

eISSN 2713-3133

# СЮЖЕТОЛОГИЯ И СЮЖЕТОГРАФИЯ

---

2025 № 2



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

# СЮЖЕТОЛОГИЯ И СЮЖЕТОГРАФИЯ

2025. № 2

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

## Редакционная коллегия

доктор филологических наук *Е. В. Капинос* (ИФЛ СО РАН) –  
главный редактор  
доктор филологических наук *Е. Ю. Куликова* (ИФЛ СО РАН) –  
ответственный редактор

кандидат филологических наук *И. Е. Лоцилов* (ИФЛ СО РАН)  
кандидат филологических наук *Л. А. Курьшева* (ИФЛ СО РАН)  
доктор филологических наук *Е. 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  
*В. Е. Багно* (ИРЛИ РАН)  
доктор филологических наук, профессор *К. Ичин*  
(Белградский университет, Сербия)  
член-корреспондент РАН, доктор филологических наук  
*Н. В. Корниенко* (ИМЛИ РАН)  
доктор филологических наук *В. И. Тюпа* (РГГУ)  
доктор филологических наук *Ю. В. Шатин* (НГПУ)  
кандидат филологических наук, профессор *М. Яхьяпур*  
(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

### Литературная жизнь сюжета

- Ковалева Т. И.* (Новосибирск)  
«Усерязи из руку ея падоша...»: чудо о серьгах вдовы Марии в «Сказании о явлении и чудесах Абалацкой иконы Богородицы» 5
- Стрельникова А. Б.* (Томск)  
Творческая самоидентификация Ф. Сологуба в диалоге с Ш. Бодлером (на материале переводов «Petits poèmes en prose») 14
- Жарников Г. С.* (Москва)  
Гершеле Острополер в «Конармии» Исаака Бабеля (Пан Аполек: археология образа) 25
- Джилли Р.* (София)  
О «забытом» тексте русской эмиграции: «Воспоминания» А. М. Федорова (1868–1949) 36
- Сенина Е. В.* (Москва)  
Рецепция китайской культуры и литературы в творчестве Германа Кочурова 46

### Сюжет, мотив, жанр

- Чжай Ли* (Харбин)  
Поэтика контрастов в поэме Д. И. Стахеева «Посольство» 59
- Муратова Н. А., Бушуева Д. А.* (Новосибирск)  
Белый цвет в кино и сценарной поэтике Андрея Тарковского («Андрей Рублев» и «Зеркало») 71

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 2

Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 2

## CONTENTS

### The Literary Life of a Plot

- Kovaleva T. I.* (Novosibirsk)  
“The Earrings Fell out of Her Hands...”: The Miracle of the Earrings of the Widow Maria in “The Legend on the Apparition and Miracles of the Abalak Icon of the Theotokos” 5
- Strelnikova A. B.* (Tomsk)  
“Petits poèmes en prose” by Ch. Baudelaire in F. Sologub’s Translation: Towards the Issue of Aesthetic Identity 14
- Zharnikov G. S.* (Moscow)  
Herschele Ostropoler in Isaac Babel’s “Red Cavalry” (Pan Apolek: Archaeology of the Image) 25
- Gigli R.* (Sofia)  
About a “Forgotten” Text of the Russian Diaspora: “Vospominaniya” by A. M. Fyodorov (1868–1949) 36
- Senina E. V.* (Moscow)  
The Reception of Chinese Culture and Literature in the Work of German Kochurov 46

### The Genre, Plot and Motive

- Zhai Li.* (Harbin)  
Poetics of Contrasts in D. I. Stakheev’s Poem “Embassy” 59
- Muratova N. A., Bushueva D. A.* (Novosibirsk)  
White Color in Cinema and Screenwriting Poetics Andrey Tarkovsky (“Andrey Rublev” and “The Mirror”) 71

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 2

Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 2

## Литературная жизнь сюжета

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-5-13

### **«Усерязи из руку ея падоша...»: чудо о серьгах вдовы Марии в «Сказании о явлении и чудесах Абалацкой иконы Богородицы»**

**Татьяна Ивановна Ковалева**

Институт филологии  
Сибирского отделения Российской академии наук  
Новосибирск, Россия

tkvl@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7165-3186>

#### *Аннотация*

Анализ рукописных списков Сказания об Абалацкой иконе Богородицы показывает, что на раннем этапе существования сочинения (первая четверть XVII в.) отсутствовало чудо, посвященное его главной героине – вдове Марии, условно названное в статье чудом о серьгах. Оно читается лишь в более поздних списках XVIII в., открывая перечень чудес от иконы, и на первый взгляд кажется нелогичным, так как непосредственно не связано с главными событиями Сказания – основанием церкви и написанием Абалацкой иконы Знамения Богородицы. Данное чудо и его роль рассмотрены при сопоставлении единственного сохранившегося раннего списка и принятого за инвариантный списка XVIII в. Показано, что чудо о серьгах в позднем списке перекликается по смыслу с предшествующими явлениями иконы Богородицы. И в целом явления и чудо представляют собой завершённый сюжет, в центре которого оказывается вдова Мария и все происшедшее с ней. Он прочитывается в контексте одной из важнейших идей сочинения – обращения Сибирской земли от язычества к христианской вере. Эта мысль в раннем списке Сказания лишь намечена, а функция героини исчерпывается исключительно ее рассказом о явлениях. Заканчивая историю героини, оно отсылает читателя к широкому библейскому контексту, связанному с серьгами, серебром, другими украшениями и металлами. Кроме того, имея в повествовании функцию притчи, а также заставляя с этой точки зрения осмыслить и рассказы вдовы Марии о явлениях Абалацкой иконы Богородицы, становится средством донести до читателя мысль о стремлении к высшим ценностям.

#### *Ключевые слова*

русская литература Сибири, Тобольский архиерейский дом, сказания об иконах, чудеса от иконы, Абалацкая икона Знамения Богородицы, рукописная традиция, сюжетосложение

#### *Для цитирования*

Ковалева Т. И. «Усерязи из руку ея падоша...»: чудо о серьгах вдовы Марии в «Сказании о явлении и чудесах Абалацкой иконы Богородицы» // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 2. С. 5–13. DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-5-13

© Ковалева Т. И., 2025

**“The Earrings Fell out of Her Hands...”:  
The Miracle of the Earrings of the Widow Maria  
in “The Legend on the Apparition  
and Miracles of the Abalak Icon of the Theotokos”**

**Tatiana I. Kovaleva**

Institute of Philology  
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences  
Novosibirsk, Russian Federation  
tkvl@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7165-3186>

*Abstract*

The article deals with the manuscript copies of the Legend of the Abalak icon of the Theotokos. The analysis shows the absence of the miracle dedicated to its main heroine, widow Maria, at the early stage of the work's existence (the first quarter of the 17<sup>th</sup> century). It is conventionally called in the article the miracle of the earrings. This story can be found only in later copies of the 18th century. Opening the list of miracles from the icon, it seems illogical, since it is not directly connected with the main events of the Legend (the founding of the church and the creation of the Abalak Icon of the Theotokos). This miracle and its role are examined by comparing the only early copy and the invariant copy of the 18th century. The miracle of the earrings in the later copy echoes in meaning the previous apparitions of the icon of the Theotokos. In general, the apparitions and the miracle are a complete plot connected to the main heroine. It is connected with the idea of the transition of the Siberian land from paganism to the Christian faith. This idea is only outlined in the early copy of the Legend, and the heroine's function is limited to her story about the apparitions. Concluding the heroine's story, it refers the reader to a broad biblical context related to earrings, silver, other jewelry and metals. Moreover, like a gospel parable, it explains the idea of striving for spiritual values.

*Keywords*

Russian literature of Siberia, Tobolsk Archpriests' House, legends on icons, the Abalak Icon of the Theotokos, manuscript tradition, plot formation

*For citation*

Kovaleva T. I. “The Earrings Fell out of Her Hands...”: The Miracle of the Earrings of the Widow Maria in “The Legend on the Apparition and Miracles of the Abalak Icon of the Theotokos”. *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis]*, 2025, no. 2, pp. xx–xx. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-

История Сказания об Абалацкой иконе Богородицы связана с Тобольским архиерейским домом – главным центром литературной работы в Сибири первых веков ее освоения. Е. К. Ромодановской, положившей начало научному исследованию сочинения [Ромодановская, 1968], доказано, что в основе его сюжета – рассказ крестьянской вдовы Марии, проживавшей в селении Абалак, из следственного дела 1636 г. Он содержит сведения о четырех явлениях иконы Знамения Богородицы и чудо об исцелении крестьянина Евфимия Коки [ЛПТАД, 2001, с. 342–344]. Исследовательницей выявлено и рассмотрено восемь списков Сказания XVII–XIX вв. В качестве основного, как наиболее полный и исправный, принят список РГБ, ф. 310 (собр. Ундольского), № 400, полуустав первой половины

XVIII в., 250 л. (У). Научное издание памятника с кратким комментарием осуществлено ею в 2001 г. [ЛПТАД, 2001, с. 5–184]. Самый ранний список Сказания (Е), датированный второй четвертью XVII в., в издание не вошел, вероятно, потому что был известен Е. К. Ромодановской лишь по публикации священника А. Юрьевского в «Тобольских епархиальных ведомостях» 1902 г. [Юрьевский, 1902, с. 453–464]. Этот список выявлен в сборнике, хранящемся в отделе рукописей и книжных памятников Научной библиотеки Томского государственного университета: ОРКП НБ ТГУ. В-760. Это сборник житийного характера второй четверти XVII в., писан несколькими почерками. Сказание об Абалацкой иконе Богородицы находится на л. 243 – 282 об., писано скорописью XVII в. [Славяно-русские рукописи, 2007, с. 139–146]. Сделана его научная публикация [Ковалева, 2023, с. 291–309]. Показано, что список Е представляет переходный этап в истории памятника: от документа к сказанию о чудотворной иконе. В нем оформляются все структурные элементы сочинения, получившие развитие в его дальнейшей истории, что отражено в остальных семи более поздних списках [Ковалева, 2022, с. 193–203]. Поскольку поздние списки не имеют принципиальных отличий от списка У, опубликованного Е. К. Ромодановской, он рассматривается как инвариантный и при анализе сопоставляется со списком Е.

## Структура Сказания по спискам Е и У

Структура	Список Е	Список У
Пространное предисловие	–	+
Краткое предисловие	<p>+</p> <p><i>Не имеет заголовка</i></p> <p>– молитвословие – благодарение (1) (<i>риторическое отступление, не имеет подзаголовка, является частью предисловия</i>)</p>	<p>+</p> <p><i>Имеет заголовок: «Ино предисловие о том же знамении Пресвятыя Богородицы, иже на Абалаке»</i></p> <p>– молитвословие – благодарение (1) (<i>риторическое отступление, отделено подзаголовком «Благодарение Богови»</i>)</p>
Вступление	<p>+</p> <p>Вступление краткое (<i>начало сюжета, написано на основе вступления к документальному рассказу</i>)</p>	<p>+</p> <p>Вступление пространное (<i>начало сюжета</i>)</p>
Явление 1	+	+
Риторическое отступление «Благодарение Богови» (2)	+	–

Структура	Список Е	Список У
Явление 2	+	+
Явление 3	+	+
Явление 4	+	+
Риторическое отступление «Благодарение Богови» (2)	–	+
Чудо о серьгах вдовы Марии	–	+ «Чудо 1-е о той же вдове Марии»
Чудо об исцелении расслабленного	+ «Чудо 1. О расслабленном»	+ «Чудо 2 о расслабленном человеце»

В списке У и других списках этой группы между четырьмя явлениями вдове Марии иконы Знамения Богородицы и чудом об исцелении Евфимия Коки читается «Чудо 1-е о той же вдове Марии», условно названное нами чудом о серьгах. Оно открывает перечень чудес от иконы. В упомянутом следственном деле и близком к этому документу списке Е данного чуда нет. Его можно назвать «личным» чудом героини, оно посвящено ей и непосредственно не связано ни с основанием церкви, ни с созданием иконы, поэтому кажется нелогичным. Объясним его роль, рассмотрев в контексте Сказания.

В обоих списках начало повествования о явлениях иконы Знамения Богородицы предваряется риторическим отступлением, являющимся частью Краткого предисловия<sup>1</sup> [Ковалева, 2023, с. 295; ЛПТАД, 2001, с. 88]. Риторическое отступление<sup>2</sup> содержит благодарственную молитву Всевышнему за «божественная чудеса и явления Божия Матери» [Ковалева, 2023, с. 296; ЛПТАД, 2001, с. 89], произошедшие после перехода Сибири от язычества к христианству, от «тмы безверия» к вере. Наиболее полно картина христианского просвещения Сибири разворачивается в Пространном предисловии списка У<sup>3</sup>. В нем дана высокая оценка похода Ермака, который приравнивается к деятельности «апостолов, не дошедших до Сибири, и Стефана Пермского, лишь приблизившегося к сибирским границам» [Ромодановская, 2002, с. 162–163]: «Прежде убо ревнуя святым божественным

<sup>1</sup> В Сказании обращает на себя внимание сложная структура предисловий. Подробнее об их истории, структурно-содержательных особенностях и роли по спискам Е и У см.: [Ковалева, 2022, с. 197–198].

<sup>2</sup> В списке Е оно еще не имеет подзаголовка, начинаясь со слов «Оле Божие милосердие и строение спасительное!». В списке У риторическое отступление выделено подзаголовком «Благодарение Богови», что говорит о вторичности текста. Редактируя его, составитель придает Сказанию более масштабные размеры, эпичные формы.

<sup>3</sup> Оно вторично по происхождению, написано на основе Краткого предисловия, восходящего к предисловию Е. Зависимость Пространного предисловия от Краткого в списке У установлена Е. К. Ромодановской [2002, с. 162].

апостолом иже во святых отец наш Стефан, епископ Пермский, иже крести Пермския страны люди, в неверии бывших, такожде святой отец наш Стефан и о сих странах желая Сибирскаго царства... но не благоволи Бог сему тако быти до лета, донележе рукою Своею крепкою и мышцею высокою посла Бог разорити богомерская и нечистая капища...» [ЛПТАД, 2001, с. 87]. Так, контекстом для событий, описанных в сибирском Сказании, становятся «равноценные, значительные события христианской истории» [Ромодановская, 2002, с. 165].

Действие Сказания начинается разворачиваться с появления его главной героини, вдовы Марии, рассказывающей по велению Высших сил в Тобольской церкви святой Софии архиепископу Нектарию и «всему освященному собору» о четырех явлениях иконы Знамени Богородицы.

В первом перед героиней предстала Богоматерь с Николаем Чудотворцем и Марией Египетской. В тексте Е не указано, каким образом явлены названные персонажи, в У уточнено, что в виде икон: «Вся же быста иконы и стоца на воздухе» [ЛПТАД, 2001, с. 90]. В обоих списках Богородица велит поведать о своем явлении и построить в Абалаке новую церковь во имя ее образа Знамение, «иже в Великом Новеграде» [Ковалева, 2023, с. 296; ЛПТАД, 2001, с. 90]. Это указание повторяется в остальных трех явлениях. Однако настаивает на его исполнении Николай Чудотворец, которого тайнозрительница видит «аки жива суца». Взаимодействие этих персонажей во втором – четвертом явлениях можно рассматривать как отдельную сюжетную линию (ее подробный анализ по спискам Е и У см.: [Ковалева, 2022, с. 199–200]). Далее сосредоточим внимание на развитии в списке У мотива неверия героини, который в Е, видимо, еще не отрефлексирован.

Наибольшей динамики сцена общения св. Николая и вдовы Марии достигает в третьем явлении, когда ее, уже дважды ослушавшую Богородицу и Николая Чудотворца, постигает наказание, руки героини сводит судорогой: «и абие обратишася руке мои опако», и она падает «на помост, яко мертва» [Ковалева, 2023, с. 298; ЛПТАД, 2001, с. 91]. В обоих списках святитель Николай поясняет, что наказание получено героиней за неверие. В этом месте в рассмотренных текстах нет принципиальных разночтений:

Список Е	Список У
Не веси ли убо, яко озлобление ти есть за твое неверие? [Ковалева, 2023, с. 298]	Не веси ли убо, яко озлобление ти есть за <i>неверие твое</i> ? [ЛПТАД, 2001, с. 91].

Далее в тексте Е говорится, что Богоматерь освобождает Марию от мучений по своей воле: «Слышах же сладкий глас ото иконы Пресвятыя Богородица, глаголющъ: “Тягость есть и невозможно ей тако терпети.”» [Ковалева, 2023, с. 298]. В тексте У Мария освобождена от мучений лишь после молитвы Богоматери: «Помилуй мя и прости мя за *многая моя безверия* <курсив наш. – Т. К.>» [ЛПТАД, 2001, с. 91]. Отметим в ее молитве признание «многого безверия».

Героиня решается рассказать об указании Высших сил только после угрозы Николая Чудотворца болезнью в четвертом явлении. В списке У, в отличие от Е, в речи этого святого вновь подчеркивается неверие героини в то, что она удостоена откровений свыше:

Список Е	Список У
Аще прежняго и днешняго явления не возвестиши миру, будещи расслаблена! [Ковалева, 2023, с. 98].	Аще предняя и днешняя явления не возвестиши миру, <i>но да убо за неверие свое имаши быти расслаблена всем телесем своим</i> [ЛПТАД, 2001, с. 93].

Роль главной героини в списке Е ограничена ее рассказом о явлениях. Далее следуют чудеса от иконы. Первое чудо в этом списке – «О расслабленном» [Ковалева, 2023, с. 299]. Из этого рассказа становится известно о начале строительства церкви на Абалаке и о написании наместной иконы Знамения Богородицы, ставшей знаменитой сибирской святыней, по заказу болящего крестьянина Евфимия Коки, исцелившегося по ее написанию. Так, воплощается указание, данное вдове Марии Высшими силами. Названное чудо присутствует и в списке У с заголовком «Чудо 2 о расслабленном человеце» [ЛПТАД, 2001, с. 94], однако открывает перечень чудес, как уже сообщалось, чудо о серьгах [Там же, с. 93–94]. Его нет в следственном деле, и записано оно, видимо, несколько позже: «По преславном же и предивном явлении Пресвятыя Госпожи Владычицы наша Богородицы и приснодевы Марии и святых Божиих угодников... и не по мнозе времени бысть...» [Там же, с. 93]. Рассказ о чуде также записан со слов тайнозрительницы, на что указывает глагол «рече». Его сюжет начинается с того, что Мария хотела надеть серебряные серьги, но они выпали из ее рук и превратились в пыль: «Яко восхоте, рече, она вложити во ушеса своя сребряни усерязи. И взем в руце свои, и держаше я, и нача во ушеса своя влагати. Абие же напрасно усерязи из руку ея падоша на землю и рассыпашася, и быша яко прах» [Там же]. Крестьянка сначала испугалась и опечалилась. Но еще больше испугалась страданий, помня «яко же и прежде бысть ей некоторое озлобление за *ея неверие* <курсив наш. – Т. К.>. И от того убо времени преста она во ушеса своя усерязи влагати и печаль преложи на радость» [Там же, с. 94]. Чудо о серьгах явно перекликается по смыслу с третьим и четвертым явлениями, где отмечается неверие крестьянки. И в целом явления и чудо представляют собой заверченный сюжет, в центре которого оказывается вдова Мария и все происшедшее с ней. В читательском сознании ее «бытовое» неверие, частный пример, перекликается с идеей обращения Сибирской земли от неверия (язычества) к христианской вере, сформулированной в предисловиях, и сюжет героини прочитывается в этом контексте.

Что касается собственно эпизода безвозвратной утраты Марией серебряных серег, когда «усерязи из руку ея падоша», то найти его однозначное толкование невозможно. Но, как нам думается, для его объяснения уместно обращение к Священному Писанию, так как в Сказании выявляется пласт библейских цитат [Ковалева, 2023, с. 307–309]. При этом к их точной передаче автор, хорошо знающий текст Библии, не стремился, перефразируя, цитируя Библию близко к тексту, что расширяет возможности читательских толкований.

У языческих народов серьги служили в качестве амулетов. Например, в ветхозаветной книге Бытия рассказывается, как Бог повелевает Иакову перейти в Вефиль и построить там жертвенник, поэтому Иаков велит своим домашним избавиться от чужих богов, т. е. от идолов: Ср.: «И вьдаша Иакову боги чюждая, иже

бяху в руку их, и усерязи <в> ушесех их; и скры я Иаков под дубом...»<sup>4</sup> (л. 16). Ассоциативной отсылкой к указанному библейскому эпизоду может служить фраза из рассказа о чуде «И взем <усерязи. – Т. К.> в руце свои, и держаше я, и нача во ушеса своя влагати». Упомянутый библейский эпизод привносит в ситуацию внезапной утраты серег вдовой Марией семантику жертвенного посвящения истинному Богу.

На тему рассыпавшегося серебра можно припомнить и сон царя Навуходоносора из книги пророка Даниила, излагающий историю мировых языческих империй (Вавилон, Мидо-Персия, Греция, Рим), соответствующих четырем металлам, из которых сделан увиденный им истукан. Голова его была из золота, грудь и руки из серебра, чрево и бедра медные, голени железные, ноги частью железные, частью глиняные. Внезапно оторвавшийся от горы камень ударил истукана в ноги и разбил, раздробив все четыре металла: Ср.: «Тогда *истреся* зело скудель, железо, медь, *сребро* и злато, и *бысть* яко прах <курсив наш. – Т. К.> от гумна летня: и взят и премногий ветр, и место не обретесе им» (л. 151). Отсылкой для читателя может стать цитата из рассказа о серьгах: «Усерязи из руку ея падоша на землю и разсыпашася, и быша яко прах».

Образ серебра в библейском тексте может иметь различную семантику. Часто, встречаясь в одном ряду с золотом, ассоциируется с ценностью и богатством. Может показывать различие между истинными и ложными понятиями ценности в зависимости от отношения к нему (подробнее о значениях образа серебра см.: [Словарь библейских образов, 2005, с. 1064–1066]). Говоря об этом, обратим внимание на логически необъяснимое эмоциональное состояние героини, когда ее печаль сменилась радостью («и печаль преложи на радость»). Подготовленные явления Абаляцкой иконы новое чувство Марии может свидетельствовать о перемене ее духовного состояния (возможно, о некоем духовном прозрении). Обратившееся в пыль серебро, буквально – утраченная ценность, однако ценнее, как гласит, к примеру, книга Иова, Божественная мудрость. Она не дается легко, не приобретается за материальные ценности: Ср.: «Не престанет сребро изменение ея, и неспоена будет со златом сифирским... Премудрость же откуда обретесе? кое же место есть смышления?... Бог благ состави ея путь: сам же весть место ея» (л. 272).

Чудо о серьгах вдовы Марии является в Сказании примером, с помощью которого Высшие силы в иносказательной, притчевой форме, подобно Христу в Евангелиях, доносят истину о ценности Божьих обетований и земных благ. Из Евангелия от Матфея: «Сего ради в притчях глаголю им, яко видяше не видят и слышаше не слышат и не разумют» (л. 7 об.).

Примечательно, что еще раз «сребряни усерязи», становящиеся в повествовании знаком исцеления не только духовного, но и физического, появляются в чуде «О слепой девице» (втором в списке Е и третьем в списке У), когда земледелец Василий обещает «приложить» их к чудотворной иконе в знак исцеления его слепой дочери.

Итак, чудо о серьгах, завершая историю героини, погружает читателя в широкий библейский контекст, связанный с серьгами, серебром и другими украшения-

---

<sup>4</sup> Здесь и далее текст Библии цит. по: Острожская Библия. Острог: Тип. К. К. Острожского; Печатник Иван Фёдоров, 1581. 628 л.

ми и металлами. Мы ограничились некоторыми примерами, чтобы показать, как «работает» рассматриваемый текст. Однако вне зависимости от количества найденных читателем смыслов чудо, имея в повествовании функцию притчи и заставляя с этой точки зрения осмыслить и рассказы вдовы Марии о явлениях Абаляцкой иконы Богородицы, становится средством донести до читателя мысль о стремлении к высшим ценностям.

### Список литературы

*Ковалева Т. И.* Ранний томский список «Сказания о явлении и чудесах Абаляцкой иконы Богородицы в Тобольске» в истории сюжета сочинения // *Древняя Русь. Вопросы медиевистики*. 2022. № 3. С. 193–203. DOI 10.25986/IRI.2022.8.89.016

*Ковалева Т. И.* «Сказание о явлении и чудесах Абаляцкой иконы Богородицы»: ранний томский список (текст и комментарии) // *Память о прошлом в письменных источниках XVII–XX вв.* Новосибирск, 2023. С. 291–309. (Археография и источниковедение Сибири; вып. 42)

ЛПТАД – Литературные памятники Тобольского архиерейского дома XVII в. / Изд. подгот. Е. К. Ромодановская, О. Д. Журавель. Новосибирск, 2001. 439 с.

*Ромодановская Е. К.* Сибирские повести об иконах (XVII – начало XVIII в.) // *Освоение Сибири в эпоху феодализма*. Новосибирск, 1968. С. 82–96.

*Ромодановская Е. К.* Сибирь и литература: XVII век. Новосибирск, 2002. 391 с.

Славяно-русские рукописи Научной библиотеки Томского государственного университета: Каталог / Сост. В. А. Есипова. Томск, 2007. Вып. 1: XV–XVII вв. 424 с.

Словарь библейских образов / Под общ. ред. Л. Райкена, Дж. Уилхойта, Т. Лонгмана III; пер.: Б. А. Скороходов, О. А. Рыбакова. СПб., 2005. 1423 с.

*Юрьевский А.* Редкий памятник сибирской духовной письменности первой половины XVII века // *Тобольские епархиальные ведомости*. 1902. № 24. Отд. неоф. С. 447–464.

### References

Kovaleva T. I. Rannii tomskii spisok “Skazaniya o yavlenii i chudesakh Abalatskoi ikony Bogoroditsy v Tobol’ske” v istorii syuzheta sochineniya [Early tomsk copy of “The legend on the apparition and miracles of the Abalak icon of the most holy Theotokos in Tobolsk” in the history of the plot of the work]. *Drevnyaya Rus’. Voprosy mediyevistiki* [Old Russia. The questions of middle ages], 2022, no. 3, pp. 193–203. (in Russ.)

Kovaleva T. I. “Skazanie o yavlenii i chudesakh Abalatskoi ikony Bogoroditsy”: Rannii tomskii spisok (tekst i kommentarii) [“The legend on the apparition and miracles of the Abalak icon of the most holy Theotokos in Tobolsk”: Early tomsk copy (text and comments)]. In: *Pamyat’ o proshlom v pis’mennykh istochnikakh XVII–XX vv.* [Memory of the past in written sources of the 17<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries]. Novosibirsk, 2023, pp. 291–309. (in Russ.) (Archeography and source studies of Siberia; issue 42)

Literaturnye pamyatniki Tobol'skogo arkhieiereiskogo doma XVII v. [Literary Monuments of the Tobolsk Archpriests' House of the 17<sup>th</sup> Century]. Ed. and prepared by E. K. Romodanovskaya, O. D. Zhuravel. Novosibirsk, 2001, 439 p. (in Russ.)

Romodanovskaya E. K. Sibirskie povesti ob ikonakh (XVII – nachalo XVIII v.) [Siberian Stories on Icons (the 17<sup>th</sup> – the Beginning of the 18<sup>th</sup> Century)]. In: Osvoenie Sibiri v epokhu feodalizma [The development of Siberia in the era of feudalism]. Novosibirsk, 1968, pp. 82–96. (in Russ.)

Romodanovskaya E. K. Sibir' i literatura: XVII vek [Siberia and Literature: The 17<sup>th</sup> Century]. Novosibirsk, 2002? 391 p. (in Russ.)

Slavyano-russkie rukopisi Nauchnoi biblioteki Tomskogo gosudarstvennogo universiteta: Katalog [Slavonic and Russian manuscripts of the Scientific library of the Tomsk state university: The catalogue]. Comp. by V. A. Esipova. Tomsk, 2007, iss. 1: The 15<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Centuries, 424 p. (in Russ.)

Slovar' bibleyskikh obrazov [Dictionary of Biblical Images]. General editorship of L. Raiken, J. Wilhoit, T. Longman III; trans. by B. A. Skorokhodov, O. A. Rybakova. St. Petersburg, 2005, 1423 p. (in Russ.)

Yurevsky A. Redkii pamyatnik sibirskoi dukhovnoi pis'mennosti pervoi poloviny XVII veka [A rare monument of Siberian spiritual writing of the first half of the 17<sup>th</sup> century]. *Tobol'skie eparkhial'nye vedomosti* [Tobolsk diocesan news], 1902, no. 24, chapter unofficial, pp. 447–464. (in Russ.)

### **Информация об авторе**

*Татьяна Ивановна Ковалева*, кандидат филологических наук

### **Information about the Author**

*Tatyana I. Kovaleva*, Candidate of Sciences (Philology)

*Статья поступила в редакцию 25.04.2025;  
одобрена после рецензирования 26.05.2025; принята к публикации 26.05.2025  
The article was submitted on 25.04.2025;  
approved after reviewing on 26.05.2025; accepted for publication on 26.05.2025*

Научная статья

УДК 801.732

DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-14-24

**Творческая самоидентификация Ф. Сологуба  
в диалоге с Ш. Бодлером  
(на материале переводов «Petits poèmes en prose»)**

**Анна Борисовна Стрельникова**

Национальный исследовательский  
Томский государственный университет  
Томск, Россия

Национальный исследовательский  
Томский политехнический университет  
Томск, Россия  
cathedra25@gmail.com

*Аннотация*

Анализируются переводы Ф. Сологубом стихотворений в прозе Ш. Бодлера, который воспринимался русским поэтом-переводчиком как один из основоположников французского символизма. Оригиналы французских стихотворений прочитывались Сологубом сквозь призму собственных эстетических представлений о сущности поэзии, назначении поэта и роли читателя. Изменения на уровне художественной образности и субъектной организации позволяют зафиксировать в переводном произведении приметы самоидентификации интерпретирующего сознания переводчика при работе с сочинениями близкого по духу и эстетике автора.

