоже вот не писал, не писал, а потом, как зафтилил от столба, всех объехал. А? Он Тургеневу говорил: «Если, говорит, ты у меня, зараза, еще один сюжет стяпаешь, я тебе из охотничьего ружья промеж глаз шарахну! Безо всякой дуэли!» (Трифонов, 1987, с. 503).

В публицистике Трифонова можно увидеть знакомство писателя с мемуарными свидетельствами зарубежных друзей Тургенева, в частности, цитируется очерк Г. де Мопассана «Иван Тургенев» (1883):

Флобер сказал, что художнику и толпе нравятся разные вещи, но есть великие произведения, которые нравятся и художнику и толпе, на что Тургенев заметил: «Но имейте в виду, нравятся по разным причинам» (Трифонов, 1987, с. 553).

В статье «Нет, не о быте – о жизни!» (1976) Трифонов, защищаясь от нападок критиков, обвинявших «московские» повести в чрезмерном «бытописательстве», среди аргументов пользуется также именем Тургенева, который создавал свои

«повести о любви» одновременно с существовавшей в литературную эпоху очерковой тенденцией описания «быта и нравов» (Трифонов, 1987, с. 542). Это соседство смыслов оказывается очень значительным.

Повесть Тургенева «Затишье» дает изображение трагической любовной истории в контексте провинциальной русской жизни. Уездное затишье оказывается местом отсутствия большого действия, выходящего за пределы настоящего:

Ведь здесь у нас по простоте. Здесь у нас, осмелюсь так выразиться, не то чтобы захолустье, а затишье, право, затишье, уединенный уголок – вот что! (Тургенев, 1980, с. 388)¹.

Житейская тишина, домашний покой, непрятательность и простота взаимного обращения поданы писателем, с одной стороны, как «благо жизни», т. е. естественная основа и даже необходимость существования, поддержанная степной природой, с другой – все это представляет собой свидетельство деградации, когда обычное в своей невинной простоте оборачивается жалкой посредственностью. Комической приметой неизменного ритма жизни оказывается всем известная строгость Матрены Марковны «насчет манер»: о постоянстве выговоров, получаемых от своей жены, Егор Капитоныч рассказывает как о первостепенном событии повседневности.

В среде степных провинциалов заметно выделяется главная героиня повести Марья Павловна, нарисованная необыкновенной, неординарной личностью, отличающаяся живой, страстной натурой и особым сложением внешности:

Черты ее лица выражали не то чтобы гордость, а суровость, почти грубость; лоб ее был широк и низок, нос короток и прям; ленивая и медленная усмешка изредка кривила ее губы; презрительно хмурились ее прямые брови (с. 390).

В совокупных элементах портрета девушки заключена очевидная двойственность, непосредственно выдающая противоречивую сложность и самого внутреннего ее устройства. Стихийность и органичность, связанные как с коренными национальными качествами, так и с природными свойствами, обусловливают самобытность и независимость героини. Присутствие такого характера в мире обыкновенного и повседневного вместе с разыгравшейся трагедией способствует тому, что степное затишье в своих нравственно-психологических координатах преображается, ценностно нагружается более сложными и объемными смыслами.

Трифонов действует во многом в сходной траектории, в скорбных воспоминаниях Ольги Васильевны он репродуцирует целую галерею второстепенного движения, которое имеет гораздо более тесное соприкосновение с чувственным миром переживающей личности. Во-первых, в воспроизведенной героиней жизни от момента знакомства с будущим мужем до его ухода в спиритизм всегда оказываются посредники, которые мешают интимному единению и нарушают понимание. Во время летнего отдыха в Гаграх, например, это –

...постояльцы особнячка, родные, близкие и дальние знакомые Порфирия Михайловича, которых было множество и приезжали на машинах все новые, жили ка-

¹ Далее повесть И. С. Тургенева цитируется по этому изданию с указанием номеров страниц в круглых скобках.

кой-то шумной, утомительной жизнью. Ежедневно там пили, гуляли, горланили песни, заводили громко радиолу и танцевали на веранде, жарили шашлыки в саду, а вечерами толпою ходили на море купаться (Трифонов, 1986, с. 231)².

