

Гуманитарная парадигма



<http://humparadigma.ru>

№ 2 (21) 2022

Электронный научный журнал — сетевое издание

Гуманитарная парадигма

№ 2 (21) 2022 года

Все статьи, публикуемые в журнале, рецензируются членами редакционного совета, а также привлечёнными редакцией экспертами.

Журнал ориентирован на широкий круг читателей: учёных, преподавателей, специалистов-практиков, студентов, магистрантов, участников научно-исследовательской, культурной, музейной, просветительской работы.

Мнение авторов может не совпадать с мнением редакции.

Главный редактор журнала — кандидат филологических наук

Людмила Нодариевна Икитян.

Журнал издаётся с июня 2017 года.

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации: ЭЛ № ФС 77-70608 от 03.08.2017 (СМИ — «сетевое издание»).

Учредители: Л. Н. Икитян, ООО «Межрегиональный институт развития территорий».

Издатель: ООО «Межрегиональный институт развития территорий», Ялта, пгт. Кореиз, Республика Крым.

Периодичность: не реже 4-х раз в год.

Выпуски журнала размещаются на сайте <http://humparadigma.ru>

E-mail редакции: red@humparadigma.ru

При оформлении обложки использовано изображение Splash In A Forest Pond - by qimono <https://pixabay.com/p-3698073#nature#photography#freeimages> по лицензии «Pixabay License».

Редакционный совет

Икитян Людмила Нодариевна — главный редактор, кандидат филологических наук, Межрегиональный институт развития территорий

Члены редакционного совета:

Боева Галина Николаевна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Борисова Людмила Михайловна — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Симферополь)

Ишин Андрей Вячеславович — доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории России, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Симферополь)

Красильников Роман Леонидович — доктор филологических наук, доцент, Вологодский государственный университет (Вологда)

Хакимова Елена Мухамедовна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры «Журналистика и массовые коммуникации», Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет) (Челябинск)

Зябрева Галина Александровна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, заслуженный работник образования Автономной Республики Крым, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Симферополь)

Синько Галина Иосифовна — кандидат философских наук, доцент кафедры региональной экономики и управления, Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина (Санкт-Петербург, г. Пушкин)

Хоменко Елена Викторовна — кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры «Русский язык и русская литература», Гуманитарно-педагогический институт, Севастопольский государственный университет (Севастополь)

Шалина Марина Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры филологических дисциплин и методик их преподавания, Евпаторийский институт социальных наук, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Евпатория)

Содержание

Крым в литературе и истории

Икитян Л. Н.

Крымский код в стратегии интерпретации творчества Леонида Андреева 5

Кожин В. В.

Дмитрий Андреевич Усатов: Ялта. В поисках утраченного наследия 16

Литературоведение

Корчевская, О. В., Павлищук, В. Н.

«Дантов код» в творчестве М. Волошина 42

Ху Синьюэ

Интерпретация деградации человечности Германна в «Пиковой даме» А. С. Пушкина 52

Психология

Шиманская М. Н.

Межличностные конфликты по поводу сроков и распределения времени в организациях 64

Хроника

Боева Г. Н.

XI Всероссийская научная конференция «Литература и искусство в фокусе гуманитарных наук» 71

Экспериментаниум

Ходырева Нелли

Поэзия 80

Авторам

84

Content

Crimea in literature and history

Ikityan L. N.

The Crimean code in the interpretation strategy creativity of Leonid Andreev 5

Kozhin W. W.

Dmitry Usatov: Yalta. In search of lost heritage 16

Literary study

Korchevskaya O. V., Pavlishchuk V. N.

«Dante's code» in the creative work of M. Voloshin 42

Xinyue Hu

Interpreting the degradation of Hermann's humanity in Pushkin's "The queen of spades" 52

Psychology

Shimanskaya M. N.

Interpersonal conflicts about the timing and time allocation in organizations 64

Chronicle

Boeva G. N.

XI All-Russian Scientific Conference "Literature and Art in the focus of the Humanities" 71

Experimentanium

Khodyreva Nelly

Poetry 80

For Authors

84



Крым в литературе и истории



УДК 821.161.1 (Андреев): 82.3 Крым

Икитян Людмила Нодариевна

Кандидат филологических наук,
главный редактор журнала «Гуманитарная парадигма»;
Российская Федерация, Армянск, e-mail: gp_glavred@mail.ru

КРЫМСКИЙ КОД В СТРАТЕГИИ ИНТЕРПЕРТАЦИИ ТВОРЧЕСТВА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Проблема творческих стратегий Леонида Андреева в данной статье рассмотрена в новом «крымском» интерпретационном направлении. Дефиниция «крымский код» использована автором исследования в обще понятийном смысле, при этом обозначены и проанализированы его составляющие, ключевые в контексте жизни и творчества Андреева. Есть основания для дополнения и расширения их состава, что и определяет перспективу дальнейшего изучения крымского кода в творчестве Леонида Андреева.

Ключевые слова: интерпретационная стратегия, Леонид Андреев, Крым, крымский код.

Lyudmila N. Ikityan

PhD in Philological sciences,
Chief editor of the magazine «Humanitarian paradigm»;
Russian Federation, Armyansk

THE CRIMEAN CODE IN THE INTERPRETATION STRATEGY CREATIVITY OF LEONID ANDREEV

Abstract. *The problem of Leonid Andreev's creative strategies in this article is considered in a new "Crimean" interpretive direction. The definition of "Crimean code" is used by the author of the study in a general conceptual sense, while its components, key in the context of Andreev's life and work, are identified and analyzed. There are grounds*

for supplementing and expanding their composition, which determines the prospect of further study of the Crimean code in the works of Leonid Andreev.

Key words: *interpretive strategy, Leonid Andreev, Crimea, Crimean code.*

Для цитирования:

Икитян, Л. Н. Крымский код в стратегии интерпретации творчества Леонида Андреева // Гуманитарная парадигма. 2022. № 2 (21). С. 5–15.

Вписать имя Леонида Андреева в число авторов, явивших в своём творчестве оригинальный авторский образ Крыма, непросто. «Развёрнутых» художественных свидетельств о полуострове писатель не оставил; не стремился он (в отличие, например, от Волошина) стать голосом крымской земли. Фактически исследователю тематического направления «Леонид Андреев и Крым» остаётся выявить и систематизировать моменты пребывания писателя на полуострове, ценность которых будет исключительно биографическая. Существенно дополняя летопись жизни писателя, такие наблюдения, безусловно, многое в ней уточнят, но едва ли что-либо прояснят в творчестве писателя. Следовательно, подобного рода разыскания покажутся излишними, а общие данные о пребывании Андреева на полуострове и впечатлениях от увиденного здесь нами уже собраны и проанализированы [7]. Потому тема «Андреев и Крым» могла бы остаться реферативной, годной лишь для общих рассказов о деятелях культуры, посещавших Крым, если бы случай Андреева не имел особенностей, на которые следует обратить внимание.

Конечно, образ Крыма в андреевской картине мира, так сказать, инертен. Крым для писателя — это некая художественная проекция, к тому же, по всем признакам, проекция более подсознательная, нежели осознанная. Так, Крыма как художественного пространства в произведениях Андреева мы не найдём: ни «присутствия» севастопольских отпечатков в духе Толстого, ни ялтинских — Чехова, коктебельских — Волошина и пр. у писателя не обнаруживается. Не выработано Андреевым ни романтической крымской фактуры, ни деромантизированного её облика. Потому приходится говорить, что крымское художественное полотно — цельная или мозаичная картина — у писателя не развёрнуто. При этом всё же имеется чётко считываемый его интерпретационный код.

Крым представлялся Андрееву, как и многим в конце XIX – начале XX века, прежде всего, местом активного отдыха и лечения русской интеллигенции [9], что позднее выразится в формуле «всероссийская здравница». В таком контексте Крым упоминается писателем в письме к брату

Павлу от 8 марта 1906 года, где обсуждается поездка их матери либо к Женевскому озеру (близ Монтрё), где в то время Леонид Николаевич отдыхал с семьёй, либо «в Крым, куда и Римке бы (сестре Андреева — Л. И.) полезно» съездить [11, с. 275–276]. И хотя по тону письма понятно, что Крым «проигрывает» Швейцарии, однако внимания автора он всё же достоин. И тут ещё одна особенность андреевского мышления — важно не только то, что писатель сказал о Крыме, но и то, о чём он умолчал или на что намекнул. Возможно, разобраться с этим помогут авторские ассоциативные образы, в систему которых Крым «встроен». И воссоздать части крымской мозаики поможет не столько литературно-беллетристическое наследие писателя, сколько эпистолярное и мемуарно-публицистическое.

В этом отношении примечательно одно высказывание Андреева. «Удовольствие большое и чисто крымское» [5, с. 41], — охарактеризовал он как-то писателя С. Я. Елпатьевского, указывая этим на кардинальные изменения того во время пребывания в Крыму. Стоит помнить, что для Елпатьевского, более 20 лет прожившего в Ялте (с 1897 по 1922 год), активно занимавшегося общественной деятельностью в составе Ялтинской городской Думы, продвигавшего идею создания в этом городе институтов изучения и лечения туберкулеза, передавшего в 1920 году свой ялтинский дом под пансионат для больных, полуостров стал вторым домом¹. Важно не только понять, что вкладывал Андреев в определение «чисто крымское», но и признать в нём свидетельство встроенности крымской «парадигмы» в сознание Андреева.

Свои первые впечатления от юга Андреев фиксирует в репортёрских «отчётах» начала 1900-х годов. В фельетонной заметке «На юге» (1902) в качестве устойчивых доминант выведены две крайние точки Крымского полуострова, диаметрально противоположные «физиономии» его городов — Севастополя и Ялты [4, с. 250] (точнее, Олеиза — имения сибирского купца И. Ф. Токмакова недалеко от Ялты, одного из мест, наиболее посещаемых Андреевым в крымских путешествиях). Севастополь писатель характеризует как «каменный» в широком понимании слова. В этом городе отмечает он и каменистость бесплодной почвы, и постройки с «толстыми-претолстыми каменными стенами» [Там же, с. 252], и каменные глыбы братской могилы — «всюду кругом камень и тёмно-жёлтая, низенькая трава: пустыня, по которой бешено несётся северный ветер» [Там же, с. 253–253]. Олеиз, напротив — город-сад. Свои впечатления в момент знакомства с этим местом Андреев

¹ Особняк С. Я. Елпатьевского в Ялте находится почти на вершине Дарсановского холма, его современный адрес — ул. Леси Украинки, 12.

описывает так: «На небе стоял месяц, и белым призрачным великаном вставал Ай-Петри², а внизу <...> темнели кипарисы, лавры и магнолии. И глядя на них, вечнозелёных, казалось, что уже наступило лето, а белые при лунном свете цветы миндаля создавали иллюзию цветущих яблонь и майского вечера» [Там же, с. 241].



Дача «Нюра» в Олеизе



Гора Ай-Петри

Фотографии 1900-х годов

Примечательно, что красоту цветущего Олеиза автор передаёт с помощью близкого ему, дорогого сердцу образа яблоневых садов, один из которых был разбит отцом писателя возле их дома в родном Орле и на всю жизнь остался в его памяти символом красоты и гармонии. Так и воспринимался бы «южный» пейзаж как пейзаж средней полосы России, если бы не тихо бухающий, «точно далёкие выстрелы, сильный прибой³» [4, с. 253]. Море — единственное, что примиряло севастопольский и ялтинский «полюсы» Крыма, какими они виделись Андрееву. Море всегда было страстью

² Ай-Петри — один из массивов главной гряды Крымских гор, расположенный вдоль Южного берега полуострова над посёлком Кореиз. Одна из вершин горы имеет характерные зубцы — «зубья дракона». В представлении популярного в 70-х гг. XIX в. писателя Е. Л. Маркова, увлечённого путешественника, жившего и работавшего в Крыму со второй половины 60-х гг., «это гора-замок, — волшебный, заоблачный замок. С разрушенными башнями, с отвесными обрывами стен, с зубцами, обглоданными временем, — замок, достойный байроновского Манфреда» [10].

³ Такими же богатыми растительностью и окружёнными морской стихией предстали за 30 лет до того, как этот край посетил Л. Н. Андреев эти места и перед Е. Л. Марковым: «Зелень, сплошь заповитившая все отроги глубокой долины, и хаос серых камней, рассыпанный по ней от Ай-Петри до самого моря, — вот общий вид Алупки. Долины, более тёплой, более кишачей водами, плодами и зеленью — нет на Южном берегу. Тут даже в лесах плодовые деревья юга. <...>

...море бьёт в открытый каменистый берег Алупки всей тяжестью своей груди, гложет и крошит его, пляшет и воет в его тесных бурунах, как голодная ведьма.

<...> Прибой волн внизу, на море, клетотанье орлов вверх, над зубцами Ай-Петри — вот звуки Алупкинской пустыни. Но в этой пустыне — все чудеса цивилизации, все победы разума» [10].

писателя как одного из жителей «сухой земли», которые, будучи «судьбой и рождением засланные в глубь материков, всегда так жадно стремятся к морю и, не видя, уже любят его, как старого, предвечного друга» [Там же, с. 241]. «Говорливое, весёлое, улыбающееся» [Там же, с. 252] южное море способно было даже смягчить ощущения Андреева от «каменного» Севастополя, не производившего на него впечатления южного города.

Ещё следует учитывать, что Андреевым (да и в целом российской общественностью XIX и начала XX века) Крым воспринимался как место экзотическое. И дело не только в наличии на полуострове культуры Востока, но также и более древних цивилизационных культурных пластов с их архетипным смысломсодержанием и образностью, в ряду которых, безусловно, и волошинские представления о Киммерии. Экзотическое (в самом широком понимании) — неотъемлемая часть творческого сознания Андреева. Причём оно присуще ему настолько, насколько, например, И. С. Шмелёву — «национальное». Относительно умения последнего «подчинить быт вечному чувству» Андреев замечал: «...умей я так дать тиканье маятника в чайной, дождь, секущий по стёклам, мужика с кошельком и дорогу — я, глядишь, не захотел бы экзотического...» [3]. А в ответ на совет Шмелёва вместо диких «Иерусалима, Багдада» обратиться к «Волге и чёрному хлебу» Андреев отвечал: «Это Вам — Волга, а мне — Иерусалим» [Там же]. Можем предположить, что Крым частично удовлетворял запрос Андреева на экзотическое, в некоторой степени определяя эстетику и поэтику его текстов. Так, впечатлить писателя могла живописнейшая Байдарская долина⁴. Через неё лежит путь из Севастополя в Ялту, и именно так путешествовал Андреев в 1902 году, потратив на дорогу целый день [4, с. 253]. Отличительной чертой этого места являются Скульские менгиры (у села Скеля, ныне — Родниковское)⁵. Как памятник особого рода он позволяет видеть в Крыме колыбель человечества, доцивилизационную архаику ещё не определившегося с этносами, культурами и религией полуострова. Этот нюанс как нельзя лучше соотносится с жизнетворческим принципом Андреева,

⁴ Представляет собой котловину, со всех сторон окружённую горами. Привлекают внимание Байдарские ворота (построены в 1848 г. по проекту архитектора Эшлимана в виде античного портика). В дореволюционное время, когда лошади были единственным средством сообщения на дорогах Крыма, многие выезжали из Севастополя сразу после захода солнца, чтобы к восходу его, на следующий день, быть у Байдарских ворот, на полпути в Ялту.

⁵ Обнаружены в начале XX века археологом Н. И. Репниковым (1862–1940). Возможно, Андреев не знал о скельских менгирах, плохо изученных в начале XX века. Несмотря на то, что детальное изучение этой достопримечательности произойдёт значительно позже, всё же представление о Крыме, как своего рода «колыбели цивилизации» в системе архаичных образов-символов сформировалось задолго до XX века.

чувствовавшим «себя „сверху“ всех политических партий, церквей и религий» [12, с. 78] даже во времена, когда от русского интеллигента требовалась чёткая социально-политическая позиция.

Экзотика крымского пейзажа, явленная автору в ходе его долгих пеших прогулок, вызывала в Андрееве ощущение первозданности этой земли: «Место красивое и пустынное — летом буду ходить, как Адам до грехопадения» [6, с. 161], — писал он К. П. Пятницкому из Оленино. Уходящее в библейскую бытийность сравнение «как Адам до грехопадения» выступает «лекалом» характерного состояния мира и человека в нём. К нему Андреев стремился и позднее в своём «финляндском» одиночестве, которое спасало писателя в период утрат (смерть жены Александры Михайловны). Интересно, что в июле 1901 года, незадолго до первой многодневной поездки в Крым, свои истощённые репортёрской работой нервы Андреев решил подлечить на Балтийском побережье российской Финляндии, в Карлбаде. Показательно, что впечатления от нового для себя места он передавал посредством образов Крыма и Кавказа, которые контекстно выступали в качестве устойчивых «формул» красоты и привлекательности. Возникает вопрос, была ли устойчивость этих представлений собственно андреевская (а на тот момент писатель не гостил в Крыму долго) или навеяна общепринятым мнением о южных оконечностях России, почерпнута автором из фотографических, очерковых, художественных и пр. свидетельств об этих местах?

В «дачной» Финляндии, до революции представлявшей собой «местечко, совершенно мёртвое и безлюдное зимой, воскресавшее летом на недолгий срок, когда сюда приезжали петербуржцы проводить свои каникулы» [1], Андреев реализовал своё «давнишнее мечтание — уйти из города ... в глушь, в одиночество, в снега» [2, с. 38]. Здесь писатель построит огромный дом, надеясь помимо прочего возродить и ощущение первозданной цивилизации, которое впервые обрёл в Крыму. И тогда, говоря о своём желании «сесть не только вне классов, вне быта, но и вне жизни...» [Там же], он вновь прибегал к библейской метафоре бытия «в пустыне, как бы на краю, в преддверии земли Ханаанской» [Там же]. «Помню, — раскрывает свою фантазию Андреев, — что я так себе и представлялся: сижу на высокой горе и оттуда спускаю тяжелейшие камни в долину, и у меня борода, хламида, а не поддёвка и стройность талии. Суровость и никаких послаблений» [Там же]. Наслаждение Андреева Балтийским морем дополняла «близость к Петербургу, издательствам, театрам, литераторам» [Там же]; Чёрное же море было в отдалении от такого «практического» аспекта, и в далёком Крыму писатель ощущал себя «спиной к России» [6, с. 163]. Но при этом в Финляндии изнемогал от северных ветров, в которых «нет человеческой

жизни» и скучал по ветру с юго-запада, который «хватает за самое сердце и наполняет волнением жизни. Приносит миллиарды зародышей и запахов. Он пролетает над морями, и я слышу в нём волны, корабли, голоса людей. Слышу города, горы, виноградники» [2, с. 36–37].