*Ключевые слова*

художественный перевод, интерпретация, самоидентификация, символизм, стихотворение в прозе, образ поэта, назначение поэзии, Сологуб, Бодлер

*Для цитирования*

Стрельникова А. Б. Творческая самоидентификация Ф. Сологуба в диалоге с Ш. Бодлером (на материале переводов «Petits poèmes en prose») // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 2. С. 14–24. DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-14-24

© Стрельникова А. Б., 2025

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 2. С. 14–24

Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 2, pp. 14–24

## **“Petits poèmes en prose” by Ch. Baudelaire in F. Sologub’s Translation: Towards the Issue of Aesthetic Identity**

**Anna B. Strelnikova**

National Research Tomsk State University  
Tomsk, Russian Federation

National Research Tomsk Polytechnic University  
Tomsk, Russian Federation  
cathedra25@gmail.com

### *Abstract*

The paper considers F. Sologub’s translations of the poems in prose by Ch. Baudelaire, whose writings laid the foundation for the French symbolism. French poems were comprehended through the lens of Sologub’s ideas on the concept of poetry and the roles of poet and reader. The transformations of the particular images and changes in focalization reveal the acts of aesthetic self-identity, unconsciously performed by Sologub in the process of translating the writing by the poet, whose ideas and aesthetics were shared by the translator.

### *Keywords*

translation of fiction, interpretation, self-identity, symbolism, poem in pros, the image of poet, the concept of poetry, Sologub, Baudelaire

### *For citation*

Strelnikova A. B. “Petits poèmes en prose” by Ch. Baudelaire in F. Sologub’s Translation: Towards the Issue of Aesthetic Identity. *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis]*, 2025, no. 2, pp. 14–24. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-14-24

Библиография художественных переводов, выполненных Федором Сологубом, создает представление о многогранности этого вида творческой деятельности автора [Стрельникова, Филичева, 2016, с. 633–661]. В переводе, как и в оригинальном творчестве, Сологуб обращался к художественным возможностям разных жанров – лирическое стихотворение (французские поэты-современники), поэма (Ф. Мистраль), рассказ (Т. Готье, О. де Бальзак), повесть (Вольтер), пьеса (Г. Клейст, Г. Гауптман) и пр. В этом многообразии обращают на себя внимание пограничные художественные формы – стихотворения в прозе, к которым Сологуб проявлял повышенный интерес в переводе: «Маленькие поэмы в прозе» Ш. Бодлера, «Стихотворения в прозе» С. Малларме, «Озарения» А. Рембо, «Стихотворения в прозе» О. Уайльда.

Исследователи обратили внимание на тот факт, что сама техника создания поэтического произведения в прозаической форме использовалась Сологубом при переводах поэзии. Работая с лирикой П. Верлена, Сологуб практиковал разработку сразу нескольких подстрочников к одному тексту-источнику [Багно, Мисникевич, 2020]: первый тип подстрочника (численно преобладающий в архивах поэта-переводчика) был снабжен максимально широким выбором вариантов перевода к части знаменательных слов, второй же (эпизодический, но самим фактом своего существования весьма показательный) представлял собой синтаксически связанный текст, являющийся прозаическим переводом стихотворения (литературная тради-

ция, которую отстаивали некоторые поэты-современники Сологуба [Волошин, 1988]).

Возникновение и развитие стихотворений в прозе как особого поэтического жанра связано с французской литературой, во-первых, ввиду распада классицистической эстетики, раньше других обратившейся к поиску новых художественных форм, и, во-вторых, благодаря сложившейся во Франции традиции переводить иностранные поэтические произведения прозой. Название жанра закрепляется в литературе в 1850–1860-е гг., когда в периодике публиковались отдельные стихотворения в прозе Ш. Бодлера, позже собранные в книгу «Парижский сплин: Маленькие поэмы в прозе» (затем в этом жанре появляются произведения С. Малларме, А. Рембо, Ш. Кро, Лотреамона и др.). В русской литературе стихотворения в прозе ассоциируются в первую очередь с творчеством И. С. Тургенева и циклом прозаических миниатюр «*Senilia*», написанных в начале 1880-х гг.

Доминантным свойством жанра стихотворений в прозе является переход в повествовательном плане от внешнего к внутреннему (интериоризация пространства и времени через пространство) [Орлицкий, 2002; Рыбина, 2011]. Это, в свою очередь, обуславливает и качественное изменение субъекта речи, предстающего перед читателем в момент «озарения», позволяющего обнаружить в «частном» наблюдении проявление универсального закона бытия [Рыбина, 2011]. Разнообразие и специфичность стихотворений в прозе развенчивает любые попытки объединения их на основе структурного подобия. Даже такой формальный признак, как «малый объем», является относительным: в переводческом наследии Сологуба есть произведение Ш. Бодлера «*Le désespoir de la vieille*» («Отчаяние старухи») объемом в восемь строк и перевод стихотворения в прозе С. Малларме «*La Déclaration Fogaïne*» («Ярмарочное объявление») объемом в три с половиной страницы.

Сологуб неизменно реагирует на авторское название (или подзаголовок) «стихотворения в прозе». Из достаточно объемного корпуса переведенных им лиро-эпических миниатюр он публикует немного. Это свидетельствует о том, что работа с данными текстами выполнялась в рамках собственной «творческой лаборатории»: поэта интересовала новаторская художественная форма, а художественной форме он всегда уделял много внимания. Отметим, что в начале XX в. эти эксперименты вписываются в общую тенденцию художественных исканий русской литературы, когда лироэпические формы окажутся чрезвычайно востребованными ввиду целого ряда причин. Обращает на себя внимание феномен «двуязычия» художников рубежа XIX–XX вв. [Орлицкий, 2002, с. 36], стремящихся в искусстве говорить одновременно на языках поэзии и прозы: так, Сологуб приходит в литературу одновременно как поэт и прозаик (первый авторский сборник «Тени» (1896) включал в себя стихотворения и рассказы); поворотный в писательской (и личной) жизни Сологуба 1908 г. был отмечен выходом принесших ему литературное признание романа «Мелкий бес» и поэтической книги «Пламенный круг»; считая себя прежде всего поэтом, Сологуб в качестве главного своего произведения называл роман «Творимая легенда». Это частное проявление общей литературной ситуации начала XX в., которая, по мнению исследователей, была обусловлена развитием русской прозы под влиянием стиха, реализовывалась на практике в виде творческих экспериментов с двумя «языками» художественной речи и подвергалась попыткам осмысления в критических и исследователь-

ских работах преимущественно конца 1910-х – первой половины 1920-х гг. [Орлицкий, 2002, с. 36–41].

Помимо общего литературного контекста, важность стихотворений в прозе как жанра для Сологуба определялась внутренними установками его художественного творчества. Во-первых, совмещение двух «языков» создавало возможность двойной оптики: взаимопроникновение стихотворного начала, ориентированного на представление внутреннего мира лирического субъекта, и прозаического, сфокусированного вовне, позволяет расширить индивидуальную картину мира до онтологических масштабов (что отражает общую логику развития неомифов в творчестве русских символистов).

Во-вторых, стихотворения в прозе характеризуются особой организацией художественного времени: с одной стороны, изначально свойственная прозе линейность (последовательность) в представлении событий, а с другой стороны, свойственная лирике «моментность» позволяют автору соединить в точке настоящего прошедшее и будущее, создать впечатление вневременного (универсального) характера изображаемого по аналогии со временем мифа.

В-третьих, сама этимология понятий *prosa* (сокр. *proversa oratio* – «речь, устремленная вперед») и *versus* («речь, возвращающаяся к началу») исключает логику следования единому вектору развертывания текста, подразумевая разнонаправленное движение по произведению, одновременно по горизонтали и вертикали, что, в свою очередь, требует максимальной «включенности» ответственного читателя, повышающей вероятность обретения максимально полного смысла. Сологуб рассматривал чтение как особый вид человеческой деятельности и, предвосхищая ключевые положения рецептивной эстетики (выработанные в рамках феноменологического подхода), фиксировал возможность со-участия читателя в создании художественного «произведения». Сологуб различал три читательские категории – читатель-критик, читатель-обыватель и читатель-со-творец [Стрельникова, 2024]. Первые две, критики и обычные читатели, не настроены на со-творчество и использование текста как инструмента прорыва к высшему смыслу. Критик жестко разделяет искусство и жизнь, литература для него – объект, иллюстративный материал для собственных теорий. Ввиду того, что искусство в представлении критика вторично относительно действительности, критик «оценивает» произведения с точки зрения точности изображения жизни, действующей морали, злободневности и пр. «Простой» читатель включен только на эмоциональном уровне, его читательский выбор случаен, он не имеет собственного мнения по поводу прочитанного; чтение для него – не ответственная творческая деятельность, а «непосредственное удовольствие», высокая поэзия недоступна вовсе. Массовую литературу, ориентированную исключительно на развлечение читателя, Сологуб определяет как «проституирование высокого искусства», «прибыльное ремесло» «тупого графомана» [Сологуб, 2002, с. 324]. Писатель как читатель принципиально отличается и от критика, и от «простого» читателя: оценка произведения искусства, в представлении Сологуба, доступна только художнику. Это частное убеждение реализовалось и в общем для литературного процесса рубежа XIX–XX вв. явлении «символистской критики», объединяющем глубокие, искренние и часто пророческие работы об искусстве вообще и литературе в частности.

Сологуб перевел «Маленькие поэмы в прозе» Ш. Бодлера, как и «Стихотворения в прозе» С. Малларме, в 1898 г. (почти все тексты останутся неопубликованными [Стрельникова, 2013]). Обращение к творчеству мэтров французского символизма именно в данный период было обусловлено необходимостью эстетического самоопределения ввиду того, что во второй половине 1890-х гг. в русской литературе намечается тенденция к размежеванию декадентства и символизма. Сологуб в неопубликованной статье «Не постыдно ли быть декадентом?» объясняет естественную преемственность между декадентством и символизмом: «Возникающая из великой тоски, начинаясь на краю трагических бездн, символизм, на первых своих ступенях, не может не сопровождаться великим страданием, великой болезнью духа. И так как всякое страдание, непонятное толпе, презирается и осмеивается ею, то и это страдание получило презрительную кличку декадентства» [Сологуб, 2007, с. 497]. В это же время автор обращается к творчеству Бодлера как литературным первоисточкам, определяя, в первую очередь для себя самого, природу символистского искусства.

Оригинальный сборник «Маленькие поэмы в прозе» («*Petits poèmes en prose*», 1869) был новаторским как по форме, так и по содержанию. В нем лиричность сочеталась с афористичностью, циклизация реализовывалась через фрагментарность. Как писал сам Ш. Бодлер в предисловии к сборнику, это «произведение, у которого нет ни головы, ни хвоста... Удалите любой отрезок – и две половинки этой извилистой фантазии без труда соединятся друг с другом» [Бодлер, 1993, с. 295]. Новая жанровая форма отражала стремление Ш. Бодлера, по его собственным словам, «создать чудо стихотворной прозы, музыкальной без ритма и рифмы, достаточно гибкой и нервной, чтобы приспособиться к лирическим порывам души, к поворотам фантазии, к метаниям совести» [Там же].

В начале XX в. «Маленькие поэмы в прозе» издавались на русском языке в переводах А. Александровича, М. Волкова, Эллиса. В переводе Сологуба в 1905 г. в «Новом журнале иностранной литературы, искусства и науки» была опубликована миниатюра «Каждому своя химера» («*Chacun sa chimère*») [Стрельникова, Филичева, 2016, с. 668–669], остальные переводы при жизни Сологуба не издавались.

Из 59 стихотворений бодлеровского сборника Сологуб переводит семь: «Чужеземец» («*L'Étranger*»), «Отчаяние старухи» («*Le Désespoir de la vieille*»), «*Le confiteur de l'artiste*», «Каждому своя химера» («*Chacun sa chimère*»), «Толпа» («*Les Foules*»), «Шут и Венера» («*Le Fou et la Vénus*»), «Собака и духи» («*Le Chien et le Flacon*»). В этой подборке очевидно последовательное движение в логике, заданной оригинальным сборником, однако затруднительно объяснить отсутствие в архиве свидетельств работы над текстами «*Un Plaisant*» и «*La Chambre double*», располагающимися в оригинальной книге между «*Le confiteur de l'artiste*» и «*Chacun sa chimère*»; поскольку стихотворения должны были помещаться на соседних страницах, причина, по которой они не были отобраны для перевода, могла заключаться в техническом состоянии экземпляра, с которым работал Сологуб.

Единственный опубликованный перевод из Бодлера – стихотворение в прозе «Каждому своя химера» – стал одним из реминисцентных текстов романа «Мелкий бес». Сюжет миниатюры в «свернутом» виде вошел в поэтику пространства романа – в образах города и населяющих его жителей, поработанных невидимым

чудищем, сидящим за их плечами: «Только дети, вечные, неустанные сосуды божьей радости над землею, были живы и бегали, и играли, – но уже и на них налегала косность, и какое-то безликое и незримое чудище, угнездясь за их плечами, заглядывало глазами, полными угроз, на их внезапно тупеющие лица» [Сологуб, 2004, с. 74]. Произведение Бодлера характеризуют мотивы безрадостности и бессмысленности существования (никто из путников «ничего не знает»), покорности людей («задумчивые лица не обнаруживали отчаяния»), тленности (путники «с ногами, погружавшимися в прах земли») и неспособности человека сбросить чудище («как будто каждый из них считал его [свирепого зверя] частью себя самого»). Все эти смыслы аккумулируются в фантастическом образе чудища-химеры, сидящего на спине человека и определяющего его жизнь («непобедимое стремление двигает их»), при этом самим человеком неосознаваемого («никто из этих путников не казался раздраженным против свирепого зверя, повисшего на его шее и прильнувшего к его спине»). Этот образ в романе «Мелкий бес» характеризует не только жителей городка, но и общее состояние мира: иллюзорность реальной жизни, одержимость ложными устремлениями, отсутствие рефлексии и творческой интенции как причины утраты человеком самого себя – все это центральные проблемы романа, концентрирующиеся в образе-символе химеры (в миниатюре Бодлера) или чудища (в романе «Мелкий бес»).

Перевод стихотворения в прозе способствует созданию яркого аллюзивного образа, который насыщается дополнительными (авторскими) смыслами, добавляющими трагизм: «зверь» превращается в «чудище» с глазами «полными угроз», «задумчивые лица» становятся «тупеющими», что в сопоставлении с метафорой «сосуды божьей радости» создает ощущение бессмысленности и безнадежности земного бытия.

Тот факт, что большинство переводов бодлеровских стихотворений в прозе остались неопубликованными, косвенно свидетельствует о незавершенности работы. Так, например, в стихотворении в прозе «Чужеземец» [Стрельникова, 2013, с. 100] заключительная фраза в переводе Сологуба звучит следующим образом: «Я люблю облака... облака, которые проходят... там... дивные облака!» (сравним с оригинальным «J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!» [Там же, с. 99]). Думается, буквальный перевод глагола *passer* был бы скорректирован Сологубом при подготовке к публикации: в поэзии Сологуба существовали другие варианты этой фразы – «облака плывут и тают» (стих. «Пернатая стрела» [Сологуб, 2014, с. 133–134]), «к закату бегут облака» (стих. «К закату бегут облака» [Там же, с. 194]). Примеры подобного рода неотредактированных фрагментов есть и в других текстах: «добрая старушка *вернулась навсегда к своему одиночеству*»<sup>1</sup> [Стрельникова, 2013, с. 100] (неточный перевод «la bonne vieille se retira dans sa solitude éternelle» [Там же]) или «непредвиденному и неизвестному, всему, что *является и приходит*» [Там же, с. 102] (стилистически неудачная синтаксическая трансформация параллельных конструкций – «à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe» – в структуру с однородными членами), или «мысли <...> *извергаются* предметами» [Там же, с. 101] (сложная с точки зрения поиска эквивалента фраза «ces pensées, qu'elles <...> s'élancent des choses») и пр.

---

<sup>1</sup> Курсив мой. – А. С.

Содержательно почти все переведенные стихотворения в прозе так или иначе развивают темы искусства, личности поэта и назначения поэзии. Так, в стихотворении «Чужеземец» вынесенное в заглавие понятие *l'étranger* может быть переведено как *чужестранец*, *странник* (варианты перевода, предложенные Вл. Ходасевичем [Бодлер, 1997, с. 164]) или *чужак* (вариант Е. Баевской [Бодлер, 2011, с. 22–23]). У Сологуба это человек из других земель или даже другого мира (ср. оригинальный образ земли Ойле), и в этом контексте образ чужеземца соотносится с образом поэта (создателя иного мира), складывающегося в обыденном сознании. Построенное в форме диалога, стихотворение Бодлера отражает попытку говорящего узнать и понять чужеземца, расспрашивая о естественных человеческих привязанностях (членах семьи), ценностях (дружба) и пристрастиях (богатство). Сологуб настойчиво акцентирует мотив непонимания: эпитеты *énigmatique* (букв. *загадочный*), *extraordinaire* (букв. *необыкновенный*), характеризующие в оригинале образ чужеземца, переводятся одинаково – *странный*, в результате чего акцент смещается с попытки интерпретации на оценку художника с позиции массового сознания.

Однако у художника свое сообщество – об этом в стихотворении «Голпа» («Les Foules») [Стрельникова, 2013, с. 101–103]: так же, как и основатели колоний, миссионеры и пастыри, поэты объединяют вокруг себя единомышленников и последователей – «семью», основанную на духовном родстве: «на лоне обширной семьи, созданной их гением, они должны иногда смеяться над теми, кто их жалеет за такую беспокойную судьбу...» («au sein de la vaste famille que leur génie s'est faite, ils doivent rire quelquefois de ceux qui les plaignent pour leur fortune si agitée...»). В сущности, для истинного поэта (тем более солипсиста) нет разницы, находится ли он в уединении или в толпе: «Многолюдство, одиночество: положения одинаковые и взаимозаменяемые для поэта деятельного и плодovitого» («Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond»). У художника иные радости, непонятные «счастливым»: «Хорошо бы узнать иногда счастливым этого мира <...> что есть счастье более высокое, обширное и утонченное» («Il est bon d'apprendre quelquefois aux heureux de ce monde <...> qu'il est des bonheurs supérieurs au leur, plus vastes et plus raffinés»).

Понятен и близок Сологубу был образ современного художника, от лица которого дано повествование в миниатюре «Le confiteur de l'artiste» [Там же, с. 100–101]. По всей видимости, название осталось непереуведенным из-за сложности подбора эквивалента к первому знаменательному слову *confiteur*, подразумевающему особого рода покаянную молитву римско-католической церкви. Этот художник стремится мыслить особым образом, «без силлогизмов и дедукций», но «музыкально и живописно»; он одновременно восхищается монументальностью природы, «неизмеримостью неба и моря», и негодует от ее безразличия к человеку – «нечувствительность моря, невозможность зрелища меня возмущают». Ощущение собственной малости, покинутости, и в то же время возможность прямого обращения к вечности – характеристики, дополнительно акцентированные в переводе: «une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon itémédiabile existence» (дословно «маленький парус, дрожащий на горизонте, который своєю малостью и уединенностью подражает моему непоправимому существованию») – у Сологуба трансформируется в «парус, трепещущий на горизонте, ничтожный и безнадежно уединенный, как я», что исключает катего-

рию существования как временного состояния лирического «я», подчеркивая его неизбежное одиночество. Оригинальное «et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini» (дословно «и нет острия острее, чем то, что у Бесконечности») переводится Сологубом как «и нет жала острее твоего, о беспредельность!», где одушевление категории бесконечности за счет замены *острия* (*острого конца / наконецника / колючки*) на *жало*, а также введение притяжательного местоимения (соотносящегося с личным местоимением второго лица, единственного числа) и обращения с междометием, сообщающим всей фразе дополнительную эмоционально-экспрессивную окраску, подразумевают готовность лирического субъекта к прямому, напряженному диалогу с вечностью. Человека ужасает вечно самодостаточная в самой себе (и безразличная к нему) природа, он пытается в искусстве выйти к истине о месте человека в мире, что требует от художника подвига, дуэли с мирозданием, естественным образом сопряженной со страданием и жертвой: этот фрагмент в переводе Сологуба эмоционально сглажен (вероятно, ввиду его беспредельной веры в искусство): «un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu» (дословно «дуэль, где художник кричит от страха, прежде чем быть побежденным») – «поединок, в котором художнику быть побежденным – слишком ужасно».

Тяга к искусству – это проявление человеческого в человеке, даже самом малом и ничтожном, преодоление зверя, путь собирания и становления личности. Эта идея Сологуба по-своему преломляется в стихотворении «Шут и Венера» («Le Fou et la Vénus») [Стрельникова, 2013, с. 103–104], где представлен образ молящего шута (воплощающего концепцию личины) на фоне избыточной пышности и полноты окружающей природы: «Но и я создан, чтобы понимать и чувствовать бессмертную красоту» («je suis fait, moi aussi, pour comprendre et sentir l'immortelle Beauté!»). Культура (в образе мраморной Венеры) и натура (в образе пышного, яркого, знойного парка) символизируют два полюса земного существования; безразличие бодлеровской мраморной статуи к шуту соотносимо с сологубовскими представлениями о необходимости творческого усилия, являющегося залогом человеческого преображения.

Дополнительным свидетельством того, насколько органично переводы из Бодлера соотносились с художественным установкам Сологуба, является стихотворение «Собака и духи» («Le Chien et le Flacon») [Там же, с. 104], в переводе которого отразилась сологубовская концепция читателя. Перевод довольно полно воспроизводит художественно-стилистические достоинства оригинала, однако в нем есть несколько существенных замен, задающих тексту новый смысловой вектор. Во-первых, в самом заглавии вместо «флакона» («le flacon») у Сологуба «духи»: это фокусирует внимание читателя на содержимом, а не на форме (упаковке). Во-вторых, оригинальное «le public» («публика») у Сологуба заменяется на «читающую толпу» – фраза, вводящая дополнительные смысловые акценты: толпа как явление массовое, с одной стороны, и литература как искусство, с другой. Идея элитарности искусства, заложенная в тексте-источнике, в переводе трансформируется в мысль о недоступности подлинной литературы массам (такая конкретизация, вероятно, есть отклик на критику декадентства, в том числе, со стороны бывших литературных соратников). И позиция Сологуба в этом вопросе принципиально не менялась с течением времени; так, например, в статье «Художники как жертвы» он писал: «...если поэт идет в толпу, он находит свои твор-

ческие идеи искаженными и замечает, что красота высокого искусства утаена от низменной радости людских множеств» [Сологуб, 1916, с. 2].

Стихотворения в прозе как особого рода жанровая форма были привлекательны для творческих экспериментов Сологуба ввиду возможности органично совмещать два принципиально различных способа организации речевого материала, создавать особого рода художественное время и тем самым задавать разные стратегии чтения. Бодлер как художник, в чьем творчестве складывалась эстетика французского символизма, становится в процессе перевода адресантом художественного сообщения, воспринимаемого русским поэтом-переводчиком. Сформулированные в оригинальных текстах (и принципиально важные для Сологуба) вопросы о сущности символистского искусства, назначении поэта и читателя способствуют самоопределению поэта-переводчика, что в тексте перевода проявляется в трансформации художественных образов и изменениях в субъектной организации лироэпических миниатюр.

### Список литературы

*Багно В. Е., Мисникевич Т. В.* Верлен в подстрочниках и Верлен в переводе: творческая лаборатория Федора Сологуба // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5, № 3. С. 358–377.

*Волошин М. А.* Поль Верлен. Стихи, выбранные и переведенные Ф. Сологубом // *Лики творчества*. Л.: Наука, 1988. С. 438–442.

*Орлицкий Ю. Б.* Прозаическая миниатюра, или стихотворение в прозе // *Стих и проза в русской литературе*. М.: РГГУ, 2002. С. 220–280.

*Рыбина М. С.* «Senilia. Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева и «Гаспар из тьмы» А. Бертрана: поэтика жанра: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. 22 с.

*Стрельникова А. Б.* Из неизданных переводов Ф. Сологуба: «Маленькие поэмы в прозе» Ш. Бодлера // *Вестник Том. гос. ун-та. Филология*. 2013. № 1 (21). С. 98–104.

*Стрельникова А. Б.* «Кому нужны поэты?»: представления Ф. Сологуба о роли литературы в жизни человека и общества // *Вестник Том. гос. ун-та*. 2024. № 506. С. 44–50.

*Стрельникова А. Б., Филичева В. В.* Библиография художественных переводов, выполненных Ф. Сологубом. Неизданные и несобранные поэтические переводы // *Федор Сологуб: разыскания и материалы*: Сб. ст. М.: НЛЮ, 2016. С. 629–709.

### Список источников

*Бодлер Ш.* Посвящение // *Цветы зла и Стихотворения в прозе в переводе Эллиса*. Томск: Водолей, 1993. 400 с.

*Бодлер Ш.* Стихотворения. Проза / Сост. О. Дорофеев. М.: Рипол Классик, 1997. 960 с.

*Бодлер Ш.* Стихотворения в прозе (Парижский сплин). Фанфарло. Дневники / Сост. М. Я. Яснов. СПб.: Наука, 2011. 252 с.

*Сологуб Ф.* Художники как жертвы // *Биржевые ведомости (утр. вып.)*. 1916. 27 февр. (11 марта). № 15408. С. 2.

Сологуб Ф. Демоны поэтов // Критика русского символизма [В 2 т. / Сост., вступ. ст. и примеч. Н. А. Богомолова]. М.: АСТ, Олимп, 2002. Т. 1. С. 321–333.

Сологуб Ф. Мелкий бес / Подгот. М. М. Павловой; отв. ред. А. В. Лавров. СПб.: Наука, 2004. 891 с.

Сологуб Ф. Не постыдно ли быть декадентом // Павлова М. М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М.: НЛЮ, 2007. С. 494–501.

Сологуб Ф. Полн. собр. стихотворений и поэм: В 3 т. СПб.: Наука, 2014. Т. 2, кн. 1: Стихотворения и поэмы 1893–1899. 992 с.

## References

Bagno V. E., Misnikevich T. V. Verlaine v podstrochnikakh i Verlaine v perevode: tvorcheskaya laboratoriya Fyodora Sologuba [Verlaine in the interlinear crib and Verlaine in translation: Fyodor Sologub's creative lab]. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no. 3, pp. 358–377. (in Russ.)

Orlitsky Yu. B. Prozaicheskaya miniatyura, ili stikhotvorenie v proze [The prose miniature, or the poem in prose]. In: Orlitsky Yu. B. *Stikh i proza v russkoi literature* [Poem and prose in Russian literature]. Moscow, Russian State University for the Humanities Press, 2002, pp. 220–280. (in Russ.)

Rybina M. S. “Senilia. Stikhotvoreniya v proze” I. S. Turgeneva i “Gaspar iz t'my” A. Bertranda: poetika zhanra [“Senilia. Stikhotvoreniya v proze” by I. S. Turgenev and “Gaspard de la nuit” by A. Bertrand: the poetics of the genre]. Abstract of Cand. Philol. Sci. Diss. Moscow, 2011, 22 p. (in Russ.)

Strelnikova A. B. “Komu nuzhny poety?”: predstavleniya F. Sologuba o roli literatury v zhizni cheloveka i obshchestva [“Who needs poetry?”: F. Sologub's reflection on the role of literature in human's life and society]. *Tomsk State University Journal*, 2024, no. 506, pp. 44–50. (in Russ.)

Strelnikova A. B. Iz neizdannykh perevodov F. Sologuba: “Malen'kie poemy v proze” Ch. Baudelaire [Some of F. Sologub's unpublished translations: “Short Prose Poems” by Ch. Baudelaire]. *Tomsk State University Journal of Philology*, 2013, no. 1 (21), pp. 98–104. (in Russ.)

Strelnikova A. B., Filicheva V. V. Bibliografiya khudozhestvennykh perevodov, vpolnennykh F. Sologubom. Neizdannye i nesobrannye poeticheskie perevody [The bibliography of the fiction translated by F. Sologub. The translations of poetry unpublished and uncollected]. In: Pavlova M. M. (ed.). *Fedor Sologub: razyskaniya i materialy* [Fyodor Sologub: research and materials]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016, pp. 629–709. (in Russ.)

Voloshin M. A. Paul Verlaine. Stikhi, vybrannye i perevedennye F. Sologubom [Paul Verlaine. The poems selected and translated by F. Sologub]. In: Voloshin M. A. *Liki tvorchestva* [The images of art]. Leningrad, Nauka, 1988, pp. 438–442. (in Russ.)

## List of Sources

Baudelaire Ch. Posvyashchenie [Dedication]. In: Baudelaire Ch. *Tsvety zla i Stikhotvoreniya v proze v perevode Ellisa* [The flowers of evil and Poems in prose translated by Ellis]. Tomsk, Vodolei Publ., 1993, p. 400. (in Russ.)

Baudelaire Ch. *Poems. Prose*. Moscow, Ripol Klassik Publ., 1997, 960 p. (in Russ.)

Baudelaire Ch. Stikhotvoreniya v proze (Parizhskii splin). Fanfarlo. Dnevniky [Poems in prose. Fanfarlo. Diaries]. St. Petersburg, Nauka, 2011, 252 p. (in Russ.)

Sologub F. Khudozhniki kak zhertvy [Artists as victims]. *Birzhevye vedomosti* (utr. vyp.) [*Stock market paper*]. 1916, February, 27 (March, 11), no. 15408, p. 2. (in Russ.)