Их присутствие Ольга Васильевна называет «неудобством», которое мешает ее «безысходному, отчаянному пропаданию» (с. 232) в любви. В другом случае тягостное появление Дарьи Мамедовны, всерьез занимающейся парапсихологией, вместе с собраниями в доме Федорова или на квартире у инженера-автодорожника обрачиваются посгательством на личное счастье.

Во-вторых, в разговор героини с собой и с умершим мужем в попытке докопаться до сути постоянно вмешиваются посторонние люди, причем сознаются они как посторонние именно потому, что их значение для всего случившегося и оставившегося оказывается потеряно или утрачено, оно попросту лишне и ненужно. Яркий эпизод такого вторжения других в личное пространство скорби, которое Ольга Васильевна признает нарушающим интимность не только самого переживания смерти, но и оставшегося только ей образа, – это приход «людей с Сережиной службы», выполняющих «какое-то общественное поручение» (с. 261). Героиня Трифонова воспринимает посещение Безъязычным и Сорокиной ее квартиры как нелепую формальность и отмечает неестественность этого профсоюзного жеста: намеренное ряженье в несоразмерный костюм и нарочитая похвала гастроному с докторской колбасой и глазированными сырками контрастируют с настоящим и полным горем вдовы:

Ольга Васильевна остановившимся взором смотрела на всю эту мелкую, случайную чепуху, которую зачем-то принесли сюда, и думала: «Должно быть, больно глядеть на вещи мужа, который умер. Для чего же тогда это делают?» (с. 261).

Чувство индивидуальной любви и одинокой скорби у Ольги Васильевны едино и универсально: «все люди, знавшие Сережу, приносили боль» (с. 261). Подобное несоответствие между индивидуальным и массовым отмечено в размышлениях о Георгии Максимовиче, чьи жизнь и смерть представали в двух ярких примерах – покорение Парижа молодым художником, ставшим ремесленником, и «поминальные блины на Сущёвской» (с. 344). Суета и раздор заполнили или заполонили пространство еще недавно существовавшей личности.

Притязания русской жизни в ее обыкновенном преломлении на судьбу личности и узкий круг его бытия у Тургенева показан на примере Веретьева, возлюбленного главной героини Марии Павловны. В «Затишье» внешним фактором дисгармонии любви стало вполне обыденное явление – пьянство героя, приводящее его к постепенному физическому и нравственному падению. При этом пагубная привычка Веретьева, превращающая его в окончательно опустившегося человека, является не самой причиной кризиса, но формой его проявления. Характер этого героя дан автором в надломленном виде, его личность имеет внутреннюю недостаточность, неудовлетворенность, связанную со стремлением к свободе, но слепой и безотчетной. Показательно данное им сравнение собственного опьяненного состояния с полетом ласточки, которая «смело распоряжается своим маленьким телом, куда хочет, туда его и бросит» (с. 419). Тургенев в любовном конфликте

² Далее повесть Ю. В. Трифонова цитируется по этому изданию с указанием номеров страниц в круглых скобках.

противопоставляет и соединяет два неравновеликих характера, отличающихся друг от друга не только образом поведения и строем мысли, но и самой нравственно-психологической основой.

Сергей Троицкий страстью к спиртному не наделен, хотя этот мотив возникает в качестве «мифика» недоверчивой матери, которая навсегда приметила, что зять «в первый же вечер побежал за водкой» (с. 228). Герой Трифонова опьянен интеллигентуально. Он взял на себя задачу отыскания «нитей», связывающих настоящее с прошлым. «Раскапывание могил» стало необходимостью понимания настоящего, в котором его положение не просто неустойчиво, оно словно бы отсутствует: Ольга Васильевна замечает, что в характере мужа было что-то шаткое и зыбкое, он «кувлекался, потом неизбежно остывал и рвался к чему-то новому» (с. 259). Этой оторванности «я» в мире противоположно наличие нетронутого стержня, сохраняющего целостность личности: что-то «было внутри его, такое стальное, не видимое никому» (с. 260). Исповедуемая Троицким «философия истории» является формой преодоления забвения и смерти, герой пытается превозмочь тщательную изолированность собственного «я», находится в поиске «проникающего понимания» другого.