Существенным выявляется и такой аспект Крыма как его пустынность и малая заселённость. Ещё до отдыха здесь Андреев первоначальные представления о жизни на полуострове получал от Максима Горького, часто и подолгу гостившего здесь в первой половине 1900-х годов. И тот определял это место как весьма скучное, удалённое от столичной суеты, малолюдное, где всё — не только море, но и небо и земля мокрые [8, с. 107], и от всего этого «много пьётся вина» [Там же]. Возможно, подобное настроение определялось тем, что «Горький не „уезжал“ в Крым, но „высылался“ ... как человек опасный и влиятельный среди рабочих» [13, с. 108], потому и чувствовал себя «крымским пленником». Однако Андреев не разделял пессимизма своего друга, иронизировал по поводу его уныния, приветствуя безлюдье как залог плодотворной писательской работы: «Что, чёртушка, привык к толкучке, а



*Л. Н. Андреев с женой
Александрой Михайловной
Ялта, 1902 г.*

теперь без многолюдия скучно? А по-моему хорошо — если скука не так велика, чтобы отшибать охоту к работе. Да ничего — вникнешь» [8, с. 110]. Чуть позже в 1902 году Андрееву представится возможность самому побывать в Крыму, поводом к чему послужат более чем радостные события: на юг писатель отправится в свадебное путешествие (Одесса–Севастополь–Ялта) [Там же]. Именно в этой поездке Андреев близко знакомится с Крымом, жадно схватывая особенности полуострова, с запада маркируя его «каменным» Севастополем, с юго-востока — Ялтой с её «удивительной разваренностью» из-за солнца и вечно цветущей и благоухающей зелени [4, с. 252–253]. Универсально-схематичный образ

Крыма, по-видимому, даст ответ в художественном сознании позднего Андреева: в романе «Дневник сатаны» (1919) он воссоздаст образ итальянской Кампании, — с одной стороны, цветущей, а с другой, пустынной. Удалённая от суеты столичного Рима, Кампания приютит героя-отшельника. А то, что Италия «как цель романтического бегства лирического персонажа,

адекватная его устремлениям» сходна с мифологией Юга (в частности Тавриды) [9], а «итальянский текст» слабо отличим от текста «крымского» [Там же], позволяет увязать образ андреевской Кампании с крымским локусом на основе гипотетической предтекстовости последнего.

Может показаться удивительным, что, постоянно приезжая в Крым на отдых, обретая здесь потенциально значимую для подлинного творчества художника малолюдность и бессуетность, испытывая наслаждение от крымской пустынности, Андреев всё же не привязался к этому месту. Для него полуостров не стал обителью, как для того же Волошина или Скитальца, Елпатьевского и других, обосновавшихся здесь надолго. Одним из факторов, негативно влияющих на сознание и творческую деятельность писателя, которого он так и не смог преодолеть, стал крымский климат. Совершенно точно, что наиболее подходящим временем отдыха на полуострове Андреев считал весну, «весьма раннюю, начиная с марта, когда погода ещё неустойчивая, но всё ж приятнее северного межсезонья» [7, с. 12]. Крымская весна наполняла писателя множеством звуковых и ольфакторных ощущений: звуковые сконцентрированы вокруг гула моря («Море и крымская весна наполнили меня каким-то гулом: точно внутри меня ходят волны и время от времени выбрасывают неожиданные мысли. А минутами, когда я ложился спать и закрывал глаза, <...> зажигалось солнце и какой-то блеск, и какая-то игра, смех, шум, песни» [8, с. 208]), а ольфакторные — богатого спектра запахов Крыма («На всём полуострове, где я ни бывал, основной запаховый тон — горьковато-душистый запах можжевельника, которым здесь топят печи. Потом — солёный, глубокий, влажный, широкий запах моря, а за ним тьма-тьмуцкая приватных запахов, как-то: сосны, пыли, всевозможных цветов. Иногда носу моему кажется, что здесь и камни пахнут. С утра нос начинает свою работу. ... и целиком погружается в крымские ароматы. И под конец сам становится как флакон с духами, и стоит мне чихнуть, чтобы наполнить комнату дивным благоуханием» [5, с. 40]).

А вот «раскалённое» крымское лето — «изумительное однообразие солнечных дней и лунных ночей» [6, с. 163] — для семейства Андреева было утомительным. Так, летняя жара выхолащивала творческую энергию, делала человека ленивым и глупым. Тяготясь зноем, от которого не спасала даже близость к морю [Там же], писатель предпочитал более умеренное «северное» лето: «Тут <в Крыму — Л. И.> только и делать, что мечтать, а мечты всё такие чудные: уехать из Крыма, побыть в Петербурге, помокнуть под дождём» [Там же]. Другой «крымский пленник» — Чехов, — «среди красот южной природы, среди вечнозеленых кипарисов и цветущих персиков» тоже мечтал «о московском сентябрьском дождичке, о берёзах и вёслах, об илистом пруде с

карасями, о том, как хорошо обдумывать свои повести и пьесы, глядя на поплавок и держа в руке удочку...» [13, с. 85]. Вероятно, поэтому, не оставляя попыток отыскать свою творческую «пустыню», где и малолюдье и отдалённость от суетных центров были не губительны, а продуктивны, Андреев и отдал предпочтение северному раю, на рубеже веков ещё слабо освоенного россиянами. И запрос на деревенское уединение и возможность писать о «внепространственном» и «вневременном» смогла удовлетворить северная окончность Российской империи — Финляндия.

Со временем в сознании Андреева укоренилось представление о том, где и когда пребывание наиболее благотворно: «Сейчас, — сообщал он в начале марта 1905 года в письме Горькому, — мне анафемски хочется в Крым — для ради солнца, моря и тепла — но ненадолго, а лето приятно бы прожить на Рижском побережье. Сейчас там, конечно, отчаянная скука — ибо нет ничего скучнее, нелепее, безотраднее, как замёрзшее море, — но летом хорошо, бодро, крепко, не то чтобы сурово, но без послаблений» [8, с. 259]. Неоднозначности пребывания в Крыму добавляла не только изматывающая жара, изнуряющая ленью, но и весенние дожди, раздражающие простудами и зубной болью [6, с. 162–163]. Однако память Андреева ревностно хранила воспоминания о дорогих сердцу крымских встречах и знакомствах, радостных и не очень семейных хлопотах и, конечно же, о яркой палитре крымских красок — от угрюмого Севастополя до пышно цветущего Олеиза. Андреев не мог не восхищаться пребыванием в Крыму, но это был, по его определению, «животный восторг первых дней» [5, с. 91]. Потому писатель так и остался человеком «севера». При этом Крым не уйдёт из жизни Андреева безвозвратно. В край, памятный, несмотря на мелкие неудобства, семейным счастьем, писатель после трагической смерти первой жены возвратится в надежде пережить те же чувства уже со второй супругой, Анной Ильиничной, с которой обвенчается в апреле 1908 года в Ялте.

Такие крымские топосы, как Байдарская долина, дача «Монтедоре» возле Никитского сад, цветуще-благоухающей окрестности Ялты, в частности, Олеиз и мыс Мартьян питали страсть Андреева к путешествиям, а жажду впечатлений от новых мест он удовлетворял долгими пешими прогулками. Именно этим интересом был движим Андреев, открывавший для себя далёкий юг. Природа Крыма с её «полюсными» окончностями «каменным» Севастополем и буйствующей красками Ялтой, доцивилизационная архаика и экзотизм проецировали ощущение первозданности этой земли и «райского» состояния человека — «до грехопадения». Стоит признать, что соответствующая этому состоянию «модель» житнетворчества сформировалась у Андреева в Крыму, крае цветущем и пустынном,

отдалённом от жизненной суетности мира и благоволящем творческой и жизненной энергии. «Крымский код» стоит учитывать при интерпретации творчества Леонида Андреева, ключевые составляющие которого подпитывали ощущения вневременного, не бытового, а бытийного, присущие Андрееву-писателю.

Крымская проекция, несмотря на свою «инертность» в системе представлений Андреева, оказалась весьма устойчивой, а не ситуативной, как, например, хорошо известный образ-символ красного смеха, обрётённый писателем в Крыму знойным летом 1904 года [8, с. 218]. И хотя именно он стал своего рода «визитной карточкой» писателя, всё же крымский код в сознании Андреева и его художественные проекции состоят в более сложной системе образов, ассоциативных рядов и параллелей.

Литература

1. Андреев, В. Л. Детство : Повесть. М. : Советский писатель, 1966. 275 с.
2. Андреев, Л. Н. S.O.S. : дневник (1914–1919) ; Письма (1917–1919) ; Статьи и интервью (1919) ; Воспоминания современников (1918–1919) / Под ред. и со вступ. ст. Р. Дэвиса и Б. Хеллмана. М. ; СПб. : Феникс ; [Париж] : Atheneum, 1994. 598 с.
3. Андреев, Л. Н. Письмо И. С. Шмелёву от 23 марта 1916 г. // ИРЛИ. Ф. 9. Оп. 2. № 32. Л. 1–3.
4. Андреев, Л. Н. Полное собрание сочинений : в 8 т. Т. 6. СПб. : Товарищество А. Ф. Маркс, 1913. 368 с.
5. Вересаев, В. В. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 5 : Критическая проза, статьи. М. : Правда, 1961. 536 с.
6. Из писем Л. Андреева — К. П. Пятницкому (1904–1906) / Вст. ст., коммент. В. Чувакова // Вопросы литературы. 1971. № 7. С. 162–193.
7. Икитян, Л. Н. Ароматы и мозоли «крымской весны» Леонида Андреева // Перекоп — ворота в Крым: материалы II Междунар. научно-практич. конф. (25–26 ноября 2015 г., г. Армянск). Армянск, 2015. С. 11–16.
8. Литературное наследство. Горький и Л. Андреев. Неизданная переписка. Т. 72. М. : Наука, 1965. 632 с.
9. Люсый, А. П. Крымский текст в русской литературе. СПб. : Алетейя, 2003. 314 с.
10. Марков, Е. Л. Очерки Крыма. Картины крымской жизни, природы и истории. М. : Терра-АйТи, 2015. 528 с.

-
11. Неопубликованное письмо Леонида Андреева / Публ. И. Андреевой-Рыжовой, А. Богданова // Вопросы литературы. 1990. № 4. С. 275–278.
 12. Скиталец, С. Г. Леонид Андреев // Скиталец, С. Г. Повести и рассказы. Воспоминания. М. : Московский рабочий, 1960. С. 167–180.
 13. Телешов, Н. Д. Записки писателя : Воспоминания и рассказы о прошлом / Послесл. К. Пантелеевой. М. : Московский рабочий, 1980. 321 с.

УДК 929.5(929.522.1); 929.55

Кожин Владислав Владимирович

Главный хранитель,
ГБУК РК «Крымский литературно-художественный
мемориальный музей-заповедник»,
Дом-музей А. П. Чехова в Ялте;
Российская Федерация, Ялта, e-mail: kozjin@bk.ru

**ДМИТРИЙ АНДРЕЕВИЧ УСАТОВ:
ЯЛТА. В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО НАСЛЕДИЯ**

Автором статьи предпринята попытка максимально точно определить местонахождения утраченной ныне могилы русского оперного певца (тенора), гласного Городской думы Д. А. Усатова (1847–1913), знакомого А. П. Чехова и первого и единственного учителя Ф. И. Шаляпина. Автор выражает надежду, что данное исследование поспособствует восстановлению могилы в её первоначальном виде на Поликуровском мемориале в Ялте.

Источником исследования стала фотография, сохранившаяся в фондовом собрании ГЦТМ имени А. А. Бахрушина, на которой запечатлён Ф. И. Шаляпин у могилы своего учителя в сентябре 1913 года. На основе разработанной и применённой на практике методики геометрических построений, наложений, а также с учётом факторов среды и сравнения ориентиров, стало возможным вновь выявить утраченное захоронение.

Автор сердечно благодарит руководство ГЦТМ имени А. А. Бахрушина и Всероссийского музея А. С. Пушкина и всех причастных коллег за предоставленные для данной работы фотографии Ф. И. Шаляпина и Д. А. Усатова.

Ключевые слова: культура XIX века; Д. А. Усатов; Ф. И. Шаляпин; некрополистика; история оперы; фотография документальная; фонограмма; Поликуровский мемориал; Ялта.

Wladyslaw W. Kozhin

State Budgetary Institution of Culture
of the Republic of Crimea «Crimean Literary
and Artistic Memorial Museum»,
A.P. Chekhov house-museum in Yalta;
Russian Federation, Yalta

DMITRY USATOV: YALTA. IN SEARCH OF LOST HERITAGE

Abstract. *The author of the article attempted to determine and identify the place where the lost grave of D. A. Usatov (1847–1913) was located in Yalta as accurately as possible. Usatov was the Russian opera artist (tenor), a member of the City government, an acquaintance of A. P. Chekhov and the first and only teacher of Feodor Chaliapin. In the future, perhaps, materials of this article will be able to contribute to the restoration of the grave in original form at the Polikurovsky memorial. Practical part of research based on a photograph preserved in the collection of the A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, which depicts F. I. Chaliapin at the grave of his teacher in September 1913. In addition, based on the method of geometric constructions, overlays, developed and applied in practice, as well as taking into account some environmental factors and comparing landmarks, it became possible to identify the lost burial now.*

The author sincerely and heartily thanks the leadership of A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum and the All-Russian Museum of A. S. Pushkin and all colleagues involved for the providing photographs of F. I. Chaliapin and D. A. Usatov for this article.

Key words: *culture of the 19th century; D. A. Usatov; F. I. Chaliapin; necropolis research; opera history; documentary photography; phonogram; Polikurovsky memorial; Yalta.*

Для цитирования:

Кожин, В. В. Дмитрий Андреевич Усатов: Ялта. В поисках утраченного наследия // Гуманитарная парадигма. 2022. № 2 (21). С. 16–41.

Вместо пролога. Услышать первого Ленского

Для того чтобы оценить весь масштаб неординарной личности Дмитрия Андреевича Усатова необходимо обратиться к воспоминаниям его современников, учеников, близко знакомых людей и коллег, которые волею судьбы были связаны с Ялтой и Крымом: Ф. И. Шаляпин, А. П. Чехов, В. И. Ребиков, А. С. Спендиаров, М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский, артистка Ф. К. Татаринова, Ц. Кюи, домовладелица К. М. Иловайская, на даче которой собиралось избранное общество... – продолжать можно и далее. Ещё больше имён обнаружится в списках артистов Императорского театра, приезжавших на полуостров в конце XIX века.

Так в фондах ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей заповедник» хранится уникальная фотокарточка на визитном паспорту [4]. Данное поступление стало результатом поисковой работы по комплектованию фондов автором данной статьи совместно с заведующей отделом «Чехов и Крым» на даче К. М. Иловайской «Омюр»

Т. Г. Невмержицкой. На фотографии: в овале запечатлён мужчина выразительной внешности: острый, пронзительный взгляд его устремлен вдаль, пышные вьющиеся волосы убраны назад, но одна непослушная прядь ниспадает на лоб. Острый и крупный «бурбонский» нос окаймляют тёмные усы, завитые «штопором». Одежда модели безупречна: тёмный костюм со светлым отложным воротником застёгнут на одну пуговицу. На шее — светлый галстук-бабочка. Всё говорит о том, что перед нами большой артист, человек яркого дарования и большого профессионализма, что позволяет ему держаться в обществе гордо, с чувством собственного достоинства. На изображении в нижнем левом углу наискось наклеен небольшой ярлычок, на котором машинописью в старой орфографии значится просто: «Усатов».



Дмитрий Андреевич Усатов в 1886 году.

Портрет в овале на визитном паспорту.

Из фондового собрания ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник»

Дмитрий Андреевич Усатов (1844–1913), известный в дореволюционной России тенор (к слову, его фамилия упоминается Чеховым в рассказе «Исповедь», где Усатов представляется одним из тех, кого называют «maîtres de scène»). Дмитрий Андреевич был и талантливым педагогом, и невероятно колоритным, «характерным» человеком в жизни. Именно Усатову принадлежит «огранка» таланта великого русского артиста-самородка —

Фёдора Шаляпина. В книге «Страницы моей жизни», которую прославленный бас писал в Крыму, Шаляпин приводит сцену знакомства со своим учителем: «Давно уже сослуживцы мои говорили мне, что у меня хороший голос и что мне следовало бы поучиться петь у местного профессора пения Усатова, бывшего артиста императорских театров. И вот, в день отъезда из Тифлиса, я вдруг решил:

– Пойду к Усатову! Чем я рискую?

Пошел. Когда меня впустили в квартиру певца, прежде всего под ноги мне бросилась стая мопсов, а за ними явился человечек низенького роста, круглый, с закрученными усами опереточного разбойника и досиня бритым лицом.

– Вам что угодно? – не очень ласково спросил он. Я объяснил.

– Ну, что ж, давайте покричим!

Он пригласил меня в зал, сел за рояль и заставил меня сделать несколько арпеджий.

Голос мой звучал хорошо.

– Так. А не поете ли вы что-нибудь оперное?

Так как я воображал, что у меня баритон, то предложил спеть арию Валентина. Запел. Но когда, взяв высокую ноту, я стал держать фермат, профессор, перестав играть, пребольно ткнул меня пальцем в бок. Я оборвал ноту. Наступило молчание. Усатов смотрел на клавиши, я на него – и думал, что все это очень плохо. Пауза была мучительная. Наконец, не стерпев, я спросил:

– Что же, можно мне учиться петь?

Усатов взглянул на меня и твердо ответил:

– Должно.

Сразу повеселев, я рассказал ему, что вот – собираюсь ехать в Казань петь в опере, буду получать там 100 рублей; за пять месяцев получу 500 рублей; сто проживу, а четыреста останутся, и с этими деньгами я ворочусь в Тифлис, чтобы учиться петь.

Но он сказал мне:

– Бросьте все это! Ничего вы не скопите! Да еще едва ли и заплатят вам! Знаю я эти дела! Оставайтесь здесь и учитесь у меня. Денег за учение я не возьму с вас.

Я был поражен. Впервые видел я такое отношение к человеку» [14, с. 129–130].