Sologub F. Demyony poetov [The Demons of the Poets]. In: Bogomolov N. A. (ed.). *Kritika russkogo simvolizma* [The Russian Symbolism Criticism]. Moscow, Olimp: AST Publ., 2002, vol. 1, pp. 321–333. (in Russ.)

Sologub F. Melkii bes [The little demon]. St. Petersburg, Nauka, 2004, 891 p. (in Russ.)

Sologub F. Ne postydno li byt' dekadentom [Is that a shame to be a decadent?]. In: Pavlova M. M. Pisatel'-Inspektor: Fedor Sologub i F. K. Teternikov [The Writer-Inspector: Fyodor Sologub vs F. K. Teternikov]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2007, pp. 494–501. (in Russ.)

Sologub F. Polnoe sobranie stikhotvoreniy i poem [The Complete Poems of Fyodor Sologub Issued]. In 3 vols.]. St. Petersburg, Nauka, 2014, vol. 2, iss. 1: Poems of 1893–1899, 992 p. (in Russ.)

### **Информация об авторах**

*Анна Борисовна Стрельникова*, кандидат филологических наук, доцент

### **Information about the Authors**

*Anna B. Strelnikova*, Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor

*Статья поступила в редакцию 12.02.2025;  
одобрена после рецензирования 12.03.2025; принята к публикации 12.03.2025  
The article was submitted on 12.02.2025;  
approved after reviewing on 12.03.2025; accepted for publication on 12.03.2025*

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-25-35

## Гершеле Острополер в «Конармии» Исаака Бабеля (Пан Аполек: археология образа)

Геннадий Сергеевич Жарников

Институт мировой литературы имени А. М. Горького  
Российской академии наук  
Москва, Россия

zharnikov.gs@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0001-7354-1217>

### Аннотация

Статья посвящена комплексному анализу образа пана Аполека, одного из ключевых персонажей цикла Исаака Бабеля «Конармия». Несмотря на обширную исследовательскую традицию, в рамках которой были изучены западноевропейские культурные пласты, формирующие данный образ, его глубинные связи с идишской фольклорной культурой остаются малоизученными. Научная новизна настоящей работы заключается в попытке выявить в структуре образа фундаментальный пласт, восходящий к фигуре идишского народного героя Гершеле Острополера. В качестве основного методологического инструмента используется сравнительно-сопоставительный анализ рассказа «Пан Аполек» и ранней новеллы Бабеля «Шабос-нахаму», являющейся художественной обработкой сюжета о Гершеле. Исследование доказывает, что структурное и фабульное сходство этих текстов неслучайно: Бабель сознательно переносит модель поведения и философские установки идишского плута на своего польского художника. В статье детально рассматриваются общие для обоих персонажей мотивы и концепты. Проводится анализ телесной организации героев, основанной на оппозиции «малого» тела (галутный тип) и противостоящего ему «большого» тела враждебного мира, что актуализирует мифологическую модель «Давид против Голиафа». Исследуется стратегия плутовства как основное оружие слабого, позволяющее не только выживать, но и побеждать. Особое внимание уделяется трансформации функции утешения: если в истории о Гершеле она вынесена на уровень заглавия и адресована читателю, то в «Пане Аполеке» она становится центральным сюжетобразующим элементом, проявляясь в актах артистического преображения реальности. Кроме того, анализируются константные для обоих образов мотивы веселья, смеха и артистизма, которые Бабель возводит в ранг философских принципов мудрого отношения к бытию. Выводы статьи показывают, что пан Аполек представляет собой сложный культурный симбиоз. Его европейская оболочка скрывает идишское ядро, восходящее к архетипу *luftmensch* и трикстера. Таким образом, в фигуре идеального художника Бабель синтезирует ашкеназскую жизненную философию с канонами европейского искусства, создавая уникальный образ, ключевой для понимания всей эстетической системы писателя.

### Ключевые слова

Исаак Бабель, Конармия, пан Аполек, Гершеле Острополер, идишский фольклор, трикстер, лутфменш, архетип, сравнительный анализ

© Жарников Г. С., 2025

eISSN 2713-3133  
Сюжетология и сюжетография. 2025. № 2. С. 25–35  
Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 2, pp. 25–35

*Для цитирования*

Жарников Г. С. Гершеле Острополер в «Конармии» Исаака Бабеля (Пан Аполек: археология образа) // Сюжетология и сюжетология. 2025. № 2. С. 25–35. DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-25-35

## **Hershele Ostropoler in Isaac Babel's "Red Cavalry" (Pan Apolek: Archaeology of the Image)**

**Gennadii S. Zharnikov**

The Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences  
Moscow, Russian Federation

zharnikov.gs@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0001-7354-1217>

*Abstract*

The article provides a comprehensive analysis of the image of Pan Apolek, one of the key characters of Isaac Babel's cycle "Red Cavalry". Despite the extensive research tradition, which has studied the Western European cultural layers that form this image, its deep connections with Yiddish folklore culture remain understudied. The scientific novelty of the present work lies in the attempt to identify a fundamental stratum in the structure of the image, dating back to the figure of the Yiddish folk hero Hershele Ostropoler. The main methodological tool used is a comparative analysis of the story "Pan Apolek" and Babel's early short story "Shabos-nahamu", which is an artistic treatment of the story about Hershele. The study proves that the structural and fabula similarity of these texts is not accidental: Babel consciously transfers the model of behavior and philosophical attitudes of the Yiddish knave to his Polish artist. The article examines in detail the motifs and concepts common to both characters. It analyzes the bodily organization of the characters based on the opposition of the "small" body (the galut type) and the opposing "big" body of the hostile world, which actualizes the mythological model of "David versus Goliath". The strategy of knavery is studied as the main weapon of the weak, which allows not only to survive, but also to win. Particular attention is paid to the transformation of the function of consolation: while in the story of Herschel it is placed at the level of the title and addressed to the reader, in "Pan Apolek" it becomes the central plot-forming element, manifesting itself in acts of artistic transformation of reality. In addition, the motifs of fun, laughter and artistry, which are constant for both characters, are analyzed, and Babel elevates them to the rank of philosophical principles of a wise attitude to existence. The conclusion of the article shows that Pan Apolek is a complex cultural symbiosis. His European shell hides the Yiddish core, which goes back to the archetype of the luftmensch and the trickster. Thus, in the figure of the ideal artist, Babel synthesizes Ashkenazi life philosophy with the canons of European art, creating a unique image that is key to understanding the writer's entire aesthetic system.

*Keywords*

Isaac Babel, Red Cavalry, Pan Apolek, Hershele Ostropoler, Yiddish folklore, trickster, Luftmensch, archetype, comparative analysis

*For citation*

Zharnikov G. S. Hershele Ostropoler in Isaac Babel's "Red Cavalry" (Pan Apolek: Archaeology of the Image). *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis]*, 2025, no. 2, pp. 25–35. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-25-35

Новелла «Пан Аполек» традиционно рассматривается как одна из центральных в конармейском цикле, а ее заглавный герой – как проводник авторской художественной философии. Многие исследователи обращались к этой новелле. В образе польского художника, пана Аполека, были отмечены несколько уровней: миф о ренессансном художнике-гении (в работах Э. Зихера), миф о Мессии (в работах Ж. Хетени и И. А. Есаулова), древнегреческий миф об Аполлоне, боге искусства (в работах Э. Зихера и М. Вайскопфа). У каждого из этих уровней свои определенные задачи в произведении.

Однако наравне с этими смысловыми пластами в образе Аполека присутствует и другой, менее изученный уровень, связанный с идишской фольклорной традицией, в частности с фигурой Гершеле Острополера. В более широком смысле этот контекст включает образ еврея-луфтвахменша (характерного представителя местечка, вынужденного скитаться и искать средства к существованию), который Бабель разрабатывал в своей ранней прозе. Эта многослойность позволяет выделить в структуре пана Аполека два условных уровня: западноевропейский и еврейский (идишский). Если первый неоднократно становился предметом научного анализа, то второй оставался в тени. Цель данной статьи – исследовать идишский контекст пана Аполека.

В 1918 г. Бабель публикует в газете «Вечерняя звезда» новеллу «Шабос-нахаму». Это художественная переработка популярной истории о похождениях Гершеле из Острополя, идишского народного героя.

Бабель думал о целом цикле новелл, посвященном этому персонажу. Прежде всего об этом говорит подзаголовок «Шабос-нахаму (Из цикла *Гершеле*)». Устойчивость замысла видна из дневниковой записи, сделанной два года спустя, в 1920 г., во время Польского похода: «...думаю о Гершеле, вот как бы описать» (Бабель, 2018, с. 141). Гершеле упоминается и в самом тексте «Конармии». В рассказе «Рабби» между хасидским цади́ком и героем-повествователем происходит такой диалог: «...Чем занимается еврей? / – Я перекладываю в стихи похождения Герша из Острополя» (Бабель, 2018, с. 31). Таким образом, Гершеле возникает в «Конармии», оказываясь связан с фигурой рассказчика. Приведенные примеры демонстрируют устойчивый интерес писателя к идишскому герою. Теперь представим краткий пересказ двух новелл.

В новелле «Шабос-нахаму» бедный еврей Гершеле, спасаясь от голода, направляется ко двору рабби Борухла. По пути он останавливается на постоялом дворе, где хитростью добывает себе еду у простодушной хозяйки. Выйдя из корчмы, герой страшится погони, которую может учинить вернувшийся муж. Однако встреча с ним также дает еврею возможность проявить свое плутовство и одурачить корчмаря, после чего он продолжает свой путь.

В новелле «Пан Аполек» схожая событийная канва предваряет основное действие. По дороге в Новоград-Волынский художник заходит в корчму, плурует с хозяйкой, а затем уходит от погони ее мужа, корчмаря. В дальнейшем повествование фокусируется на деятельности героя в городе: он создает иконы, придавая ликам святых черты местных жителей, и в разговоре с рассказчиком Кириллом Лютовым излагает апокрифическую притчу о Христе.

Сопоставление двух текстов обнаруживает очевидные сюжетные параллели, особенно в эпизодах с корчмой. В обоих случаях реализуется схожая последовательность действий: герой приходит в корчму, вступает в плутовское взаимодей-

ствии с хозяйкой, избегает преследования со стороны ее мужа и безнаказанно продолжает свой путь. Эта структурная близость позволяет предположить, что Бабель сознательно выстраивает образ пана Аполека с опорой на архетип идишского трикстера, воплощенного в Гершеле. Данная гипотеза подтверждается и на других уровнях.

### **Телесный аспект**

На уровне телесной организации образы персонажей обнаруживают значительное сходство. Невысокий рост и худощавое телосложение – это стереотипное описание Гершеле в фольклоре. Пан Аполек подпадает под этот стереотип: «...он вышел во двор, разделся донага и облил студеною водой свое розовое узкое хилое тело» (Бабель, 2018, с. 17).

Для Бабеля этот образ специфически оказывается связан с идеей «еврейского» тела. О чем свидетельствует автохарактеристика рассказчика в «Истории моей голубятни»: «Как все евреи, я был мал ростом, хил и страдал от ученья головными болями» (Бабель, 2014, с. 266). За худобой, тщедушностью персонажа скрывается концепт галутного, ущемленного существования малочисленного народа, окруженного могучими недругами.

В образах Гершеле и Аполека редуцирован сексуальный аспект. Эта особенность также оказывается тесно связана с еврейским телом луфтменша, ее можно заметить в ранних персонажах Бабеля: в новелле «Элья Исаакович и Маргарита Прокофьевна» герой, еврей из Одессы, ночует в квартире проститутки, но они просто спят в одной кровати. Это было подчеркнуто в «Одесских рассказах», где с помощью сексуального аспекта, понимаемого в то же время и как общее воплощение витальности, рассказчик, у которого «...на носу <...> очки, а в душе осень», противопоставлен Бене Крику (жовиальному бандиту, выламывающемуся из традиционного еврейского образа): «Вы тигр, вы лев, вы кошка. Вы можете переночевать с русской женщиной, и русская женщина останется вами довольна» (Бабель, 2014, с. 198).

Выделение телесного аспекта помогает выявить в образе Аполека важный контрапункт, контраст между его именем и строением его тела, хилым, тщедушным, асексуальным. Выбор такой телесной конституции для персонажа создает значимый художественный эффект<sup>1</sup>. Писатель здесь сводит несовместимое, тело Аполека – это тело, противоположное образу древнегреческого Аполлона (про одного из казаков, бывшего атлета (!) Бабель напишет в своем конармейском дневнике «фигура Аполлона» (Бабель, 2018, с. 130)). Таким образом, автор дает своему персонажу тело принципиально не аполлоновское, с иной конституцией, хотя мотивы Аполлона, греческого бога искусства, здесь чрезвычайно сильны<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> В конце концов, образ этого тела, связанный с ним мотив доброты и безобидности вкупе с успокаивающим образом солнца и звуком гармоник, заставляют трактирщика оставить преследование Готфрида и Аполека. Иначе говоря, Аполек «творит» чудеса не только с помощью искусства, но и своим обликом, а также присущей ему и окружающей его атмосферой.

<sup>2</sup> Исследователями упоминались сопровождающие Аполека в его путешествии две белые мыши, являющиеся символами Аполлона [Вайскопф, 2017, с. 192]. К этому можно также добавить, что дощечки, на которых написаны иконы художника, сделаны из кипариса.

Следовательно, образ пана Аполека, насыщенный западноевропейскими культурными кодами, на телесном уровне конструируется по модели, близкой к образу Гершеле.

Стоит подчеркнуть, что обоих персонажей также объединяет тема голода, низкого социального положения и плутовства ради получения еды. И, несмотря на мотив доброты и безобидности, связанный с образом «малого тела», читателю в то же время видна их невероятная цепкость и тяга к жизни.

Во многом «еврейская» ситуация в новеллах выстраивается уже потому, что антипод главного персонажа обладает крупным телом, которое контрастирует с тщедушным телосложением главного героя. Хозяйка корчмы из новеллы о Гершеле выглядит так: «Живот ее был столь велик, точно она собиралась родить тройку» (Бабель, 2014, с. 362). И в другом месте: «Она поднялась, и маленькая ее головка стукнулась о перекладину, потому что Зельда была высока и жирна, красна и молода» (Бабель, 2014, с. 365). По принципу контраста создается и другой образ противника Гершеле: «Муж ее, может быть, умный человек, с большими кулаками, толстыми щеками и длинным кнутом» (Бабель, 2014, с. 366). Он выстраивается в прямой оппозиции к предполагаемому телесному образу самого Гершеле, у которого нет больших кулаков, толстых щек и, конечно, кнута.

У пана Аполека тоже два противника, при чем в обоих случаях на их стороне сила, они обладатели «большого тела». Первый – это корчмарь, схвативший палку и погнавшийся за ним. Вторым антагонистом художника выступает католическая церковь, образ которой также приобретает телесные коннотации: «Так началась неслыханная война между могущественным телом католической церкви, с одной стороны, и беспечным богомазом – с другой» (Бабель, 2018, с. 18).

Недостаток на физическом уровне восполняется внутренними качествами персонажей – хитростью и умом. Оба прекрасно понимают, как успешно взаимодействовать с другими людьми, добиваясь своих целей. Гершеле мгновенно оценивает умственные способности хозяйки корчмы Зельды: «Эге, – подумал Гершеле. – Вопросец хорош. Всякая картошка растет на Божьем огороде...» (Бабель, 2014, с. 362). Похожая ситуация разворачивается при встрече с хозяином корчмы: «Гершеле недолго нужно было всматриваться в человека, чтобы узнать, чем человек дышит. С первого взгляда он понял, что муж недалеко ушел от жены» (в глупости. – Г. Ж.).

И Аполек точно понимает, в чем окружающие его нуждаются в данный конкретный момент. В корчме он хочет украсить бедную корчмарку, пририсовав ей жемчуга и изумрудное ожерелье на портрете. Прибыв в Новоград, он с помощью своих картин дает людям возможность гордиться собой и стать частью священной истории. А Иисус в его апокрифе делает то, в чем больше всего нуждается несчастная Дебора, отвергнутая своим женихом.

Важно также, что его стратегия дается в противовес мнению церкви, не считающейся с людьми, с их желаниями и поэтому проигрывающей Аполеку: «...он окружил вас неизреченными принадлежностями святыни, вас, трижды впадавших в грех послушания, тайных винокуров, безжалостных заимодавцев, делателей

---

са. Эта деталь не случайна: Кипарис, как известно, имя прекрасного юноши, любимца Аполлона.

фальшивых весов и продавцов невинности собственных дочерей» (Бабель, 2018, с. 19).

Таким образом, и Гершеле и Аполек демонстрируют совершенно особое взаимодействие с миром. Согласно исследованию Ю. Слезкина, это вообще один из преимущественных способов взаимодействия евреев с окружающими: хитроумие, качество, «полностью воплощенное на земле Одиссеем», представляющее собой «главное оружие слабого, самую сомнительную из добродетелей и полную противоположность как грубой силы, так и зрелой мудрости» [Слезкин, 2005, с. 43]. Исследователь также ссылается на Марселя Детьенна и Жан-Пьера Вернана: «Есть много видов деятельности, которые требуют, чтобы человек научился манипулировать враждебными силами, которые слишком мощны, чтобы управлять ими непосредственно, но которые можно использовать вопреки им самим, с помощью неожиданных, окольных средств» [Там же]. Именно такой способ взаимодействия с враждебным миром характерен для героев Бабеля. О чем косвенно говорит и соотношение фигур в новеллах (маленький и слабый – большой и сильный).

Однако плутовство героев имеет еще одну общую грань. Сюжет новеллы о Гершеле строится на двух плутовских трюках – обман глупой корчмарки и обман недалекого корчмаря. В новелле про Аполека еще до начала основного действия художник напрямую получит сравнение с фокусником: «Художник размотал свой шарф, нескончаемый, как лента ярмарочного фокусника» (Бабель, 2018, с. 17). За этим последуют и его «фокусы»: сначала он вместо платы за еду нарисует портрет корчмарки, обещая в следующий раз переписать портрет красками и пририсовать на груди изумрудное ожерелье, а после будет рисовать жителей города на фресках костела, который ему заказали расписывать. При внимательном рассмотрении это кошунственное совмещение оказывается близким по своей структуре плутовскому трюку. Художник «играет» с реальностью в своем искусстве, тем самым изменяя что-то в пространстве уже реальной жизни.

Герои вступают во взаимодействие с обладателями крупного тела посредством своего плутовского трюка, но у плутовства в новеллах есть определенная цель. Оба героя – утешители, важный итог их действий – утешение. Казалось бы, в идишской истории происходит надругательство над злыми, богатыми и недалекими корчмарями (это фольклорная «жестокость» – торжество слабого над сильным). В итоге Гершеле обманывает хозяев, забирает их скарб, оставляет в дураках к концу рассказа. Утешения эти герои в новелле не получают. Тем более явным становится утешение, заключенное в самом образе персонажа, в названии новеллы и в контексте ее появления в 1918 г.: «Шабос-нахаму – суббота утешения после Девятого ава, дня траура и поста в память разрушения Храма в Иерусалиме. В эту субботу евреи читают в синагоге главу из пророчества Исаяи, начинающуюся словами: «Нахаму, нахаму ами...» («Утешайте, утешайте народ Мой...»). По контрасту с апокалиптическим видением в стихах О. Мандельштама и Э. Германа в «Вечерней звезде» утешительные слова еврейского пророка Исаяи о новом строительстве, о новом Иерусалиме и будущем обществе, основанном на справедливости, дают оптимистический взгляд и на Россию, обрушенную войной и революцией» [Зихер, 2016, с. 462]. Таким образом, смысл всей новеллы состоит именно в утешении читателя, которому писатель хочет дать надежду на счастливый исход.

В «Аполеке» при тех же сюжетных компонентах (корчмарка, корчмарь, корчма и плут) изменено их взаимодействие. Если в новелле о Гершеле мотив утешения вынесен на уровень заглавия (приключения Гершеле утешают читателя, но не героев), то в «Пане Аполеке» Бабель переносит его непосредственно в сюжет, тем самым эксплицируя и развивая его. Аполек и Готфрид хоть и оставляют корчмаря Шмереля и его жену Брайну с финансовыми потерями, потому что не заплатили за ужин, однако вместо этого дарят им свое искусство. Это исполненные героями песни и портрет Брайны, с которого и начинается действие «магии» Аполека. Его приход в Новоград подарит всем людям возможность оказаться изображенными на иконе, в образе одного из персонажей священной истории, а апокриф, который он расскажет Лютову, содержит сказание об утешении, оказываемом Иисусом несчастной девице Деборе. Таким образом, новелла делится на три эпизода, в которых как бы неизменно повторяется в различных вариациях тема утешения (начиная со вступления, в котором происходит формирование эстетической и мировоззренческой позиции рассказчика под влиянием философии пана Аполека). Нужно заметить, что главная тактика писателя в обоих случаях состоит в том, чтобы воздействовать и изменять сознание людей с помощью определенных художественных образов, подвигая их к какому-то новому и более плодотворному внутреннему состоянию.

### **Веселье**

Оба персонажа тесно связываются с мотивом веселья. Храм, расписанный Аполеком, полон «какого-то прохладного веселья» (Бабель, 2018, с. 71). Самого героя автор ставит в комическое положение: «Случай едва не возвел кроткого гуляку в основатели новой ереси. И тогда это был бы самый замысловатый и смехотворный боец из всех, каких знала уклончивая и мятежная история римской церкви. Боец, в блаженном хмелю обходивший землю с двумя белыми мышами за пазухой и с набором тончайших кисточек в кармане» (Бабель, 2018, с. 18).

Характерной является реакция главного рассказчика на апокриф о Христе. Когда Аполек излагает легенду, реакция Лютова – смех и ужас: «Где же он? – вскричал я, смеясь и ужасаясь» (Бабель, 2018, с. 20).

В дополнение к этому оба характера ассоциируются с ярмарочными мотивами. Гершеле в пределах новеллы побывает на ярмарке и попытается заработать на жизнь своим шутовством. Всем понравятся его шутки, но никто не заплатит ему. Его действие заканчивается комической неудачей. У Аполека же на шее уже упомянутый шарф канареечного цвета, «нескончаемый, как лента ярмарочного фокусника» (Бабель, 2018, с. 17). Стоит еще раз подчеркнуть, что неотъемлемая часть двух новелл – это ловкий, плутовской трюк, почти ярмарочный фокус. Ко всему вышеперечисленному нужно добавить, что сам характер Гершеле напрямую связан со смехом, его происхождения смешны.

Оба персонажа ведут бродячий образ жизни. Аполек приходит из Гейдельберга, о чем напоминают песни в таверне, у него диплом Мюнхенской академии (немецкие мотивы усилены и тирольской шляпой его напарника, слепого музыканта). К тому же персонаж сам называет себя «бродячим художником». Об историях с Гершеле говорит Лютов, называя их «похождения Герша из Острополя». Сам жанр этих историй указывает на бродячую жизнь главного действующего лица.

Смех и смеховые аспекты сопровождают персонажей. Смех выступает здесь важным принципом наравне с утешением (возможно, как часть утешения). Упоминание цикла о Гершеле в «Конармии» сопровождается подытоживающим комментарием рабби: «...шакал стонет, когда он голоден, у каждого глупца хватает глупости для уныния, и только мудрец раздирает смехом завесу бытия...» (Бабель, 2018, с. 31).

### **Победители**

Оба героя выходят победителями из столкновения с «большим телом», превосходящими их противниками. Аполек, например, не только уходит безнаказанным от корчмара, но и выигрывает противостояние с католической церковью, а после даже живет в доме ксендза, что символизирует его полную победу. Гершеле успешно обманывает богатых и сильных корчмарей. Это не просто победа, в этих случаях ей отчасти придается и мифологическое измерение. Здесь реализуется модель «Давид против Голиафа», которая часто повторяется в бабелевской прозе и о которой говорится в «Истории моей голубятни»: «...он произнес на древнееврейском языке тост <...> Так в древние времена Давид, Царь Иудейский, победил Голиафа, и подобно тому как я восторжествовал над Голиафом, так народ наш силой своего ума победит врагов, окруживших нас и ждущих нашей крови» (Бабель, 2014, с. 269–270). Другие примеры реализации подобной модели можно увидеть в новелле «Король», где люди Бени Крика поджигают полицейский участок (здесь «малым телом» выступает Бенья и его компания, а «большим телом» – новый пристав и полицейский участок, символ российской власти), в «Любке Казак» огромной и дикой женщине противостоит маленький Цудечкис, а в «Моем первом гонимом» хилый протагонист двадцати лет от роду противопоставлен большой и зрелой женщине.

Победа персонажей происходит и потому, что для Бабеля они являются носителями неких новых принципов понимания мира. И в этом смысле противопоставлены своим противникам («большому телу»).

### **Гершеле**

Не менее важным становится вопрос и о том, почему писатель работает именно с образом Гершеле. Выделим три основных аспекта.

**Идентичность.** Начиная с ранних рассказов, Бабель работает с образом еврей-луффтменша, пытаясь сформулировать с его помощью особый принцип отношения к миру. Самую раннюю попытку можно обнаружить в неоконченном наброске «Три часа дня», в котором еврей-адвокат Янкель помогает русскому священнику Ивану. Более зрелое художественное воплощение этот образ находит в новелле «Элья Исаакович и Маргарита Прокофьевна». В ней показана трансформация отношений героев: от формальных и функциональных (клиент – проститутка), они переходят к личностному измерению, обретают поддержку друг в друге. Эта новелла может служить почти иллюстрацией ко многим положениям литературного манифеста Бабеля «Одесса», опубликованного в том же 1916 г., в манифесте также появляются образы евреев-одесситов, способных изменить многое в окружающей их культуре и людях. Обработка идишского сюжета о Гершеле в 1918 г. является продолжением работы писателя с образом луффтменша.

Перечисленные герои-евреи обладают всеми отмеченными нами чертами: «малое тело» в столкновении с большим, они демонстрируют особые стратегии «малого тела», берущие начало в еврейском миропонимании, здесь задействована мифологическая подоплека (Давид – Голиаф), их сопровождают мотивы веселья, и они выходят победителями из представленной ситуации. Кроме того, они отличаются трудолюбием, любовью и интересом к жизни, к людям, приверженностью семейным ценностям, а также обладают важным представлением о том, что мир есть благо.

Исходя из этих положений одной из отличительных черт данных персонажей является мотив помощи. Причем мотив совершенно конкретен, ибо звучит в очень определенной ситуации. Писатель хочет повлиять на русскую литературу и ее читателя. Привнести в русскую культуру способы еврейского (одесского) мироустройства и миропонимания. Соответственно, антиподом еврея почти всегда выступает представитель народа, символизирующий народ и культурную ситуацию в целом. Исключение составляет лишь сюжетная структура новеллы о Гершеле, но в ее названии, как уже было сказано, содержится мысль писателя об утешении. Именно мотивом исправления, выхода к какому-то новому состоянию жизни пропитан бабелевский литературный манифест «Одесса».

Что также важно, данные герои связаны с образом луфтменша, черты которого Бабель, безусловно, видит в Гершеле. Все эти смыслы сохраняются в образе Острополера, чтобы затем проявиться в Аполеке. Именно здесь нужно искать генезис наиболее важных его черт. А солнечное искусство Аполека берет начало в одном из главных образов одесского эссе Бабеля – образе солнца.

Бабель работает со всеми этими персонажами потому, что они являются для него квинтэссенцией живой философии ашкеназского еврейства. Эту философию он закладывает в фундамент своего эстетического проекта (в образ пана Аполека – идеального художника) наряду с западноевропейской его частью.

**Смех.** Фольклорный персонаж Гершеле имеет еще одну важную конститутивную черту, которая, без сомнения, обратила на себя внимание писателя. Он прочно связан со смеховым началом. Истории о Гершеле рождались как анекдоты о похождениях мудрого бедного еврея. Смеховой компонент – важнейший элемент этих историй. Гершеле – это квинтэссенция смеха и именно еврейского смеха, который, безусловно, резонирует с писательским мироощущением.

Кроме того, смех является важной частью самой личности писателя – он любил розыгрыши, обманы, шутки, говорил, что «...человек рождается для веселья и наслаждения жизнью...» [Пирожкова, 2013, с. 265]. Смех обладает первостепенным значением и для его художественного мира. Именно в трагической по звучанию книге «Конармия» (в ответ на упоминание об историях о Гершеле) звучит емкое определение смеха как особого способа мудрой жизни: «У каждого глупца хватает глупости для уныния, и только мудрец раздирает смехом завесу бытия...» (Бабель, 2018, с. 31).

**Артистизм.** Важнейшая черта, которую видел Бабель в Гершеле (и которая не была такой явной в его более ранних еврейских образах (ни в Янкеле из «Три часа дня», ни в Элье Исааковиче)), – это неподражаемый артистизм персонажа фольклорных историй. И писатель несколько раз подчеркивает этот аспект. Так, например, Бабель пишет, что Гершеле на упреки жены отвечает стихами, он подрабатывает шутком на ярмарке, и все смеются над его шуточками. Артистична

и уловка, с помощью которой он добывает себе еду у глупой корчмарки (хитроумный обман).

Возможно, именно образ Гершеле становится переходным этапом в творчестве Бабеля. Артистизм станет важнейшей чертой бабелевской поэтики. Идишский трикстер помогает акцентировать этот артистизм. В последующем творчестве писателя наиболее важные бабелевские персонажи обязательно будут артистами, основной миф Бабеля – это миф о художнике. Артистическими трюками самого различного рода – розыгрыши, акробатические трюки, элементы циркового представления – переполнена главная книга писателя – «Конармия». Большое место трюки (в самом широком смысле) занимают и в «Одесских рассказах». А в позднем, опубликованном в 1937 г., рассказе «Ди Грассо» именно посредством трюка создается большое искусство. На протяжении всего зрелого творчества писателя это важнейший инструмент бабелевской концепции артистического преображения мира: «...в иступлении благородной страсти больше справедливости и надежды, чем в безрадостных правилах мира» (Бабель, 2014, с. 312). И в своем наиболее отчетливом виде этот прием впервые появляется в новелле про идишского народного героя.