Яркой приметой у героев Тургенева и Трифонова является невинное шутовство. Это тоже форма проявления личности, тяготеющая к естественности, она словно бы подтверждает выпадение из ряда ординарных людей массы. Веретьев обладает талантом подражания, он мастерски представляет как человеческие типы в их житейской обусловленности («как мальчик муху на окне ловит и она у него жужжит под пальцами» (с. 412), так и вполне реальных лиц (Егор Капитонович, Астахов). Однако это подражание исключительно комическое, герой принимает на себя маску, за которой скрывается подлинная драма.

Троицкий был чемпионом района по чтению слов наоборот, что тоже оказывается символично. Ему не только легко доступно это переворачивание, он еще и не теряет смысла после опрокидывания, можно даже сказать более – именно в обратном направлении, в движении от конца к началу осуществляется попытка обрести настоящее. Столь же значима ловкость героя и в игре в балду, нахождение слов и их встраивание в общее поле с обязательным условием смыслообразования отвечает его историософскимисканиям. Дополняет озорство характера мастерское исполнение «мимических штук»: «особенно “старого аптекаря” и “динамовского болельщика”» (с. 233). При этом у главных героинь обеих повестей эта игра с образами, комическое перевоплощение вызывает негативную реакцию, они видят в ней самообличающее дурачество, вообще позорящее человека в глазах других и нарушающее собственное женское представление об облике возлюбленного и супруга.

Марья Павловна разрушает театральную миниатюру Веретьева, жестко одергивая его серьезным взглядом и произнесенным сквозь зубы замечанием: «Вот охота делать из себя шута» (с. 412). Ольга Васильевна поступает так же вероломно, прекращая застольное веселье в доме Порфирия, где Сергей «изображал нечто мимическое»:

...она почувствовала вдруг бурное отвращение, как приступ тошноты, – и к нему, и к людям за столом, глазевшим на него с веселым, пьяным дружелюбием, как в ресторане (с. 233).

Она почти истерически со злобой вырывает его из согласного целого шумной компании, в ней преобладает желание отомстить за испытанное публичное унижение и больно уязвить мужа замечанием о его склонности к игровому несерьезному поведению: «Ну, а теперь прочитай какое-нибудь слово наоборот, — например, “шутовство”, — и скажи “до свиданья”» (с. 233). Обе героини не просто отрезвляют мужских персонажей, призывая к приличию, но они навязывают им собственные правила жизни: Веретьев должен из себя что-то сделать, чтобы не «прошутить жизнь», а Троицкому необходимо принять на себя достоинство «интеллигентного человека». Примечательно, как сходно критика оценила главных героев в «Затишье» и «Другой жизни», отнеся их к типам «слабых, рефлектирующих интеллигентов, неспособных к действию» [Иванова, 1984, с. 198]. С. С. Дудышкин, например, назвал Веретьева «талантливой русской натурой, на многое годной и никуда не годной» (Дудышкин, 1854, с. 32). В. В. Дудинцев в Троицком увидел «обиженного природой неудачника» (Дудинцев, 1976, с. 52).

Противопоставляя главным мужским персонажам женские, писатели обосновывают их различие еще и точным наполнением характера. У Тургенева серьезность и строгость натуры Мары Павловны обусловлены ее природно-национальными свойствами, которые концентрируются в авторском и не только уподоблении женского образа древнеримским богиням: «Классический поэт сравнил бы ее с Церерой или Юноной» (с. 390). Античная монументальность позволяет избежать героине банальности и тривиальности своего положения, через внутривременную эстетическую осозаемость на протяжении всей повести она сохраняет личную самобытность и независимость. У Трифонова сознание Ольги Васильевны принадлежит к миру материальному — точному, измеримому и объяснимому. Как выясняется из разговора с Дарьей Мамедовой, она биохимик и предмет ее лабораторных занятий основан на изучении «проблем связи и биологической несовместимости» (с. 349), т. е. сама профессия обязывает ее, с одной стороны, на генетическом уровне разрабатывать вопросы мужского и женского противоречия, а с другой — объяснять и решать его предельно рационально.