Шаляпин всю жизнь боготворил и почитал своего первого и единственного настоящего учителя; человека, по сути, ставшего для молодого талантливого юнца из провинции кем-то вроде названного отца, вроде

наставника. Усатов стал тем, кто мог подсказать, как держаться в свете, как вести себя за столом, как следует ухаживать за костюмом (тогда, в Тифлисе, он подарил Шаляпину свой концертный фрак [14, с. 135]), и, конечно, смог научить профессиональному вокальному исполнению. Он воспитал в Шаляпине джентльмена в опере и в жизни, не уничтожив уникальности и самобытности его личности.

«Слыша, что голос ученика начинает слабеть, – писал Ф. И. Шаляпин, – Усатов наотмашь бил ученика в грудь и кричал:

– Опирайте, черт вас возьми! Опирайте!

Я долго не мог понять, что это значит – «опирайте». Оказалось, надобно было опирать звук на дыхание, концентрировать его. Увлеченный работой в кружке <...>, я стал учиться менее усердно и частенько выучивал уроки не очень твердо. В этих случаях я прибегал к такой уловке: ставил на фортепьяно раскрытые ноты, а сам, отойдя в сторону, скашивал глаза и читал с листа. Но Усатов заметил это и однажды ловко встал между нотами и мною, закрыв их. Я перестал петь. Тогда он бесцеремонно начал колотить меня палкой (дирижёрской – *Прим. авт.*), приговаривая:

– Лодырь, лодырь, ничего не делаешь!

Эти истязания стали повторяться довольно часто и понудили меня принять свои меры защиты. Инструмент стоял четверти на полторы от стены, я отодвинул его еще на вершок, и, когда Усатов замахивался на меня палкой, я убегал за фортепьяно. Он был толст и не мог достать меня, только кричал и топал ногами.

Но однажды я так рассердил его, что он швырнул в меня нотами и закричал неистово:

– Вылезай, черт проклятый! Вылезай, я тебя понял!

Я вышел. Он с наслаждением отколотил меня палкой, и мы снова начали урок. Впоследствии, встречаясь с ним, мы вспоминали эти уроки палкой и оба хохотали» [14, с. 137–138].

Эта яркая сцена – одна из многих в книге Шаляпина «Страницы моей жизни» – передает нам портрет живого, вспыльчивого, подвижного, как ртуть, человека, подлинного итальянца (как можно было бы подумать!) и в той же мере истинно русского человека – хлебосольного хозяина, певца, иконы оперного мира 1870–1880-х годов. К тому же Усатов являлся автором более 50 русских песен и романсов, некоторые из которых Шаляпин исполнял, а самому Дмитрию Андреевичу посвящали свои сочинения известные композиторы (в 1884 году П. И. Чайковский посвятил Усатову романс «Смерть», ор. 57 № 5 на слова Д. С. Мережковского).

Фёдор Иванович познакомился с Д. А. Усатовым уже тогда, когда пик его оперной карьеры остался позади, обеспечив тенору почёт, уважение, лавры стяжателя певческой славы. В 1892–1893 гг. Усатов был опытным педагогом, который взялся за талант Шаляпина сильно, напористо, со знанием дела.

Через десятилетия, прославленный, всемирно известный певец навещал своего старого учителя в Ялте, где тот доживал свой век, вращаясь в кругах ялтинской интеллигенции, отстаивая интересы города в прениях Городской думы, куда неоднократно избирался. В Ялте знакомыми Усатова стали композиторы В. И. Ребиков и А. С. Спендиаров [9; 12], писатели Максим Горький и Антон Чехов, который бывал у Усатова на обедах [12, Т. 7, с. 334–335]. До конца жизни Д. А. Усатов участвовал в культурной жизни города, в том числе выступал в оперных и концертных постановках Ф. К. Татариновой, ученицы Полины Виардо и Дженни Линд [1; 13].

На дачу «Омюр», где полгода прожил Чехов, Усатов присылал писателю вино и приглашения на обед, надписанные быстрым, хаотичным и трудночитаемым почерком [3], а также приходил, чтобы обсудить с хозяйкой, Капитолиной Михайловной, новый рассказ Чехова «Душечка», написанный в этом самом доме. Позже Капитолина Михайловна писала 10 мая 1899 года: «Теперь вся Ялта <...> читает. Даже Усатов между тёшкой у себя и пельменями у меня читал „Душечку“ впопыхах и, прочитав ее, все-таки не смягчился нравом и по-прежнему громит, и ругается, хотя уверяет, что она произвела на него впечатление и что все мужчины — подлецы, а все женщины — прелестные создания» [2].

Казалось бы, история запечатлела объёмный «портрет» этого неординарного человека. Помимо воспоминаний, сохранились и многочисленные фотогра-



Д. А. Усатов в роли Ленского. 1881 г.
Опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин».
Из фондового собрания ФГБУК «Всероссийский музей
А. С. Пушкина»

фии, рукописи. И всё же взглядимся ещё раз в фотографию: это типаж трубадура Манрико или Мазаньелло, типаж Отелло и Радамеса... В собрании «Всероссийского музея А. С. Пушкина» хранится фотография [5], запечатлевшая Д. А. Усатова в роли Ленского в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин» — это, можно сказать, премьерный снимок. Именно Усатов сформировал сценический образ Ленского, и именно он первым пропел со сцены Императорского театра строчки, ставшие крылатыми: «Куда, куда вы удалились...».

Учитывая обычную для того времени практику, артист должен был позаботиться о своей роли сам (манера Шаляпина гримировать самого себя, не доверяя гримёрам, и самому продумывать нюансы образа, должно быть, была перенята им от Усатова). Так Усатов должен был воплотить Ленского таким, каким он хотел, чтобы его запомнили слушатели. На фотографии артист запечатлён без усов, но с бакенбардами. В образе безвременно погибшего поэта, угадывается тень его создателя — Пушкина: вот тот же дуб у моста (чем не Чёрная речка?), та же накидка, во всём те же мотивы неотвратимости трагедии. Здесь Усатов другой — такой, каким должен быть Неморино, граф Альмавива или Надир. Поэтому можно отметить, что Усатов первым трактовал образ Ленского как биографический — как воплощённое предчувствие самого Пушкина.

Но всё же, неужели кроме фотографий, фрагментов театральных костюмов или пачек писем ничего от артиста не осталось? А как же голос? Интересную находку удалось нам обнаружить в аудиоархиве «SantaBarbaraLibrary», Калифорния, США [8]. В их депозитарии хранятся тысячи восковых цилиндров для фонографа (валиков, или, как их называют по-научному — фоноваликов) со всех концов света. Здесь есть записи 1889–1890-х годов [8; 11]. Восковые цилиндры — самый первый и, как показало время, довольно прочный звуковой носитель. Они позволяют совершить настоящее путешествие в прошлое, а вернее — достать, будто бы из волшебного зеркала, и оживить фрагмент прошлого. Достаточно лишь аккуратно завести аппарат...

На одном цилиндре из коричневого воска (такие были основными для 1890-х годов) сделана запись «Diquellapira». Это знаменитая стретта Манрико из оперы Джузеппе Верди «Трубадур». Голос тенора записан в сопровождении фортепиано. Сколько огня, металла и бравады в



QR-код ссылка на оцифрованный
валик Д. А. Усатова, 1890-1891 гг.
Стретта Манрико «Diquellapira»

этом голосе! Несмотря на искажения, легко представить себе исполнителя — человека, о котором писал Шаляпин — невысокого, полноватого, держащегося с особенным достоинством и подвижного, как ртуть. Действительно, на цилиндре иглой процарапана надпись — так делали обыкновенно — «Dr. D. Ousatoff. Il Trovatore. Diquellapira», что исключает всяческие сомнения [10]. По формату записи и манере объявления перед записью (в то время это обычно делал инженер компании или сам певец) можно заключить, что запись сделана в 1890–1891 годах.

К сожалению, пока не ясно, где и как запись была произведена — прибыл ли инженер с фонографом в Тифлис, где в это время жил Усатов, а потом увёз цилиндры, либо Усатов записался сам (как говорили в позапрошлом веке «напел валик»), в рабочей поездке по Европе.

В настоящее время запись с валика оцифрована сотрудниками аудиоархива и может быть прослушана каждым любителем музыки по QR-коду.

И всё же, Усатов, как гласный городской думы, много сделал вместе с врачом П. П. Розановым для Ялты: добился благоустройства ул. Пушкинской; выступал с предложениями санации Набережной, не переставал самоотверженно трудиться на благо города и выступал с самыми насущными вопросами, непримиримо отстаивая то, что считал справедливым — и даже обвинял Думу и городского голову в медлительности при решении важных вопросов городской жизни [12, Т. 7, с. 324–325]. Он занимался и благотворительностью: так в газете «Крымский курьер» (№ 37 от 16 февраля 1899 г.) сообщалось: «В воскресенье, 14 февраля, в здании „Яслей“ Заречья был устроен детский спектакль, сбор с которого поступает в пользу голодающих детей Самарской губернии <...> Кроме того, был дивертисмент, в котором принимали благосклонное участие В. Е. Голубинина, Л. Б. Аратова и Д. А. Усатов». И в № 43 (23 февраля): «Валовой сбор с двух спектаклей в пользу детей крестьян Самарской губернии, данных учениками и ученицами школ и разных ремесленных заведений в помещении „Яслей“ Заречья, на даче Дараган, 14-го и 19-го февраля, дал двести восемнадцать руб. <...> чистого сбора получилось сто шестьдесят семь руб. пятьдесят две коп. <...>, которые и были доставлены некоторыми участниками спектакля А. П. Чехову для передачи по назначению» [12, Т. 16, с. 365–370].

Неутомимая и кипучая деятельность Усатова иногда служила объектом шуток. Г. М. Чехов в письме к двоюродному брату Антону в Москву отмечал, что «Усатов вновь выбран в члены управы, хотя предлагали его забаллотировать» [12, Т. 11, с. 323]. При этом, несмотря на то, что Ялта во многом преобразилась трудами старого оперного певца, имя Усатова не

отражено в названиях ялтинских улочек. В городе сохранилось два адреса, связанных с его именем. Но помнят о нём и в доме А. П. Чехова и в Историко-литературном музее, говорят о нём в городском театре, знают в Москве и Петербурге. Не сохранилась лишь, к сожалению, могила певца, в 1913 году упокоившегося на Иоанно-Златоустовском (Поликуровском) кладбище — во время Великой Отечественной войны она была утрачена и позднее не восстановлена. Возможно ли теперь, в 20-х годах XXI века, определить точное место захоронения выдающегося тенора и вновь указать его современникам как дань памяти? В этом мы и постараемся разобраться...

Техническая часть

Для того чтобы максимально точно определить место захоронения Д. А. Усатова (с допустимой погрешностью в 0,6–1 м по сторонам) и квадрат, в котором оно должно было находиться, необходимо предпринять следующие расчёты с учётом трёх факторов:

- 1) фактор постоянных ориентиров;
- 2) фактор перспективного искажения объектов;
- 3) фактор ландшафта.

Вначале определим погрешности и постоянные, точно известные величины, на которые следует ориентироваться (по существу — константы). На фотографии (которую для удобства далее мы будем называть «опорной»), запечатлевшей Ф. И. Шаляпина у могилы своего учителя из собрания ГЦТМ им. А. А. Бахрушина[6], детально видны стройные кипарисы. Высажены они не позднее середины 1890-х годов, что согласуется с атрибуцией другого снимка кладбища (Поликуровского некрополя), выполненного в 1902–1908 годах, и пребывают, на момент съёмки, в возрасте 17–27 лет, то есть являются молодыми деревьями.

Известно, что в период молодости кипарисы развиваются преимущественно в высоту (достигая отметки 4–5 метров), а в обхвате прибавляют незначительно. Согласно расчётам по методике определения возраста деревьев, разработанной Ю. В. Плугатарем (Никитский ботанический сад) [7], на расстоянии от почвы в 1,3–1,5 м, диаметр кроны кипариса указанного возраста должен составлять примерно 55–65 см в зависимости от условий произрастания дерева. Примем за усреднённое значение 60 см, которое будет являться первой константой, позволяющей нам производить измерения (в масштабе фотографии) для предметов на заднем плане. Она позволяет вычислить достаточно точное расстояние между первым и последним кипарисом (длину посадки деревьев на заднем плане), которое должно составлять, с учётом погрешностей, 10–11 метров (поскольку кипарис

и пространство вокруг него можно принять равным в 0,9–1 м). Понимание этой величины существенно ограничивает искомый квадрат по одной из его сторон.



*Ф. И. Шаляпин у могилы своего учителя Д. А. Усатова. Ялта. Сентябрь 1913 г.
«Опорное» фото – единственное известное автору изображение могилы Д. А. Усатова.
Фотограф – Э. Кукулевич (атрибуция специалистов ГЦТМ им. А. А. Бахрушина).
Из фондового собрания ГЦТМ им. А. А. Бахрушина*



*Вид Поликуровского некрополя с северной стороны. 1902–1908 гг.
В отдалении хорошо заметны посадки молодых кипарисов, обрамляющих участок.
Открытые источники. URL: pastvu.com*

Немаловажно отметить, что кипарисы запечатлены в отдалении практически без перспективных искажений и расположены в ряд, в одной плоскости, практически перпендикулярной линии взгляда. Искажениями кипарисов в правой стороне фотографии можно пренебречь, поскольку они составляют от 2° до 4° относительно горизонта (и, соответственно, плоскости заднего плана). Позднее, при наложении отметок на план существующего кладбища, данные искажения будут компенсированы.

Отметим на плане точки пересечения вертикальных линий, проведённых нами через приблизительную точку в середине ширины ствола кипарисов, с горизонтальной прямой (см. рис. 1). Получившаяся проекция кипарисов на прямую АВ в виде точек, имеющих разное расстояние относительно друг друга, позволяют с высокой точностью определить плотность посадки и расположение конкретных деревьев, что в будущем, при наложении на план в масштабе, также позволит с высокой степенью вероятности привязать сфотографированный участок к участку конкретной местности. Данная проекция кипарисов позволит также определить, какие деревья сохранились, а какие нет, что также будет способствовать пониманию верности полученных в ходе нашего исследования выводов по числу совпавших деревьев в определённом участке отснятой местности. Если большая часть деревьев совпадёт, значит выводы верны и квадрат с предполагаемым захоронением определён правильно.

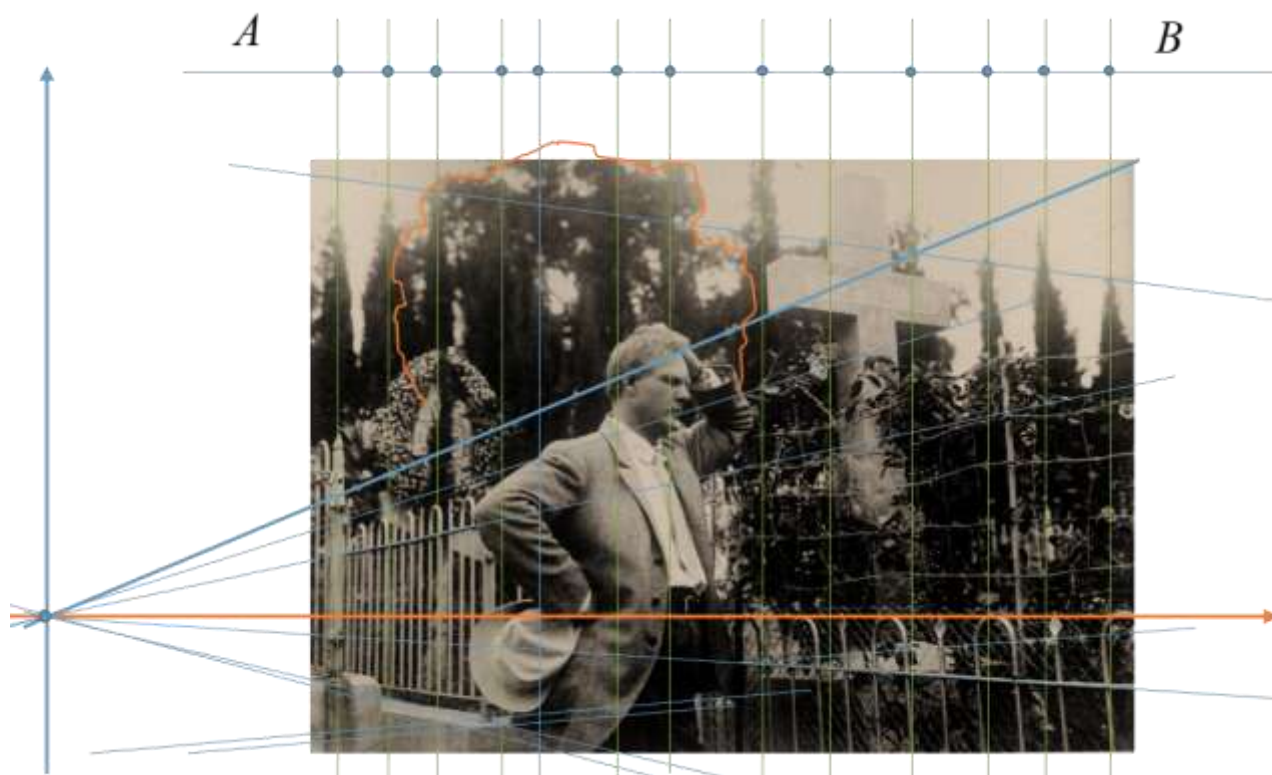


Рисунок 1. Проекция точек роста кипарисов на прямую АВ

Стоит отметить, что ландшафт участка, его геометрия и прочее, не могли подвергнуться существенным изменениям за прошедший век. Несмотря на то, что самих надгробий, запечатлённых на снимке, больше нет, до сих пор можно максимально точно определить могилы по ряду иных ориентиров и по сохранившимся фотографиям.

Ещё важные ориентиры, которые следует оговорить отдельно — это большое, раскидистое лиственное дерево за линией кипарисов, а также сама ориентация запечатлённых объектов в пространстве и их отношение к плоскости посадки кипарисов (детали, увязывающие фактор 1 с факторами 2 и 3, о которых ниже).