Гершеле не мог стать непосредственным героем «Конармии». Фольклорный персонаж ограничен своим этнокультурным контекстом, кругом идишских историй. Для точного выражения идей Бабеля, во-первых, нужен образ художника-творца. Во-вторых, этот художник должен быть пропитан европейской культурой. Концепция писателя – это артистическое преображение мира с помощью европейского искусства. Однако «фундамент» персонажа, его «несущая» конструкция, а также «внутренняя» (глубинная) философия, как мы увидели, наполнена смыслами еврейской культуры.

Таким образом, один из главных героев «Конармии», пан Аполек, обладает замечательной двойственностью. С одной стороны, присутствует конструирование персонажа через модели западноевропейской системы (ренессансный художник, образ Мессии, древнегреческий бог искусства Аполлон), с другой стороны, обнаруживается и важная связь с еврейской культурой, с образом Гершеле Острополера, а через него и с образом луфтменша из ранних рассказов автора. Учитывая мощную значимость этих еврейских (идишских) образов, их философское наполнение, которое сам писатель суммировал и обосновал в литературном манифесте «Одесса», необходимо сказать, что эта вторая и во многом «теневая» часть образа Аполека обладает не меньшей значимостью для писателя, чем его европейская часть. А следовательно, играет в произведении и в эстетической позиции автора важную роль.

Перед читателем, способным воспринять оба контекста в одном из главных героев «Конармии», чрезвычайно значимом для понимания авторской позиции в цикле, воссоздается невероятный бабелевский симбиоз еврейской (идишской) культуры и культуры европейской.

### **Список литературы**

*Вайскопф М.* Между огненных стен. Книга о Исааке Бабеле. М.: Книжники, 2017. 494 с.

*Зихер Э.* Шабос-нахаму в Петрограде: Бабель и Шолом-Алейхем // Исаак Бабель в историческом и литературном контексте: XXI век. М.: Книжники; Литературный музей, 2016. С. 452–473.

*Пирожкова А. Н.* Я пытаюсь восстановить черты: О Бабеле – и не только о нем. М.: АСТ, 2013. 605 с.

*Слезкин Ю.* Эра Меркурия: Евреи в современном мире. М.: НЛО, 2005. 544 с.

#### **Список источников**

*Бабель И. Э.* Конармия / Подгот. Е. И. Погорельская. М.: Наука, 2018. 470 с.

*Бабель И. Э.* Рассказы. СПб.: Вита Нова, 2014. 656 с.

#### **References**

Pirozhkova A. N. Ya pytayus' vosstanovit' cherty: O Babele – i ne tol'ko o nem. [I'm trying to reconstruct the lines. About Babel and not just Babel]. Moscow, AST Publ., 2013, 605 p. (in Russ.)

Sicher E. Shabos-nakhamu v Petrograde: Babel' i Sholom-Aleykhem [Shabos-nakhamu in Petrograd. Babel and Sholem Aleichem]. In: Isaak Babel' v istoricheskom i literaturnom kontekste: XXI vek [Isaac Babel in historical and literary context, the 21<sup>st</sup> century]. Moscow, Knizhniki Publ., Literaturnyi muzei Publ., 2016, pp. 452–473. (in Russ.)

Slezkin Yu. Era Merkuriya: Evrei v sovremennom mire [The Jewish Century]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2005, 544 p. (in Russ.)

Vayskopf M. Mezhdru ognennykh sten. Kniga o Isaake Babele [Between walls of fire. Book about Isaac Babel]. Moscow, Knizhniki Publ., 2017, 494 p. (in Russ.)

#### **List of Sources**

Babel I. E. Konarmiya [Red Cavalry]. Prep. by E. I. Pogorelskaya. Moscow, Nauka, 2018, 470 p. (in Russ.)

Babel I. E. Rassказы [Short stories]. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2014, 656 p. (in Russ.)

#### **Информация об авторе**

*Геннадий Сергеевич Жарников*, кандидат филологических наук

#### **Information about the Author**

*Gennadii S. Zharnikov*, Candidate of Sciences (Philology)

*Статья поступила в редакцию 12.06.2025;*

*одобрена после рецензирования 18.06.2025; принята к публикации 18.06.2025*

*The article was submitted on 12.06.2025;*

*approved after reviewing on 18.06.2025; accepted for publication on 18.06.2025*

Научная статья

УДК 82-94

DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-36-45

## **О «забытом» тексте русской эмиграции: «Воспоминания» А. М. Федорова (1868–1949)**

**Ребекка Джильи**

Институт литературы Болгарской академии наук  
София, Болгария

rebeccagigli.19@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2144-0382>

### *Аннотация*

Недавний «автобиографический поворот» в гуманитарных науках придал новую актуальность изучению и интерпретации эго-документов. Это также способствовало возобновлению нового интереса к литературе русской эмиграции, так как между ней и мемуаристикой существует тесная связь. Для авторов русского зарубежья автобиографии, мемуары, дневники и записки – это не просто фиксация воспоминаний, а тексты, выполняющие различные функции. Их автобиографические и мемуарные произведения проблематизируют репрезентацию прошлого, сохранение памяти и передачу культурной идентичности данного автора или целого сообщества. Изучение этих вопросов становится особенно интригующим в случае произведений, которые были открыты лишь недавно. Статья посвящена анализу одного из этих текстов, который долгое время оставался забытым. В центре исследования находятся «Воспоминания» А. М. Федорова (1868–1949), выдающегося представителя русской эмиграции в Софии. Сегодня этот автор является писателем в тени литературного канона, но при жизни он был успешным поэтом, драматургом и романистом. Его мемуары имели сложную критическую и издательскую судьбу. До сих пор это произведение практически не изучено. Только в этом году (2025) полный текст будет впервые опубликован в Болгарии. В «Воспоминаниях» автор использует оригинальный подход к мемуарному жанру. Следовательно, фокусом статьи является рассмотрение сюжетологии текста. Нами рассматриваются различные повествовательные стратегии и темы, использованные автором для достижения целей своей мемуарной прозы. Анализируются фигура рассказчика и роль адресата в нарративе. Особое внимание уделяется тематике «литературы» и «изгнания», которые являются центральными в «Воспоминаниях». Кроме того, в статье показано, что мемуарная проза – это средство, с помощью которого А. М. Федоров создает автобиографическое «Я». В частности, выбор затронутых тем имплицитно очерчивает его автообраз как писателя, который он хочет оставить читателю и будущим поколениям.

### *Ключевые слова*

мемуаристика, А. М. Федоров, русская эмиграция, сюжетология, автобиографическое «Я», воспоминания, память, нарратив

© Джильи Р., 2025

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 2. С. 36–45

Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 2, pp. 36–45

Для цитирования

Джилъи Р. О «забытом» тексте русской эмиграции: «Воспоминания» А. М. Федорова (1868–1949) // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 2. С. 36–45. DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-36-45

## About a “Forgotten” Text of the Russian Diaspora: “Vospominaniya” by A. M. Fyodorov (1868–1949)

Rebecca Gigli

Institute for Literature of the Bulgarian Academy of Sciences  
Sofia, Bulgaria

rebeccagigli.19@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2144-0382>

*Abstract*

The recent “autobiographical turn” in the humanities has given new relevance to the study and interpretation of ego-documents. This has also contributed to a revival of interest in the literature of the Russian emigration, since there is a close connection between the latter and life writing. For the authors of the Russian Diaspora, autobiographies, memoirs, diaries, etc. are not just a collection of memories. They are texts that perform different functions. The ego-documents of the Russian emigrants problematize the representation of the past, the preservation of memory, and the transmission of the cultural identity of a given author or an entire community. The study of these questions becomes especially intriguing in the case of newly discovered texts. This paper is devoted to the analysis of such a “forgotten” text, “Vospominaniya” by A. M. Fyodorov (1868–1949). The author of the memoirs is a noteworthy representative of the Russian émigré community in Sofia. Today this figure remains in the background. However, during his lifetime, he was a successful poet, playwright, and novelist. His “Vospominaniya” has had an unfortunate critical and publishing fate. Until now, this work (with rare exceptions) has remained practically unstudied. The full text will be published in Bulgaria for the first time only this year (2025). In the latter, the author’s approach to the memoir genre is very original. The aim of the study is to examine various narrative strategies and themes used by the author to achieve the goals of his memoir prose. Particular attention is paid to the themes of “literature” and “exile”, which play a pivotal role in the text. Moreover, the research shows that the choice of topics, included in the memoirs, implicitly outlines A. M. Fyodorov’s portrait as a writer, which he wants to leave to his reader and to the future generations.

*Keywords*

life writing, A. M. Fyodorov, Russian emigration, plot theory, autobiographical “Self”, memoirs, memory, narrative

*For citation*

Gigli R. About a “Forgotten” Text of the Russian Diaspora: “Vospominaniya” by A. M. Fyodorov (1868–1949). *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya* [Plot Description and Analysis], 2025, no. 2, pp. xx–xx. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-

Несмотря на богатую литературу о русской эмиграции, она продолжает привлекать внимание ученых в России и за рубежом<sup>1</sup>. С учетом тесной связи между мемуаристикой и авторами русской эмиграции<sup>2</sup> недавний «автобиографический» поворот в гуманитарных науках придает ее изучению дополнительную актуальность и открывает широкие исследовательские перспективы. Именно в автобиографиях, мемуарах, дневниках и записках более или менее выдающихся представителей русской зарубежной литературы<sup>3</sup> становится очевидным, что автобиографические жанры не ограничиваются простой фиксацией воспоминаний в письменной форме<sup>4</sup>. Их авторы приписывали им символическое значение. Эго-документы должны были сохранить память об «истинной и старой» России, стертой революционными событиями 1917 г. Эти тексты проблематизируют релевантные вопросы, такие как репрезентация прошлого, сложные отношения между художественной и документальной литературой, объективность повествования и искренность автора<sup>5</sup>. Исследование этих проблем становится еще более интересным в случае произведений, которые были заново открыты лишь недавно. Целью данной статьи является анализ «забытых» «Воспоминаний» Александра Митрофановича Федорова (1868–1949), которые будут впервые опубликованы в Болгарии в этом году (2025). В центре исследовательского фокуса находится сюжет произведения. Основное внимание уделяется темам, мотивам и повествовательным стратегиям, используемым автором для достижения целей своей мемуарной прозы.

Александр Митрофанович Федоров (1868–1949) – писатель, оставшийся в тени литературного канона. При жизни, однако, он был выдающейся фигурой на русской культурной сцене конца XIX – начала XX в. Хотя он происходил из очень бедной семьи сапожника из Саратова, ему удалось стать видным прозаиком, поэтом и драматургом, чьи романы, пьесы и стихотворения пользовались успехом у читающей публики того времени<sup>6</sup>. Он был лауреатом престижных литератур-

---

<sup>1</sup> Уже представители русской эмиграции первой волны размышляли о характере своего нетипичного положения. Они вели жаркие споры о том, следует ли считать зарубежную литературу ответвлением русской литературы или совершенно отдельным явлением. Как подчеркивается в названии сборника «Культура русской диаспоры: знаки и символы эмиграции» [2015], сегодня изучаются различные аспекты этого исторического, социального, культурного и литературного явления – его специфика, символы и знаки.

<sup>2</sup> Исследователи пытались выявить тенденции и особенности русской мемуаристики; см., например: [Михайлов, 1995; Кознова, 2011; Симбирцева, 2011].

<sup>3</sup> Достаточно упомянуть, что И. А. Бунин, З. Гиппиус, Г. Иванов, В. Ф. Ходасевич посвятили себя написанию эго-документов.

<sup>4</sup> Долгое время эго-документы использовались только в качестве источников исторической информации. Лишь с середины XX в. Ф. Лежен, Дж. Гюсдорф и другие ученые начали считать их литературными произведениями, достойными анализа.

<sup>5</sup> Этот вопрос стал одной из главных причин скептицизма по отношению к автобиографическим жанрам. В дебатах об автобиографии Ф. Лежен даже говорил о «невозможной искренности» автора эго-документа (цит. по: [Вачева, 2015, с. 66]). Большинство современных исследователей предпочитает не столько установить правдивость и искренность рассказчика, сколько подчеркнуть субъективный характер памяти, часто находящийся под влиянием культурного контекста.

<sup>6</sup> Он не только писал пьесы, но и был актером.

ных премий<sup>7</sup> и другом И. А. Бунина, А. Куприна, М. Горького и Л. Андреева. А. М. Федоров публиковал свои тексты и переводы с английского, французского и итальянского языков в авторитетных журналах «Русское богатство», «Русская мысль», «Мир Бога» и «Вестник Европы». После революции он решил эмигрировать и поселился в Софии, где преподавал в различных институтах и продолжал заниматься литературой<sup>8</sup>. «Воспоминания» входят в число текстов автора, написанных за рубежом.

Мемуары А. М. Федорова описывают в основном дореволюционный период его жизни, проведенный в России. По мнению болгарского писателя Стилияна Чилингирова, начать работу над текстом Александра Митрофановича побудил совет некоторых советских писателей, которые предложили ему публикацию рукописи в СССР<sup>9</sup>. Однако «Воспоминания» не были изданы ни в Советском Союзе, ни за его пределами<sup>10</sup>. Впервые они будут опубликованы в Болгарии в этом году (2025) благодаря совместному проекту Болгарской академии наук и Культурного центра «Дом-музей Марины Цветаевой»<sup>11</sup>. Недоступность текста объясняет почти полное отсутствие комментариев к этому произведению<sup>12</sup>. Исключением из этого *«damnatio memoriae»* мемуаристики писателя является диссертация Натальи Михайловны Рогозиной «Мемуарная проза А. М. Федорова в контексте литературного творчества писателя» [2016], в которой автор подчеркивает связь между воспоминаниями писателя и его художественной прозой. Следовательно, многие аспекты «Воспоминаний» А. М. Федорова еще предстоит интерпретировать.

На фоне мемуаристики русской эмиграции начала XX в. «Воспоминания» отличаются оригинальным подходом автора к жанру мемуаров<sup>13</sup>. А. М. Федоров

---

<sup>7</sup> А. М. Федоров получил Пушкинскую премию, а также почетный отзыв Петербургской академии наук за сборники своих стихов и рассказов.

<sup>8</sup> Своими произведениями А. М. Федоров пытался популяризировать русскую литературу в Болгарии. Он активно занимался и распространением болгарской культуры. Он был вероятным автором единственной за долгое время «Антологии болгарской поэзии» на русском языке, изданной в Софии в 1924 г. [Русев, 2024, с. 7]. Можно добавить, что с 1930 г. он стал председателем Союза писателей и журналистов Болгарии.

<sup>9</sup> См.: Чилингиров С. Александр Митрофанович Федоров // Федоров А. М. Воспоминания и письма. София: Боян Пенев, 2025. Т. 2. С. 242. (в печати)

<sup>10</sup> Отдельные отрывки, включенные Александром Митрофановичем в «Воспоминания», были опубликованы в журналах.

<sup>11</sup> Проект: «Изгнание и литература: руски писатели емигранти в България (А. М. Федоров)» (Изгнание и литература: русские писатели-эмигранты в Болгарии (А. М. Федоров)). Руководитель: доц. Радостин Русев. Финансируется Болгарским национальным научным фондом – КР-06-ОПР 05/1 – 17.12.2018.

<sup>12</sup> Проза и поэзия А. М. Федорова также не были детально исследованы. Можно упомянуть лишь несколько публикаций: [Гичева, 2001; Сырова, 2006; Каназирска, 2011; Ярмолинец, 2018; Изганието и творчесвото като съдба..., 2024].

<sup>13</sup> Следует отметить, что определение жанра проблематично. Термин «мемуары» часто используется как синоним автобиографии, но между ними существуют различия. Супруги Лекарм подчеркивают: «В принципе необходимо <...> поддерживать антитезу между мемуарами и автобиографией: первые касаются мира, истории и других, <...> а автобиография – личности автора, его чувств и воспоминаний. <...> Таким образом, существует разница в содержании, в трактовке, а также в манере повествования» (перевод мой. – Р. Дж.) [Lacarme, Lacarme-Tabone, 1997, p. 47].

строит свой текст как серию литературных портретов людей, с которыми он был знаком<sup>14</sup>. В них мемуарист использует множество различных повествовательных стратегий. Иногда литературные портреты превращаются в очерки, эссе или литературно-критические статьи (например, портрет И. А. Бунина<sup>15</sup>). В других случаях писатель приближается к импрессионистическому письму. Он представляет персонаж через отдельные детали, которые передают суть его личности. Примером этого является портрет Саши Черного, в котором акцент сделан на его голосе, глазах и «смущенной улыбке» (с. 111). Использование разнообразного репертуара риторических и поэтических средств свидетельствует о сознательном переосмыслении автором прошлого.

В повествовании акт интерпретации собственного существования отражается и в ипостаси рассказчика. В «Воспоминаниях» можно найти типичную для автобиографических жанров дихотомию между прошлым «Я-живущим» и настоящим «Я-пишущим». Ретроспективный взгляд мемуариста особенно заметен в некоторых эпизодах, относящихся к его юности. Например, А. М. Федоров описывает свою встречу с В. Г. Короленко следующим образом:

Бедный Владимир Галактионович <Короленко. – *Р. Дж.*>! Давая свое согласие < послушать первые неудачные стихи А. М. Федорова. – *Р. Дж.*>, он и не подозревал, на какую пытку он обрекает не только себя, но и свою ни в чем не повинную жену. Я хотел уже покаяться, просить извинения, что напрасно их беспокоил, что поэма моя – детская болтовня, что ее не стоит читать... В этом я уже как-то сразу уверился сам, но было поздно. Согласие Короленко сковало меня, а ехидный бес подзуживал... (с. 49).

Как видно из цитаты, автор не остается нейтральным в повествовании. А. М. Федоров часто прибегает к иронии для комментирования поступков своего прошлого «Я», показывая временную дистанцию между «Я-рассказчиком» и «Я-героем». Оценивая свои действия, Александр Митрофанович опирается и на литературные приемы. Их использование несет в себе риск беллетризации воспоминаний. В мемуарах Александр Митрофанович размышляет об отношении между литературностью и документальностью в литературе<sup>16</sup>. Интересны его рассуждения о произведении «Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина:

...никак нельзя сказать, что они <интимные движения жизни в «Жизни Арсеньева». – *Р. Дж.*> носят автобиографический характер, потому что все это в художественном преломлении и отображении теряет свое исключительное персональное значение и документальный смысл (с. 91).

По мнению автора, автобиографический элемент неизбежен в любом тексте. Однако в литературных произведениях он утрачивает свой личностный характер и трансформируется в эстетический опыт, имеющий коллективную и универсаль-

---

<sup>14</sup> Именно из-за основного внимания на других произведение можно отнести к категории мемуаров. На самом деле, хотя трудно установить точные границы между различными типами эго-документов, ученые склонны идентифицировать центробежный фокус повествования как характерную черту мемуаров.

<sup>15</sup> См.: *Федоров А. М. Воспоминания и письма*. София: Боян Пенев, 2025. Т. 2. 310 с. (в печати). Далее при ссылках на это издание в круглых скобках указаны страницы.

<sup>16</sup> Это одна из самых обсуждаемых тем среди специалистов по изучению автобиографической и мемуарной прозы.

ную значимость. Напротив, в мемуарной прозе на первый план выходит индивидуальное начало, но это не исключает возможности эстетической переработки памяти. Александр Митрофанович пишет: «Тем не менее, воспоминания должны считаться особенно ценными, когда они носят художественный характер» (с. 12). Литературность эго-текста может вызвать сомнение в искренности автора. По этой причине в проанализированные мемуары с самого начала автор включает различные отрывки, которые выполняют функцию «автобиографического пакта»<sup>17</sup>:

Я не ручаюсь за протокольную точность моих воспоминаний и за полное совпадение об одном и том же лице с воспоминаниями другого автора. <...> Я не стремлюсь быть фотографично точным: воспоминание не протокол. Впечатление само по себе противоречит такому требованию, но и сознательно корректировать действительность, как, может быть, не без основания рекомендовал Оскар Уайльд художникам пейзажа, считаю недопустимым (с. 12).

А. М. Федоров оправдывает любые неточности в своем тексте, признавая субъективную природу воспоминаний. Эта субъективность не означает свободно-го изменения прошлого. Личный характер воспоминаний просто делает их уникальными и неповторимыми, не нарушая при этом их исторической точности.

Необходимость представить себя в качестве надежного рассказчика и подчеркнуть аутентичность повествования продиктованы желанием оправдать ожидания возможного будущего читателя<sup>18</sup>. А. М. Федоров отводит важную роль адресату:

Читателю самому нетрудно воздать каждому из ушедших <писателей. – Р. Дж.> по заслугам его, моя же задача дать не понятие, а лишь посильное представление о них по личным моим, часто очень поверхностным впечатлениям (с. 21).

Александр Митрофанович требует активного участия от адресата своего текста. Последнему придется восстановить общую картину прошлого с помощью частичной информации, предоставленной мемуаристом. В случае с анализируемыми мемуарами вопрос о предназначении текста приобретает особую важность, так как «Воспоминания» пишутся не только для сообщества русских эмигрантов, но и с расчетом на возможную публикацию в СССР. Эта двойная предназначенность влияет на различные аспекты произведения. С этой точки зрения выбор воспоминаний для включения в нарратив становится релевантным. А. М. Федоров четко указывает, в чем именно заключается основная идея его мемуаров:

Более 50 лет прошло с тех пор, и сейчас старик, вдали от родины, я пишу воспоминания о тех избранниках божьих в литературе, а отчасти и в театральном искусстве, которые служат путеводными маяками в жизни не только своего народа, но иные из них и всего человечества (с. 16).

---

<sup>17</sup> Ф. Лежен ввел термин «автобиографический пакт». Этот условный договор между мемуаристом и его читателем утверждает тождественность автора, повествователя и героя и формулирует намерения, которыми был руководим создатель текста [Lejeune, 1975].

<sup>18</sup> А. М. Федоров также утверждает, что пишет свои мемуары только для себя: «В старости тот, у кого живо сознание прожитого, невольно начинает подводить итоги <...> для собственного оправдания или обличения. И ведь вот какая странность: отлично знаешь, что делается это не для других, а лишь для самого себя» (с. 12). Однако, мотивы, положенные писателем в основу произведения, такие как оправдание и обличение, предполагают наличие адресата, воспринимающего исповедь мемуариста.

В отличие от многих других эго-документов первой волны русской эмиграции, «Воспоминания» А. М. Федорова не фокусируются на революционных событиях. Им посвящено всего несколько страниц, в которых подчеркивается катастрофический характер революции<sup>19</sup>. Лаконичность данной темы можно объяснить вероятной адаптацией текста для советской аудитории. В центре внимания писателя – русская литература и ее писатели. Для него их тематизация в тексте небесполезна, так как в литературных произведениях можно найти «диагноз эпохи» (с. 89). Таким образом, «Воспоминания» свидетельствуют о видном месте, которое эмигранты отводили словесности в своей жизни на чужбине. В связи с этим А. М. Федоров рассказывает эмблематичный эпизод. Встречаясь с соотечественником, долгое время проживающим за границей, мемуарист поражается безупречностью его русского языка. Собеседник объясняет, почему он не утратил связи со своими русскими корнями:

Почти с того самого счастливого дня <знакомства с Пушкиным. – Р. Дж.> книги Пушкина уже не сходили с моего стола: они были нераздельны с библией и останутся так до конца моей жизни. В них моя родина, ее душа, моя творческая стихия. Я давно расстался с родиной, но в этих книгах родина всегда со мной (с. 20)<sup>20</sup>.

В риторике русской эмиграции классики и русский язык рассматривались как единственное средство не потерять собственную культурную идентичность. Более того, в пассаже выделена фигура А. С. Пушкина, который имел фундаментальное значение для эмигрантов<sup>21</sup>. Они, в том числе и А. М. Федоров, считали себя его наследниками. А. М. Федоров также перечисляет других своих кумиров. В его литературный пантеон входят Л. Н. Толстой, Н. Г. Чернышевский, А. Н. Майков и Я. П. Полонский. Напротив, представители русского авангарда начала века описываются с насмешкой и иронией. Через различную характеристику разных авторов мемуарист не только создает свой личный канон, но и имплицитно очерчивает свой автообраз как писателя<sup>22</sup>.

Построение автобиографического «Я» является другой целью мемуарной прозы А. М. Федорова. Он пишет, чтобы представить себя как автора в Советском Союзе. В то же время Александр Митрофанович борется с забвением своей лич-

---

<sup>19</sup> «Но в то время в Одессе, полной движения и блеска, пропахнувшей насквозь ароматом тропических всевозможных плодов и запахом вечно живого моря, даже она, обреченная, не верила, не допускала, что катастрофа так недалека. Все мы были достаточно молоды, чтобы, даже зная неизбежность грозящих трагедий, опасаться, что они могут заключить и нас в свой безвыходный огненный круг. Все скорее представлялось как представление на сцене, чем как действительность. Пусть и сами мы являемся не зрителями, а участниками этого представления, все же мы лишь исполняем роли, и самая смерть – не настоящая смерть. Упали – занавес» (с. 116).

<sup>20</sup> Литературные произведения позволяют продолжать жить на родине, даже находясь вдали от нее. А. М. Федоров разделяет эту идею. В повествовании «Воспоминаний» это его убеждение подтверждают слова Н. Г. Чернышевского, переданные мемуаристом: «Жить можно везде, где есть книги и люди, и, пожалуй, – больше книг, чем людей. Главное – книги. В ссылке я многому научился» (с. 38).

<sup>21</sup> Представители первой волны русской эмиграции решили посвятить «День русской культуры» именно знаменитому поэту. Подробнее о значении А. С. Пушкина в культуре эмиграции см.: [Волков, 1997].

<sup>22</sup> Не только в автобиографии, но и в жанре мемуаров автор создает свой миф о себе.

ности и творчества будущими поколениями. Эти намерения объясняют металитературные отрывки в произведении. В них мемуарист ссылается на другие свои тексты и поясняет их содержание<sup>23</sup>. В «Воспоминаниях» высказанные автором мнения о литературе способствуют завершению его портрета как писателя и превращают текст в особенный трактат о поэтике. В описания своих коллег А. М. Федоров часто вставляет собственные замечания и соображения о том, какие черты должны характеризовать автора, его прозу и поэзию. Для него миссия писателя – направлять и просвещать людей. В эмиграции осуществление этих задач становится даже «героическим подвигом» (с. 99) из-за трудного положения изгнанника. Изгнание – еще один лейтмотив рассматриваемых мемуаров. А. М. Федоров устанавливает связь между жизнью в эмиграции и литературой. Вынужденный отъезд с родины – деталь, которую он подчеркивает во многих портретах писателей в мемуарах. Александр Митрофанович говорит о драме многих своих соотечественников, не способных писать вдали от родины<sup>24</sup>. Однако гораздо чаще он возвышает успехи авторов-эмигрантов, которые не только продолжают творческую деятельность, но и посвящают себя культурному развитию новой среды, в которой они вынуждены жить. Завершая свой положительный портрет, Александр Митрофанович дает подробное описание филантропических и культурных инициатив, осуществляемых русскими эмигрантами в Софии для выполнения «великой русской миссии» – «превозносить и славить свой великий русский народ и его творческую мощь и таким образом делать прививку русской культуры славянским странам, способствовать объединению и благоденствию славянства» (с. 133). Иными словами, несмотря на отдаленность от родной страны, в идеологическом нарративе писателя все русские должны продолжать испытывать патриотические чувства<sup>25</sup>.

Итак, анализ показывает богатую поэтику, которая характеризует «Воспоминания» А. М. Федорова. Писатель использует многочисленные повествовательные стратегии и обращается к разным темам с целью сохранения и передачи культурной идентичности русских эмигрантов. Своими мемуарами Александр Митрофанович также создает автобиографический миф, который он хочет передать читателям и будущим поколениям.

## Список литературы

Вачева А. Потомству Екатерина II. Идеи и нарративные стратегии в автобиографии императрицы. София: УИ «Св. Климент Охридски», 2015. 720 с.

---

<sup>23</sup> Например: «Сколько раз я был на приманке водяной стихии и на Волге, и в Великом, и в Атлантическом океане, о чем рассказал в моих книгах “За океан”, “На Восток” и др.» (с. 88) или «<...> об этой интересной встрече – в свое время, тем более, что вкратце о ней я писал в моей книге “За океан”» (с. 117).

<sup>24</sup> «Есть будто бы таланты, которые не могут творить вне родины, а если пытаются, то неудачно. Им для их роста и производительности, как для растений, перенесенных из далекой чуждедальной почвы, не достает родной земли и родного солнца» (с. 113).

<sup>25</sup> В этом описании А. М. Федоров идеализирует себя и фигуру русского эмигранта. В своих письмах писатель рисует менее идиллическую картину условий, в которых вынуждены жить русские за рубежом. Александр Федоров жалуется на постоянные финансовые трудности и невозможность публиковать свои тексты.