Герой Тургенева, влюбляясь и признаваясь в любви, не может, однако, составить цельность любовного и супружеского единения. Для акцентирования неопределенной и мяущейся природы Веретьева автор использует строки из «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Каменный гость», пересказом звучащие из собственных уст героя. Объясняя свою легкомысленность, Веретьев опирается на слова Лауры о свободе и удовольствии. Пушкинский образ привлекает его идеей гедонизма, он сам призывает наслаждаться прекрасным и молодым временем. В результате Веретьев бежит от Мары Павловны в шумный круг столичных людей, там ему и суждено закончить свои дни, дойдя до конечной точки нищеты и пьянства, но сохранив личную свободу под эгидой Горациева «*Sarge diem*». Важно, что удаляется он не только для чего-то, но еще и от конкретного предмета — любви, происходит это вполне сознательно, поскольку, во-первых, ему совершенно понятно собственное несоответствие силе и объему того чувства, в орбите которого оказался, а во-вторых, ясна несовместимость двух разнонаправленных переживаний жизни.

Сергея Троицкого тоже постоянно тянуло в шумное и бурное общество, он не был удовлетворен только семейной жизнью и не имел способности сосредоточивать свое бытие в постоянстве малого существования, супружеская жизнь, ро-

жденная любовью, не была соразмерна потребностям его неординарной, неспокойной и изменчивой натуры. Ольге Васильевне хотелось, чтобы Сергей принадлежал только ей одной: «Он должен быть всегда рядом, поблизости, лучше всего в одной комнате с нею» (с. 274), она испытывала смертельную зависимость от него. Любовь обернулась формой насилия, а именно насилия над личностью герой не принимал и не переносил. Он стремился преодолеть замкнутость своего «я», выйти к пониманию другого, но столкнулся с чувством тотального объема и тоталитарного свойства и стал «жертвой среды, живущей по биологическим законам борьбы за существование» [Лейдерман, Липовецкий, 2001, с. 23].

Трагическая сила любви у Тургенева раскрывается с помощью стихотворения Пушкина «Анчар». Лирический текст превращается в плотную атмосферу личного переживания. Это стихотворение открывает Марье Павловне два мира – собственной души и общечеловеческого переживания, снимая между ними какие-либо границы, заставляя не просто сравнить личное с надличностным, но увидеть свое «я» в качестве составной части большого целого. «Анчар» фатально показывает девушке трагизм человеческого существования и трагическую же сложность взаимоотношения людей. В первой части стихотворения Пушкин в качестве воплощения неумолимой судьбы дает изображение порожденного природой «древа яда», которое указывает на «существование в самом мироустройстве неискоренимого зла» [Березкина, 1994, с. 76]. Во второй части этот феномен противопоставляется человеческому миру, в котором природное зло олицетворяется, становится сознательным и деятельным. Проникновение в смысл «Анчара» убеждает девушку в трагическом следствии любви, но она не превращается в рабски покорное существо, а остается столько же гордой и непреклонной до самой своей гибели, самостоятельно решая проблему существования.

Героиня Трифонова проходит путь познания любви – она знакомится с жизнью своего мужа, и ей открывается подлинная ее сущность, а также истина взаимного отношения мужа и жены, вскрывается универсальная драма непонимания человека человеком. Во время жизни Сергея Ольга Васильевна любила его инстинктивно со страстью своеобразного собственничества. Она любила его, не задумываясь, «деспотически, отчаянно, боясь потерять, горестно переживая его неудачи, с готовностью ради его успеха сделать все и пожертвовать всем» [Липовецкий, 1993, с. 186]. Чувство создало вокруг нее своеобразный вакуум, а сама она была словно оглушенна и вела существование в одностороннем и единона правленном векторе, при этом не сумев в абсолютном свойстве любви по-настоящему приблизиться к живому существу. Как и героиня Тургенева, Ольга Васильевна, выходит за пределы собственного «я», в ретроспекции жизни и под знаком смерти, в положении отсутствия и состояния одиночества ей становится видна стихийная сила любви – в постыдных деталях и мучительных подробностях, – любви, получившей трагический исход. Повесть открывается важными словами внутреннего монолога героини: «думай, думай, старайся понять!» (с. 219). В finale через муки совести и с сознанием вины скорбь как новая форма любви, тоже абсолютная, выводит Ольгу Васильевну к пониманию жизни Сергея как другой жизни.