Определим вторую константу — рост Ф. И. Шаляпина известен доподлинно: 6 футов 5 дюймов, что соответствует 1 м 95 см. Принимая во внимание классические пропорции взрослого человека и используя полученный масштаб, можно с высокой точностью вычислить размеры ближайших к артисту предметов, в том числе величину периода решётки, высоты надгробия и размеры перекладин креста. В соответствии с масштабом «опорного» снимка период решётки должен составлять 35–37 см. К счастью, этот параметр до сих пор возможно проверить — фрагмент однотипной решётки сохранился в районе ул. Кирова в Ялте и действительно составляет 36 см. Данный факт позволяет вычислить размеры длинной стороны ограды могилы — не менее 180 см.

С учётом ширины высокого каменного основания, размеры надгробия для удобства следует считать 200x80 см, что соответствует типовому значению. Отсюда перекладина креста — 60 см, а высота от основания надгробия до высшей точки креста 234–240 см (см. рис. 2). Обратим внимание на эту величину, а также на минимальные искажения в нижней трети «опорного» снимка Шаляпина у креста на могиле Д. А. Усатова.

Данные расчёты и наблюдения позволяют заключить, что съёмка велась на уровне решётки, то есть, «от груди» стоящего фотографа, скорее всего переносной камерой системы «Кодак» (формат 9x12 — негатив варианта исследуемой фотографии хранится в ГМИИ им. М. И. Глинки) или с фотоаппарата, укреплённого на переносной треноге, однако с той же высоты. Оба способа фотографирования были весьма распространены в 1913 году.

Все определённые нами величины наиболее точно известных или легко вычисляемых элементов снимка позволяют определить высоту других запечатлённых объектов. Естественно, измерения интересующего нас захоронения произведены с допустимыми погрешностями, что правомерно и по отношению к вычисленной длине участка, засаженного кипарисами. Однако это уже во многом предопределяет ход дальнейшей работы.

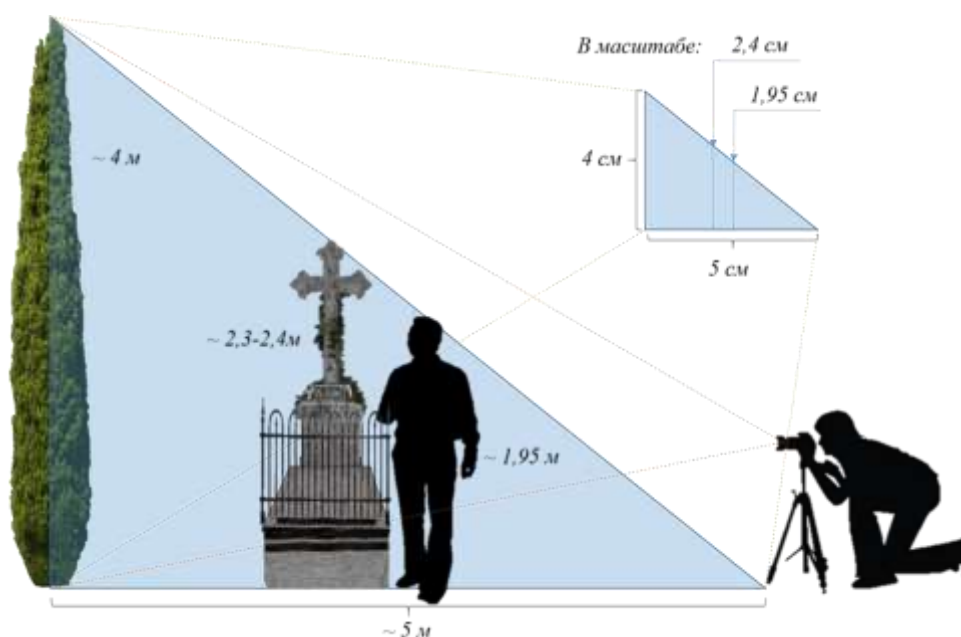


Рисунок 2. Наглядные построения и соотношения величин запечатлённых объектов

Далее необходимо разъяснить выделенные ранее нами три фактора, без которых исследование окажется невыполнимым.

Фактор постоянных ориентиров

Итак, на фотографии отчётливо запечатлены элементы, которые должны сохраниться на местности и по сей день. Это кипарисы, высаженные плотной стеной на заднем фоне снимка. В течение прошедших более 100 лет, учитывая все невзгоды, обрушившиеся на Ялту в общем, и на Иоанно-Златоустовское кладбище в частности, естественно предположить, что от запечатлённой на снимке плотной стены деревьев, обрамляющей участок, остались лишь фрагменты.

С поправкой на прошедшее время, необходимо понимать, что деревья могли засохнуть, могли быть уничтожены, могли развиваться неравномерно или неправильно, сильно изменить свою форму в зависимости от сортовых или видовых признаков, а потому, не все они будут отражены на плане в настоящее время. Так и есть: сейчас кладбище всё ещё опоясывает высокая стена старых кипарисов, но она там и тут перемежается пустотами и пнями от погибших деревьев. И всё же наиболее существенным ориентиром для нас должны послужить эти деревья.

Следующим вспомогательным ориентиром может служить наличие вблизи фотографируемого участка подпорной стены. Известно, что кладбище с юга и с юго-востока, у склона, обнесено высокой подпорной стеной. Сейчас во многом подновлённая (в 1970-х годах эта подпорная стена, по сути, была

обложена новым слоем камня, среди элементов которого угадываются разбитые надгробия 1830–1860-х гг.), она существовала и на момент создания снимка Кукулевичем в 1913 году. Она же, только с северной стороны, отчётливо видна на фотографии Поликуровского некрополя 1902–1908 гг. (см. выше).

Но что заставляет думать о подпорной стене именно на исследуемом снимке? Очевидно, что могилы, запечатлённые за фигурой Ф. И. Шаляпина, неплотно примыкают к кипарисам – между ними остаётся некоторое пустое пространство. Должно понимать, что это происходит из-за того, что за кипарисами как раз и находится та самая подпорная стена. Это объясняет и существенный острый угол центральной оси могил к плоскости кипарисов.

Предположение о наличии здесь подпорной стены подтверждается при внимательном рассмотрении плотности ряда кипарисов на фотографиях. Видно, что на снимке действительно запечатлены два ряда деревьев: один выше (передний план), другой существенно ниже и в большем расфокусе (дальний план), что одновременно указывает на резкий перепад высот и относительно существенную удалённость рядов друг от друга (обратим также внимание на расфокус кроны высокого дерева – оно расположено ещё дальше от наблюдателя). Такое может быть только, если передний ряд кипарисов растёт по верху подпорной стены, тогда как другой – за дорогой, что и объясняет расстояние между посадками, равное примерно высоте самих деревьев (3–4 м).

Данные наблюдения также подтверждаются снимком Поликуровского некрополя с северной стороны 1902–1908 гг., на котором отчётливо видно, что за первым окаймляющим рядом кипарисов запечатлён другой расположенный в отдалении ряд, существенно ниже первого. С обеих сторон дорога огорожена плотными рядами кипарисов – один ряд за стеной выше, другой ряд за дорогой ниже. Пролегающая по периметру кладбища дорога сохранилась до сих пор, вдоль неё всё ещё стоят отдельные деревья (см. рис. 3).

Обратимся ещё раз к упомянутым снимкам. На них запечатлено и то самое высокое дерево с раскидистой кроной, растущее за кипарисами в юго-восточной части кладбища. Сравним форму его кроны с известным нам образцом с фотографии Шаляпина у могилы Д. А. Усатова. Очевидно, что это одно и то же дерево, а следовательно, и искомая могила Усатова должна была находиться в юго-восточной части кладбища, а ещё точнее – южнее направления на большое раскидистое дерево.



На увеличенном фрагменте фотографии видна разница высот между рядами кипарисов за дорогой и на стене. Эта разница равна высоте стены. Изменение отношения высот к «правой стороне снимка» указывает на поворот дороги.

Рисунок 3. Сравнение ориентиров на изучаемых снимках

С данным ориентиром возникли определённые трудности. С целью его выявления, нами были рассмотрены современные планы кладбища, предоставленные для исследования МБУ «Ритуал», в управлении которого находится Поликуровский мемориал, а также карта, полученная со спутника (GoogleMaps). По планам видно, что дорога, опоясывающая кладбище, не изменилась и находится на своём месте, всё также разветвляясь на два направления. Остался и «остров зелени» между ответвлениями дороги — здесь всё сохранилось в границах начала XX века.

Однако теперь, деревья с высокой и широкой кроной (вероятнее всего, это ясень или платан) за подпорной стеной или в районе развилки обнаружить не удалось — оно не сохранилось. Но, за сторожкой проходной, на разветвлении, угадывается пустота в посадках, наскоро засаженная небольшими кипарисами. Работы были произведены 10–15 лет назад, что указывает на то, что в данном квадрате ранее должно было располагаться большое дерево. И действительно, при проведении в вычисленном районе полевых работ нами были обнаружены рассыпающиеся фрагменты толстых корней, большого пня и фрагментов дерева лиственной породы, изрядно прогнившие и ветхие.



*Фрагменты старого дерева лиственной породы.
Фотография автора. 28 марта 2021 года*

Таким образом, все факты согласуются с тем, что дерево, запечатлённое на снимке за стеной кипарисов, должно было находиться на развилке дороги, идущей вокруг кладбища, за нынешней сторожкой. Место произрастания дерева отмечено нами схематичным контуром. Подтверждением того, что

раскидистое дерево находилось именно здесь, служат и почтовые карточки начала XX века, запечатлевшие Ялту с Поликуровского холма, или как часто писали на открытках «с юго-восточной стороны». Так, на фотооткрытке 1910-х гг. (времени, соответствующего исследуемому нами периоду) можно различить справа только фрагмент раскидистой мощной кроны дерева, но существуют открытки, где дерево просматривается лучше. К тому же, тип кроны (её габитус) соответствует кроне дерева на снимке Шаляпина у могилы Д. А. Усатова, что позволяет заключить тождество запечатлённых деревьев.



Схематическое расположение дерева на съёмке местности



*Дорога в Массандру под Поликуровским некрополем. Фотооткрытка 1910-е гг.
У правого среза фрагмент кроны большого раскидистого дерева.
Открытые источники URL: pastvu.com*

Так, нами установлено, что геометрия подпорной стены, а также расположение высаженных за ней кипарисов и отмеченное на плане место роста высокого раскидистого дерева являются точными ориентирами, связывающими до настоящего времени прошлое и настоящее искомого нами участка. Уже на данном этапе исследования становится ясно, что могила Д. А. Усатова могла находиться в непосредственной близости от подпорной стены кладбища, что существенно сужает площадь искомого квадрата.

Чтобы точнее определить расположение могилы, необходимо установить первоначальную её ориентацию в пространстве, исследовав опорный снимок и те объекты, которые на нём запечатлены.

Известно, что могилы ориентированы строго на восток, то есть, располагаются по линии «запад-восток». Надгробие при этом может ставиться как в головах, так и в ногах, но для нашего исследования этот момент не важен. Стоит обратить внимание на крест, установленный на могиле Усатова. Ориентацию его определить просто, если знать, что по православному канону, верхний поднятый край нижней перекладины креста *всегда* направлен на север. Таким образом, могила торцами будет направлена с запада на восток (восточный край с надгробием), а боками с севера на юг. Не вызывает сомнений то факт, что Ф. И. Шаляпин запечатлён на фотографии у северной стороны могилы Д. А. Усатова.

Возможность неверно отпечатанной фотографии (отзеркаленное изображение) исключаем — достаточно приглядеться к надписи на надгробии и кресте с правильным расположением букв, а значит, север действительно на

фотографии находится со стороны Ф. И. Шаляпина (об эпитафии и надписях скажем отдельно в заключении).

К вопросу об ориентации захоронения в пространстве, отметим, что дальняя запечатлённая могила не может находиться на расстоянии менее 0,5–1 м от ближайшего кипариса, что позволяет при топографической работе, приняв эту величину, вычислить угол торца дальней могилы к плоскости кипарисов в точке пересечения проекции. Благодаря этому возможно точно ориентировать могилы по отношению к плоскости кипарисов, которое должно коррелировать с ориентацией могилы по сторонам света (как неизменный обязательный фактор).

При изучении фотографии становится ясно, что запечатлённый участок кладбища создавался в строгом соответствии с канонами, поскольку все запечатлённые захоронения строго ориентированы, а не расположены хаотично (как сохранившиеся теперь надгробия). Рассмотрим этот момент детальнее на рисунке 4.

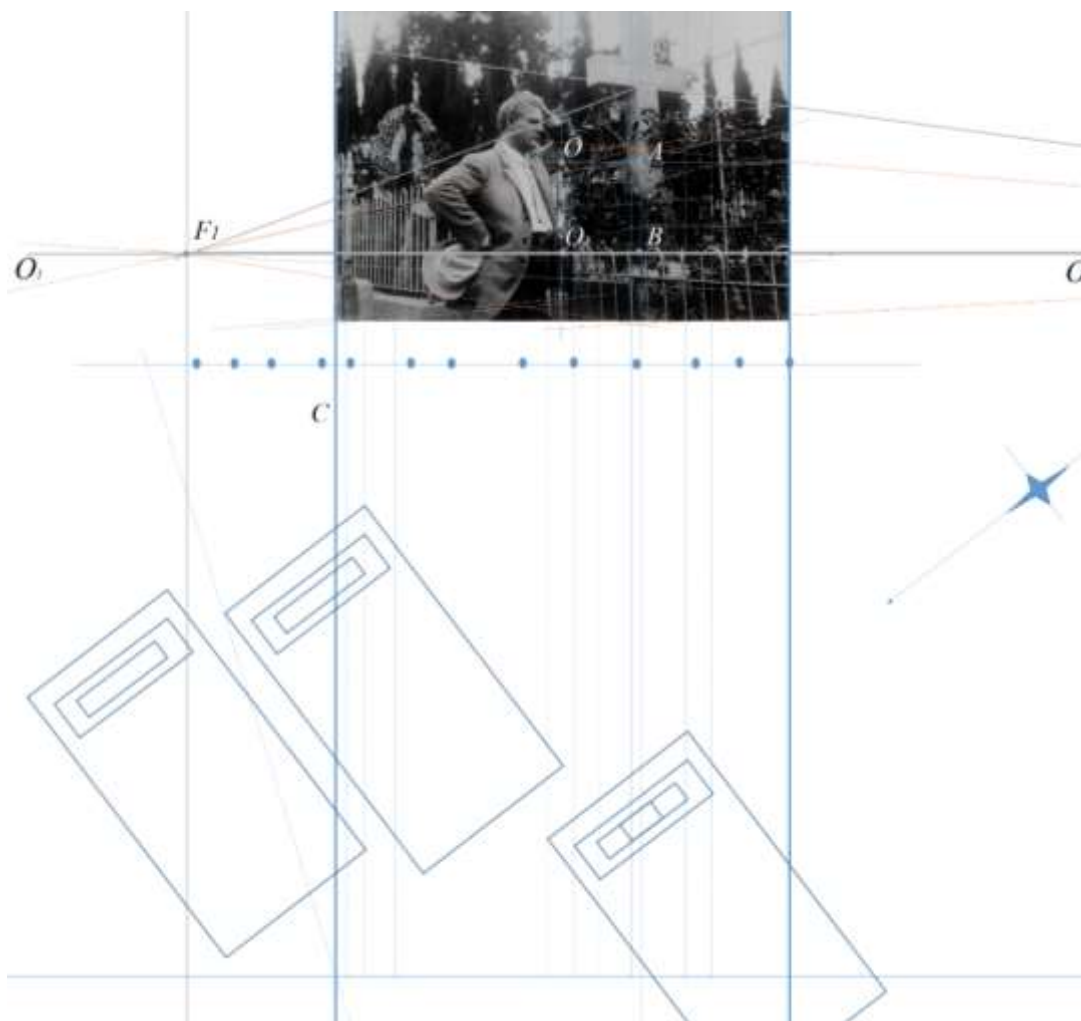


Рисунок 4. Построение запечатлённых могил на плоскости в соответствии с их ориентацией в пространстве

Исходя из представленных рассуждений, можно однозначно заключить, что могила Усатова располагалась строго по линии «восток-запад» и должна была находиться под определённым острым углом к плоскости посадки кипарисов по отношению к перпендикуляру, проведённому через ось могилы. Точное определение угла на плане позволит:

- 1) с высокой точностью ориентировать могилы к плоскости посадки кипарисов (а соответственно — к линии подпорной стены);
- 2) вычислить расположение захоронения при его относительном удалении от стены;
- 3) обеспечить точную ориентацию могил по сторонам света на плане.

Выполнение этих трёх пунктов позволяет безошибочно определить местонахождение могилы Д. А. Усатова на местности.

Фактор перспективного искажения объектов

На «опорном» снимке видно, что линия могил находится под существенным острым углом по отношению к плоскости и линии просадки кипарисов, которая нами принята за условную прямую. На плоскости, по координатам ($X; Z$), могилы имеют вид правильного прямоугольника. Также ясно, что все три запечатлённые могилы имеют одну форму, выполнены в едином стиле и очень высоки (что позволяет позднее сделать дополнительные заключения по фактору 3). Естественно, что при таком архитектурном решении, длинные стороны решёток будут параллельны воображаемой центральной оси, проходящей через торцы могилы, и стремящейся к горизонту в левой точке схода F_1 , находящейся за пределами снимка. Необходимо рассмотреть дополненный план (Рис. 5).

Для того чтобы вычислить угол перспективных искажений запечатлённых объектов, а также угол, на который могила Д. А. Усатова отстоит от плоскости кипарисов, было сделано наложение прямоугольников (*Fig. A; Fig. B*) к которым применялось графическое искажение по оси Y (поворот вокруг оси X), а также им задавался угол перспективного искажения до того момента, пока фигуры не принимали вид трапеций, а их, в норме параллельные стороны, не совпадали с искажёнными параллелями запечатлённых на снимке решёток. При этом *Fig. A* иллюстрирует искажения в части решётки дальней могилы, а *Fig. B* призвана отразить искажения плоскости креста на могиле Усатова, установленного по отношению к оси могилы перпендикулярно (см. Рис. 5).