- Волков В. Е. Зарубежная Россия и Пушкин. М.: Русский мир, 1997. 495 с.
- Гичева Н. Поетът Александър Фьодоров // Бялата емиграция в България. София: ИК Гутенберг, 2001. С. 237–243.
- Изганието и творчесвото като съдба: Александър Митрофанович Фьодоров. София: Боян Пенев, 2024. 323 с.
- Каназирска М. Вдали от брегове. А. М. Федоров в Болгарии // Новый журнал (Нью-Йорк). 2011. № 265. С. 3–26.
- Кознова Н. Н. Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны: концепции истории и типология форм повествования: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2011. 25 с.
- Культура русской диаспоры: знаки и символы эмиграции: Сб. ст. / Под ред. А. А. Данилевского, С. Н. Доценко. М.: ФЛИНТА, Наука, 2015. 237 с.
- Михайлов О. Н. Литература русского зарубежья. М.: Просвещение, 1995. 452 с.
- Рогозина Н. М. Мемуарная проза А. М. Федорова в контексте литературного творчества писателя: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2016. 25 с.
- Русев Р. Александър Митрофанович Фьодоров – едно дългоочаквано завръщане от полузабравата // Изганието и творчесвото като съдба: Александър Митрофанович Фьодоров. София: Боян Пенев, 2024. С. 7–20.
- Симбирцева Н. Ю. Жанровые формы литературных мемуаров первой волны русского зарубежья // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. 2011. № 2. С. 146–150.
- Сырова Ю. А. М. Федоров: жизнь и творчество в контексте литературной эпохи конца XIX – начала XX века (1885–1920): Дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2006. 250 с.
- Ярмолинец В. Возвращение на Волгу: Неопубликованные стихи А. М. Федорова // Новый журнал (Нью-Йорк). 2018. № 292. С. 267–273.
- Lecarme J., Lecarme-Tabone E. L'autobiographie. Paris: Armand Colin, 1997. 305 p.
- Lejeune Ph. Le Pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975. 353 p.

## References

- Danilevskiy A. A., Dotsenko S. N. (eds.). Kul'tura russkoy diaspory: znaki i simvol'y emigratsii [Culture of the Russian Diaspora: Signs and Symbols of Emigration]. Moscow, FLINTA Publ., Nauka, 2015, 237 p. (in Russ.)
- Gicheva N. Poet't Aleksand'r F'odorov. Byalata emigratsiya v B'lgariya [The White Emigration in Bulgaria]. Sofia, IK Gutenberg Publ., 2001, pp. 237–243. (in Bulg.)
- Izganieto i tvorchesvoto kato s'dba: Aleksand'r Mitrofanovich F'odorov [Exile and Literary Work as Fate: Alexander Mitrofanovich Fyodorov]. Sofia, Boyan Penev Publ., 2024, 323 p. (in Bulg.)
- Kanazirska M. Vdali ot beregov. A. M. Fyodorov v Bolgarii. *Novyi zhurnal* [New magazine] (New York), 2011, no. 265, pp. 3–26. (in Russ.)
- Koznova N. N. Memuary russkikh pisatelei-emigrantov pervoi volny: kontseptsii istorii i tipologiya form povestvovaniya [Memoirs of Russian Emigrant Writers of the First Wave: Conception of History and Typology of Narrative Forms]. Abstract of Cand. Philol. Sci. Diss. Moscow, 2011, 25 p. (in Russ.)
- Lecarme J., Lecarme-Tabone E. L'autobiographie. Paris, Armand Colin, 1997, 305 p.
- Lejeune Ph. Le Pacte autobiographique. Paris, Seuil, 1975, 353 p.

Mikhailov O. N. Literatura russkogo zarubezh'ya [Literature of the Russian Diaspora]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1995, 452 p. (in Russ.)

Rogozina N. M. Memuarnaya proza A. M. Fyodorova v kontekste literaturnogo tvorchestva pisatelya [Memoir Prose by A. M. Fyodorov in the Context of the Writer's Literary Work]. Abstract of Cand. Philol. Sci. Diss. Moscow, 2011, 25 p. (in Russ.)

Rusev R. Aleksan'r Mitrofanovich F'odorov – edno d'lgoochakvano zavr'shchane ot poluzabravata [Alexander Mitrofanovich Fyodorov. A Long-Awaited Return from Semi-Oblivion]. In: Izganieto i tvorchestvoto kato s'dba: Aleksand'r Mitrofanovich Fyodorov [Exile and Literary Work As Fate: Alexander Mitrofanovich Fyodorov]. Sofia, Boyan Penev Publ., 2024, pp. 7–20. (in Bulg.)

Simbirtseva N. Yu. Zhanrovye formy literaturnykh memuarov pervoi volny russkogo zarubezh'ya. *Vestnik MGOU. Seriya: Russkaja filologiya* [Bulletin of the Moscow State University of Economics. Series: Russian Philology], 2011, no. 2, pp. 146–150. (in Russ.)

Syrova Yu. A. M. Fyodorov: zhizn' i tvorchestvo v kontekste literaturnoi epokhi kontsa XIX – nachala XX veka (1885–1920) [Fyodorov: Life and Literary Work in the Context of the Literary Epoch of the Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> Century (1885–1920)]. Cand. Philol. Sci. Diss. Saratov, 2006, 250 p. (in Russ.)

Vacheva A. Potomstvu Ekaterina II. Idei i narrativnye strategii v avtobiografii imperatritsy [Catherine II to the Posterity. Ideas and Narrative Strategies in the Autobiography of the Empress]. Sofia, UI “Sv. Kliment Okhridski” Publ., 2015, 720 p. (in Bulg.)

Volkov V. E. Zarubezhnaya Rossiya i Pushkin [Russia Abroad and Pushkin]. Moscow, Russkii mir Publ., 1997, 495 p. (in Russ.)

Yarmolinets V. Vozvrashchenie na Volgu: Neopublikovannye stikhi A. M. Fyodorova [Return to the Volga: Unpublished Poems by A. M. Fyodorov]. *Novyi zhurnal* [New magazine] (New York), 2018, no. 292, pp. 267–273. (in Russ.)

### Информация об авторе

Ребекка Джилли, PhD (филология), главный ассистент

### Information about the Author

Rebecca Gigli, PhD, Senior Assistant Professor

Статья поступила в редакцию 12.02.2025;  
одобрена после рецензирования 12.03.2025; принята к публикации 12.03.2025  
The article was submitted on 12.02.2025;  
approved after reviewing on 12.03.2025; accepted for publication on 12.03.2025

Научная статья

УДК 82

DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-46-58

## **Рецепция китайской культуры и литературы в творчестве Германа Кочурова**

**Екатерина Владимировна Сенина**

Московский государственный институт международных отношений  
Министерства иностранных дел Российской Федерации  
(МГИМО МИД России)  
Москва, Россия

e.senina@my.mgimo.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4724-7890>

### *Аннотация*

Китайская литература стала для русских писателей-эмигрантов не просто источником знаний о Китае, она стала мощным источником металитературной рецепции. Под металитературной рецепцией понимается восприятие писателями-эмигрантами литературной традиции Китая, т. е. создание образа восприятия литературы Китая. Речь пойдет об усвоении тем, мотивов, образов, сюжетов, жанровых и стилевых форм китайской литературы в целях обогащения своего писательского арсенала традицией чужой культуры и обнаружения точек соприкосновения этой чужой культуры со своей. Процесс металитературной рецепции начинается в Харбине с переводов китайской классической литературы, следующими этапами стали стилизация, переосмысление классических сюжетов, переводы современной литературы. В статье делается акцент на изучение образов восприятия Китая и китайцев в творчестве малоизученного дальневосточного писателя-эмигранта Г. Кочурова. Основным способом металитературной рефлексии китайской культуры Г. Кочурова стала гибридная форма стилизации. В своем первом романе писатель подражал английскому модернистскому роману, позднее – стилистике китайского классического романа. Анализ процесса металитературной рецепции китайской культуры русскими писателями-эмигрантами позволил сделать вывод о том, что богатейший арсенал китайской литературной традиции, образности, сюжетики, безусловно, обогатил литературу русского Китая, придал не только экзотический колорит, но и убедительную фактурность и лаконичность лирике, а в прозе продицировал специфические повествовательные стратегии. Историческая и географическая логика развития культурной жизни дальневосточной эмиграции определяла то, что металитературная рецепция китайской традиции началась в Харбине с лирики, а завершилась в Шанхае созданием таких довольно сложных жанровых образований, как гибридная форма стилизованного романа. Подобный опыт металитературной рецепции китайской культуры был более плодотворным, соединил в образе литературного Китая древность и современность, точки зрения самих китайцев на себя и образ восприятия Китая европейцами.

© Сенина Е. В., 2025

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 2. С. 46–58

Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 2, pp. 46–58

*Ключевые слова*

литература русского зарубежья, китайская литература, Г. Кочуров, стилизация, художественная этнография

*Для цитирования*

Сенина Е. В. Рецепция китайской культуры и литературы в творчестве Германа Кочурова // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 2. С. 46–58. DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-46-58

**The Reception of Chinese Culture and Literature  
in the Work of German Kochurov**

**Ekaterina V. Senina**

MGIMO University  
Moscow, Russian Federation

e.senina@my.mgimo.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4724-7890>

*Abstract*

Chinese literature became not just a source of knowledge about China for Russian emigrant writers – it became a powerful source of meta-literary reception. The meta-literary reception is the perception of Chinese literary tradition by emigrant writers, that is, the creation of an image of perception of Chinese literature. It is about the assimilation of themes, motifs, images, plots, genre and style forms of Chinese literature in order to enrich the creative arsenal with the foreign tradition and to discover the points of contact between this foreign culture and their own. The process of meta-literary reception begins in Harbin with translations of Chinese classical literature, followed by stylisation, reinterpretation of classical stories, and translations of contemporary literature. The article focuses on the study of images of perception of China and the Chinese in the work of the little-studied Far Eastern emigrant writer G. Kochurov. The main way of G. Kochurov's meta-literary reflection of Chinese culture was a hybrid form of stylisation. In his first novel, the writer imitated the English modernist novel, later - the stylistics of the Chinese classical novel. The analysis of the process of meta-literary reception of Chinese culture by Russian emigrant writers has allowed us to conclude that the rich arsenal of Chinese literary tradition, imagery, and plot has certainly enriched the literature of Russian China. It has given not only exotic colour, but also convincing texture and brevity to the lyrics, and has produced specific narrative strategies in prose. The historical and geographical logic of the development of the cultural life of the Far Eastern emigration determined that the meta-literary reception of the Chinese tradition began in Harbin with lyrics and ended in Shanghai with the creation of quite complex genre formations, such as the hybrid form of the stylised novel. This experience of meta-literary reception of Chinese culture was more fruitful, combining antiquity and modernity in the image of literary China, the viewpoints of the Chinese themselves and the image of the perception of China by Europeans.

*Keywords*

Russian abroad, Chinese literature, German Kochurov, literary stylization

*For citation*

Senina E. V. The Reception of Chinese Culture and Literature in the Work of German Kochurov. *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis]*, 2025, no. 2, pp. 46–58. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-46-58

Не случайно литература признается одним из способов познавательной деятельности, в неменьшей степени, чем наука. Писатель, воспринимающий чужой этнос, может постигать культурную и литературную традиции другого этноса посредством книжного знания или опираться на непосредственное погружение в чужую культуру, ее быт, традиции, обычаи. В отличие от ученого-этнографа, вооруженного в идеале знанием языка изучаемого этноса и исследованиями ученых-предшественников, писатель имеет большую свободу действий. В его распоряжении, помимо арсенала научных знаний, литература и литературная традиция изучаемого этноса.

Приступая к художественному освоению чужой страны и населяющих ее народов, русские писатели-эмигранты в Китае осуществляли свои интенции разными путями в зависимости от художественной установки, предшествующего опыта, возможностей. Одни, имеющие за плечами богатый эмпирический багаж общения с населением Северной Маньчжурии и Дальнего Востока, опыт научной работы, владея, как правило, китайским языком, продолжили свои изыскания уже в беллетристическом ключе (Н. А. Байков, П. В. Шкуркин, М. В. Щербаков); более молодые обратились к изучению китайского языка в высших учебных заведениях Харбина (В. Перелешин, Н. Светлов и др.) [Эфендиева, Пышняк, 2014, с. 137–140], некоторые сами отправились собирать этнографический материал (В. Март, позднее – Б. Юльский), увлеклись восточными религиями (А. Хейдок) [Забияко, Эфендиева, 2009, с. 175–194]. Но в целом книжно ориентированная русская культура, которую русские писатели-изгнанники наследовали и развивали в зарубежье, сподвигла их практически всех к обязательному освоению и усвоению литературы, принявшей их страны, насчитывающей более 5000 лет только письменной культуры.

Китайская литература стала для русских писателей-эмигрантов не просто источником знаний о Китае, она стала мощным источником металитературной рецепции. Под металитературной рецепцией понимается восприятие писателями-эмигрантами литературной традиции Китая, т. е. создание образа восприятия литературы Китая. Речь идет об усвоении тем, мотивов, образов, сюжетов, жанровых и стилевых форм китайской литературы в целях обогащения своего писательского арсенала традицией чужой культуры и обнаружения точек соприкосновения этой чужой культуры со своей.

Процесс металитературной рецепции подробно исследован нами в статье «Металитературная рефлексия китайской культуры в творчестве дальневосточных эмигрантов» [Сенина, 2018]. Мы пришли к выводу, что он начинается с *переводов китайской классической литературы* (Л. В. Арнольдов «Китай, как он есть», 1933, И. Г. Баранов «Узник», 1920, Ю. К. Граузе «Книга перемен, И-цзин», В. М. Широкогоров и др.) [Хисамутдинов, 2000, с. 37–345]. Первоочередное внимание было обращено к «безбрежному океану» китайской классической поэзии (Ф. Камышнюк [Ли Иннань, 2009, с. 19], Я. Аракин [Бузуев, 2013, с. 111; Сенина, 2021], М. Светлов [Забияко, Эфендиева, 2009, с. 185], супруги А. Н. и И. И. Серебренниковы [Серебренникова, Серебренников, 1938], А. Ачаир [Забияко, 2015б]. Валерий Перелешин был, без сомнения, мастером переводческого искусства китайской лирики [Забияко, 2015а, с. 186].

Популярным и творчески плодотворным способом жанровой рецепции китайской лирики стала *стилизация*, под которой подразумевают «намеренную

и явную имитацию того или иного стиля, полное или частичное воспроизведение его важнейших особенностей» [Долинин, 1987 с. 419] (А. Ачаир («Ханьчжоу»), Л. Андерсен («Нарцисс»), М. Щербаков («Стихи императора Юань-Хао-Сянь»), В. Иванов («Дракон») и др., см. [Забяко, Эфендиева, 2009, с. 136]).

Образ восприятия «чужого» и в этническом, и в художественном сознании предполагает в первую очередь проекцию внутрь «своего». Среди типологических форм, отражающих процесс металитературной рецепции китайской культурной традиции в лирике (переводов, двойных переводов, стилизаций, имитаций), Ли Иннань называет использование художественной образности китайской поэзии [Ли Иннань, 2009, с. 26].

При анализе металитературной рефлексии необходимо обратить внимание на примеры *переосмысления китайских классических текстов* (Б. Волков, цикл стихов «Дракон, пожирающий солнце», Ю. Крузенштерн-Петерец, «Ян Гуэй-фэй») [Там же, с. 28]. Переосмысление «чужих» форм, «чужих» образов традиционной поэзии, «вдыхание» в них «своих» коннотаций становится наиболее плодотворным способом восприятия китайской лирической традиции («Лаконизмы» А. Ачаира (1939)).

Помимо обращения к лирике, русские писатели-эмигранты осуществляли переводы китайской прозы. В 1921 г. П. В. Шкуркиным был сделан художественный перевод китайских легенд [Шкуркин, 1921], сопровождающийся этнокультурными заметками [Забяко, 2015г]. Не случайно харбинское издание сразу же попало в круг чтения революционных деятелей – в музее в «Ленинских горах» эта книга представлена одной из последних, прочитанных В. И. Лениным.

Талантливым «воспринимающим сознанием» в отношении переводов с китайского обладал М. Щербаков (1890–1956). В частности, в 1924 г. в «Балтийском альманахе» [Щербаков, 1924] публикуются его «Шанхайские миниатюры» с подзаголовком «Переводы с китайского» (при этом авторский подзаголовок – «Из китайских анекдотов») [Забяко, 2015в].

Практически первым из русских писателей-переводчиков Щербаков обратился к творчеству Лу Синя – зачинателя новой китайской литературы. Им были переведены «Юный румянец» и «Император Цан Лун» (Прожектор, Шанхай, 1931); «Господин Кун» (Парус, Шанхай, 1932); «Завтра» (Врата, Шанхай, 1934). Как видно, русских писателей-эмигрантов привлекала не только китайская древность, но и творчество писателей-современников. Скорее всего, это также были двойные переводы (М. Щербаков свободно владел французским языком). Проблемы современной китайской культуры будут освещены им как переводчиком в работе Чань Юэнь Е («Проблемы китайского театра», Шанхай, 1931).

Переводы Лу Синя и Чань Юэнь Е, сделанные Щербаковым (пусть даже двойные переводы), свидетельствуют не только об интересе русских писателей к древней китайской традиции, но и об их внимании к современным тенденциям в китайской культуре и литературе, стремлении связать древность и современность Китая воедино.

Обратим внимание, что процессы металитературной рецепции китайской культуры с начала 1930-х гг. активизируются в Шанхае – там русские беженцы получают возможность соприкоснуться с китайской ученостью напрямую, соотнести свой интерес к Китаю с интересом других европейцев, побывавших в этом азиатском Вавилоне.

Эта специфическая сторона культурной жизни русского Шанхая способствовала появлению совершенно оригинальных с точки зрения металитературной онтологии произведений. В первую очередь речь идет о романах Г. Кочурова «Ли Чжоу» (1939) и «Последняя китайка» (1941), определяемых писателем как «романы из китайской жизни» [Кочуров, 2005а; 2005б]. История создания произведений и сама биография писателя до сих пор остаются малоизученными. Известно только, что Герман Кочуров был участником Японо-китайской войны, в 1920-е жил в Харбине, в 1930-е – в Шанхае. Публиковался в журнале «Прожектор». В 1936 г. выпустил в Шанхае посвященный памяти отца сборник подражательно-модернистских стихотворений «Искры под пеплом». Борис Кочуров (отец) был обозначен на обложке и титульном листе и как автор книги. В 1936 г. в шанхайском издательстве «Колокол» вышел нашумевший роман «Иви» с подзаголовком «эротический роман». В 2021 г. в частном интернет-издательстве Salamandra P.V.V. вышло переиздание романа [Кочуров, 2021].

В романе Я. Ловича (Дейча) «Шанхайцы» (1949) Г. Кочуров описан как завсегдатай притона-«героинки»; вполне вероятно, что это описание, отнесенное к декабрю 1941 г., – свидетельство последних месяцев жизни писателя:

Встали с лежанки и другие: какое-то подобие женщины, босяк с подбитым глазом, человек с одной рукой, подросток с такой тонкой шеей, что было удивительно, как на ней держится голова, рябой татарин в одном нижнем белье. Одна фигура продолжала лежать.

– А это кто? – спросил Фоменко.

– Это писатель, – широко, иронически улыбнулся казак. – Герман Кочуров. «Иви» читали? Или «Последнюю китайку»?

– Что-то слышал...

– Вот это он самый и есть. Сейчас болен, вставать не будет. Думаю – не сыпняк ли? Тут у нас вшей-то – как на фронте [Лович, 2022, с. 148].

Авторское примечание к этому фрагменту гласит, что Кочуров «впоследствии умер от курения героина», почти завершив новый роман из шанхайской жизни. Это произведение не было обнаружено.

Для начала обратимся к роману «Иви: эротический роман». Долгое время произведение не было доступно русскому читателю – отсутствовало и в российских архивах, и в библиотеках. Вероятно, по счастливой случайности произведение было обнаружено в частной коллекции и опубликовано в 2021 г. в интернет-издательстве «Salamandra». В настоящее время роман доступен на сайте издательства.

В центре нашумевшего в «русском Китае» эротического романа Г. Кочурова «Иви» (1936) красавица Ивина, плод преступного генетического эксперимента живущего в Китае гениального ученого-англичанина Райда, «дочь сумасшедшего авантюриста и развратной полубезумной китайской проститутки». Иви не знает, какую угрозу несет для нее собственное тело: пробуждение любви и чувственности может обернуться для нее утратой разума, что в последствии и случилось. Действие романа происходит в разных городах Китая: Кантоне и его окрестностях, Шанхае, Гонконге, Пекине, Циндао. В произведении нашла отражение жизнь богатых европейцев в Китае, проживающих там в период кардинальных политических трансформаций 1920–1930 гг.

Композиция произведения основана на соположении повествования о жизни Ивины и большого объема этнографического материала.

По своей жанровой природе, сюжету, нелинейному, а порой и фрагментированному повествованию в духе «потока сознания» произведение отсылает нас к английскому модернистскому роману первой четверти XX в. Неслучайно и главные герои романа – англичане. Несмотря на хаотичность изложения, для нас роман интересен с точки зрения художественной этнографии: подробные описания материальной культуры, повседневного быта китайцев, обрядов перехода (похороны), ритуалов поклонения предкам, китайского театра, вплетенные в текст китайские легенды, сведения о системе образования, эмансипации женщин, о социальном устройстве, подробные описания Шанхая, Пекина, Гонконга, Кантона, Циндао и т. д. Писатель описывает это с фактографической точностью, играя на контрастах «своего» и «чужого», показывая глубину собственного знания и интереса к Китаю, что и представляет огромную ценность для нашего исследования.

Описания Кантона словно погружают нас в этот город 1920–1930-х гг., давая понимание особенностей проживания в нем европейцев. К тому же писатель, живя бок о бок с местным населением, неплохо разбирался в политических и этнических процессах:

В этом древнем, необычайно густом городе было совсем мало европейцев.

Несколько десятков, и вся их жизнь сконцентрировалась в деловом квартале Шамина и полиции. Им было трудно жить в этом, постоянно кипевшем в огне военных вспышек, городе; законы против них были жестокие и престиж европейцев, как и их безопасность, в полной мере зависели от длинных жерл 12-ти дюймовых орудий, неподвижно глядевших на берега Южного моря.

Китайцы ненавидели европейцев, они слишком хорошо запомнили свои столкновения с ними; отступив из-за собственной слабости, потеряв несколько сот кв. километров городских земель, затаили глухую ненависть к белым пришельцам.

Уже двенадцать лет доктор жил в красивом белом доме, который стоял на небольшом возвышении; отсюда хорошо был виден необъятный город. Этого места боялись все окружающие. Вокруг были простые люди, большей частью крестьяне, мелкие ремесленники и торговцы. Кроме понятной боязни перед незнакомым пришельцем, примешивалась еще боязнь перед жизнью этого странного дома.

Он стоял на противоположной стороне канала; на другой возвышались красивые постройки Шамина. В ста метрах от лечебницы через канал изгибался крутой мост, загороженный решеткой, соединяющий Шамин с городом <sup>1</sup> [Кочуров, 2021, с. 13].

Он бродил по узким, сдавленным, грязным улочкам громадного города, среди невообразимой толкотни базаров и уличных театров, вбирая шум чужой толпы. Он проходил по Ши-ки и несколько дней обходил громадный Хо, где десятки тысяч сампанов годами стояли на якорях и некоторые давно вросли в мелкое дно. Это был громадный плавучий город, там жило более ста тысяч человек, и на легких настилах над водой поднималось целое море хижин из жердей, соломы и тростника; там целые столетия рождались и проживали свою жизнь [Там же, с. 17].

Как всякий китайский город, Кантон тонул в иллюминации и фонарях; только земля европейцев была всегда погружена во мглу. Громадные каменные здания,

---

<sup>1</sup> Здесь и далее особенности орфографии и пунктуации источника сохранены.

окаймлявшие Вей-о и Банд, стояли застывшими, покоренные пряностью душистой ночи [Там же, с. 17].

Кочуров подробно описывает традиционные китайские праздники:

Шумные праздники: День Нового Года, когда улица наполняется шумом и оглушительным хлопанием ракет, когда дома украшаются разноцветными фонарями и празднество идет всю ночь и весь день; ликующий День Весны, память бесчисленных радостных процессий, страшных масок и драконов, когда молодежь бежит по улице на ходулях, разукрашенная в яркие одежды, грустный День Поминования Умерших, когда то же озеро покрывается бумажными лодочками, которые, как волшебные тени, сгорая, исчезают вдали [Кочуров, 2021, с. 20].

Неплохо писатель разбирается во внешних отличиях и этнических особенностях южных и северных китайцев:

Нежные и безобразные детские лица подростков; замечались плавные овалы местных южан и грубые жесткие маски обитателей далекого севера: Чжили, Шаньдуня и Маньчжурии....

Были лица широкоскулые, с выкатившимися глазами, дико горевшими каким-то злорадным удовлетворением, лица далекого Ху-бея и Ху-наня. Были южные, детские, с застывшими глазенками, о чем-то просящие. Были лица спокойные и задумчивые, – большей частью полукровок: они отличались красивыми и тонкими чертами и говорили многое старому доктору [Там же, с. 14].

Сан-лу-сян была полна северянами и даже язык здесь звучал чаще гортанным выговором севера, чем юга [Там же, с. 19].

Большое внимание писатель уделяет описанию религиозных святынь. Даосские и буддистские храмы привлекали его внимание. Очевидно, что Кочурова интересовала духовная жизнь китайцев, и он на контрасте «чужого» искал в ней что-то «свое». Например, детально, очень вообразимо описан Храм Неба в Пекине:

– Храм Неба, вспомнила мистрис Робэн, – м-р Шен, вы будете любезны... Храм Неба...

Осаждаемые толпой нищих у входа, они вошли за громадную стену, в парк.

Эта стена тянется на протяжении пяти километров. Она уже местами разрушена но постепенно реставрируется.

Священный покой старых деревьев окружил их. Длинные аллеи, как стрелы, широкие и аккуратные. Ярко-зеленые изумруды-газоны. Застыл мир. Опять крылья тишины невидимо веяли в воздухе. Сладко пахли растения. Кругом необъятная зелень.

Красивые террасы из белого мрамора. Храм молитвы простер в синее, лазурное небо тройную крышу, всю в ярких черепицах. Чарующая строгость линий, гармония цветов, гармония всего окружающего сквозит во всем: в роще деревьев, в земле, в цветах, которые пышно окружают храм. Здание все из дерева, кроме цоколя, который весь в ярких кирпичках того же цвета, что и черепица.

Наконец, Храм Неба. Его можно смотреть вечно и каждый раз находить в нем что-нибудь новое.

Алтарь Жертв. Окруженный длинной стеной. Императорский навес у подножия. Пол странного цвета; к его плитам прикреплены знамена и фонари. Четыре узкие лестницы пересекают кругообразную террасу.

– Здесь, на этой лестнице, наши императоры совершали свои обряды. Помимо своего высочайшего титула, они еще считались и главными Верховными Священ-

никами. Три раза в год здесь совершались необычайно красивые церемонии, яркость которых гораздо впечатлительнее католических и православных обрядов. У последних строгость, у нас душевное смирение и мягкость. Там серьезность и сосредоточенность, здесь важность. У вас скрытые мысли и торжественность, здесь открытые молитвы небу, у которого спрашивают советов.

Да, к небу, – мистер Шен говорил внимательно, с серьезным лицом, очевидно, стараясь этими немногими словами подчеркнуть разницу.

У вас к Богу, у нас к Небу. Вы молитесь, чтобы Бог защитил вас, спас от бедствия, – здесь вступают с небом в тесное общение. Бог европейцев защищает и помогает вам сделать то или другое. Осмысленное Существо, одаренное необычайным разумом. Наш Бог, это Бог Естества, весь видимый Мир, это Небо, все звезды, солнце, луна, голубые небеса, горячая плодоносная земля [Кочуров, 2021, с. 184].

Этнографическая нить очень аккуратно вплетена в канву всего романа. У читателя создается ощущение, что главными являются не собственно сюжет романа, а именно этнографические заметки, на которые как бы «сверху» нанизывается художественное действие.

На основе романа «Иви» в будущем можно провести отдельное исследование образа восприятия женщины (очевидно, писатель неплохо разбирался в женской натуре), китайских городов, религиозных объектов и традиций.

Совсем другими с точки зрения жанровой природы представлены последующие романы Г. Кочурова «Ли Чжоу» (1939) и «Последняя китайка» (1941). Произведения целиком погружены в жизнь южного Китая, в фокусе его изображения – обычный человек в своем повседневном бытии. Роман «Ли-чжоу» назван по имени главного героя – бедняка-торговца, ставшего впоследствии богатым и уважаемым человеком. Действие происходит в Шанхае и его окрестностях. В произведении нашла отражение жизнь самых разных социальных слоев Китая в период кардинальных политических трансформаций (описываются события 1920–1930-х гг.). Писатель размышляет о многообразии проблем китайского общества, о судьбе «маленького человека». Художественная идея романа довольно проста: из обычного работника, которого пятилетним бросила мать, которому в юности не на что было даже похоронить отца, и его гроб целый месяц простоял, почерневший, на берегу канала, благодаря трудолюбию и упорству вырастает один из уважаемых и богатейших людей Шанхая. Эта сюжетная линия развивается на фоне внутренних раздумий и воспоминаний героя и подробного описания жизни простых китайцев: бедняков, крестьян, торговцев, чиновников и т. д.

Композиция произведения основана на соположении глав из жизни Ли-чжоу с главами о трагической судьбе его возлюбленной Фун-ин. Бытовые подробности жизни традиционных китайцев, их привычки и традиции, включенные в роман, весьма познавательны для европейца.