Несмотря на трагический финал повести, Тургенев все же выходит к идеи целостности бытия в наличии двух противоположных начал жизни, в их необходимости. Писатель уравновешивает трагические смыслы «Анчара» другими – высо-

ко оптимистическими, ставит рядом с образами «древа яда» и познавшего его человека образ совершенно противоположный, подсказанный стихотворением «Кто знает край, где небо блещет». Этот лирический текст демонстрирует красоту жизни, явленную в природе («древний рай»), творчество («чудеса немых искусств») и в самом человеке, которая «размыкает границы времени, срашивая старое и новое в вечное» [Таборисская, 2004, с. 40]. Марья Павловна, сравниваясь с Кипридой – но не Флорентийской, а Милосской, встает на место пушкинской Людмилы, выражаяющей это единство вечных смыслов. Два стихотворения составляют целостную картину жизни, передают слитность противоречивых основ существования.

Трифонов двойным финалом выносит Ольгу Васильевну из одинокой скорби. В сновидческой реальности завершается процесс мучительного постижения «другого». Героиня обретает возможность последнего объяснения с мужем, дарующего ей последнюю же правду. Она получает ответы на два главных вопроса, касающихся измены и кражи, после чего «мгновенно и глубоко поверила его словам». В реальности действительной Ольга Васильевна заполняет пустоту и восполняет неполноту своего существования рядом с «другой жизнью», оказываясь в новой ситуации любви, которая рождена в искупляющем страдающем познании. Два элегических финала также утверждают единство и взаимообусловленность жизни и смерти как важнейших начал человеческого бытия.

Таким образом, сравнительный анализ двух повестей показывает, что трагическая любовь в русской литературной традиции мыслится как обладающее двойственной природой начало, в ней и разрушительное и созидающее одновременно. Любовь становится пространством духовного испытания и внутреннего преображения, которое открывает героиням возможность постижения «другой жизни» как внутренней истины, как экзистенциального опыта и как нравственного прозрения. Сопоставление прозы Тургенева и Трифонова позволяет проследить преемственность и эволюцию образов трагической любви от XIX к XX в., выявляя устойчивые модели ее художественной презентации.

Список литературы

- Березкина С. В.* Стихотворение Пушкина «Анчар» // Русская литература. 1994. № 4. С. 67–80.
- Иванова Н. Б.* Проза Юрия Трифонова. М.: Сов. писатель, 1984. 300 с.
- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* От «советского писателя» к писателю советской эпохи: путь Юрия Трифонова. Екатеринбург: АМБ, 2001. 42 с.
- Липовецкий М. Н.* Современность тому назад (Взгляд на литературу «застоя») // Знамя. 1993. № 10. С 180–189.
- Маркович В. М.* О Тургеневе: работы разных лет. СПб.: Росток, 2018. 541 с.
- Суханов В. А.* Любовь и смерть как миромоделирующие феномены в прозе Ю. Трифонова // Проблемы литературных жанров: Материалы X Междунар. науч. конф. (15–17 октября 2001 г.). Томск: Том. гос. ун-т, 2002. Ч. 2. С. 194–198.
- Таборисская Е. М.* Италия в поэзии Пушкина // Русская литература. 2004. № 2. С. 30–50.

Список источников

- Дудинцев В. В. Стоит ли умирать раньше времени // Литературное обозрение. 1976. № 4. С. 52–57.
- Дудышкин С. С. Журналистика // Отечественные записки. 1854. № 11. С. 23–52.
- Трифонов Ю. В. Роман с историей // Вопросы литературы. 1982. № 5. С. 66–77.
- Трифонов Ю. В. Собр. соч.: В 4 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1. 751 с.; 1986. Т. 2. 575 с.; 1987. Т. 4. 575 с.
- Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М.: Наука, 1980. Т. 4. 687 с.