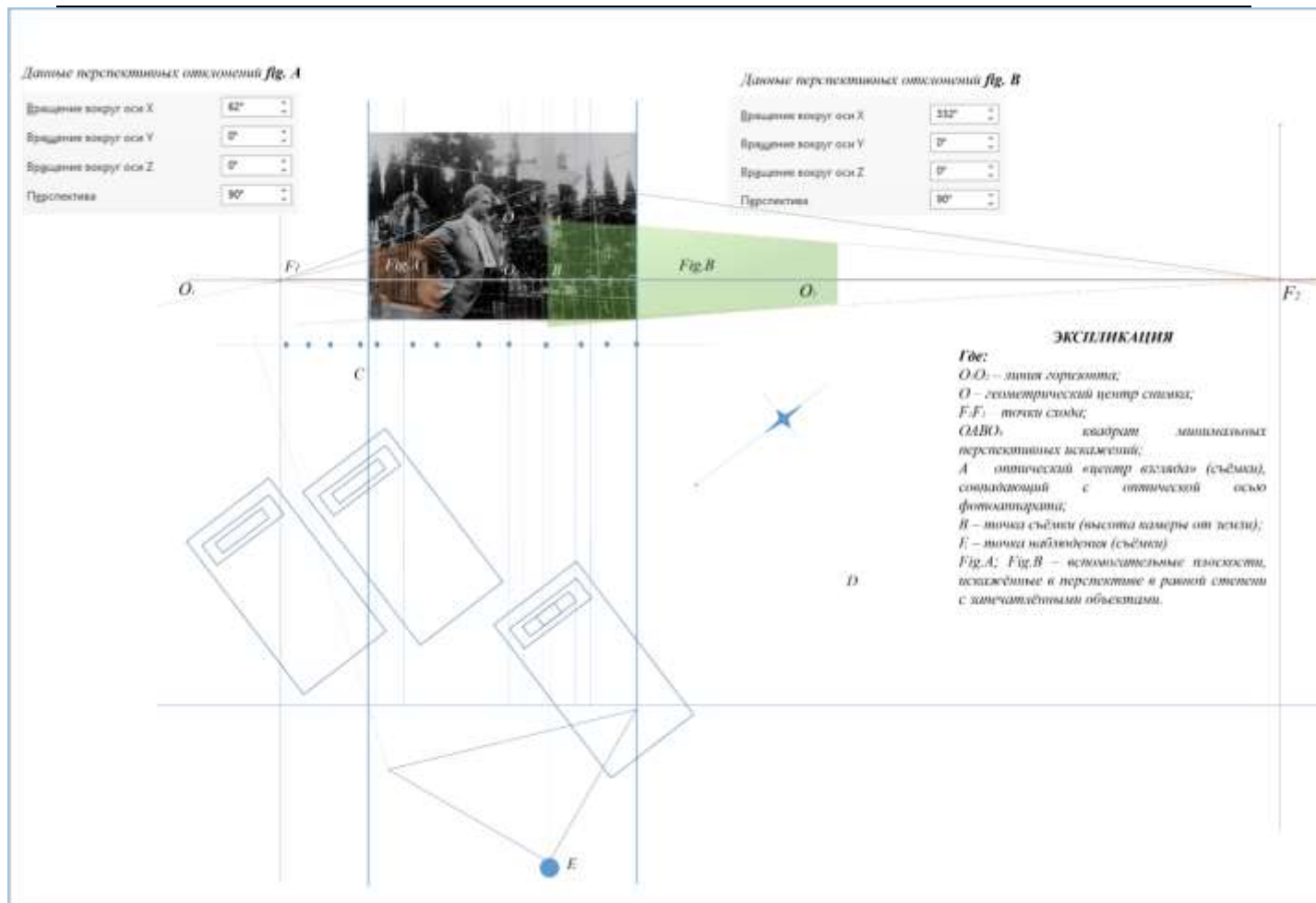


Рисунок 5. Дополненный план с построениями и фигурами перспективных искажений

Данные фигуры, будучи продолженными с поправкой на перспективу, сойдутся в соответствующих точках схода F_1F_2 , лежащих на линии горизонта O_1O_2 (всегда соответствует уровню взгляда), что отражено соответствующими вспомогательными линиями построений.

Искажения составляют:

- для *Fig. A*: поворот по оси X составил 62° при искажениях в 90° ;
- для *Fig. B*: поворот по оси X составил 332° при искажениях в 90° .

Данные значения позволяют заключить, что могилы отклонены от плоскости кипарисов на 62° , в то время, как угол поворота креста, установленного перпендикулярно центральной оси могилы Усатова, отклонён на 332° , что соответствует дополнительному углу в 29° , отношению к проекции плоскости кипарисов.

Немаловажно угловое значение перспективных искажений, равное 90° , что соответствует показателям объектива фотоаппарата, на который производилась съёмка. Стоит отметить, что и до настоящего времени объективы с углом обзора от 84° до 96° широко применяются в пейзажной или

натурной съёмке. Также данный момент позволяет установить, что съёмка велась с расстояния не более 3,5–4 м до самого чёткого объекта (главный элемент кадра, безусловно, сам Ф. И. Шаляпин).

Проведённые вычисления позволяют наметить план расположения могил на плоскости по координатам (X ; Z), а также их расположения относительно плоскости кипарисов с отметками растущих деревьев, что требует дополнительных линий построения от объектов. Получившийся в результате план наглядно и весьма достоверно отражает особенности расположения захоронения Д. А. Усатова на местности.

Дополнительно в ходе работ были выявлены геометрический и оптический центры снимка, обнаружен квадрат наименьших перспективных искажений, а также угловое значение в градусах для каждой из фигур по двум значениям: поворот вокруг оси X и величина перспективного искажения. Всё это позволило с высокой точностью отразить соотношения могил на плоскости и угол их расположения, относительно зримых ориентиров (кипарисы). Также, в ходе работ стало возможно выявить точку (E) и угол съёмки, построить соответствующий сектор, в котором сделана фотография.

Фактор ландшафта

Третий фактор, играющий в определении местонахождения захоронения, безусловно, важную роль, — ландшафт местности. Старое Иоанно-Златоустовское кладбище располагается на склоне холма, сходя книзу на восток, юг и запад. Когда-то к христианскому кладбищу примыкали участки мусульманских (запечатлено на картине И. И. Левитана «Татарское кладбище», 1886 г.) и еврейских/караимских захоронений. Все они теперь безвозвратно утрачены, участки застроены или перерыты.

На опорной фотографии из музея А. А. Бахрушина видно, что надгробие Д. А. Усатова, укреплённое на высоком бордюре, с решёткой ограды доходит Ф. И. Шаляпину практически до пояса, в то время, как соседние надгробные плиты кажутся ещё выше, устроены будто бы на стене. Следовательно, плиты расположены горизонтально на весьма крутом склоне. Если путешественник заглянет на современное кладбище, превращённое в мемориал, он и теперь сможет отметить резкие перепады высот на некоторых участках.

Изучая немногочисленные дореволюционные фотографии кладбищ, отмечаем, что устраивать памятники над захоронениями на высоких «постаменты» было характерным приёмом нейтрализации перепадов ландшафта, принятым в целом в европейских странах. Кладбища Ялты (белокаменные, как описывал их в стихах И. А. Бунин) вообще походили на кладбища средиземноморских курортов Франции.

Так, перепад высот, которые можно вычислить по отношению уровня дальнего высокого надгробия к соседнему, находящемуся на уровне захоронения Д. А. Усатова, составляет около 36 см на метр или примерно 1 метр понижения на 3 метра длины (при условии расстояния между могилами не менее 25 см). Это также позволяет определить и ландшафт местности, который должен был, несомненно, сохранить свои очертания до наших дней (см. рис. 6).

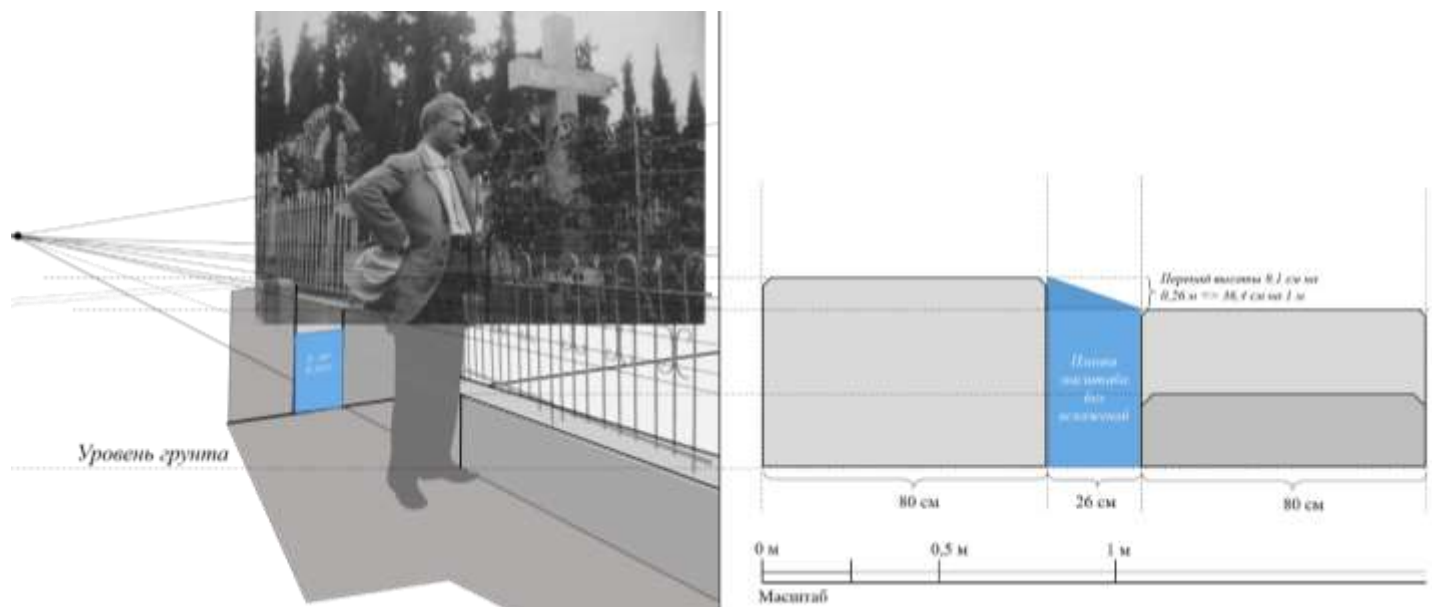


Рисунок 6. Построения, позволяющие вычислить перепад высот на местности, запечатлённой на опорном снимке

Согласно плану участка, представленному для исследования МБУ «Ритуал», местность с подобным понижением сосредоточена в юго-восточной части мемориала, что подтверждают зафиксированные при топографической съёмке данные высот в изолиниях. При наложении спутниковой съёмки и проекции ориентиров возможно получить гибридный план местности (см. рис. 7). Приведённые элементы совпадают друг с другом и позволяют в полной мере определить квадрат захоронения — ряд кипарисов, отчасти сохранившихся до наших дней (красным отмечены утраченные деревья) точно совпадает с зафиксированными на спутниковой карте деревьями (вспомогательные линии, проведённые в направлении отбрасываемой деревьями тени, позволяют максимально точно выделить их из общей массы посадок).



Рисунок 7. Гибридный план местности с наложением линии проекции кипарисов.
Красным выделены несохранившиеся деревья

Итак, учитывая каждый из вышеперечисленных факторов, квадрат захоронения можно определить предельно точно и даже с допустимой погрешностью указать наиболее истинное место, где находилась могила Д. А. Усатова: восточный склон кладбища у самой подпорной стены. Могила певца была строго ориентирована на восток, располагалась первой, по



Совмещение опорного снимка и местности

отношению к тропинке, которая теперь заасфальтирована, однако, должно быть, существовала и до революции (см. рис. 8). К счастью, и теперь этот участок земли, расположенный как раз под углом в 29° к плоскости роста кипарисов, ориентированный на восток, не заасфальтирован и не заложен камнями.

На указанном участке предполагаемого захоронения до сих пор в ландшафте можно угадать следы трёх могил (теперь это просевшие участки земли под растяжкой электрического столба), расположенных точно, как они запечатлены на снимке — первая из которых, ближайшая к наблюдателю, и будет могилой Д. А. Усатова. Выводы можно подтвердить и с помощью наложения

опорного снимка на ландшафт местности, что и было нами проделано. Очертания крон живых кипарисов до сих пор сохраняют соотношение величин и формы между собой.

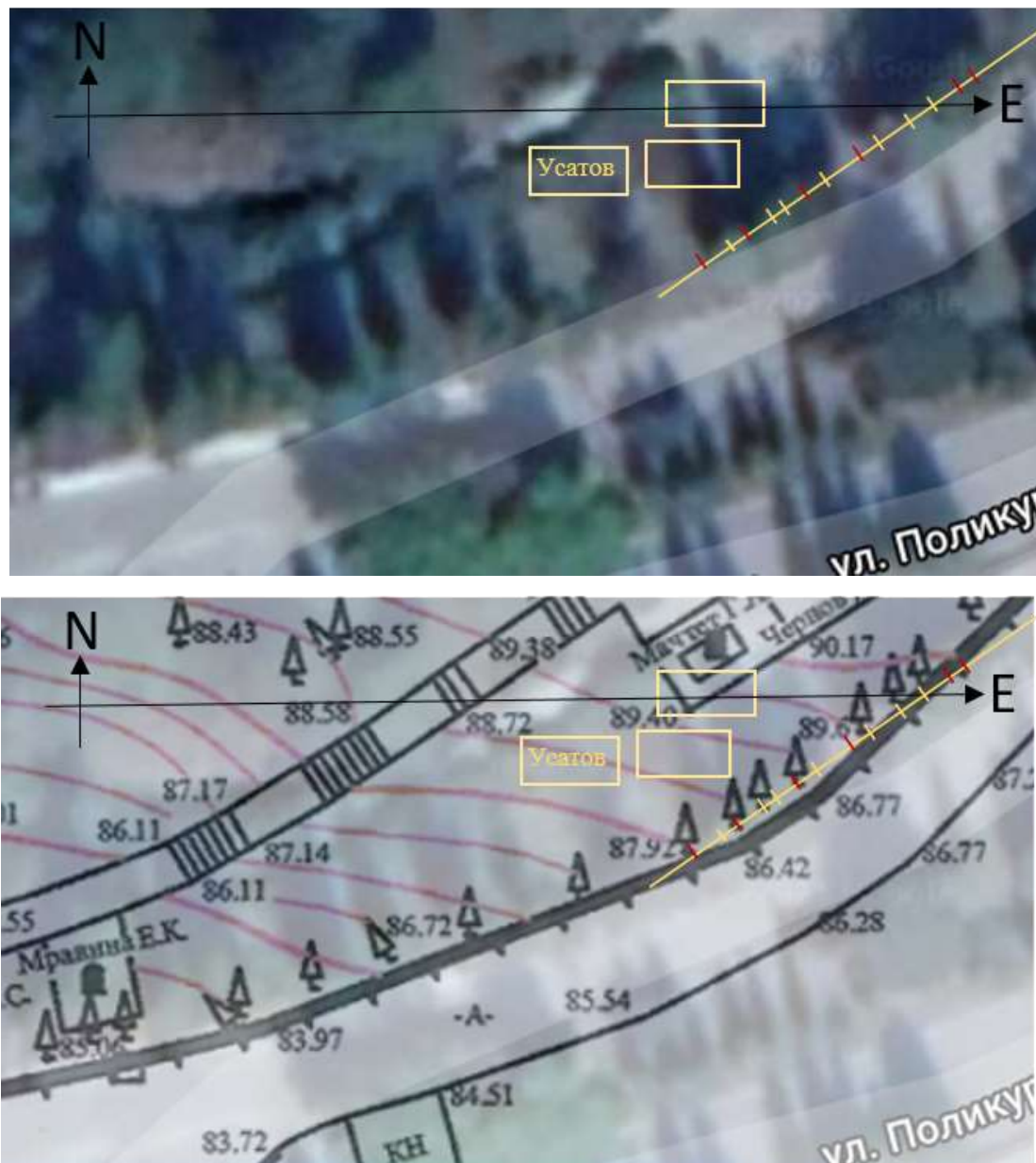


Рисунок 8. Реконструкция выявленного расположения могилы Д. А. Усатова на плане Иоанно-Златоустовского кладбища

Подводя итоги работы, следует отметить также найденную в определённом нами квадрате ржавую металлическую пластинку, на которую керном нанесено «Усатов» по новой орфографии. Сделано это было, должно быть, для ориентирования при разграничении участков после Великой Отечественной войны, когда ещё была надежда на реставрацию кладбища (Ялта предпринимала попытки восстановить Аутское и Иоанно-

Златоустовское кладбище, о чём сохранилось упоминание в письме реставратора к М. П. Чеховой в подшивке «Чеховианы» за 1948 год).



*Пластика, найденная автором в выявленном месте захоронения Д. А. Усатова.
Крепилась к рассыпавшейся проволоке, уходящей в землю.
Угадываются очертания надписи «УСАТОВ», сделанной керном ударным методом*

Теперь уместно восстановить эпитафию, отчасти просматривающуюся на опорном снимке из музея А. А. Бахрушина. В труде В. И. Чернопятава «Некрополь. Из записной книжки старого генеалога. 1915» содержится полный текст, размещённый на памятнике певцу: «Свободный художникъ Дмитрій Андреевичъ Усатовъ. род. 10 февраля 1847 г., † 13 августа 1913 г.», что без труда позволяет разобрать слова на запечатлённом памятнике, а также окончательно утвердить год рождения как 1847, а не 1849, ошибочно указанный на мемориальной табличке Усатова на Поликуровском мемориале.

Подводя итог нашего исследования, скажем, что теперь удалось определить местонахождение утраченной могилы Д. А. Усатова, что, надеемся, в будущем позволит реконструировать памятник и тем самым вернуть Ялте часть её утраченного наследия, связанного с именами выдающихся деятелей русской культуры XIX–XX веков.

Источники

1. Биография Фанни Карловны Татариновой, написанная её мужем // Музей МХАТ ВЖ-21 № 1977.
2. Иловайская, К. М. Письмо к А. П. Чехову (автограф) // Документы К. М. Иловайской, ОР РГБ. Ф. 331, К.44, Ед. хр. 6.
3. Усатов Д. А. : карточка визитная и записка с посланием А. П. Чехову (автограф) // Документы Д. А. Усатова, ОР РГБФ. 331, К. 61, Ед. хран. 7

4. Усатов, Д. А. :фотокарточка на визитном паспорту // Фонд ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей заповедник». КП 9149; Ф. «С» Ф.-VI-487.

5. Фотография. Усатов Д. А. в роли Ленского в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин». 1881 г. // ФБГУК Всероссийский музей А. С. Пушкина. ВМП КП-38815.