Особый интерес вызывает жанровая природа произведения. Произведение словно написано двумя разными людьми либо соединяет в себе два произведения. Роман с подзаголовком «роман из китайской жизни» предваряет многозначительный эпиграф: «Я не хотел бы, чтобы этот печальный рассказ Китая был последним...». Далее следует пространное лиризованное вступление, где резюмируются итоги жизни героя: «...Так и прошли его годы, сухие и запекшиеся твердой корой денег, ценных бумаг и фруктов, – так запекаются губы далеко и долго идущего человека, – беспечальные и безрадостные, как капли винограда похожие; полные

тяжелой мысли и широкой однообразной работы...» [Кочуров, 2005а, с. 164]. Воспринимающее сознание «спотыкается» о необычность сравнений и сложный рисунок параллельных конструкций – метафорика и поэтический синтаксис текста сразу настраивают русскоязычного читателя на инокультурный контекст.

Повествовательная организация романа «Ли-чжоу» напоминает китайский роман конца XIX – начала XX в., соединяющий в себе повествование в духе критического реализма и лиризованные фрагменты (как рудименты традиционных стихотворных форм, включенных в классический роман) [Петров, 1991; Карапетьянц, Тань Аошуан, 2001].

Синтаксическая организация художественного языка романа «Ли-чжоу» также заставляет задуматься, не является ли произведение переводом с китайского. Китайский язык – изолирующий топиковый язык с предикативным характером связи. В построении синтаксических периодов романа мы обнаруживаем необычную для русского языка, но характерную для китайского литературного языка конца XIX – начала XX в. прагматику – *вэньянь* в сочетании с *байхуа* [Зограф, 1990]. Рассмотрим несколько примеров.

1. Для книжного языка *вэньянь* отсутствие подлежащего является нормой. Это происходит потому, что подлежащее, выражаемое в русском языке (или даже в *байхуа*) местоимением третьего (иногда и первого лица) или указательным местоимением, в *вэньяне* никак не выражается [Карапетьянц, Тань Аошуан, 2001, с. 25]:

Затуманенным взором смотрел на узкую ленту дорог, низко сидящих с ворохами соломы и теперь горевшими на солнце золотыми искрами. Как и раньше. Стоял в четырех шагах от моста. И под ногами снова ощущал рыхлую мягкую вместо твердого, как железо покатога склона [Кочуров, 2005б, с. 339].

2. Предложения наличия с глаголами 有 *уо* «иметь», 無 *то* / 没有 *мэйуо* «не иметь» на русский язык лучше передавать глаголом «быть» [Карапетьянц, Тань Аошуан, 2001, с. 35]. В романе «Ли-чжоу» предложения наличия написаны по китайскому образцу: «И также имел лодку и хижину» [Кочуров, 2005а, с. 164]; «В этой стороне земли, где живут люди из чужих стран. Много имеют. И имеют лучших богов» [Там же, с. 164]; «Я не имею ни хорошей жены, ни денег. Ты не будешь иметь мужа» [Там же, с. 171] и т. д.

3. Неопределенность границ предложения – еще одна особенность *вэньяня* [Карапетьянц, Тань Аошуан, 2001, с. 33] – широко представлена в романе:

В пятнах резких мужских лиц, точеных головок женщин, сладкого бездумия чистых детских глаз, под мелькающим вихрем огневых вывесок, пляшущих в темном, густом саване ночи, бежало сознательно считавшее себя осмысленным, существо, именуемое человеком – крошечная материальная мозговая частица, сумевшая выбрать в себя силу желания и чувства соседних подобных частиц – силу, окутанную такой же крошечной и материальной, но бесконечно сильнейшей частицей-амфибией, денежной единицей серебра, – чудилась страшная тень нищеты и безнадёжности, чудовищной человеческой уживчивости [Кочуров, 2005б, с. 171].

Те же художественные особенности повествовательной стратегии мы обнаруживаем и в романе «Последняя китаянка» (1941). Здесь стиль автора становится более совершенным, в романе уже не столь явна дискурсивная разноголосица.

Тем не менее жанровая природа романа «Последняя китайка» снова обращает читателя к традиции китайского романа [Сенина, 2018, с. 145–153].

Можно предположить, что Кочуров, осуществляя столь художественно выполненные стилизации в стиле *вэньянь*, должен был хорошо знать китайский язык и прекрасно владеть книжной культурой Китая. Написать такие романы, не зная традиционной синтаксической и морфологической структуры китайского языка, не владея базовыми теоретическими основами китайского языка, не чувствуя стилистических особенностей китайской художественной речи, на наш взгляд, практически невозможно. Потому в контексте нашего исследования романы «Ли-чжоу» и «Последняя китайка» рассматриваются как мастерские стилизации либо гибридные стилизованные формы – синкретические соединения собственно авторского повествования и переводных фрагментов. С точки зрения металитературной рецепции данный путь проникновения в китайскую культуру и создания образа восприятия Китая представляется оригинальным и весьма плодотворным для русской литературной традиции.

Анализ процесса металитературной рецепции китайской культуры русскими писателями-эмигрантами позволяет сделать вывод о том, что богатейший арсенал китайской литературной традиции, образности, сюжетики, безусловно, обогатил литературу русского Китая, придал ей не просто экзотический колорит, а убедительную фактурность и лаконичность в лирике, а в прозе продуцировал специфические повествовательные стратегии.

Историческая и географическая логика развития культурной жизни дальневосточной эмиграции определяла то, что металитературная рецепция китайской традиции началась в Харбине с лирики, а завершилась в Шанхае созданием столь сложных жанровых образований, как гибридная форма стилизованного романа. Подобный опыт металитературной рецепции китайской культуры был, безусловно, более плодотворным, соединил в образе литературного Китая древность и современность с точки зрения самих китайцев и восприятие Китая европейцами.

### Список литературы

Бузев О. А. Литература русского зарубежья Дальнего Востока в национальном процессе XX века: Монография. 2-е изд., перераб. и доп. Комсомольск-на-Амуре: Изд-во АмГПУ, 2013. 381 с.

Долинин К. А. Стилизация // Литературный энциклопедический словарь / [подгот. Е. И. Бонч-Бруевич и др.]; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987. 750 с.

Забияко А. А. «Живая муза с узкими глазами»: Китай и китайцы в харбинской лирике // Русский Харбин: опыт жизнестроительства в условиях дальневосточного фронта / Под ред. А. П. Забияко. Благовещенск: АмГУ, 2015а. С. 181–195.

Забияко А. А. Китайская философия, регионализм и теософия: «Лаконизмы» А. Ачаира // Русский Харбин: опыт жизнестроительства в условиях дальневосточного фронта / Под ред. А. П. Забияко. Благовещенск: АмГУ, 2015б. С. 196–222.

Забияко А. А. От этнографических повествований – к беллетристике: М. В. Щербаков, Б. М. Юльский, А. И. Несмелов // Русский Харбин: опыт жизнестрои-

тельства в условиях дальневосточного фронта / Под ред. А. П. Забияко. Благовещенск: АмГУ, 2015в. С. 306–335.

*Забияко А. А.* Синолог и этнограф П. В. Шкуркин: образ хунхузов и хунхузничества в контексте социокультурных трансформаций и междивизиационных контактов на северо-востоке Китая в XIX–XX вв. // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Исторический опыт взаимодействия культур / Под ред. А. П. Забияко, А. А. Забияко. Благовещенск: АмГУ, 2015г. Вып. 11. С. 186–196.

*Забияко А. А., Эфендиева Г. В.* Меж двух миров: русские писатели в Маньчжурии: Монография. Благовещенск: АмГУ, 2009. 352 с.

*Зограф И. Т.* Официальный вэньянь. М.: Наука. Гл. ред. вост. лит., 1990. 342 с.

*Карапетьянц А. М., Тань Аошун.* Учебник классического китайского языка вэньянь. Начальный курс. М.: Муравей, 2001. 432 с.

*Кочуров Г. Б.* Иви: Роман. [Б. м.]: Salamandra P.V.V., 2021. 198 с.

*Кочуров Г.* Ли-чжоу. Роман из китайской жизни // Литература русских эмигрантов в Китае: В 10 т. / Гл. сост. Ли Янлен. Пекин: Изд-во «Китайская молодежь», 2005а. Т. 8: Я береза России. С. 164–344.

*Кочуров Г.* Последняя китайка. Роман из китайской жизни // Литература русских эмигрантов в Китае: В 10 т. / Гл. сост. Ли Янлен. Пекин: Изд-во «Китайская молодежь», 2005б. Т. 8: Я береза России. С. 5–161.

*Ли Иннань.* Образ Китая в русской поэзии Харбина // Русский Харбин, запечатленный в слове: Сб. науч. работ / Под ред. А. А. Забияко, Г. В. Эфендиева. Благовещенск: АмГУ, 2009. Вып. 3. С. 19–32.

*Лович Я. Л.* Шанхайцы: Роман. М.: Престиж Бук, 2022. Т. 1. 432 с.

*Петров В. В.* Китайская литература [второй половины XIX в.] // История всемирной литературы: В 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1991. Т. 7. С. 675–684.

*Сенина Е. В.* Металитературная рефлексия китайской культуры в творчестве дальневосточных эмигрантов // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2018. № 1. С. 145–153.

*Сенина Е. В.* Яков Аракин: «Недаром жил» (автобиография) // Русский Харбин, запечатленный в слове. Благовещенск: АмГУ, 2021. С. 133–146.

*Серебренникова А. Н., Серебренников И. И.* Цветы китайской поэзии. Тяньцзин, 1938. 168 с.

*Хисамутдинов А. А.* Российская эмиграция в Азиатско-Тихоокеанском регионе и Южной Америке: Библиографический словарь. Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2000. 358 с.

*Шкуркин П. В.* Китайские легенды. Харбин: Тип. г-ва «ОЗО», 1921. 160 с.

*Щербаков М.* Шанхайские миниатюры // Балтийский альманах. 1924. № 2. С. 48–49.

*Эфендиева Г. В., Пышняк О. Е.* Валерий Перелешин и его опыт стихотворного перевода древнекитайского трактата «Дао дэ цзин» // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2014. № 4 (44). С. 137–140.

## References

Buzuev O. A. Literatura russkogo zarubezh'ya Dal'nego Vostoka v natsional'nom protsesse XX veka [Literature of the Russian Abroad in the Far East in the national process of the 20<sup>th</sup> century]. Monograph. Komsomolsk on Amur, AmGPGU Press, 2013, 381 p. (in Russ.)

Dolinin K. A. Stilizatsiya [Stylisation]. In: Literary Encyclopaedic Dictionary. Moscow, 1987, 750 p. (in Russ.)

Efendieva G. V., Pyshnyak O. E. Valeriy Pereleshin i ego opyt stikhotvornogo perevoda drevnekitayskogo traktata "Dao de tszin" [Valery Pereleshin and his experience of verse translation of the ancient Chinese treatise "Tao De Jing"]. *The Humanities and Social Studies in the Far East*, 2014, no. 4 (44), pp. 137–140. (in Russ.)

Karapetyants A. M., Tan Aoshuan. Uchebnik klassicheskogo kitayskogo yazyka ven'yan'. Nachal'nyi kurs [Wenyang Classical Chinese Textbook. Elementary course]. Moscow, Muravei Publ., 2001, 432 p.

Khisamutdinov A. A. Rossiyskaya emigratsiya v Aziatsko-Tikhoookeanskom regione i Yuzhnoi Amerike: Bibliograficheskiy slovar' [Russian Emigration in Asia-Pacific and South America: A Bibliographical Dictionary]. Vladivostok, FESU Press, 2000, 358 p. (in Russ.)

Kochurov G. B. Ivi: Roman [Evie: A Novel]. S. e., Salamandra P.V.V. Publ., 2021, 198 p. (in Russ.)

Kochurov G. Li-chzhou. Roman iz kitayskoy zhizni [Li-chou. A novel of Chinese life]. In: Literature of Russian emigrants in China. In 10 vols. Pekin, Kitayskaya molodezh' Publ., 2005, vol. 8, pp. 164–344. (in Russ.)

Kochurov G. Poslednyaya kitayanka. Roman iz kitayskoy zhizni [The Last Chinese Woman. A novel of Chinese life]. In: Literature of Russian emigrants in China. In 10 vols. Pekin, Kitayskaya molodezh' Publ., 2005, vol. 8, pp. 5–161. (in Russ.)

Li Innan. Obraz Kitaya v russkoy poezii Kharbina [Image of China in Russian poetry of Harbin]. In: Russian Harbin, captured in the word. Blagoveshchensk, Amur State Uni. Press, 2009, vol. 3, pp. 19–32. (in Russ.)

Lovich Ya. L. Shankhaytsy [Shanghai people]. Novel. Moscow, Prestizh Buk, 2022, vol. 1, 432 p. (in Russ.)

Petrov V. V. Kitaiskaya literatura [vtoroi poloviny XIX v.] [Chinese literature [second half of the 19<sup>th</sup> century]]. In: History of World Literature. In 8 vols. Moscow, Nauka, 1991, vol. 7, pp. 675–684. (in Russ.)

Senina E. V. Metaliteraturnaya refleksiya kitaiskoi kul'tury v tvorchestve dal'nevostochnykh emigrantov [Meta-literary reflection of Chinese culture in the works of Far Eastern emigrants]. *The Humanities and Social Studies in the Far East*, 2018, no. 1, pp. 145–153. (in Russ.)

Senina E. V. Yakov Arakin: "Nedarom zhil" (avtobiografiya) [Yakov Arakin: "I did not live in vain" (autobiography)]. In: Russian Harbin, captured in the word. Blagoveshchensk, Amur State Uni. Press, 2021, pp. 133–146. (in Russ.)

Serebrennikova A. N., Serebrennikov I. I. Tsvety kitaiskoi poezii [Flowers of Chinese poetry]. Tyantszin, 1938, 168 p. (in Russ.)

Shcherbakov M. Shankhaiskie miniatyury [Shanghai Miniatures]. *Baltiyskiy al'manakh*, 1924, no. 2, pp. 48–49. (in Russ.)

Shkurkin P. V. Kitaiskie legendy [Chinese legends]. Kharbin, Tipografiya g-va OZO Publ., 1921, 160 p. (in Russ.)

Zabiyako A. A. “Zhivaya muza s uzkimi glazami”: Kitai i kitaitsy v kharbinskoi lirike [“A living muse with narrow eyes”: China and the Chinese in Harbin lyrics]. In: Russian Harbin it’s the life experience of the Russian diaspora in China. Blagoveshchensk, Amur State Uni. Press, 2015, pp. 181–195. (in Russ.)

Zabiyako A. A. Kitaiskaya filosofiya, regionalizm i teosofiya: “Lakonizmy” A. Achaira [Chinese Philosophy, Regionalism and Theosophy: A. Achair’s Laconisms]. In: Russian Harbin it’s the life experience of the Russian diaspora in China. Blagoveshchensk, Amur State Uni. Press, 2015, pp. 196–222. (in Russ.)

Zabiyako A. A. Ot etnograficheskikh povestvovaniy – k belletristike: M. V. Shcherbakov, B. M. Yulsky, A. I. Nesmelov [From ethnographic narratives to fiction: M. V. Scherbakov, B. M. Yulsky, A. I. Nesmelov]. In: Russian Harbin it’s the life experience of the Russian diaspora in China. Blagoveshchensk, Amur State Uni. Press, 2015, pp. 306–335. (in Russ.)

Zabiyako A. A. Sinolog i etnograf P. V. Shkurkin: obraz khunkhuzov i khunkhuznichestva v kontekste sotsiokul’turnykh transformatsii i mezhtsivilizatsionnykh kontaktov na severo-vostoke Kitaya v XIX–XX vv. [Sinologist and ethnographer P. V. Shkurkin: the image of Hunghuz and Hunghuznichestvo in the context of socio-cultural transformations and inter-civilisational contacts in the north-east of China in the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries]. In: Russia and China on the Far-Eastern Borders. Blagoveshchensk, Amur State Uni. Press, 2015, vol. 11, pp. 186–196. (in Russ.)

Zabiyako A. A., Efendieva G. V. Mezh dvukh mirov: russkie pisateli v Man’chzhurii [Between Two Worlds: Russian Writers in Manchuria]. Blagoveshchensk, Amur State Uni. Press, 2009, 352 p. (in Russ.)

Zograf I. T. Ofitsial’nyi ven’yan’ [Official wenyan]. Moscow, Nauka, 1990, 342 p. (in Russ.)

### **Информация об авторе**

*Екатерина Владимировна Сенина*, кандидат филологических наук

### **Information about the Author**

*Ekaterina. V. Senina*, Candidate of Sciences (Philology)

*Статья поступила в редакцию 13.05.2025;*

*одобрена после рецензирования 22.05.2025; принята к публикации 22.05.2025*

*The article was submitted on 13.05.2025;*

*approved after reviewing on 22.05.2025; accepted for publication on 22.05.2025*

## Сюжет, мотив, жанр

Научная статья

УДК 82-17

DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-59-70

### Поэтика контрастов в поэме Д. И. Стахеева «Посольство»

Чжай Ли

Харбинский научно-технический университет  
Харбин, Китай

zhaili1225@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-9516-2457>

#### *Аннотация*

Рассматриваются сюжетная линия и образная система поэмы Д. И. Стахеева «Посольство». Произведение посвящено посольской миссии, предпринятой генерал-губернатором Амурской области Н. В. Буссе в 1863 г. Дается обзор истории создания произведения, подключается для сопоставления уникальный документальный материал, переведенный со старокитайского, – доклад генерал-губернатора Хэйлунца Яна Тэпуция. В результате исследования установлено, что «искажение» реально происходящих событий и образов исторических деятелей необходимо писателю для решения художественных задач, в частности для усиления идейного звучания поэмы. Основной композиционной доминантой поэмы-шутки становится контраст, за счет которого задается иронический тон всего произведения. Противопоставленными в поэме оказываются не столько два берега Амура: местные правители, их подчиненные, сколько два типа правления и – шире – мышления: захватнический со стороны Российской империи и по-восточному мудрый со стороны Китая.

#### *Ключевые слова*

Д. И. Стахеев, поэма «Посольство», ирония, контраст, образ Китая и китайцев

#### *Для цитирования*

Чжай Ли. Поэтика контрастов в поэме Д. И. Стахеева «Посольство» // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 2. С. 59–70. DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-59-70

© Чжай Ли, 2025

## Poetics of Contrasts in D. I. Stakheev's Poem "Embassy"

Zhai Li

Harbin University of Science and Technology  
Harbin, China

zhaili1225@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-9516-2457>

### Abstract

The article deals with the storyline and figurative system of D. I. Stakheev's poem "Embassy". This literary work is dedicated to the ambassadorial mission undertaken by the Governor-General of the Amur region N. V. Busse in 1863. The article overviews the history of creation of the poem and includes for comparison a unique documentary material translated from Old Chinese – the report of the Governor-General of Heilujiang Tepuqin. As a result it is established that the "distortion" of real events and images of historical figures is necessary for the writer to solve artistic problems, in particular, to strengthen the ideological sound of the poem. The main compositional dominant of the joke poem is the contrast, which sets the ironic tone of the whole work. The poem contrasts not only the two banks of the Amur River (the local rulers and their subordinates), but two types of government and – more broadly – thinking: the invasive one on the part of the Russian Empire and the wise oriental one on the part of China.

### Keywords

D. I. Stakheev, the poem "Embassy", irony, contrast, the image of China and the Chinese

### For citation

Zhai Li. Poetics of Contrasts in D. I. Stakheev's Poem "Embassy". *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis]*, 2025, no. 2, pp. 59–70. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-59-70

## Историческая основа поэмы Д. И. Стахеева

Дмитрий Иванович Стахеев (1840–1918) – известный русский писатель, начало творческой биографии которого связано с Приамурьем. В Амурской области, по большей части в Благовещенске, он жил с мая 1862 по август 1863 г. Следовательно, в мае 1863 г., когда из Благовещенска в китайский Цицикар отправилась описанная в поэме «Посольство» миссия, Стахеев, которому тогда исполнилось 23 года, находился в административном центре Амурской области, и, очевидно, был посвящен по крайней мере в некоторые детали этой поездки.

Покинув Благовещенск, с 1864 г. Д. И. Стахеев жил в Петербурге, с 1872 г., оставив государственную службу, полностью посвятил себя литературному творчеству. Он писал стихи, рассказы, повести, романы, очерки, редактировал журналы «Нива», «Русский мир», «Русский вестник». И хотя на Амуре он провел всего около полутора лет (а до этого несколько лет в Забайкалье, в Кяхте, где по поручению отца, купца первой гильдии, вел торговые дела с Китаем), амурская тема надолго стала одной из ведущих в его творчестве. Поэма, очерки, рассказы, воспоминания об Амуре включены в ранние книги Стахеева: «На память многим», «Глухие места».

До недавнего времени о событиях, нашедших отражение в поэме «Посольство» Д. И. Стахеева, известно было немного. Исторических источников и исследований на эту тему на русском языке обнаружить не удалось. Возможно, потому, что сами

события эти воспринимались исторической наукой как нечто малозначительное, не заслуживающее особого внимания и объяснения. А может быть, отсутствие исторических исследований о посольской миссии 1863 г. – следствие некой табуированности темы, нежелания придавать огласке факты, касающиеся весьма деликатных сторон российско-китайских отношений. Так или иначе, до недавнего времени главным источником сведений о реальных событиях, воссозданных автором «Посольства», являлась мемуарная книга все того же Д. И. Стахеева «За Байкалом и на Амуре» [1869].

В изложении Стахеева-мемуариста ситуация выглядела следующим образом: военный губернатор Амурской области Н. В. Буссе в 1863 г. командировал из Благовещенска в китайский Цицикар некоего Малевича (ни имени его, ни даже инициалов Стахеев не называет), «местного судью» (по сведениям А. В. Лосева, которые нуждаются в проверке, в 1863 г. Малевич был не судьей, а служащим управления Амурского казачьего войска) [Лосев, 2011б, с. 23]. Можно добавить, что Евгений Малевич<sup>1</sup> в 1861 г. был назначен правителем канцелярии военного губернатора, но продержался на этом посту еще меньше, чем его предшественник Н. А. Гильтебрандт. По воспоминаниям Пахолкова, «лишь только Буссе заметил желание Малевича взять его в руки и вертеть делами по своему вкусу <...> живо сменил с должности» [Пахолков, 2003, с. 189]. Вновь Малевич стал правителем канцелярии в 1871 г. при преемнике Буссе И. К. Педашенко, но был снят по телеграфному указанию генерал-губернатора Восточной Сибири Н. П. Синельникова. Описанное П. И. Пахолковым всеобщее ликование в Благовещенске по данному поводу убедительно характеризует этого чиновника.

По словам автора книги «За Байкалом и на Амуре», цель поездки Малевича в Цицикар – установление прямой почтовой связи с административным центром Хэйлунцзяна (в то время именно Цицикар являлся центром провинции, ныне – город Харбин). По мнению же основателя литературного краеведения Приамурья А. В. Лосева, «истинная цель поездки – достичь соглашения с гириным генерал-губернатором о свободном плавании по реке Сунгари и с гириными купцами о поставках скота на Усури» [Лосев, 2011б, с. 23]. В изложении автора книги «За Байкалом и на Амуре» поездка Малевича в Цицикар выглядит комично и заканчивается конфузом: китайцы, поначалу принявшие его за настоящего посланника и устроившие теплый прием, узнав, что он не обладает статусом и полномочиями посла, начинают вести себя по отношению к нему без всякого почтения и отправляют его назад ни с чем.

В поэме-шутке «Посольство» Стахеев обращается к той же истории, о которой он, судя по книге «За Байкалом и на Амуре», имел не совсем точное представление. Возможно, по этой причине (чтобы избежать упреков в искажении подлинных фактов), а может быть, из желания нейтрализовать претензии цензуры, писатель

---

<sup>1</sup> Что касается отчества Малевича, то в этом вопросе полной ясности нет. В Российском Адрес-календаре (данные по Амурской области стали включать в него с 1861 г.) Малевич вначале, с 1861 г., значился как Евгений Гасперович, а потом, с 1871 и по 1887 г., уже как Евгений Касперович. Похоже, в год вторичного назначения его на высокую должность правителя канцелярии военного губернатора Амурской области неверные данные о его отчестве были исправлены. В этом справочном издании до 1871 г. Малевич значится судьей. Календарь позволяет отследить и продвижение Малевича по ступенькам чиновной Табели о рангах: коллежский ассессор – надворный советник – коллежский советник.

не стал использовать в поэме подлинные топонимы и антропонимы, заменив их вымышленными именами и названиями, родовыми понятиями или описательными оборотами: Благовещенск – «молодой, неустроенный город», Албазин – «Залбазинский град», Цицикар – Дкизикир, Амур – «река», Николай Васильевич Буссе – «градодержец», «мудрый и славный правитель», жена военного губернатора Екатерина Михайловна – «смугло-румяная Зора», Евгений Малевич – Малео, Тэпуцинь – «грозный владыка маньчжуров».

Следует еще отметить, что история поездки представителя военного губернатора Амурской области в Цицикар не получила никакого освещения в центральной периодической печати. В результате для читателя европейской части России (а произведение Стахеева, как отмечалось выше, вошло в состав малотиражной книги, изданной в Петербурге) поэма-шутка оказалась не поддающимся разгадке ребусом. Интерес к этому произведению пробудился значительно позже. И не в Петербурге или Елабуге.

Поэме «Посольство» посвящены написанные спустя век после ее создания статьи А. В. Лосева [2011а; 20016], а также более поздние статьи его последователя А. В. Урманова [2013; 2014а; 2014б]. Несмотря на то, что работы эти содержат немало интересных сведений и оценок, они, тем не менее, не позволяют ответить на ряд важных вопросов, возникающих при обращении к произведению Д. И. Стахеева. Например, не вполне понятно, что в поэме правда, а что вымысел, почему автор столь значительное место отводит жене «градодержца» Зоре, которая напрямую не связана с главной сюжетной линией. Все это мотивирует поиск источников, которые могли бы помочь глубже понять замысел автора, подоплеку и механику воссозданных им событий.

Предпринятые разыскания увенчались успехом: нам удалось найти библиографическую редкость – китайский сборник документов середины XIX в., в который включена деловая переписка генерал-губернатора провинции Хэйлуцзян Тэпуциня с канцелярией императора Тунчжи [李兴盛, 孙正甲, 王晶编, 1987]. В ней высокопоставленный чиновник цинского Китая, ссылаясь на донесения своего айгунского наместника Гуань Бао, подробно информирует двор об инициированной военным губернатором Амурской области Н. В. Буссе поездке в Цицикар, тогдашний административный центр Хэйлуцзяна, небольшой русской миссии во главе с чиновником областного ранга Малевичем. Это то самое «посольство», о котором повествует в своей поэме-шутке Дмитрий Стахеев. Документ позволяет внести важные коррективы в оценку произведения, увидеть в новом свете его сюжетные линии, персонажей. А главное – сравнить, сопоставить художественную версию давних событий с документальной, что позволяет и приблизиться к пониманию принципов отражения действительности, используемых автором, и воскресить забытые эпизоды истории российско-китайских отношений.

Найденные нами, переведенные со старокитайского на русский и впервые опубликованные в России в конце 2022 г. [Доклад..., 2022; Чжай Ли, 2022] письма генерал-губернатора Тэпуциня позволяют получить более детальное и более достоверное представление о движущих пружинах и подоплеке изображаемых в поэме Стахеева событий.

Содержание писем, даже с учетом того, что они субъективны и выражают позицию только одной стороны – китайской, убеждает: автор поэмы, взявшись рассказать о подлинных событиях, многого о них не знал и потому весьма часто вы-

нужен был основываться на предположениях, догадках, возможно, слухах, иначе говоря, прибегать к художественному вымыслу. В частности, он не знал важных деталей, касающихся передвижения русской миссии от Айгуна до Цицикара и обратно, не имел достоверных сведений о том, как проходила встреча Малевича с генерал-губернатором Хэйлуңцзяна. Весьма смутные представления у него были и о китайских бытовых реалиях, что проявилось, когда автор описывал «Дкизикир <Цицикар. – Ч. Л.>, могучий в Маньчжурии город» [Стахеев, 1867, с. 297]<sup>2</sup>.

Цели «дипломатической» миссии, предложения, которые излагал китайскому генерал-губернатору посланник Н. В. Буссе, были известны автору поэмы, судя по ее содержанию, в самом общем, существенно не полном или даже искаженном виде.

Как свидетельствуют письма китайского генерал-губернатора, часть просьб Н. В. Буссе, переданных Малевичем, касалась трансграничной торговли и маршрута передвижения его представителя по Китаю: «...разрешить торговлю в Цицикаре и дозволить (данной группе) проезд в Гири́н<sup>3</sup>, с тем чтобы оттуда по водному пути – реке Сунгари – вернуться в Россию» [Доклад..., 2022, с. 121]. Но даже в этих, казалось бы, вполне безобидных просьбах русским было отказано. Другие просьбы военного губернатора Амурской области были заведомо невыполнимы (непонятно, на что он рассчитывал, отправляя своего представителя в Цицикар), так как находились вне компетенции Тэпу́циня и предполагали односторонние территориальные уступки. Первая из этих просьб состояла в том, чтобы китайцы разрешили русским казакам заниматься земледелием на правом берегу Амура напротив Албазина (в китайской версии – городка Якса): «Данная территория ранее <до изменения в этом месте русла Амура. – Ч. Л.> принадлежала России и поэтому должна быть предоставлена нам для земледельческих работ» [Доклад..., 2022, с. 122]. Вторая просьба была такого же рода, но касалась иной местности: «Еще он сказал, что на левом берегу реки выше Айгуна по течению имеются три иноземных поселения и еще одно – ниже по течению. Эти поселения расположены в скалистой и лесистой местности, в их окрестностях нет пахотной земли и сенокосов, поэтому есть просьба временно одолжить участки на правом берегу для возделывания земли и кошения травы» [Там же].

Как видим, версия автора книги «За Байкалом и на Амуре» и поэмы «Посольство» о целях «посольской» миссии несколько расходится с реальным содержанием «переговоров».