References

- Berezkina S. V. Stikhotvorenie Pushkina “Anchar” [Pushkin’s poem “The Upas Tree”]. *Russian Literature*, 1994, no. 4, pp. 67–80. (in Russ.)
- Ivanova N. B. Proza Yurya Trifonova [Prose by Yuri Trifonov]. Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1984, 300 p. (in Russ.)
- Leyderman N. L., Lipovetsky M. N. Ot “sovetskogo pisatelya” k pisatelyu sovetskoi epokhi: put’ Yurya Trifonova [From “Soviet Writer” to Writer of the Soviet Era: The Path of Yuri Trifonov]. Ekaterinburg, AMB Publ., 2001, 42 p. (in Russ.)
- Lipovetsky M. N. Sovremennost’ tomu nazad (Vzglyad na literaturu “zastoya”) [Modernity Back in Time (A Look at the Literature of “Stagnation”)]. *The Banner*, 1993, no. 10, pp. 180–189. (in Russ.)
- Markovich V. M. O Turgeneve: raboty raznykh let [About Turgenev: Works from Different Years]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2018, 541 p. (in Russ.)
- Sukhanov V. A. Lyubov’ i smert’ kak miromodeliruyushchie fenomeny v proze Yu. Trifonova [Love and Death as World-Modeling Phenomena in the Prose of Yu. Trifonov]. Problems of Literary Genres. Tomsk, TSU Press, 2002, pp. 194–198. (in Russ.)
- Taborisskaya E. M. Italiya v poezii Pushkina [Italy in Pushkin’s Poetry]. *Russian Literature*, 2004, no. 2, pp. 30–50. (in Russ.)

List of sources

- Dudintsev V. V. Stoit li umirat’ ran’she vremeni [Is it Worth Dying Prematurely?]. *Literary Review*, 1976, no. 4, pp. 52–57. (in Russ.)
- Dudyshkin S. S. Zhurnalistaika [Journalism]. *Notes of the Fatherland*, 1854, no. 11, pp. 23–52. (in Russ.)
- Trifonov Yu. V. Roman s istoriei [A Romance with History]. *Questions of Literature*, 1982, no. 5, pp. 66–77. (in Russ.)
- Trifonov Yu. V. Sobranie sochinenii [Complete Works]. In 4 vols. Moscow, Khu-dozhestvennaya literatura Publ., 1985, vol. 1, 751 p.; 1986, vol. 2, 575 p.; 1987, vol. 4, 575 p. (in Russ.)
- Turgenev I. S. Poln. sobr. soch. i pisem: V 30 t. Soch.: V 12 t. [Complete works and letters: In 30 vols. Works: In 12 vols.]. Moscow, Nauka, 1980, vol. 4, 687 p. (in Russ.)

Информация об авторах

Иван Олегович Волков, доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Национальный исследовательский Томский государственный университет (Томск, Россия)

Scopus Author ID 57200369238

WoS Researcher ID J-5018-2017

SPIN 4823-4376

Эмма Михайловна Жилякова, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Национальный исследовательский Томский государственный университет (Томск, Россия)

Scopus Author ID 57192176685

WoS Researcher ID O-5686-2014

SPIN 6180-5315

Information about the Authors

Ivan O. Volkov, Doctor of Sciences (Philology), Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation)

Scopus Author ID 57200369238

WoS Researcher ID J-5018-2017

SPIN 4823-4376

Emma M. Zhilyakova, Doctor of Sciences (Philology), Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation)

Scopus Author ID 57192176685

WoS Researcher ID O-5686-2014

SPIN 6180-5315

*Статья поступила в редакцию 10.07.2025;
одобрена после рецензирования 12.08.2025; принята к публикации 12.08.2025
The article was submitted on 10.07.2025;
approved after reviewing on 12.08.2025; accepted for publication on 12.08.2025*

Сюжетология и сюжетография

Научный журнал

2025. № 4

Учредитель
Институт филологии СО РАН

Адрес учредителя, издателя и редакции
ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090