6. Фотография. Ф. И. Шаляпин на могиле Усатова Д. А. Иоанно-Златоустовское кладбище. Ялта, Крым. 1913 г. // ГЦТМ им А. А. Бахрушина. КП-57827. ФДО 22409.

Литература

7. Плугатарь, Ю. В. Методика определения возраста деревьев [Электронный ресурс] // Научные записки природного заповедника «Мыс Мартыан». 2011. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodika-opredeleniya-vozrasta-dereviev> (дата обращения: 18.04.2022).

8. Портал Аудиоархива Библиотеки Санта Барбара, Калифорния (США) [Электронный ресурс] // Официальный сайт URL: <http://cylinders.library.ucsb.edu/index.php> (дата обращения: 20.03.2021).

9. Сысоев Н. Чехов в Крыму / Предисл. М.П. Чеховой; ст. О. Л. Книппер-Чехова. Симферополь : Крымиздат, 1954. 151 с.

10. Фонозапись. Д. А. Усатов «Diuellapira». 1890–1891 [Электронный ресурс] // Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:D._Ousatoff._Trovatore._Di_quella_pira_1890-1891_Cylinder_Bettini.ogg (дата обращения: 18.04.2022).

11. Цилиндр для фонографа системы Беттини (1890) [Электронный ресурс] // Wikimedia Commons. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bettini_1890s_brown_wax_cylinder.jpg (дата обращения: 18.04.2022).

12. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / Гл. ред. Н. Ф. Бельчиков. М. : Наука, 1974–1983.

13. Шалюгин, Г. А. Ялтинские антоновки. Фанни Татаринова [Электронный ресурс] // URL: proza.ru/2018/06/29/292 (дата обращения 26.05.2022)

14. Шаляпин, Ф. И. Страницы из моей жизни. Киев : Музична Україна. 1987. 326 с.



Литературоведение



УДК 821.161.1

Корчевская Ольга Валерьевна

Кандидат филологических наук,
доцент кафедры русской и зарубежной литературы,
Институт филологии,
Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского;
Российская Федерация, Симферополь, e-mail: ok_vs@inbox.ru

Павлищук Виктория Николаевна

Студентка,
Институт филологии,
Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского;
Российская Федерация, Симферополь, e-mail:
victoria.pavlishchuk@bk.ru

«ДАНТОВ КОД» В ТВОРЧЕСТВЕ М. ВОЛОШИНА

В статье рассматриваются отсылки к Данте в художественном и документальном творчестве М. Волошина в контексте «Дантова кода русского символизма» в целом и в «Дантовско-Ивановского кода» особенно. Выясняется, что Волошин знал биографию Данте и текст «Божественной комедии» не очень глубоко; при этом в восприятии Данте русским поэтом различимы два периода: символистский (1900–1910), когда он смотрел на Данте глазами своего наставника-символиста Вяч. Иванова, и пост-символистский (после 1910 г.), когда Волошин постепенно отходит от влияния Вяч. Иванова и формирует самостоятельное творческое мировоззрение. Уточняется содержание «Дантова кода», общего для Вяч. Иванова и М. Волошина: это слова-символы «selva oscura» (тёмный лес), «rosa mystica» (мистическая роза), «stella» (звезда), «Amor» (любовь).

Ключевые слова: М. Волошин, Данте, «Дантов код», Вяч. Иванов, «Божественная комедия», русский символизм, «selva oscura», «rosa mystica», «stella», «Amor».

Olga V. Korchevskaya

PhD in Philology science, Assistant Professor
at the Department of Russian and Foreign Literature,
Institute of Philology, Crimean Federal University;
Russian Federation, Republic of Crimea, Simferopol

Victoria N. Pavlishchuk

Student at the Department of Russian and Foreign Literature,
Institute of Philology, Crimean Federal University;
Russian Federation, Republic of Crimea, Simferopol

«DANTE'S CODE» IN THE CREATIVE WORK OF M. VOLOSHIN

The article deals with references to Dante in the artistic and documentary works of M. Voloshin in the context of Russian Symbolism "Dante's Code", focusing on "V. Ivanov's-Dante's Code". It is discovered that Voloshin did not possess a really thorough knowledge of Dante's biography and the text of "The Divine Comedy"; in his perception of Dante, two periods can be distinguished: the Symbolist one (1900–1910), when he looked at Dante through the eyes of his Symbolist mentor V. Ivanov, and Post-Symbolist (after 1910), when the poet gradually moved away from the influence of his poetic teacher and formed an independent creative worldview. The content of the "Dante's Code", shared by V. Ivanov and M. Voloshin, is revealed: it contained symbolic words "selva oscura" (dark forest), "rosa mystica" (mystical rose), "stella" (star), "Amor" (love).

Key words: M. Voloshin, Dante, V. Ivanov, Russian Symbolism, «The Divine Comedy», «Dante's Code», «selva oscura», «rosa mystica», «stella», «Amor».

Для цитирования:

Корчевская, О. В., Павлищук, В. Н. «Дантов код» в творчестве М. Волошина // Гуманитарная парадигма. 2022. № 2 (21). С. 42–51.

Как известно, фигура Данте и художественный мир этого поэта были по-настоящему открыты русской культурой лишь на рубеже XIX–XX веков. Наибольшее осмысление они получили в творчестве философа Владимира Соловьёва и русских символистов: В. Брюсова, Вяч. Иванова, Эллиса (Л. Кобылинского). Итальянский гений привлекал их своей всеобъемлемостью, «всеединством», соединением религии, науки, искусства,

«родного и вселенского», индивидуализма и соборности, мистикой, эстетическим совершенством. Тема «Данте и символисты» довольно хорошо исследована в работах А. Асояна, Л. Силард и др. Последняя говорит о «концептуальности» и «эмблематичности» Данте в культуре русского символизма, а также о своеобразном «Дантовом коде», существовавшем у символистов, «дантовой тайнописи», когда слова-образы «Божественной комедии» «превращаются в сигнальные знаки, с помощью которых поэты «перемигиваются» между собой и с понимающим читателем» [20, с. 164]. В качестве примеров «Дантова кода» исследовательница Л. Силард называет круг, Чистилище, розу, подземное пламя, имя Беатриче. Е. Глухова в статье «Ещё раз о „Дантовом коде“ русского символизма» добавляет к сказанному то, что Данте воспринимался символистами «через призму „инициатической“ традиции» и нередко принимал «антропософскую окраску» [11]. Однако надо заметить, что детального и всеохватывающего описания содержимого «Дантова кода» у символистов в целом и по отдельности не существует. Есть только подступы к созданию такого перечня. Наша работа, думается, внесёт в это определённый вклад.

Увлечение Данте пережил и близкий к символистам своим миропониманием и поэтикой Максимилиан Волошин. Однако дантовский пласт в его творчестве мало изучен: этой темы касается лишь одно исследование – статья И. Карловского «Середина пути», «тёмный лес» и Прекрасная Дама, или Почему в 1907 г. Волошин написал терцины», фокусирующееся лишь на одном стихотворении поэта. Работ, рассматривающих дантовский интертекст в творчестве Волошина в целом и в контексте рецепции Данте символистами, нет, что обуславливает новизну и актуальность нашего исследования. Насколько глубоко знал Волошин Данте и его творчество? Было ли его увлечение Данте преимущественно данью моде, одним из кодов для посвящённых в символистском кружке? Какие Дантовские слова-образы значимы для него? И где они фигурируют?

Волошин читал «Божественную комедию» «в подлиннике и с подстрочником» [8, с. 303], обладая некоторыми познаниями в итальянском языке, необходимыми ему для путешествия по Италии [15, с. 332]¹. При этом и итальянский, и сам текст поэмы он знал приблизительно, о чём говорит искажение им цитаты из «Божественной комедии» в стихотворении «In mezza di cammin» (вместо «Nel mezzo del cammin»). О чтении «Божественной

¹Интересно, что Волошинский экземпляр «Divina Commedia» на итальянском – неотъемлемая составляющая любой «хорошей библиотеки» — осел в библиотеке О. Мандельштама» [8, с. 425].

комедии» в оригинале Волошин рассказывает в неопубликованном при жизни предисловии к книге стихов Евгения Ланна: «Память хранит общую нить содержания, а знакомые корни языка служат путеводительными вехами. В незнакомых полнозвучиях стиха рисуются только монументальные линии архитектуры, а все детали, подробности и орнаменты скрадываются. Создаётся звуковая мгла, на фоне которой четко рисуются корневые видения языка, огневеющие расширенным довременным смыслом» [6, с. 524].

Во время путешествия по Италии Волошин посещал Флоренцию, но это было вовсе не паломничество в город Данте. Флоренция для него — «колыбель и могила Кватроченто», главный итальянский город для русских символистов [5, с. 372]. Церковь Santa Croce для него это — фрески Джотто и место захоронения Данте, Галилея, Микеланджело, Макиавелли. Волошина впечатляет мраморная аллегорическая фигура женщины на гробнице Данте — на её лице прекрасно передано «выражение скорби» [7, с. 59]. Однако он, похоже, не подозревает, что в базилике Санта-Кроче находится лишь символическая гробница Данте — кенотаф. Прах же великого итальянца и по сей день пребывает в Равенне.

Интересно, что итальянский поэт-изгнанник ни разу не померещился Волошину на берегах реки Арно, на которую он так любил смотреть. Его любимое место во Флоренции — Старый мост через Арно (знаменитый Ponte Vecchio). Но, глядя на него, он не вспоминает про легендарную встречу здесь Данте с Беатриче. Зато Волошин представляет себе Данте на набережной Сены в Париже. Столица Франции была для поэта городом, «где юный Дант и отрок Бонапарт // Своей мечты миры в себе качали» («Парижу», 1902), «школой и Форумом», куда «европейские умы шли учиться» [6, с. 622]. Версия о пребывании Данте в Париже и его участии в дебатах в Парижском университете восходит к «Жизни Данте» Джованни Боккаччо. Во Франции XIX — начала XX века она была очень популярна, обросла легендами и анекдотами. Вероятно, в парижской студенческой богемной среде узнал её и Волошин. Потому что если бы поэт читал Боккаччо, то знал бы, что Данте мог посетить Париж далеко не в юности, а в 1307–1308 годах, когда ему было за 40 лет [12, с. 33–34]².

Данте для Волошина, как и для символистов в целом, не столько имя, сколько «именование», отмечающее эпохальное явление мировой культуры [20, с. 182]. В наброске к статье «Исторические границы готического искусства» Волошин заявляет, что Данте — это сама готика, голос «десяти

² С. Бэлза, напротив, считает, что версия Волошина в споре о возможном пребывании Данте в Париже, говорит о глубоком изучении им творчества итальянского поэта [2, с. 591].

безмолвных веков», «догма, выраженная в золотых равновесиях числ и образов» (орфография автора. — О. К., В. П.) [6, с. 649].

Во многом на фигуру Данте и его мир Волошин смотрел глазами Вячеслава Иванова, главного среди символистов знатока античности и большого почитателя Данте, работавшего над переводом «Чистилища» и «Рая» [16, с. 272]. В начале 1900-х годов Волошин считал «Вячеслава Великолепного» своим учителем и наставником. Они познакомились в Женеве в августе 1904 года, особенно сблизились в Петербурге в конце 1906 – начале 1907 года. Волошин останавливался у своего наставника в Петербурге, был участником «Ивановских сред» «на Башне» [17, с. 4]. В своей «Автобиографии» поэт писал: «Из произведений современных поэтов раньше других я узнал „Кормчие звёзды“ Вячеслава Иванова (1902), после Бальмонта. У них и у Эредиа я учился владеть стихом» [8, с. 214]. По всей видимости, именно у Иванова Волошин заимствовал многие идеи, образы и даже заглавия для своих стихов. Многие из них входят в «Дантов код».

Так, например, у Вяч. Иванова Волошиным заимствован восходящий в том числе к «Божественной комедии» образ мистической розы. У Иванова есть книга «Rosarium», в прологе к которой помещено стихотворение «Ad Rosam» (1910–1911) («К Розе»), начинающееся строками «Тебя Франциск узнал и Дант-орёл унёс // В прозрачно-огненные сферы» [14, с. 449–450]. Пятью годами раньше, в 1906 году, Иванов предлагает Волошину назвать так свой сборник стихов и напечатать его в только созданном ивановском издательстве «Оры» [17, с. 7]. Вот как об этом поэт пишет своей близкой знакомой А. М. Петровой: «...Готовлю издание сразу двух сборников стихов: „Годы странствий“ — для большой публики и „Ad Rosam“ — мистическ<ие> и философ<ские> стихотв<орения> для немногих: маленькую книжку. Посылаю Вам несколько из моих новых стихотворений из отдела Rosa mystica — Мистическая роза...» [9, с. 263]. Поэт планировал сборник «Ad Rosam» поделить на две части: «Звезду Полынь» и «Мистические Розы». Во вторую часть он хотел поместить и свои стихи, и Маргариты Сабашниковой, сделав эту книгу их общей, «совсем интимной» [9, с. 269]. Но из-за последовавшего вскоре разрыва с женой, Волошин поменял планы. Весь сборник получил название «Звезда-Полынь» [17, с. 11]. Один из четырёх разделов этой книги получил название «Stella amara» (лат. горькая звезда).

Образ-символ «stella» (звезда), очень важный в поэтическом мире Волошина, также соотносится с Дантовско-Ивановским контекстом. Заглавие «Звезда-Полынь» явно коррелирует с заглавием сборника Вяч. Иванова «Кормчие звёзды», однако, наряду с «плагиатом», здесь проступает начавшееся в то время расхождение между поэтами. Образ «Звезды-

Полыни», горькой, ужасной, взят Волошиным не из Дантовско-Ивановского контекста, а из Апокалипсиса [10, с. 119].

С образом-символом звезды переплетён важнейший, также восходящий к Данте, концепт любви (Божественный «Амог», что «движет солнце и светила»). Интересно, что Вяч. Иванов предпочитает греческое понятие «Eros» (название его книги и цикла стихов 1906 года) и его интерпретация, восходящая к Платону. Эрос для него — квинтэссенция «человеческой и мировой деятельности», суть этики и эстетики [18, с. 3–12]. 13 февраля 1907 года на Башне состоялась грандиозная «среда», посвящённая Эросу. Примечательно, что М. Волошин открыл её своей лекцией «Пути Эроса», вдохновленной книгой своего наставника [17, с. 11]. В то же время для творчества Волошина характерно не греческое «Eros», а латинско-итальянскому «Амог». Именно от него он образует домашнее имя для своей жены – Аморя. Именно оно фигурирует в его заглавиях и стихах 1900-х годов: «Amorì amara sacrum» (лат. Святилище горькой любви), «Amorì et dolorì» (лат. Любви и страданию), «Amorì amara sacra» (лат. Святая горечь любви).

На разницу «звёздного мифа», тесно связанного у Вяч. Иванова и М. Волошина с концептом «Любовь», обратила внимание И. В. Остапенко: «Лирический субъект Вяч. Иванова, „титан-звезда“, проходит путём восхождения к „Любви“ через „Красоту“ и нисхождения — к „Творчеству“. Лирический субъект М. Волошина, „ангел-звезда“, идёт путём нисхождения через „Познание“ к „Творчеству“ и восхождения — к „Любви“» [19, с. 45]. Разница в том, что «любовь» и «звезда» для Волошина окрасились горечью: драму своей земной любви он трансформировал в творчество, а к состоянию «небесной» любви пришёл «через оккультные и христианские знания» [19, с. 40–41].

Кроме слов «stella» и «звезда» в поэтическом мире Волошина встречается слово «astra», также означающее «звезда». Однако оно вызывает, скорее, оккультные, теософские и антропософские ассоциации с «астральным телом» и «астральным миром». Это слово фигурирует в названии венка сонетов М. Волошина «Corona astralis», которое можно перевести двояко: «Звёздная корона», «Астральная корона» или «Астральный венец» [3, с. 119]. Надо отметить, что образы из «Дантова кода» у символистов приобретают также антропософскую коннотацию, поэтому они не полностью тождественны дантовским [11].

К Дантовскому контексту отсылает и разговор Волошина с Вяч. Ивановым, переданный поэтом в письме М. Сабашниковой от 11/24 августа 1904 года: «Мы говорили о золотом веке, когда вся земля опояшется хороводами пляшущих людей, как млечными путями. Всё сольётся

в одной звёздной пляске» [10, с. 121]. Люди-светы-звёзды, пляшущие в хороводе, — образ из Дантовского «Рая». В то же время Иванов с Волошиным видоизменили этот Дантовский образ гармонии: Волошин настаивал на «неразделимости наготы и танца». Иванов соглашался, добавляя, что на лице танцующего при этом обязательно должна быть маска («при наготы необходима маска», «где обнажается вечно радостное тело, там лицо должно быть закрыто») [10, с. 121].

Одновременное сближение и расхождение между Ивановым и Волошиным налицо и в случае с дантовским образом-символом «selva oscura» («тёмный лес»). Так Волошин назвал свой сборник стихов 1910–1914 годов. «La Selva Oscura» — это и название стихотворения Вяч. Иванова из сборника «Кормчие звёзды» (1902–1903). Это образ и словосочетание из «Божественной комедии» Данте — «тёмный / сумрачный лес», где герой Данте очутился, «земную жизнь пройдя до половины». Стихотворению Вяч. Иванова предшествует эпиграф «Nel mezzo del cammin di nostra vita», цитата из «Божественной комедии», переводящаяся как «в середине пути нашей жизни». Эту цитату, только в несколько искажённом и усечённом виде, Волошин избрал заглавием к своему главному дантовскому произведению — стихотворению «In mezza di cammin» (16 мая 1907), написанному терцинами, из раздела «Amorì Amara Sacrum» сборника «Годы странствий» (1900–1910). В этом стихотворении, кстати, герой тоже оказывается в «тёмном Дантовом лесу» [3, с. 74].

Примечательна смысловая разница стихотворений Вяч. Иванова и Волошина: в первом присутствует местоимение «мы», есть ощущение общности и совместности, усиленное итальянским притяжательным местоимением «nostra» (наша) в эпиграфе. У Волошина же в стихотворении «In mezza di cammin...» «мы» отсутствует, есть только «я» и «она», подчёркиваются не общность и совместность, а, скорее, невстреча или встреча, которой помешал кто-то третий. Неслучайно же и строку из Данте после слова «cammin» Волошин резко обрывает: «nostra vita» («нашей жизни») у него нет.