Судя по документу, китайская сторона изначально знала о невысоком статусе русской миссии, поэтому мнение автора поэмы «Посольство» и книги «За Байкалом и на Амуре» о том, что Малевича по неведению приняли за кого-то другого – «за настоящего посланника, <...> но, узнав, кто он, обошлись с ним более чем холодно» [Стахеев, 1869, с. 282], не соответствует действительности. В переписке Тэпу́циня с канцелярией императора Малевич (в китайской транскрипции – Ма Ле Вэй Чи) изначально, еще до его появления в Цицикаре, именуется «иноземным чиновником», «представителем» военного губернатора Амурской области «Бу Сэ

---

<sup>2</sup> Далее текст поэмы цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

<sup>3</sup> *Ги́рин* (или *Цзи́линь*) – провинция на северо-востоке Китая. Административный центр провинции – город Чанчунь.

И) (Буссе), а отнюдь не «послом», «посланником» и т. п. Холодный прием, оказанный русскому чиновнику, на деле имел другую, более существенную причину: китайские власти, как свидетельствует документ, таким образом реагировали не на сомнительный статус Малевича, а на «имперские» притязания российской стороны, ущемлявшей, как им виделось, их суверенитет, добивавшейся от Китая односторонних уступок.

Найденный документ свидетельствует, что Буссе, направляя в Цицикар посланника, был озабочен отнюдь не тем, в чем его насмешливо упрекает автор поэмы «Посольство», – не желанием угодить жене, мечтавшей о богатых подарках, а сугубо практическими задачами – территориальными, хозяйственно-экономическими, торговыми, политическими. Военный губернатор Амурской области преследовал не личные, не корыстные, не тщеславные цели, а государственные, служебные. Точно так же и китайские чиновники, принимавшие русского «посла», думали не о статусе и полномочиях «посольской» миссии Малевича, а о защите интересов своего государства.

Отсутствие абсолютно достоверных сведений о свойствах личности Буссе, о его деловых качествах, о цели организованной им «посольской» миссии в Цицикар, автор поэмы попытался компенсировать вымышленной, придуманной им семейно-бытовой интригой, которая будто бы и предопределила направленность и характер происходящих событий. В поэме-шутке идея отправить «посла» в Маньчжурию принадлежит не «градодержцу» (Буссе), а его жене, мечтающей о «сокровищах»:

Сделай ты счастье своей благоверной супруге,  
Мудрый свой ум изошрив, ты придумай посольство,  
В тесные связи вступи ты с владыкою знатым маньчжуров.  
Съездит посол твой в полдневные страны,  
Много сокровищ в подарки он нам предоставит...  
(с. 294–295)

Созданный преимущественно фантазией писателя образ недалекой жены военного губернатора Зоры, искусственное вплетение в основную (собственно «посольскую») фабульную линию эротических мотивов – очевидно, вынужденный шаг писателя, призванный выстроить хоть какое-то подобие занимательного, держащего читателя в напряжении сюжета. Стоит обратить внимание и на то, что в изображении жены Буссе, как и во многом другом, автор «Посольства» перекликается с автором сатиры «1859 год на Амуре», где, напомним, о ней тоже говорилось с иронией: «...генеральша / Телом и душой».

Очевидно, набор черт и свойств, которыми автор поэмы наделяет «градодержца» (т. е. Н. В. Буссе), в какой-то степени определяется спецификой общественных настроений в эпоху либеральных реформ периода царствования Александра II. Вместо карикатурно выведенного в произведении Стахеева дамского угодника и подкаблучника, всецело зависящего от капризов взбалмошной супруги, китайский документ формирует представление о военном губернаторе Амурской области как о волевом, неуступчивом, твердом в достижении целей деятеле. Обращает на себя внимание чрезвычайно выразительная деталь, раскрывающая такое качество Николая Васильевича Буссе, как непреклонность. По словам заместителя главнокомандующего Хэйлунцзяна в Айгуне Гуань Бао, лично ездившего в Благовещенск к Буссе, чтобы убедить его отказаться от отправки посланника в Ци-

цикар, тот заявил: «...если им не предоставят почтовую станцию, они поедут на собственных лошадях. А ежели захотят их остановить, то только если посланных им людей схватят и вернут обратно в кандалах» [Доклад..., 2022, с. 121]. Несмотря на нежелание китайских властей пропускать русских вглубь своей территории, несмотря на отказ предоставить им почтовый транспорт до Цицикара, сподвижники военного губернатора, повинувшись его воле, отправляются в чреватый опасностями путь «на собственных повозках».

Совсем не комичным, как это показано в поэме, выглядит в переписке китайских чиновников и глава миссии Малевич. Он с достоинством ведет себя на приеме у генерал-губернатора Хэйлунцзяна (чем заслуживает фактически одобрение с его стороны: «...вел себя спокойно и вежливо»), проявляет завидную настойчивость, даже вступает в спор с Тэпуцинем: «Ма Ле Вэй Чи начал спорить через переводчика» [Там же, с. 122]. А в поэме он буквально обмирает от страха перед маньчжурским сановником:

– Я прибыл оттуда, где воды широкой волною  
Быстро несутся к берегам отдаленного моря  
И где на пустынной равнине недавно построен наш город, –  
Начал Малео, едва успевая удерживать сердце,  
Быстро стучавшее, чуя недоброе дело...  
(с. 299)

Таковыми же стойкими и твердыми предстают на страницах документа китайцы: генерал-губернатор Хэйлунцзяна Тэпуцин и его заместитель в Айгуне Гуань Бао. Они дипломатично, но твердо отстаивают интересы своего государства, опираясь на знание русско-китайских договоров – Айгунского и Пекинского, предостерегая своих собеседников от соблазна хоть в малом отступить от буквы и духа этих базовых документов. Приведем только две реплики генерал-губернатора Хэйлунцзяна, отвергающего просьбы Буссе, которые транслирует Малевич: «Все означенные просьбы не отвечают условиям договора <в данном случае речь идет о Пекинском договоре. – Ч. Л.>, нам трудно дать согласие» [Доклад..., 2022, с. 121–122]; «Даже если раньше этот участок и принадлежал российской стороне, с момента заключения договора <а здесь имеется в виду Айгунский договор. – Ч. Л.> и проведения границ он является китайской территорией, и это должно строго соблюдаться» [Там же, с. 122].

Д. Стахеев в своей поэме-шутке предположил, что маньчжурский правитель посчитал ниже своего достоинства вести разговор с русским посланником низкого ранга и почти сразу же, походя унизив Малевича, отказался от общения с ним, перепоручив дальнейшее ведение переговоров своему подчиненному:

Грустно улыбка мелькнула на старых губах властелина.  
И молвил он: «Знать я не знаю такого владыки, о смертный!  
Ум помрачен твой и ум твоего градодержца:  
Я не имею сношений с такими властями...»  
Смолк он и, тихо вздохнув, обратился  
К стражам, с улыбкой презренья смотрящим посланнику в очи:  
– Слуги мои, поручаю вам, – тихо промолвил владыка, –  
Дело с посланником этим покончить, пусть старший,  
Верный амбань наш расспросит его по порядку  
(с. 300).

А в реальности, как свидетельствуют письма хэйлунцзянского генерал-губернатора, он внимательно выслушал все, о чем его просили русские, и так же терпеливо, ссылаясь на положения Айгунского и Пекинского договоров, объяснил буквально по каждому пункту, почему не может согласиться на уступки: «Разве можно нарушать договор и допускать действия, разрушающие дружеские отношения между двумя странами?» [Доклад..., 2022, с. 122.]

В общем, при всей национальной специфике, при всех культурных и ментальных различиях, при всем расхождении интересов, как свидетельствует документ, и русские, и китайские чиновники 1860-х гг. в главном мало чем отличаются друг от друга, когда речь заходит об отстаивании национальных, государственных интересов.

### **Сюжет произведения: функция приема контраста в амурских эпизодах**

Поэма Д. Стахеева членится на шесть пронумерованных главков. В первой из них автор дает общую панораму «молодого», «неустроенного» города, раскинувшегося на бесприютном берегу многоводной пограничной реки (экспозиция). Затем, повествование фокусируется на доме «правителя» города, и читатели первым делом знакомятся с его «супругой» – «смугло-румяной» красавицей Зорой.

В один из майских вечеров скучающую жену правителя посещает мысль, которой она торопится поделиться с мужем: срочно отправить посла к «владыке маньчжуров», ибо это сулит немало приятных сюрпризов: «Съездит посол твой в полдневные страны, / Много сокровищ в подарки он нам предоставит» (завязка действия) (с. 295). Чтобы ее слабовольный муж не посмел отказаться, Зора применяет весь арсенал неотразимых женских чар. И градодержец не смог устоять: хотя и поневоле, ему приходится, «изошрив» свой ум, «придумать» это посольство. Вторая главка, самая ироничная из всех, как раз и посвящена «придумыванию» персонажем этого посольства, разработке плана, а также разговору с двумя подчиненными, которых он призывает осуществить задуманное (развитие действия). В третьей главке, в отличие от первых двух, статичных, действие переносится на правый берег реки, в Маньчжурию, и начинает ускоряться. На смену статичному хронотопу уютного губернаторского дома приходит динамичный хронотоп дороги, по которой глава миссии Малео мчится в Джизикир в сопровождении храбрых русских воинов и маньчжурского воинского сопровождения:

Не ветер несется пустынной равниной маньчжурской,  
Не буря качает ветвями деревьев зеленых, –  
То путь совершает Малео в полдневные страны...  
(с. 297)

Четвертая и пятая главки – описание «переговоров» русского посланника Малео с «владыкой маньчжуров» и его «старшим амбанем» (кульминация), эти сцены ниже будут подробно разобраны. Шестая, заключительная, самая короткая главка возвращает читателей в русский город, но не в дом губернатора, а на берег реки, в купальню, где и происходит развязка сюжетного действия: обнаженная купальщица Зора узнает от супруга о печальном итоге задуманного ею предприятия: «Взвизгнула Зора, <...> / И, руки ломая, прекрасные белые руки, / Жалобно стон

издала и заплакала горько» (с. 302). Этим жалобным стоном и плачем прекрасной Зоры автор завершает повествование.

Какова роль первых двух главок, действие которых разворачивается на левом, российском, берегу полноводной реки? Во-первых, в них задается общая ироническая тональность, мотивируется и определяется дальнейший ход событий, вводятся в действие ключевые персонажи – градодержец, его жена Зора и «посол» Малео. Во-вторых, через описание города характеризуется общее устройство российского бытия (об этом подробнее будет сказано ниже). Ну и, наконец, здесь начинает проявлять себя главный эстетический принцип, положенный в основание произведения – принцип контрастного изображения: левого и правого берегов Амура, российской действительности, системы персонажей, отдельных образов и т. д. Этот принцип автор запрограммировал уже самым выбором жанровой модели.

В качестве характерного примера применения автором поэтики контрастов остановимся на сцене, в которой градодержец приказывает слугам, чтобы, «не медля ни мало», к нему явились двое: «чиновник, / Что служит для личных, особых моих поручений, / И тонкий политик Малео...» (с. 296).

Вскоре явились в покой градодержца два смертных:  
Один был румяный и статный, одетый в роскошные ткани,  
Завитый барашком; другой – с безобразной брадою,  
Низкий и толстый, как древа большого обрубок  
(с. 296).

В этой сцене совмещаются сразу несколько контрастов. Во-первых, обращает на себя внимание оппозиция *градодержец* – (простые) *смертные*. С одной стороны, автор явно иронизирует над амурским губернатором, ощущающим себя подобием российского самодержца, обладающим завышенными властными амбициями, не соответствующими реальному его статусу. С другой стороны, это способ выразить отношение к устройству и принципам функционирования имперской России, любая административная часть которой строится по образу и подобию имперского центра: правитель каждой из частей империи властвует на отведенной ему территории самодержавно, самоуправно, не считаясь ни с кем, заведомо ставя себя выше всех прочих – в его глазах «смертных». Смертный (простой смертный) в данном смысловом контексте – обыкновенный, простой человек. Человек, с мнением которого ни один, даже самый маленький властный «-держец», не считается. Так, и происходит в поэме Стахеева: когда один из призванных к градодержцу «смертных» пытается поставить под сомнение его распоряжение об организации «посольства в полдневные страны», тот грубо обрывает подчиненного – простого смертного:

– Слушаю, – молвил Малео, браду безобразную глядя,  
– Только, – дерзнул он добавить, – я в грамотах царских  
Ваши права на посольство ни разу не видел.  
– Смертный! Умолкни! – в ответ раздалось  
громогласное слово владыки...  
(с. 296)

Во-вторых, в сцене контрастно рисуются портреты двух этих вызванных к властителю города персонажей: первый, чиновник особых поручений при гра-

додержке, завязтый щеголь, стройный, ухоженный, одетый по последней моде (вновь явная переключка с анонимной сатирой: «Понабрались с ними франты...»). Но в бочку меда автор, что называется, подмешивает ложку дегтя: начавшее было складываться у читателей благоприятное впечатление о моднике смазывается. В портретном описании «денди» появляются контрастирующие с общим серьезным и позитивным фоном проникнутые иронией штрихи: «завитый барашком», «румяный» (появляется подозрение, что этот румянец – искусственный, что на лице чиновника – макияж, банальные женские румяна). Второй персонаж всем своим видом резко противопоставляется женоподобному порученцу: он толст, нескладен, у него «безобразная» борода и не самые изящные манеры. Напоминающий «древа большого обрубок» коротышка Малео – полная противоположность безмянному щеголю. И в то же время похож на него в том смысле, что его собственный портрет тоже соткан из контрастирующих черт. Он и *тонкий*, и *толстый* одновременно. Это парадоксальное сочетание приобретает явный иронический смысл за счет неоднократного повтора, обыгрывания автором данной специфической особенности персонажа. Градодержец просит слуг, чтобы к нему явился «тонкий политик» Малео, а перед ним появляется политик «низкий и толстый». Это комическое сочетание автор обыгрывает еще раз, когда приводит слова «градодержца», обращенные к Малео:

– Вы мне известны как тонкий, искусный политик, –  
К толстому речь обращая, промолвил владыка...  
(с. 296)

По замыслу автора, с самого начала поэмы читателям должно быть понятно, чем может обернуться посольская миссия, которую возглавляет столь контрастное существо – толстый тонкий политик Малео.

Контраст и ирония – главные особенности поэтики произведения Д. И. Стахеева, которые проявляются и во всех других главах поэмы.

### Список литературы

Доклад о предотвращении незаконных действий русского губернатора Бу Сэ И, требующего предоставить почтовые станции и пахотные участки и разрешить ведение торговли, а также о переходе русских через границу для распаивания земель на китайской стороне. Перевод со старокитайского Ли Иннань и Чжай Ли. Примечания А. Урманова // Амур: Литературный альманах БГПУ. 2022. № 21. С. 121–124.

Лосев А. В. Д. И. Стахеев о Благовещенске // Лосев А. В. Избранные труды по литературному краеведению Приамурья / Сост., ред., вступ. ст., примеч. А. В. Урманова. Благовещенск, 2011а. С. 28–31.

Лосев А. В. Страничка истории (Стихотворение «1859 год на Амуре») // Лосев А. В. Избранные труды по литературному краеведению Приамурья / Сост., ред., вступ. ст., примеч. А. В. Урманова. Благовещенск, 2011б. С. 18–27.

Пахолков П. И. Записки об Амуре за первые годы со времени занятия его Россией в 1854 году // Мемуары сибиряков. XIX век / Сост. Н. П. Матханова; отв. ред. Н. Н. Покровский. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2003. С. 157–216. (История Сибири. Первоисточники; вып. 11)

Стахеев Д. И. Посольство: небывалое и невозможное происшествие. (Шутка) // Стахеев Д. И. На память многим: рассказы из жизни в России, Сибири и на Амуре. СПб.: Изд. автора; Тип. Рюмина и комп. (гр. Кушелева-Безбородко), 1867. С. 293–302.

Стахеев Д. И. За Байкалом и на Амуре: Путевые картины. СПб.: Тип. К. Вульфа, 1869. 347 с.

Урманов А. В. Стахеев Дмитрий Иванович // Энциклопедия литературной жизни Приамурья XIX–XXI веков / Сост., ред., вступ. ст. А. В. Урманова. Благовещенск, 2013. С. 362–364.

Урманов А. В. Стихотворная сатира начала 1860-х годов как точка отсчета истории литературы Приамурья // Учен. зап. Комсомольского-на-Амуре технического университета. 2014а. Т. 2, № 2 (18). С. 43–49.

Урманов А. В. Тема российско-китайских отношений в поэме Дмитрия Стахеева «Посольство» // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества: Материалы IV Междунар. науч.-практ. конф. (Благовещенск – Хэйхэ – Харбин, 14–19 мая 2014 г.) / Отв. ред. Д. В. Буяров и Д. В. Кузнецов. Благовещенск, 2014б. Вып. 4. С. 418–421.

Чжай Ли. Письма генерал-губернатора Хэйлуцзяна Тэпуциня о событиях 1863 года, ставших сюжетной основой поэмы Д. И. Стахеева «Посольство» // Лосевские чтения: Материалы региональной научно-практической конференции. Благовещенск, 2022. № 1 (15). С. 93–118.

李兴盛, 孙正甲, 王晶编. (清) 特普钦著. 黑龙江将军特普钦诗文集 [M]. 天津: 天津古籍出版社, 1987: 163 (Ли Синшэн, Сунь Чжэнцзя, Ван Цзин. Сборник произведений генерал-губернатора Хэйлуцзяна Тэпуциня. Тяньцзинь, 1987. 163 с.

## References

Chzhaj Li. Pis'ma general-gubernatora Heiluntszyana Teputsinya o sobytyakh 1863 goda, stavshikh syuzhetnoi osnovoi poemy D. I. Stakheeva "Posol'stvo". In: Losev readings: materials of the regional scientific-practical conference. Blagoveshchensk, 2022, no. 1 (15), pp. 93–118. (in Russ.)

Doklad o predotvrashchenii nezakannykh deistvii russkogo gubernatora Bu Se I, trebuyushchego predostavit' pochtovye stantsii i pakhotnye uchastki i razreshit' vedenie trgovli, a takzhe o perekhode russkikh cherez granitsu dlya raspakhvaniya zemel' na kitaiskoi storone. Perevod so starokitaiskogo Li Innan' i Chzhaj Li, primechaniya A. Urmanova. *Amur: literary almanac of BSPU*, 2022, no. 21, pp. 121–124. (in Russ.)

Losev A. V. D. I. Stakheev o Blagoveshchenske. In: Losev A. V. Selected works on literary local lore of the Amur region. Comp., ed., intr., comment. by A. V. Urmanov. Blagoveshchensk, 2011, pp. 28–31. (in Russ.)

Losev A. V. Stranichka istorii (Stikhotvorenii "1859 god na Amure"). In: Losev A. V. Selected works on literary local lore of the Amur region. Comp., ed., intr., comment. by A. V. Urmanov. Blagoveshchensk, 2011, pp. 18–27. (in Russ.)

Pakholkov P. I. Zapiski ob Amure za pervye gody so vremeni zanyatiya ego Rossiei v 1854 godu. In: *Memoirs of Siberians. 19<sup>th</sup> century*. Comp. by N. P. Matkhanova, ed. by N. N. Pokrovsky. Novosibirsk, Sibirskii khronograf Publ., 2003, pp. 157–216. (in Russ.) (Istoriya Sibiri. Pervoistochniki, iss. 11)

*Сюжет, мотив, жанр*

Stakheev D. I. Posol'stvo: nebyvaloe i nevozmozhnoe proisshestvie. (Shutka). In: Stakheev D. I. A Memory for Many: Stories from Life in Russia, Siberia and the Amur River. St. Petersburg, Ryumin & Co., 1867, pp. 293–302. (in Russ.)

Stakheev D. I. Beyond Baikal and on the Amur: travel pictures. St. Petersburg, K. Vulf Publ., 1869, 347 p. (in Russ.)

Urmanov A. V. Stakheev Dmitrii Ivanovich. In: Encyclopedia of literary life of Priamurye 19<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries. Comp., ed., intr. by A. V. Urmanov. Blagoveshchensk, 2013, pp. 362–364. (in Russ.)

Urmanov A. V. Stihotvornaya satira nachala 1860-h godov kak tochka otschyota istorii literatury Priamur'ya. *Scientific Notes of Komsomolsk-on-Amur Technical University*. Komsomol'sk-na-Amure, 2014a, vol. 2, no. 2 (18), pp. 43–49.

Urmanov A. V. Tema rossiisko-kitaiskikh otnoshenii v poeme Dmitriya Stakheeva "Posol'stvo". In: Buyarov D. V., Kuznetsov D. V. (eds.). Russia and China: History and Prospects of Cooperation: Materials of the IV International Scientific and Practical Conference (Blagoveshchensk – Heihe – Harbin, May 14–19, 2014). Blagoveshchensk, 2014, iss. 4, pp. 418–421. (in Russ.)

李兴盛, 孙正甲, 王晶编. (清) 特普钦著. 黑龙江将军特普钦诗文集 [M]. 天津: 天津古籍出版社, 1987: 163 (Li Sinshen, Sun' Czhenczya, Van Czin. Collected Works of Heilujiang Governor General Terpuqin. Tyan'czin', 1987, 163 p. (in Chin.))

## **Информация об авторе**

*Чжай Ли*, старший преподаватель

## **Information about the Author**

Zhai Li, Senior Lecturer

*Статья поступила в редакцию 12.02.2025;  
одобрена после рецензирования 12.03.2025; принята к публикации 12.03.2025  
The article was submitted on 12.02.2025;  
approved after reviewing on 12.03.2025; accepted for publication on 12.03.2025*

Научная статья

УДК 82-2

DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-71-83

## **Белый цвет в кино и сценарной поэтике Андрея Тарковского («Андрей Рублев» и «Зеркало»)**

**Наталья Александровна Муратова<sup>1</sup>  
Дарья Алексеевна Бушуева<sup>2</sup>**

<sup>1,2</sup> Новосибирский государственный педагогический университет  
Новосибирск, Россия

<sup>1</sup> nat-muratova@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0009-6750-336X>

<sup>2</sup> darya.bush908@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0000-6374-7388>

### *Аннотация*

Рассматривается значение белого цвета в кино и сценарной поэтике Андрея Тарковского («Андрей Рублев» и «Зеркало»), актуализируются параллели семантики белого в экранном целом с изобразительными и текстовыми решениями, в том числе с лирикой Арсения Тарковского. Выявлена роль белого в организации метауровня картин и сценариев, сформулированы точки соприкосновения между репрезентациями цвета в живописи, христианской культуре и режиссерской оптике Тарковского. Белый представлен как значимый маркер творческого процесса, вводящий в кино и сценарную поэтику картин установку на концептуализацию, выступает существенным для кинематографического целого маркером света в техническом и семиотическом аспектах.

### *Ключевые слова*

кинематограф, киносценарий, Андрей Тарковский, металепис, интермедийность

### *Для цитирования*

Муратова Н. А., Бушуева Д. А. Белый цвет в кино и сценарной поэтике Андрея Тарковского («Андрей Рублев» и «Зеркало») // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 2. С. 71–83. DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-71-83

© Муратова Н. А., Бушуева Д. А., 2025

eISSN 2713-3133  
Сюжетология и сюжетография. 2025. № 2. С. 71–83  
Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 2, pp. 71–83

## White Color in Cinema and Screenwriting Poetics Andrey Tarkovsky (“Andrey Rublev” and “The Mirror”)

Natalia A. Muratova<sup>1</sup>, Daria A. Bushueva<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Novosibirsk State Pedagogical University  
Novosibirsk, Russian Federation

<sup>1</sup> nat-muratova@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0009-6750-336X>

<sup>2</sup> darya.bush908@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0000-6374-7388>

### Abstract

The article explores the meaning of white color in cinema and screenplay poetics of Andrei Tarkovsky’s “Andrei Rublev” and “The Mirror”, actualizes the parallels of the semantics of white in the cinema text with pictorial and textual solutions, including the lyrics of Arseny Tarkovsky. The role of white in the organization of metalepsis and the discursive diversity of films and screenplays is revealed, and points of contact between representations of color in painting, Christian culture, and Tarkovsky’s directorial optics are formulated. White is presented as a significant marker of the creative process, introducing into cinema and film script poetics of paintings an attitude towards conceptualization, the endless semantic intensity of the artistic image. At the same time, the white color also acts as a significant marker of the light presence in the technical and semiotic aspects for the cinematic whole.

### Keywords

cinema, screenplay, Andrey Tarkovsky, metalepsis, intermediality

### For citation

Muratova N. A., Bushueva D. A. White Color in Cinema and Screenwriting Poetics Andrey Tarkovsky (“Andrey Rublev” and “The Mirror”). *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis]*, 2025, no. 2, pp. 71–83. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-71-83

Художественный образ – одно из ключевых понятий в творческой концепции Андрея Тарковского. Режиссер видит в его основе смысловую бесконечность, «имманентно присущую самой структуре образа» [Тарковский, 2024, с. 105], и, более того, определяя его в соотношении с идеалом: «Могу сказать только, что образ устремлен в бесконечное и ведет к абсолюту» [Там же]. Осознавая художественный образ «отражением Правды и Истины», Андрей Тарковский настаивает на трепетном внимании к способам выражения замысла в художественном целом: «Но это и есть самое мучительное в творчестве – найти самый короткий путь от того, что ты хочешь сказать или выразить, до окончательного воспроизведения в законченном образе» [Там же, с. 114]. Одним из значимых средств воплощения авторского замысла в кинематографе представляется цветовое решение.

Примечательны аргументы Тарковского, которые режиссер использует в «Беседе о цвете»: «Цвет мне нужен для того, чтобы изображение стало более правдивым, более осязаемым, в каком-то смысле более натуралистическим <...> Цвет в драматургической, тематической, символической функции – мне не нужен» [Тарковский, 1988, с. 148]. Колористика предстает в суждениях мастера атрибутом осязаемой и фактурной действительности. Белый цвет, возникающий в сценарной и кинопоэтике Тарковского, одновременно становится частью монохромной гаммы, попытки «ликвидировать цвет» цветом же»: «...искать умеренные,

неброские и в то же время уравновешенные гаммы, вытягивать серые тона, чтобы ощущение цвета не оказалось более сильным и острым, чем в нашей обычной жизни <...> Цветовую режиссуру я вижу прежде всего в том, чтобы не дать цвету “выйти на первый план”, не дать ему стать демонстративным» [Тарковский, 1988, с. 149]. Повышенное внимание к монохромному, особенно в наиболее значимых фрагментах фильмов, как нам представляется, обусловлено особым отношением режиссера к цвету вообще и его перцептивному эффекту в частности.

Существенно, что белая цветовая гамма усиленно акцентирована в сценариях Тарковского. Например, сценарий картины «Зеркало» своим заголовком отсылает к стихотворению Арсения Тарковского, в котором белый цвет выступает одним из организующих элементов поэтического целого; в сценарии картины «Андрей Рублев», написанном в соавторстве с А. Кончаловским, заметно много деталей, воссоздающих монохромную цветовую гамму, в том числе и в эпизодах, не вошедших в фильм, например в детских воспоминаниях Андрея. Возникает белый и как материальная подробность иконописного ремесла. В тексте статьи мы намерены сформулировать значение белого для кинопоэтики Тарковского на фоне репрезентации его в культуре, выявить смысловую и функциональную специфику белого цвета в киновысказываниях «Зеркала» и «Андрея Рублева», проанализировать соприкосновения в образной организации поэтического и кинематографического текстов.

Необходимой составляющей интерпретации цветового кода в экранном целом выступает киносценарий, также актуализирующий колористические приемы и, по словам И. А. Мартыановой, предвосхищающий «возможный мир кинотекста» [Мартыанова, 2022, с. 549]. Потенциал исследования цветовой организации будущей картины на материале киносценария раскрывается в ориентированности такого произведения на визуальное восприятие – возникающие в сценарии образы и детали фиксируют будущий взгляд камеры, избирательность фокуса: «Понятия “наблюдаемое / ненаблюдаемое”, “зримое / незримое” нетождественны, что обусловлено уже самим отбором из “зримого” (и в какой-то мере “незримого”) того, что станет наблюдаемым в тексте сценария и фильме, а также наличие маркированной точки зрения субъекта наблюдения, мотивирующей этот отбор» [Мартыанова, 1994, с. 32]. Категория зрения, определяющая сценарный текст, нацеленный на последующую визуализацию, закономерно захватывает живописный код кинокартин, одним из важных контекстов в этом смысле оказывается для Тарковского авангардная теория живописи.

Отношение к цвету как к предметному феномену, серьезно воздействующему на восприятие смысла, формулирует Казимир Малевич в манифестах и теоретических работах. В развитие супрематизма авангардный художник движется к упрощению формы, смещению акцента с материальных выразительных средств к чистоте эстетического замысла и, как следствие, к отказу от свойственных реалистической концепции установок на соотносительность художественной условности и бытовой действительности.

Наивысшей точкой концептуализации в искусстве художник считает этап «белого супрематизма»: «Наблюдая за движением цвета в человеческом сознании, я увидел, что чем дальше углубляется культура, тем <больше> в ней исчезает цвет, исчезают все элементы, подлежащие культуре» [Малевич, 2023, с. 301]. Белый в работе Малевича выходит за пределы понимания собственно цвета, он ста-

новится символом одного из этапов культурного и художественного осмысления, знаменует альтернативные стратегии восприятия и экспликации эстетического замысла. «Белый супрематизм» в концепции авангардиста освобожден от материальной условности и посвящен исключительно невоплотимой стороне творческого акта: «устраняется “как служить”, “как молиться”, “как строить”, “что достигнуть” предметного блага. Их нет в нем, и так же, как возникли блага, так должны и исчезнуть, а исчезнуть они могут, они не суть природное бытие» [Малевич, 2023, с. 301]. Цвет предстает признаком материализации, ограничивающей идеальное, «чистое» воплощение замысла.