Всё это неслучайно: стихотворения явно посвящены спутницам жизни и музам поэтов в то время. Если брак Вяч. Иванова с Л. Зиновьевой-Аннибал был крепок и длителен, то длившийся всего два года брак М. Волошина с М. Сабашниковой резко оборвался в феврале 1907 года по вине всё того же «Вячеслава Великолепного», назначившего Маргариту на роль «мистической возлюбленной» в тройственном союзе с ним и его супругой. В стихотворении «In mezza di cammin» Иванов выведен в образе «Солнечного зверя», забирающего к себе «безумную девушку», встреченную лирическим героем в

«тёмном Дантовом лесу». Как отмечает И. Карловский, «Солнечный зверь — это эманация Люцифера» (в переводе с латыни — «Светоносный»), также называемый «Солнечным Ангелом», которому Данте придал черты животного: крылья без перьев, чёрную пасть, густую шерсть на теле [15, с. 332]. В отношении Волошина к Иванову уважение и пиетет сочетаются с затаённой ревностью и обидой, проявляющихся в тонкой литературной игре. Примечательно, что Маргарита Сабашникова так и не стала Беатриче ни для Волошина, ни для Иванова. Она никогда не была «путеводительницей», а, скорее «милой», «слабой» «девочкой» [10, с. 320–321] или «безумной девушкой».

Сборник Волошина «Selva oscura», собранный из стихотворений, написанный Волошиным «в середине жизненного пути», разворачивает метафору «тёмного леса» как образ блужданий поэта в попытке нахождения своего места в жизни и в литературе. В период, когда «другие символисты стали общепризнанными почитаемыми писателями», Волошин ощущает своё «литературное изгойство» [13, с. 35–36]. «Чувствую себя как-то очень “не ко двору” в русской литературе, но примиряюсь с этим охотно», — признаётся поэт в письме 1914 г. к К. Эрбергу [13, с. 36]. У Волошина происходит постепенный отход от символизма и от Вяч. Иванова, правда, «с признанием его глубочайшего влияния на сферы всей его духовной жизни» [21, с. 26]. На этом этапе для Волошина на первый план выходит собственный опыт самопознания и творчества.

Процесс отмежевания от создателя «Кормчих звёзд» и символистов сказывается и на Дантовских отсылках у Волошина. После 1910 и особенно 1914 года их становится меньше. Поэт выходит из «Дантова кода» символистов, но творческая фигура Данте и его мир не забыты им. Сходство с дантовской картиной мироздания можно найти в стихотворении «Космос» (1923). В нём же изображена живая картина Рая. Источником «Первосилы» Максимилиан Волошин утверждает «пресветлый Эмпирей», светлый центр райского мироздания. В соответствии с дантовским представлением, Раю противопоставлено Адское жерло, воронка из девяти кругов: «Из-под Голгофы внутрь земли воронкой // Вёл Дантов путь к сосредоточью зла. Бог был окружностью, // а центром — Дьявол, Распяленный в глубинах вещества» [4, с. 44–51].

Руководствуясь моделью мироустройства в «Божественной комедии», поэт отображает в произведении сферы земного и потустороннего миров, сосуществующих в неразрывном единстве. Но, вторгаясь во внеземные сферы, человек невольно низвергает мечты и идиллии, рационализирует и дифференцирует ранее отождествляемое с Богом. Таков вывод М. Волошина,

выраженный в последних строках стихотворения «Таноб» (1926). Поэт полагает, что путь передела мира всегда сопряжён с мучениями; отсюда в его поэтике возникают образы стенающих в адских пучинах грешников: «И грешник видел пламя океана // Багрового и чёрного, а в нём, // В струях огня и в огневертях мрака // Бесчисленные души осужденных...» [4, с. 72].

Максимилиан Волошин рисует мрачную картину смрадной Преисподни, объятай пламенем. Жгучие бездны огненного океана созерцает измученная душа, приведённая в своё новое вместилище. Здесь же у М. Волошина возникает образ проводника, прототипом которому мог послужить Дантов Вергилий: «Водитель душ измученную душу / Брал за руку и разверзал пред ней / Зияющую ёмкость преисподней / Во всю её длину и глубину» [4, с. 72]. Образ проводника важен и для Вяч. Иванова: «В „Мирах возможного“ Вождь-Проводник присутствует рядом с Повествователем на протяжении всей поэмы, вступая с ним в диалог и объясняя происходящее. В словах Вождя очевидны христианские интенции, что позволяет допускать, в том числе, его божественную природу. Усиление роли представителя Высшей реальности показывает истинность и завершённость мистического посвящения, которое проходит герой/повествователь» [1, с. 115].

Анализ показал, что М. Волошин знал биографию Данте и текст «Божественной комедии» не очень глубоко. В его восприятии Данте различимы два периода: символистский (1900–1910), когда у него был он смотрел на Данте глазами своего наставника-символиста Вячеслава Иванова, и пост-символистский (после 1910), когда поэт постепенно отходил от влияния Вяч. Иванова и формировал самостоятельное творческое мировоззрение. В символистский период Волошин в целом находился в рамках «Дантова кода» Вяч. Иванова. Общими для поэтов в этом коде были слова-образы «selva oscura» (тёмный лес), «rosa mystica» (мистическая роза), «stella» (звезда), «Amor» (любовь).

Литература

1. Баранова, Е. П. «Дантовско-соловьёвский код» в ранних поэмах Вяч. Иванова («Сфинкс», «Врата», «Миры возможного») // Соловьёвские исследования. 2011. 1 (29). С. 111–116.
2. Бэлза, С. И. Образ Данте у русских поэтов // Дантовские чтения. М. : Наука, 1968. С. 591.
3. Волошин, М. Собрание сочинений: в 13 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. 1899–1926. М. : Эллис Лак, 2003. 610 с.
4. Волошин, М. Собрание сочинений: в 13 т. Т. 2: Стихотворения и поэмы. 1891–1931. М. : Эллис Лак, 2004. 770 с.

5. Волошин, М. Собрание сочинений: в 13 т. Т. 6.1: Проза 1906–1916. Очерки, статьи, рецензии. М. : Эллис Лак, 2007. 894 с.
6. Волошин, М. Собрание сочинений: в 13 т. Т. 6.2: Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски. М. : Эллис Лак, 2008. 1086 с.
7. Волошин, М. Собрание сочинений: в 13 т. Т. 7.1: Журнал путешествия. Дневник 1901–1903. История моей души. М. : Эллис Лак, 2006. 545 с.
8. Волошин, М. Собрание сочинений: в 13 т. Т. 7.2: Дневники 1891–1932. Автобиографии. Анкеты. Воспоминания. М. : Эллис Лак, 2008. 766 с.
9. Волошин, М. Собрание сочинений: в 13 т. Т. 9: Письма 1903–1912. М. : Эллис Лак, 2010. 785 с.
10. Волошин, М. Собрание сочинений: в 13 т. Т. 11.1: Переписка с М. Сабашниковой. 1903–1905. М. : Эллис Лак, 2013. 738 с.
11. Глухова, Е. Ещё раз о «дантовом коде» русского символизма [Электронный ресурс] // Portalus.ru. URL: https://portalus.ru/modules/philosophy/rus_show_archives.php?subaction=showfull&id=1109017125&archive=0217b&start_from=&ucat=&
12. Голенищев-Кутузов, И. Н. Данте в России // Творчество Данте и мировая культура. М. : Наука, 1971. 550 с.
13. Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина // Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия / Вступ. ст. А. В. Лаврова. 3-е изд. СПб. : Наука, 1995. 704 с.
14. Иванов, Вяч. Собрание сочинений : в 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. 990 с.
15. Карловский, И. «Середина пути», «тёмный лес» и Прекрасная Дама, или Почему в 1907 г. Волошин написал терцины // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. М. : Славянский стих, 2017. Вып. 14. С. 327–348.
16. Ланда, К. К вопросу о дантовских влияниях в ранней поэзии Вяч. Иванова (1904–1919): поэтика прозрачности и отражения // Europa Orientalis. 2016. № 35. С. 343–353.
17. Мирошниченко, Н. М. «Звезда-Полынь» Максимилиана Волошина: трансформация одного экспоната Дома Поэта // Памяти Максимилиана Волошина (1877–1932). 24 с.
18. Неизданные лекции М. Волошина // Из литературного наследия : в 2 кн. / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова. Кн. 2. СПб. : Алетейя, 1999. С. 3–12.
19. Остапенко, И. В. Пейзажный дискурс в парадигме культуры Серебряного века: «Звёздный» миф о поэте Вяч. Иванова, М. Волошина, Б. Пастернака // Учёные записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Филологические науки. 2017. Т. 3 (69), № 3. С. 34–49.
20. Силард, Л. Дантов код русского символизма // Л. Силард. Герметизм и герменевтика. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 162–205.
21. Титаренко, С. Д. Феноменология чтения и проблема понимания: Вяч. Иванов в эстетическом сознании М. Волошина и А. Блока в 1900-е годы // Соловьёвские исследования. 2016. Вып. 4 (52). С. 14–35.

УДК 821.161.1

Ху Синьюэ

Магистр,

Ланьчжоуский университет;

Китайская Народная Республика, Ланьчжоу, e-mail: 498441461@qq.com

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДЕГРАДАЦИИ ЧЕЛОВЕЧНОСТИ ГЕРМАННА В «ПИКОВОЙ ДАМЕ» А. С. ПУШКИНА

В данной статье проанализирована трагедия Германа, героя повести А. С. Пушкина «Пиковая дама», и интерпретирована деградация его человеческой природы под влиянием жажды денег. Мотив стяжательства рассмотрен в рамках процесса зарождения российского капитализма, а также общеценностных констант, в частности категории человечности. Основной принцип исследования заключается в контекстном анализе фрагментов повести, отражающих этапы развития главного героя от крайне сдержанного и рационального русского немца до эгоистичного общечеловека, «рыцаря денег». Безумие героя — финальный этап утраты им человечности — трактуется как результат договора с дьяволом.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, повесть «Пиковая дама», Германн, художественная антропология, человечность, жажда денег, демонизм, карточная игра.

Xinyue Hu

Master's degree,

Lanzhou University;

People's Republic of China, Lanzhou

INTERPRETING THE DEGRADATION OF HERMANN'S HUMANITY IN PUSHKIN'S "THE QUEEN OF SPADES"

Abstract. *This paper analyzes the tragedy of Herman, the main character of Pushkin's novel "The Queen of Spades", and deciphers the degradation of his human nature under the influence of money-lust. The motive of greed is considered within the framework of the process of the emergence of Russian capitalism, as well as universal human constants, in particular the category of humanity. The main principle of the study is the contextual analysis of fragments of the story, reflecting the stages of the main*

character's journey from an extremely restrained and rational Russian German to a selfish common man, the "money knight". The madness of the hero, the final stage of his loss of humanity, is interpreted as the result of a pact with the devil.

Key words: A. S. Pushkin, "The Queen of Spades", Hermann, artistic anthropology, humanity, The desire for money, demonism, card game.

Для цитирования:

Ху Синьюэ. Интерпретация деградации человечности Германна в «Пиковой даме» А. С. Пушкина // Гуманитарная парадигма. 2022. № 2 (21). С. 52–63.

Повесть «Пиковая дама» написана А. С. Пушкиным в октябре–ноябре 1833 года в селе Болдино (вторая «Болдинская осень») и опубликована в 1834 году в петербургском журнале «Библиотека для чтения» (№ 3, книга 2). Её особенностью стало переплетение романтизма и реализма [12, с. 27], «совмещение фантастического и бытового планов, их неожиданные переходы» [11, с. 309] в рамках причудливого «полижанрового» образования [Там же, с. 295]. Вопросом, что легло в основу этой повести — «объективно рассказанные происшествия или намеренная фантастика», — задавался М. О. Гершензон, отмечая при этом, что «в обоих случаях факты слишком невероятны, чтобы Пушкин, с его трезвым умом, с его любовью к простому и реальному, мог соблазниться таким Гофмановским сюжетом» [4, с. 97]. Действительно, содержание повести, наряду с зашифрованными в таинстве карточных раскладов «письменами судьбы», определяют события и явления социальных преобразований в России XIX века. Пушкин «остро почувствовал перемены, которые только начинали появляться в русской жизни...» [14, с. 81] в результате слома двух исторических процессов: упадка феодально-крепостнического строя и зарождения капитализма. На соответствие «Пиковой дамы» историческому моменту указывал биограф Пушкина П. В. Анненков, поясняя «общий успех этого лёгкого и фантастического рассказа» наличием в нём черт «современных нравов», обозначенных Пушкиным «тонко и ясно» [Цит. по: 5, с. 311].

Ещё одной гранью художественной привлекательности повести стало проникновение её автора в природу душевных страстей человека. Важным в художественной антропологии Пушкина стало представление не столько об определённой национальной стратегии поведения, сколько об общечеловеческих её константах. Нами предпринята попытка трактовать пушкинский сюжет о трёх заветных картах как исключительную ситуацию, но для типичного героя «своего времени». За основу его поведенческого

комплекса взята категория человечности, рассматриваемая в динамике текстовых проявлений. Предварить поэтапный их разбор следует рядом замечаний о личности Германа и принципах представления этого художественного образа в повести.

Итак, тема Судьбы всегда привлекала Пушкина. Поэт верил, что человеческий разум способен делать предсказания, основанные на общем ходе вещей, что нередко и подтверждалось временем [10, с. 100]. Однако категория случайного занимала в сознании Пушкина особое место и была связана с популярной в аристократических кругах того времени игрой в карты. Одной из причин становления карточной игры «центром своеобразного мифообразования эпохи» [7, с. 391] (и самого Пушкина как страстного игрока) явилось совмещение развлекательного потенциала карт с мистическим, потусторонним [Там же, с. 392–393]. Именно у Пушкина тема карт «приобрела ту принципиальную многозначность, которая позволила ей наполниться неожиданно ёмким содержанием» [Там же, с. 415] — «Пиковая дама» продемонстрировала «типичный случай» того, как праздная забава молодёжи стала инструментом в «схватке» с могущественными силами Провидения. Основой сюжета повести стало представление о карточной игре как универсальной модели мира, задающей символический уровень понимания человеческой судьбы через цепь случайностей, определяющих сущность игры; а в основе художественного решения образа главного героя — убеждение, что возможно «освободить игру от власти случая и случайности», найдя «твёрдые математические формулы и законы для ... выигрыша» [3, с. 187].

Отношение к игре и её возможностям составляет главное противоречие личности Германа. Об этом в исследованиях сказано много [1; 4; 6; 8], однако мы убеждены, что ведущей и, как справедливо замечено, «исходной» точкой [7, с. 410] в образе Германа является то, что он «человек расчёта и игрок в душе». Но это позиция вовсе не романтического героя, частью духовного измерения которого выступают томление и тяга к инобытийному, а приоритетной формой существования — экзистенциальное отстранение. Это реалии человека своего времени. Проигрывать Герману, человеку скромных доходов, не представляется возможным, как, впрочем, и игнорировать вероятность счастливого выигрыша. Как представитель «зарождающейся российской буржуазии» [16, с. 17] Герман «заражён» стремлением разбогатеть любой ценой, ибо законом нового XIX столетия стали правила капитала. Именно в денежных притязаниях коренится жажда тайн другого мира, маниакальное стремление героя обрести выигрышную комбинацию вопреки здравому смыслу. Так романтический флёр образа

Германна у Пушкина снижен: его «романический» (то есть свойственный романам) облик уже представляется опошленным [9]), а акцентированы приметы практичного XIX века, превратившего возвышенное томление, достойное романного содержания, в прозу жизни, а именно — в страсть к мгновенному и незакономерному обогащению.

В обществе, где деньги превыше всего, «мощным инструментом для счастья» стал «код удачи в карточной игре» — процесс представлялся «столь же скачкообразным, внутренне не мотивированным», столько и причудливое «перемещение золота и ассигнаций на зелёном сукне во время карточной игры» [7, с. 399]. Естественной моделью жизни (политической, служебной, карьерной и пр.) русского общества пушкинской эпохи стала цепь случайностей, неизбежно вызывающая в памяти карточную игру, причём игру, основанную не на интеллектуальной стратегии её участников, а исключительно на везении/невезении. Выбрав в качестве сюжетообразующей канвы игру фараон, Пушкин ещё более акцентировал «символику жизни как игры в банк и рока как банкомёта» [3, с. 199], вводя таким образом в повествование тему рокового (ср. «Мир для меня — колода карт. / Жизнь — банк: рок мечет, я играю», Лермонтов «Маскарад»). К тому же за карточным столом оказываются представители самых разных общественных слоёв, и «неравенство породы, от судьбы нам распределяемое, приводится игрою в праведное равновесие», в котором «и самый бедняк великим капиталистом сделаться может» [Цит. по: 3, с. 199]. В условиях поединка двух игроков, никак не определяющих течение игры, а лишь констатирующих как ляжет карта, игра представлялась «столкновением с силой мощной и иррациональной, зачастую осмысляемой как демоническая» [7, с. 400]. Таким образом, код карточной игры был кодом вселенной, который нельзя использовать для выполнения собственных, ничтожно малых желаний. О «малости» интересов и запросов «индивидуума», которыми руководствовался в своих действиях Германн, свидетельствует ключевая в нашей интерпретации личности главного героя категория — человечность. Перейдём к поэтапному анализу трагедии Германна в рамках этого одного из высших проявлений личности.

Этап 1: *Германн верен первоначальному намерению, сохраняет высокую степень самоограничения и рациональности.*

В начале повести рациональные черты характера главного героя производят сильное впечатление. Компания азартных игроков собирается в доме конногвардейца Нарумова, чтобы сыграть в карты, и игра продолжается до утра. Германн интересуется игрой и даже скрывает почти пугающую страсть к картам — «постоянное господство над собою установило

отношение Германна к игре» [5, с. 315]. Он целыми ночами сидит около азартных игроков, но разум в это время преобладает над желанием, подавляемым в высшей степени сдержанным характером героя. Сам он отчётливо понимает, что не может играть на деньги, которые ему приходилось тратить экономно. Лаконично, но исчерпывающе точно автор знакомит читателя с ключевыми принципами жизни молодого инженера: ведь он «не позволял себе малейшей прихоти», «будучи в душе игрок, никогда не брал ... карты в руки» и «убеждён в необходимости упрочить свою независимость» [9, с. 242]. Заметим, что высокую степень самоограничения и рациональности натуры Германна, сына обрусевшего немца, лишь частично можно пояснить национальными особенностями поведения, с изображением которых, как отмечается, Пушкин «обращается свободно» [8, с. 54]. Поэт выходит на общечеловеческий план внутренних мистерий человека: «Пресловутая расчётливость, присущая не только немцам, не обязательно является недостатком. „Расчёт, умеренность, трудолюбие“ — это добродетели..., уходящие своими корнями в христианские представления о труде. <...> Другое дело, что Германну не хватило твёрдости, верности этим ориентирам. В этом он похож на Раскольникова Достоевского, отвергающего предложение поправить своё положение уроками, так как ему нужно получить „весь капитал разом“» [Там же, с. 54].