Повышенное внимание к процессу зарождения эстетического высказывания характеризует картину Тарковского «Андрей Рублев», а также предшествующий ей киносценарий. Точка зрения потенциального глаза камеры систематически сконцентрирована на монохромной гамме: описание заснеженной местности в новелле «Феофан Грек» («Крыши, крыши, засыпанные снегом, черные бревенчатые стены...») [Кончаловский, Тарковский, 1964, с. 147]), сцена со стиркой белья и другие фрагменты указывают на обилие черно-белых эпизодов, предвосхищающих визуальное решение будущей картины. Безусловно, в замысле фильма доминирует актуализация белого цвета в контексте иконописи. Особенно значим эпизод знакомства Андрея с творчеством Феофана Грека: в процессе восприятия, разглядывания фресок Грека Рублев «уничтожает» образ, деконструирует его изобразительную завершенность, внутренне устремляясь к «белесой поверхности» доски, приготовленной для работы («Стараясь осознать возможности человеческой души, силой своего воображения слой за слоем, приплеск <“прозрачный, тонкий мазок краской” (примеч. авторов)> за приплеском уничтожает рожденные прихотью феофановского гения густые мазки колера и проникает до белесой поверхности залевкашенной доски <“доска, покрытая специальной грунтовкой” (примеч. авторов)>, для того, чтобы с самого начала проследить за рождением могучего и страшного образа» [Там же, с. 150]). Белая доска, возникающая в воображении Рублева, отмечает концептуальный уровень творческого акта, цвет обозначает начало творческого взаимодействия. Таким образом, белый парадоксально ставший финальной точкой восприятия Спаса, помимо технологического этапа работы над иконой, эксплицирует в немалой степени внутреннее состояние художника, рефлексию возникновения замысла.

Установка на отношение к творческому акту как к условно-беспредметному, оттесненному во внутренний мир художника, транслируется в желании Рублева оставить стены Успенского собора белыми в новелле «Страшный суд». Пятно сажи, протестно брошенной иконописцем на белоснежную стену храма, осмысливается как освобожденное от конкретики предметного высказывания («Андрей поднимает глаза и видит перед собой нестерпимо белую стену <...> Вспыхивают черные полосы и оскорбительно бессмысленные раны на снежной поверхности» [Там же, с. 189]). Острота кризисного состояния Андрея, которое воспринимает немая блаженная через эстетически неоформленный всплеск сажи на стене, резонирует с неразрешимым для иконописца, не желающего «пугать людей» сценами Страшного суда, вопросом о материальной и идеальной стороне творческого акта.

Как отмечает Н. А. Муратова, гнев и отчаяние художника, бесформенно выраженные броском сажи в стену, как и желание Рублева оставить стены белыми,

составляют параллель к суждениям Малевича о белом как маркере избавления от формы, ограничивающей и даже искажающей художественный замысел: «Парадоксальное стремление художника вместо “благодарных” сюжетов грешников в аду оставить стены белыми, сохранив потенциал “чистого действия”, подчиняется режиссерскому замыслу, в соответствии с которым Рублев не показан за работой...» [Муратова, Жиличева, 2022, с. 93]. Термин «чистое действие» отсылает к трактату Малевича «И ликуют лики на экране», в котором концептуализация, «чистый показ» вещи на экране представляется самой сутью киноискусства.

Специфику авангардного мышления в структуре картины отмечает и американский искусствовед Анджела Далле Вакке в книге «Cinema and painting: how art is used in film» (1996). Со ссылкой на работы Мислера исследователь подчеркивает уместность соотнесения темы полета с поэтикой супрематизма: «Но также нам стоит ассоциировать тему полета <...> в большей степени с Казимиром Малевичем, который задумал супрематизм как созерцание мира в его тотальности, вне стандартного чувственного и смыслового восприятия» <пер. наш. – Н. М., Д. Б.><sup>1</sup>. Анджела Далле Вакке также обозначает объединяющее Тарковского и Малевича желание «разорвать любые связи с реальностью», подобно тому, как герой в прологе к фильму пытается оторваться от земли, что сродни установке на абстрагирование и художественное обобщение, сохранение чистоты замысла, сближающее творческую концепцию Тарковского с философией авангарда («...он <Малевич. – Н. М., Д. Б.> стремится выразить невыразимое через стирание или сокращение картины до нескольких всем широко известных универсальных знаков: квадратов, линий, кругов»<sup>2</sup>).

При рассмотрении связи кинопоэтики Тарковского с авангардной живописью, с пониманием белого цвета как чистого потенциала действия столь же важным, если не более важным, кажется обратиться к работе В. В. Кандинского «О духовном в искусстве». Художник отмечает особую «не-цветовую» природу, интерпретирует белый как знак абсолютного начала: «Это безмолвие не мертво, оно полно возможностей. Белый цвет звучит, как молчание, которое может быть внезапно понято. Белое – это Ничто, которое юно, или, еще точнее – это Ничто доначальное, до рождения сущее» [Кандинский, 1967, с. 101]. Специфика белого осмыслена художником в интермедиальном аспекте, соотнесена с музыкальной паузой, которая «не является окончательным завершением развития» [Там же] в музыке. Толкование белого как присутствия обилия смыслов, заключенных в паузе, предшествующей появлению звучания, вполне соотносимо с образом Андрея Рублева, написанного Тарковским, обет молчания которого, как показывает финал картины и сценария, становится отправной точкой для творческого и духовного возрождения: «Вот и хорошо... Вот и пойдем мы с тобой вместе... Ну чего ты?.. Я иконы писать, ты – колокола лить...» [Кончаловский, Тарковский, 1964, с. 157]. Возвращение к творчеству, притчево представленное в разговоре Рублева с литейщиком

---

<sup>1</sup> Оригинал: “...but also we should associate the theme of flight with aesthetic Pavel Filonov (1883–1941) or, most of all, with Kazimir Malevich (1878–1935), who conceived of Suprematism as a contemplation of the world in its totally, beyond ordinary sense perception” [Dalle Vasche, 1996, p. 154].

<sup>2</sup> Оригинал: “...he seems to represent the unrepresentable through the effacement or the reduction of painting to few hieratic signs: squares, lines and circles” [Dalle Vasche, 1996, p. 156].

Бориской, очевидно свидетельствует об особой роли молчания в развитии образа иконописца. Отказ от любой, в том числе эстетической, коммуникации оборачивается знаком потенциальности высказывания, которое имеет возможность воплотиться во множестве форм и видов.

Специфический характер молчания героя и приоритет потенциальности творческого акта над его реализацией организуют структуру фильма. Киновед Д. А. Салынский в «Киногерменевтике Тарковского» интерпретирует композицию картины «Андрей Рублев» через последовательную соотнесенность пауз: «Фильм связывается в нечто целое парадоксальной вяжущей силой пустот – в физическом смысле непреодолимой вяжущей силой вакуума» [Салынский, 2009, с. 151]. Закономерно, что теория пауз и пустот у Салынского распространяется и на цветовые решения фильма: «Цветной поэтический финал фильма – пауза по отношению к повествовательной черно-белой части, он ведь вне нарратива <...> обладает сверхценностным значением, а потому и все предшествующее черно-белое действие является паузой по отношению к нему» [Там же.]. Так ощущение белого, свойственное авангардным художникам и репрезентируемое в кино и сценарном тексте «Андрея Рублева», становится имманентным и самому языку описания поэтики картины – белый цвет визуализирует метауровень картины, воплощение творческого замысла в изобразительной и вербальной ипостасях.

Особую выразительность и смысловую сложность в поэтике «Андрея Рублева» представляет собой синтез авангардистского подхода к колористическому решению, узнаваемо корреспондирующий с философией раннего кино, с традицией. Из замечаний А. Кончаловского о работе над сценарием следует, что исторические и эстетические источники изучались авторами достаточно подробно: «Сценарий мы писали долго, упоенно, с полгода ушло только на изучение материала... К концу года работы мы были истощены, измучены» [Кончаловский, 2006, с. 168]. Знаменательно, что при самом первом приближении к изучению символики цвета в иконописи невозможно обойти проблему неординарного использования белого в иконах рублевской школы, наиболее же значимо – в «Троице».

Как на новаторское указывают исследователи на колористическое решение композиции в иконе «Воскресение Лазаря» (иконостас Благовещенского собора Московского Кремля), где святой изображен на фоне белой пещеры, в обход традиции, когда пещера подается в темных тонах или черной. В. А. Плагин подчеркивает, что белый цвет в изображении пещеры присутствовал изначально: «Это настолько неожиданно, что мы тщательно осмотрели икону с целью выяснить сохранность красочного слоя. Можно уверенно сказать, что фон пещеры изначально был белым» [Плагин, 1973, с. 306]. Очевидно, что в более поздней «Троице» белые нимбы и написанный белым или высветленной охрой престол – не осыпавшаяся позолота, как предполагалось ранее, а сознательный выбор художника, возводящий белый цвет к божественному свету в его литургическом значении.

В этом контексте неслучайной видится концепция авторов сценария и режисера по аллегоризации фигуры Рублева в соотнесении с белым цветом. Логичным представляется редукция других цветов и, в частности, открытия Рублева в использовании синего (ляпис-лазурь, «рублевский голубец») цвета подарены авторами в новелле «Охота. Лето 1403 года» ученику Андрея – Фоме:

- Сам говорил – «неважная иконка», – оправдывается Фома.
- Ну, какая-никакая, а для тебя и такая хороша! Сидел мастер, самоучка, старался... Ей ведь лет сто, не меньше. А ты схватил, не спросил никого, нашлепал синьки... [Кончаловский, Тарковский, 1964, с. 156];
- У тебя все так... Сначала одно, потом другое. Сам отцу Даниилу говорил: «Этот на аршин в землю видит и голубец <<голубая краска, употребляемая иконописцами» (примеч. авторов)> любит». Да...
- Так ты ж тогда другим человеком был! Старался, не врал [Там же, с. 157].

Очевидно, сценарная и кинопоэтика «Андрея Рублева» представляет цвет как знак эстетической концепции, символ новаторского взгляда Рублева, намеренного сохранить в идеальном характере художественного замысла явления божественного, не отягощенного эмоциональными и материальными компонентами.

В то же время белый маркирует аутентичность режиссерской интерпретации евангельской истории, что выражено в сцене распятия, поданной на фоне убеленного снегом русского пейзажа. Салынский же комментирует эти явления в регистре визуального намека: «Белые на фоне белого снега, с белыми лицами и белыми крыльями, они специально сделаны так, что и видны, и не видны <...> оставляя смутное ощущение присутствия странной неземной силы» [Салынский, 2024, с. 302]. Сцена распятия осмыслена на экране как момент преодоления границы между земным и небесным миром, божественным и человеческим бытием. Сознательное нарушение режиссером принципа контраста при построении кадра приводит к слиянию белых фигур ангелов с заснеженным фоном, рождает мистический эффект, отмеченный киноведом. Визуальные решения картины Тарковского напоминают об идеальном состоянии искусства, по мысли Малевича, «беспредметности», которая на киноэкране воплощена в неосознаемых силуэтах ангелов, проводников чистого божественного замысла, обозначающих единство человека и Бога, прямое и непосредственное их обращение друг к другу.

Проблема коммуникации организует сложное ассоциативное художественное целое картины «Зеркало». Одним из важных участников интермедиального диалога в кино и сценарной поэтике фильма становится фигура отца режиссера, поэта Арсения Тарковского. Особенно значима здесь глубинная соотнесенность творческих концепций авторов, актуальная и для других сценарных и экранных высказываний режиссера. Универсальность в основе художественного образа, его особая роль в организации исторической, эстетической коммуникации, а также восприятие созидательного акта как сакрального действия представляются точками соприкосновения литературной поэтики Арсения Тарковского с кинематографическими решениями фильма «Зеркало».

Исследователь творчества Арсения Тарковского Наум Резниченко, отмечая близость стихотворений автора к поэтике акмеизма, указывает: «Мир Тарковского – поэтическая модель космоса, скрепляющим началом которого является “горящее слово пророка”, пронизавшее все “этажи” бытия – “от облаков до глубины земной”. Такое слово – аналог библейского творящего Логоса, в котором слились первобытный “темный” язык природы и язык культуры, чьим носителем является поэт-демиург, постигший словарь своего народа, вобравший в плоть и кровь свою “все эр и эль святого языка”» [Резниченко, 2014, с. 11]. Сакрализация роли слова в художественном целом определяет характерные эстетические особенности произведений о назначении поэта: объединение многообразия культурных феноме-

нов, организация масштабного диалога с ними, соединение и укрепление связей в культурном поле. Автор при этом предстает, по мысли Резниченко, как «универсальный медиатор и лексикограф культурных пространств, времен и смыслов» [Резниченко, 2014, с. 11]. Актуализация «связей, выражающих правду», представляется одним из важных критериев убедительности художественного образа, его соответствия истине и божественному идеалу в кинотекстах Андрея Тарковского.

Творческий диалог Андрея и Арсения Тарковских при этом выражен на различных уровнях художественной структуры. Цветовой маркер возникает в заголовке киносценария к картине «Зеркало», «Белый, белый день...», отсылающем к строке «Белый-белый день» из стихотворения Арсения Тарковского «Белый день» (1942; первая публикация: [Тарковский, 1966, с. 61]), которое своим лирическим сюжетом настраивает фокус на историческое и индивидуальное прошлое, установленный в картине: «Никогда я не был / Счастливей, чем тогда...» [Там же].

Примечательно, что сюжет в сценарном тексте открывается локацией кладбища, белые оттенки, ассоциированные со строчкой из стихотворения Тарковского, вводятся через детали и монтируются с внутренним состоянием главного героя, его жаждой «новой жизни»: «На улице стоит новая, уже зимняя тишина, и каждый звук кажется легким, открытым и звонким. И почему-то хочется начать новую жизнь...» [Тарковский, Мишарин, 1994, с. 3]. Снег, отчасти формирующий цветовой код сценарного текста, осыпает голову и лицо умершего, и похоронную процессию, подчеркивает ритуальное понимание смерти как начала иной жизни вне материальных, физических границ.

Соотнесенность духовного и телесного предстает одним из ключевых элементов фильма «Зеркало» и артикулируется в стихотворении Арсения Тарковского «Эвридика». Лирический сюжет освобождения души из «живой тюрьмы своей» в картине иллюстрируется медитативными монохромными кинофрагментами. Нельзя не отметить, что значимые для стихотворного текста образы видеоряда предстают белоснежными, верифицируют ключевой для мифологического сознания аспект – пересечение порога между мирами: фигура ребенка на экране, засвеченная в черной внутренности дома, параллельна образу души в лирическом тексте, освободившейся от материальных, предметных границ.

Тема белого, таким образом, соотносится с абсолютным началом, точкой творческого и духовного отсчета и, как следствие, свободы от прошлого («Может быть, лучше никого не любить, ослепнуть, оглохнуть, убить в себе память? Как остановить все это?!») [Там же, с. 5]. Острое требование «остановить все это», смонтированное с эпизодом похорон на заснеженном кладбище, напоминает пронзительный взгляд Рублева, «уничтожающего» готовое произведение, чтобы возродить творческий замысел в его неовещественном виде. Сценарный нарратор «Зеркала» направляет свое внимание через события личной и всеобщей истории к абсолютному началу собственной жизни, ощущению единства с миром, с родителями. Алексей так выражает свои переживания по поводу общения с матерью: «...мы удаляемся друг от друга и... я ничего не смогу с этим сделать» [Там же, с. 17]. Беспомощность героя перед все увеличивающимся разрывом с родителем очевидным образом резонирует с ощущением нарастающей энтропии, распа-

да в процессе воплощения и передачи смысла в ситуации условно-бытового общения, личного взаимодействия.

Белыми элементами означен образ матери, отдаление в отношениях с которой переживает главный герой «Зеркала»: в воспоминаниях сценарного рассказчика мать возвращается в дом «освещенная белым солнцем». Детали, актуализирующие белый цветовой код, соотносятся с фигурой матери как символом некоего абсолютного начала, источника новой жизни, связь с которым безвозвратно утрачена: «Туфли с тонкими перемычками и белыми пуговками. Рядом стоял чемодан. Я мгновенно все понял, бросился к дверям и, обалдев от радости, остановился на пороге. Около зеркала, освещенная белым солнцем, стояла моя мама» [Тарковский, Мишарин, 1994, с. 22]. Здесь очевидна ранее отмеченная параллель белого со светом, христианское понимание света как источника мира, человека и жизни («Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1: 3–5)) аллегоризируется вербальным и визуальным обращением к белому цвету, в том числе в контексте монохромной гаммы.

Расширение семиотических границ цветовой кода органично поэтике Андрея Тарковского, которая характеризуется высоким уровнем индивидуального начала в создании особых отношений между знаком и означаемым – мы имеем в виду эмблематизацию образов в кино и в сценарной поэтике режиссера. Особенности соотношений между эмблемой и означаемым отмечены Е. Г. Григорьевой: «“Путь эмблемы” представляет собой интенсивный и кратковременный процесс. В его результате возникает только одна единица смысла, но замкнутая и не подверженная энтропии. Поэтому она есть мнемоническая единица» [Григорьева, 2005, с. 50]. По принципу эмблематической связи в «Зеркале» выстраивается диалог с картиной Питера Брейгеля-старшего «Охотники на снегу». Кадры, отсылающие к брейгелевской эстетике – фигуры на белом заснеженном склоне, сопровождаются цитированием стихотворения Арсения Тарковского «Жизнь, жизнь» (1965), лирический герой которого органичен мирозданию, является его неотъемлемой частью и даже основой:

Я вызову любое из столетий,  
Войду в него и дом построю в нем.  
Вот почему со мною ваши дети  
И жены ваши за одним столом, –  
А стол один и прадеду и внуку <...>  
[Тарковский, 1966, с. 85–86].

Приведенный фрагмент соплагается с концептуальными решениями киноповествования – личная история главного героя, во многом автобиографичная, вступает в отношения параллелизма с мировым историческим процессом, мифологическими сюжетами. Композиционная и цветовая параллель с полотном Брейгеля универсализирует содержание кинокадра и, более того, обращает его в средство введения рефлексии киноусловности. Кадры, отсылающие к «Охотникам на снегу», поданы в фильме рядом с документальными эпизодами, решенными в монохромной гамме или в сепии – подобное сочетание выводит героев за пределы художественной условности, представляет их как элементы обобщенной рефлексии реальной истории, стирающей границы между «миром героя и миром творческого процесса» [Зусева-Озкан, 2022, с. 261]

Абстрагирование, широта субъективного обзора, явленные в стихотворении, соотносимы с композиционными параметрами «Охотников» – верхним ракурсом и общим планом. Белый цвет становится знаком и поэтического обобщения. Режиссер переозначивает эстетический и содержательный аспекты брейгелевского полотна, организует уникальную модель диалога с наследием различных эстетических парадигм. Подобное неожиданное сближение двух разных эстетик созвучно принципиальности индивидуального начала в создании образа; этот тезис отражен в работе Андрея Тарковского «Запечатленное время»: «Приступая к работе, художник должен верить, что он первым воплощает то или иное явление. Впервые и только так, как он его чувствует и понимает» [Тарковский, 2024, с. 107]. Нелинейность монтажа и непредсказуемость ассоциативных связей между культурными феноменами актуализируется в сценарии обращения к текстам другого важного для режиссера художника Возрождения – Леонардо да Винчи. Цитаты из «Суждений об искусстве» концентрируют внимание читателя на процессе создания визуального высказывания, становятся проводниками к последовательному рождению кинематографического целого на экране («Сделай победителей бегущими, так чтобы волосы у них и одежда развевались по ветру. А брови были насупленными. И если ты делаешь кого-нибудь упавшими, то сделай след ранения на пыли, ставшей кровавой грязью...») [Леонардо да Винчи, 2022, с. 116]). Специфику работы с живописным высказыванием Тарковский транспонирует на кинематографическое, соотносит эти феномены на основе первостепенности визуального кода. Рассказанная, но не воплощенная изобразительными средствами картина из «Суждений...» да Винчи в таком случае эквивалентна концептуальной устремленности кинопроизведения к чистоте художественной интенции, освобожденной от границ, которые устанавливает над замыслом его материальное воплощение. В сценарии рассуждения Леонардо да Винчи по контрасту смонтированы со сценой разрушения Симоновской церкви – эпизодом, не вошедшим в фильм: «Вдруг, словно взвившаяся змея, канат стремительно свинтился вторым узлом. Эта вдвойне скрученная спираль стала медленно и напряженно удлиняться, и в этот момент я на секунду поднял голову и увидел высокий белый купол и над ним крест, еще неподвижный <...> Снова что-то обрушилось и, ломая длинные, до самой земли ветви берез, со скрежетом ударились о землю, подняв известковую пыль, которую порывистый волжский ветер стремительным облаком уносил между верхушками деревьев» [Тарковский, Мишарин, 1994, с. 12]. Внимание в описании сцены вновь привлекают детали белого цвета (купол, известка, очевидно, со стен церкви), соотносенные с храмом – материальным объектом, зданием, и в то же время христианским символом общности человека с Богом. Параллель между картиной сражения, вырастающей в замысле да Винчи, и крушением реального здания храма в Юрьевце, образует металепическую фигуру, обозначает соположенность границ действительности и художественного, условного мира – постепенное разрушение храма контрастно отражается в возникновении живописного полотна в сознании художника.

Установка на бесконечность и идеальную природу образа во многом определяет эстетическое и содержательное своеобразие кинокартин Тарковского. Нельзя не отметить при этом роль творчества Арсения Тарковского в формировании подобного поэтического языка: осмысление лирического текста как сакральной субстанции, показывающей сложное устройство культурного диалога, входит в со-

прикосновение со спецификой кинообраза в картинах «Зеркало» и «Андрей Рублев». Одним из важнейших знаков смысловой бесконечности и концептуализации в основе кинематографического целого предстает белый цвет.

Белый цвет в кинотекстах возникает как элемент монохромной палитры, акцентирующей внимание на смысле художественного целого, технически индексирует наличие света в кадре, заявляет единство белого со светом в его религиозной коннотации – присутствие Божественного, знак абсолютного начала. Иконописное и литургическое понимание белого цвета в поэтике «Зеркала» и «Андрея Рублева» при этом резонирует с постулатами авангардного искусства, в частности с функцией категории беспредметности, «чистоты действия» и свободы родившегося замысла художника. Освобождая картину и сценарий от цветовой конкретики, режиссер актуализирует фигуру металеписа преимущественно на семиотическом уровне, обозначает эстетические приоритеты в художественном высказывании, где кристаллизация замысла превалирует над средствами и способами его выражения, над материальными знаками.

### Список литературы

Григорьева Е. Г. Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. М.: Водолей, 2005. 232 с.

Зусева-Озкан В. Б. Металепис // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы): экспериментальный словарь / Под ред. В. И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 261–267.

Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М.: Московское литературное содружество, 1967. 160 с.

Кончаловский А. С. Низкие истины. Семь лет спустя. М.: Эксмо, 2006. 544 с.

Кончаловский А. Тарковский А. Андрей Рублев: [Сценарий]. Часть первая // Искусство кино. 1964. № 4. С. 139–200.

Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве / Пер. с ит. А. А. Губера, В. П. Зубова. СПб.: Азбука, 2022. 224 с.

Малевич К. С. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. М.: АСТ, 2023. 394 с.

Мартьянова И. А. Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария: Дис. ... д-ра филол. наук. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 1994. 576 с.

Мартьянова И. А. Присутствие возможного мира кинотекста в современном сценарии // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2022. № 3. С. 546–559.

Муратова Н. А., Жиличева Г. А. Дискурсивные практики культуры. Литература и кино в аспектах теоретической и исторической поэтики: Учебник. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2022. 182 с.

Плугин В. А. Андрей Рублев. «Воскрешение Лазаря» // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М.: Наука, 1973. С. 300–309.

Резниченко Н. «От земли до высокой звезды»: мифопоэтика Арсения Тарковского. Нежин; Киев: Изд. Н. М. Лысенко, 2014. 272 с.

Салынский Д. А. Киногерменевтика Тарковского. 3-е изд., доп. М.: Алетей, 2024. 641 с.

Тарковский А. А. Земле – земное: Вторая книга стихов. М.: Сов. писатель, 1966. 176 с.

Тарковский А. А. Беседа о цвете // Киноведческие записки. 1988. № 1. С. 147–154.

Тарковский А. А. Запечатленное время. [Б. м.; <Флоренция>]: Международный Институт Андрея Тарковского, 2024. 286 с.

Тарковский А. А., Мишарин А. Н. Зеркало // Киносценарии. 1994. № 6. С. 2–66.

Dalle Vacche A. Cinema and painting: how art is used in film. Austin: Uni. of Texas Press, 1996. 304 p.

## References

Grigoreva E. G. Ocherki po teorii i pragmatike regulyarnykh mekhanizmov kul'tury [Essays on the theory and practice of regulatory methods in world culture]. Moscow, Vodolei Publ., 2005, 232 p. (in Russ.)

Kandinsky V. V. O dukhovnom v iskusstve [About Spirituality in Art]. Moscow, Moscovskoe literaturnoe sodruzhestvo Publ., 1967, 160 p. (in Russ.)

Konchalovsky A. S. Nizkie istiny. Sem' let spustya [Low Truths. Seven years later]. Moscow, Eksmo Publ., 2006, 544 p. (in Russ.)

Konchalovsky A., Tarkovsky A. Andrei Rublev (Stsenarii). Chast' pervaya. *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema], 1964, no. 4, pp. 140–159. (in Russ.)

Leonardo da Vinci. Suzhdeniya o nauke i iskusstve [Judgments about science and art]. Trans. by A. A. Guber, V. P. Zubov. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2022, 224 p. (in Russ.)

Malevich K. Suprematizm. Mir kak bespredmetnost', ili Vechnyi pokoi [Suprematism. The World as a Pointlessness, or Eternal Peace]. Moscow, AST Publ., 2023, 394 p. (in Russ.)

Martianova I. A. Kompozitsionno-sintaksicheskaya organizatsiya teksta kinostsenariya [Compositional and syntactic organization of the screenplay text]. Dr. Philol. Sci. Diss. St. Petersburg, RGPU im. A. I. Gertsena Publ., 1994, 576 p. (in Russ.)

Martianova I. A. The presence of a possible world of film text in a modern scenario. *Vestnik SPbGU. Yazyk i literatura* [Bulletin of St. Petersburg State University. Language and literature], 2022, no. 3, pp. 546–559. (in Russ.)

Muratova N. A., Zhilicheva G. A. Diskursivnye praktiki kul'tury. Literatura i kino v aspektakh teoreticheskoi i istoricheskoi pojetiki [Discursive cultural practices. Literature and cinema in aspects of theoretical and historical poetics]. Textbook. Novosibirsk, NSPU Press, 2022, 182 p. (in Russ.)

Plugin V. A. Andrey Rublev. “The Resurrection of Lazarus”. In: Vizantiya. Yuzhnye slavyane i Drevnyaya Rus'. Zapadnaya Evropa [Byzantium. The Southern Slavs and Ancient Russia. Western Europe]. Moscow, Nauka, 1973, pp. 300–309. (in Russ.)

Reznichenko N. “Ot zemli do vysokoj zvezdy”: Mifopoetika Arseniya Tarkovskogo [“From the earth to the high star”: Mythopoetics of Arseny Tarkovsky]. Nezhin, Kiev, N. M. Lysenko Publ., 2014, 272 p. (in Russ.)

Salynsky D. A. Kinogermenevtika Tarkovskogo [Tarkovsky's Cinema Hermeneutics]. 3<sup>rd</sup> ed. Moscow, Aletya Publ., 2024, 641 p. (in Russ.)

Tarkovsky A. A. Zemle – zemnoe: Vtoraya kniga stikhov [To the Earth – Earthly, The Second Book of Poems]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1966, 176 p. (in Russ.)

Tarkovsky A. A. A conversation about color. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 1988, no. 1, pp. 147–154. (in Russ.)

*Муратова Н. А., Бушueva Д. А. Белый цвет в кино Андрея Тарковского*

Tarkovsky A. A. Zapechatlennoe vremya [The Imprinted Time]. [Florence], Mezh-dunarodnyi Institut Andrey A. Tarkovskogo, 2024, 286 p. (in Russ.)

Tarkovsky A. A., Misharin A. N. Zerkalo. Kinostsenarii [Screenplays], 1994, no. 6, pp. 2–66. (in Russ.)

Zuseva-Ozkan V. B. Metalepsis. In: Tezaurus istoricheskoi narratologii (na materiale russkoi literatury), eksperimental'nyi slovar' [Thesaurus of Historical Narratology (based on Russian literature), an experimental dictionary]. Ed. by V. I. Tyupa. Moscow, Editus Publ., 2022, pp. 261–267. (in Russ.)

### **Информация об авторах**

*Наталья Александровна Муратова*, кандидат филологических наук  
*Дарья Алексеевна Бушueva*, магистр

### **Information about the Authors**

*Natalia A. Muratova*, Candidate of Sciences (Philology), Professor  
*Darya A. Bushueva*, Master's Degree

*Статья поступила в редакцию 12.02.2025;*  
*одобрена после рецензирования 12.03.2025; принята к публикации 12.03.2025*  
*The article was submitted on 12.02.2025;*  
*approved after reviewing on 12.03.2025; accepted for publication on 12.03.2025*



# **Сюжетология и сюжетография**

Научный журнал

**2025. № 2**

Учредитель  
Институт филологии СО РАН

Адрес учредителя, издателя и редакции  
ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090