Действительно, вначале жизнь главного героя полностью подчинена разуму. Будучи офицером, инженером среднего класса со скромным достатком, он окружён друзьями-игроками, Нарумовым и Томским, состоятельными представителями аристократического класса. Германн тоже мечтает разбогатеть, но разум постоянно напоминает ему о необходимости отказаться от всех авантюрных путей, воздержаться от излишеств, сделать ставку на расчёт и бережливость. Прагматично выверенную сдержанность ума Германна Пушкин приводит к столкновению с импульсивной, причудливой натурой. На самом деле сдержанность была лишь оболочкой, скрывающей истинный характер Германна, суть которого — в сильной страсти и пылком воображении, потому его «слова: „Я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее“; „кто не умеет беречь отцовское наследство, тот всё-таки умрёт в нищете, несмотря ни на какие демонские усилия“ — выглядят на фоне динамики личности Германна лицемерными заявлениями. А уверение: „Я не мот, я знаю цену деньгам“ звучит по-фарисейски...» [8, с. 54]. Однако таков художественный замысел «Пиковой дамы» — «соприкосновение души, определённо настроенной, с соответствующим этому настроению элементом действительности. Вся грядущая драма Германа ... уже до начала действия заложена в его душе потенциально, но для того, чтобы она

разразилась, нужен толчок извне... ..душа Германа вспыхивает от пустой, явно выдуманной сказки, рассказанной легкомысленным офицером перед разъездом. <...> Пушкин как бы хочет сказать: мы все ходим ежеминутно готовые для драмы; наша насыщенная страстью душа жадно ищет в мире пищи для своей страсти — так жадно, что даже тень вещи способна соблазнить её, и тогда она мгновенно вспыхивает вся и сгорает в мучительном счастье, одна медленнее, другая сразу, как этот Герман» [4, с. 99]. И только в момент невольного появления перед домом графини, разум гонимого судьбой Германна уступает место желанию: «Из спокойного наблюдателя за азартными играми он в одно мгновение превращался в заядлого игромана...» [15, с. 122].

Выходит, что заявленные положительные качества Германна не формируют высокого образца, его расчётливость выступает средством к исполнению гордой цели, «вполне достойной колоссального лица с профилем Наполеона и душой Мефистофеля» [5, с. 315]. При этом проблема этого героя у Пушкина «не сводится к национальному и из него не выводится — она предстает проблемой века и обретает символический характер» [8, с. 54]. Этот символизм Пушкин расширяет до общечеловеческого и традиционного для многих своих героев совмещения «властной воли и непокорных внутренних стихий» [5, с. 315].

Этап 2: Жертвуя любовью и выбирая деньги.

Представления о любви у Лизы и Германна совершенно разные. Любовь юной воспитанницы старой графини чиста и бескорыстна, в то время как чувства молодого человека направлены только на удовлетворение желания стать богатым. Чтобы реализовать его и удовлетворить жажду обогащения, он без колебаний делает Лизу средством для достижения своих целей.

Из повести мы знаем о героине как о крайне несчастном человеке, жизнь которого при капризной графине полна «ежедневных притеснений и незаслуженных обвинений», например: Лиза «разливала чай и получала выговоры за лишний расход сахара; она вслух читала романы и виновата была во всех ошибках автора; она сопровождала графиню в её прогулках и отвечала за погоду и за мостовую» [9, с. 240]. При этом Лиза молчала об оскорблениях, потому что оставалась благодарна родственнице, без которой она спала бы на улице и была бы бездомной. Незавидным было и положение Лизы в обществе, где все её знали, но никто не принимал в расчёт. Своё одиночество и боль Лизе не с кем было разделить, потому она отчаянно наделась на встречу с понимающим и искренним человеком. В это время в жизни девушки появлялся Германн, для которого уже рассеялись внутренние колебания, дилемма желание–разум решена, и он начинает превращаться в холодного

«денежного рыцаря», который во сне «ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман» [9, с. 243]. Интенсивность внутреннего стремления Германна к деньгам усиливается — подходя к дому графини, встречаясь взглядом с добродушной Лизой, он бесцеремонно включает бедную девушку в свои планы.

Интересен момент, когда Германн, получив согласие на встречу с Лизой, долго бродит в лабиринте комнат дома графини. Перед тем как войти в комнату старухи, «Германн пошёл за ширмы. За ними стояла маленькая железная кровать; справа находилась дверь, ведущая в кабинет; слева, другая — в коридор. Германн её отворил, увидел узкую, витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... Но он воротился и вошёл в тёмный кабинет» [9, с. 248]. Детальность этого описания заслуживает внимания: кажется, Германн, открывая сначала дверь в комнату Лизы, а затем две двери, ведущие в разные комнаты, колебался в своём выборе. В повести также есть описание его поведения с Лизой: «Она видела острым взором молодости, как быстрый румянец покрывал его бледные щеки всякий раз, когда взоры их встречались» [Там же, с. 242]. Испытывал ли он чувства к Лизе? Если предположить, что к девушке, в которой видел лишь инструмент, он не испытывал никакой привязанности, то как могли покраснеть его щеки от встречи их взглядов? Видно, что в Германне душевная борьба продолжается: интуитивно он хочет выбрать Лизу и любовь, но его внутреннее желание стать богатым, в конце концов, заставляет отказаться от любви, использовать Лизу лишь как «мост» между собой и графиней и выбрать деньги.

Этап 3: Отказ от человечности и превращение в «денежного рыцаря».

По мере того как разумом Германна овладевала идея выигрыша, он отбрасывает последние остатки своей человечности и становился «рыцарем денег». Герой предпочёл отказаться от любви и войти в «тёмную» комнату графини — своеобразный мир демонической власти. Комната графини — это ворота в мир сатаны, войдя в которые, Германн обрекает себя на непоправимое — стать причиной смерти графини и отказаться от отношений с Лизой. В этот момент он был готов отдать всего себя, броситься в бой, чтобы выведать у графини тайну верных карт: «Он был спокоен; сердце его билось ровно, как у человека, решившегося на что-нибудь опасное, но необходимое» [9, с. 248]. Анализ эпизода в спальне графини «содержит значительные возможности „оживления“ фигуры Германна... Его образ ... выглядит противоречивым. Но главное — способным быстро меняться, быть разноликим, чутко и непредсказуемо реагировать на обстоятельства

(несколько „ролей“ в разговоре с графиней). По замыслу Пушкина, как можно предположить, его персонаж перестал уподобляться статуе (окаменение), „зажил“ по своей воле. Он готов теперь „играть роли“ и разбойника, и вымогателя, и любовника, и афериста, и обманщика, и исповедника, и обольстителя, и грубияна... Он готов „сфокусировать“ все сюжетные линии, психологические мотивировки, став центром большого и весьма драматического повествования...» [11, с. 308]. Но ни смерть графини, невольной причиной которой он стал, ни слёзы Лизы не задели совести Германна. Единственное, что беспокоило его, это то, что он не узнал секрета карт и упустил шанс заработать состояние. К этому моменту Германн превратился в человека без моральных принципов — каменно-твёрдого «Наполеона», хладнокровного рыцаря своей страсти. Действительно, в этот момент «сознанием и поступками Германна руководит внешняя наполеоновская сущность; рациональная сила, которая реализует „наполеоновский“ принцип — „принуждение высших сил служит человеческим целям“, то есть желает подчинить Случай воле или расчёту» [1, с. 3]. С Наполеоном Германна роднит то, что оба амбициозны, один ради власти, другой — богатства, и добиваются своих целей, доходя до степени моральной деградации, полного отбрасывания человечности.

Этап 4: Продажа души дьяволу и безумие.

В сцене последних мгновений жизни графини в описании её внешности сквозит ощущение живого трупа: в жёлтом цвете лица, отвислых губах, отсутствующем взгляде мутных глаз и качающихся, словно гальванических, покачиваниях тела [9, с. 249] видится отсутствие души в едва живом теле. Так намечается граница между реальностью и потусторонним миром, окончательным разрывом которой станет появление призрака графини. Германн начинает ощущать присутствие иномирия, а видения, которым он подвержен, демонстрируют «крайнее напряжение шатающегося ума» героя. Поначалу он пытается «отстоять власть над собою пред надвигающимся мраком», дать «последнее сопротивление напору разнуздавшихся стихий» [5, с. 322], что граничат с помешательством. Однако в наполеоновском «профиле» облика Германна всё более явно и уже неотвратимо проступает «душа Мефистофеля», когда «вдруг открывшаяся возможность выиграть сразу превратила раскалённую грёзу в манию и бред», и теперь «ни силы ума, ни твердыни воли, ни опоры в долголетних принципах у него более нет» [Там же, с. 322]. В отчаянном стремлении стать обладателем секрета, Германн готов перейти сакральную грань. Заставляя графиню раскрыть тайну карт, он заявил: «Может быть, она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором...

Подумайте: вы стары; жить вам уж недолго, — я готов взять грех ваш на свою душу» [9, с. 250]. Так Германн, понимая, что за получение секрета придётся заплатить высокую цену, готов отказаться от дарованного ему Богом вечного счастья и продать душу дьяволу.

Правда, стоит отметить, что мефистофелевская натура не вдруг проявилась в герое, а изначально присутствовала в нём, в частности коренилась в «огненном воображении», которым герой наделён. Проявление демонических черт видится и «в дескрипции действия и состояния <Германна> («чёрные глаза его сверкали из-под шляпы», «следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры», «трепетал, как тигр» и т. д.)» [1, с. 3]. И в этом контексте красноречивы слова Томского о Германне, на совести которого, по его мнению, три злодеяния: первые два — надругательство над чувством девушки и убийство старухи — представлены в сюжетной канве повести. И если первый проступок аморален и бесчеловечен с нравственной точки зрения, то второй, считают некоторые исследователи, направленный на персонажа с далеко не совершенной репутацией, отчасти нивелирует морально-нравственную составляющую невольного злодеяния Германна, но при этом «Пушкин бесконечно углубил мистический грех» героя [5, с. 318]. Отсюда третье его «преступление» — это «глубина сатанинского вторжения хищника в сверхчувственные миры» [Там же, с. 322]. Именно сатанинского вторжения, ибо в повести есть момент, что указывает на возможность иного использования тайны выигранных карт. Это случай Чаплинского: тот осознавал, что «доступ к тайне предоставлялся, во-первых, только тому, кого игра в карты разорила, и, во-вторых, только для того, чтобы он отыгрался, а не обогатился» [2, с. 105]. Как видим, ни одно из этих условий «не будет выполнено, когда тайной верных карт воспользуется Германн, и наказанием за алчность — гнуснейший из пороков, по мнению обременённого долгами автора <Пушкина>, — станет безумие» [Там же].

Душа Германна похожа на душу Мефистофеля, который происходит от сатаны в Библии, а также дьявола в поэтической драме Гёте «Фауст». Человек, который продаёт душу дьяволу, может с его помощью удовлетворить все свои материальные желания. Но те, кто встаёт на этот путь, в конце концов, попадают в адскую бездну, ибо это путь в преисподнюю. В тот момент, когда желания людей удовлетворяются, они падают в бездну тьмы. Германн был готов продать душу дьяволу, чтобы достичь своей мечты о богатстве, но в итоге потерял больше, чем приобрёл. Конечно, дьявол выполнил обещание, данное в заключённом с героем договоре, послав призрак графини к впавшему в отчаяние Германну и раскрыв ему секрет верных карт. Герой

отправился играть в карты, соблюдая правило не ставить в сутки более одной карты. Но именно в момент, когда до окончательной победы и достижения величия остаётся один шаг, судьба сыграла с Германном злую шутку с «подменной» карты. Потеряв всё, он полностью сломлен и в результате вынужден стать слугой дьявола, упасть в адскую пропасть, ибо безумие Германна — не освобождение, а потеря души. В её утрате реализуется противопоставление «недетерминированной свободы воли человека, с одной стороны, и полной подчинённости его фатальной цепи причин и следствий, predetermined хода событий, с другой» [7, с. 413]. И в рамках категории человечности может трактоваться как невосприимчивость Германна, азартного игрока, стремящийся приумножить свой капитал, к Божьим наставлениям — жадная до денег душа героя затуманена не только разумом, но и совестью.

Итак, страсть к игре выступает одним из ведущих сюжетов и устойчивым мотивом литературы XIX века. В общественном сознании, а также в художественном воображении того времени карты выступали аналогом конфликтной жизненной ситуации, в основе которой противостояние случайности и закономерности — азартная «борьба человека с Неизвестными Факторами». Трагический конец пушкинского героя стал результатом собственно безудержного желания (закономерности) при игнорировании могущественной силы Провидения (случайности), способной переломить судьбу человека. Это происходит именно потому, что в время актуализировало «контрасты буржуазного общества, конфликт бедности и богатства, власть денег» [7, с. 401]. В «Пиковой даме», написанной на фоне периода социальных преобразований, когда в России постепенно отмирало феодально-крепостническое право и зарождался капитализм, Пушкин предугадал одну из типичных фигур русской действительности — раннего буржуа, стремящегося к личному богатству. Экспансивный авантюризм Германна обладает определённой притягательностью. Будучи человеком среднего класса, ниже потомственного дворянства, он мечтал, что его потомки станут богатыми наследниками. Чтобы быть членом высших слоев общества, подобных, например, Нарумову и Томскому, нужны средства, но в иерархическом обществе, бережливость и личное трудолюбие выходцев из низшего класса не позволяли достичь этого. Потому в историческом контексте зарождения российского капитализма внутренние нравственные силы Германна постепенно разлагало стремлением получить всё и сразу — герою необходимо узнать секрет трёх карт, чтобы стать богатым в одночасье!

Однако накопление капитала разжигает в человеке тёмную сторону его натуры, а моральная деградация ранней буржуазии в её беспринципной погоне за богатством неизбежно приводит к трагедии. Жажда денег вынудила Германна пойти на сделку с совестью и, в результате, повлекла полную утрату человечности. Это и является объективно творимой Пушкиным общечеловеческой сутью внутренней мистерии человека. Обладая высокими человеческими качествами, а таковы и твёрдость характера Германна, долго спасавшая его от «заблуждений молодости» [9, с. 242], он отдался безумным страстям, заставлявшим его «с лихорадочным трепетом» следить за всеми оборотами игры. И вовсе не в результате романтической страсти, а вполне прагматичной и, увы, бесчеловечной позиции. Этим повесть Пушкина о картах, игре в Фатум, многократно и разнообразно интерпретируемая, продолжает вызывать интерес, который, как справедливо замечено, «лишь возрастает на фоне собственно литературоведческих исследований» [1, с. 1].

Литература

1. Афанасьев, В. А. Демонизм в «Пиковой даме» А. С. Пушкина с точки зрения семиотики карт и карточной игры // Гуманитарный научный вестник. 2018. №2. С. 1–6. URL: <http://naukavestnik.ru/doc/gv1802Afanasev.pdf>
2. Безродный, М. В. Из комментария к «Пиковой даме»: 11–16 // Русская литература. 2021. № 4 С. 103–108.
3. Виноградов, В. В. Математический расчёт и кабалистика игры как художественные темы // Виноградов, В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. М. : Наука, 1980. С. 176–203.
4. Гершензон, М. О. Пиковая дама // Гершензон, М. О. Избранное. Мудрость Пушкина. М. : Товарищество писателей в Москве, 1919. С. 97–112.
5. Дарский, Д. С. «Пиковая Дама» / Публ. В. А. Викторовича // Пушкин: Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). СПб. : Наука, 1995. Т. 15. С. 308–324.
6. Красухин, Г. Г. Два в одном, или Ещё раз о жанре «Пиковой Дамы» Пушкина // Знамя. 2014. № 9. С. 183–196.
7. Лотман, Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман, Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. II. Таллинн, 1992. С. 389–415.
8. Мартьянова, С. А. Образ Германна в повести А. С. Пушкина «Пиковая дама»: национальное и общечеловеческое // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 53–57.

-
9. Пушкин, А. С. Пиковая дама [Электронный ресурс] // Пушкин, А. С. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 233–262. URL: <https://rvb.ru/pushkin/o1text/o6prose/o1prose/o866.htm>
10. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977–1979.
11. Синцов, Е. В. «Мышление жанрами» в «Пиковой даме» Пушкина: опыт реконструкции // Вопросы литературы. 2010. № 4. С. 295–313.
12. 刘雅悦. 欲望与贪婪的凝练 — 《黑桃皇后》书评[J]. 中国校外教育, 2011 (04):27 (Лю Яюэ. Сгусток желания и жадности. Обзор книги «Пиковая дама» // Внешкольное образование в Китае. 2011. № 04. С. 27).
13. 杜国英. 原始宗教神话的回声 — 普希金小说《黑桃皇后》的神话诗学特征[J]. 哈尔滨工业大学学报 (社会科学版), 2011, 13(06): 133–137 (Ду Гоин. Отголоски первобытного религиозного мифа — мифопоэтика повести Пушкина «Пиковая дама» // Журнал Харбинского технологического института (издание по общественным наукам). 2011. № 13 (06). С. 133–137).
14. 汪介之. 《黑桃皇后》:魅力与价值[J].名作欣赏, 1999(02):80–83 (Ван Цзечжи. Пиковая дама: очарование и ценность // Оценивание шедевров. 1999. № 2. С. 80–83).
15. 谢欣媛,康澄.洛特曼对《黑桃皇后》中“纸牌”主题的符号学阐释[J].俄罗斯文艺, 2019 (03):119–125 (Се Синьюань, Кан Ченг. Семиотическая интерпретация Лотманом темы «карт» в «Пиковой даме» // Русская литература. 2019. № 3. С. 119–125).
16. 陈明扬.“魔鬼交易”主题下的《黑桃皇后》—浅析主人公赫尔曼的悲剧[J]. 今古文创, 2021 (33):15–16 (Чэнь Миньян. «Пиковая дама» в рамках темы «Дьявольская сделка». Анализ трагедии главного героя Германна // Культура имаго. 2021. № 33. С. 15–16).
- ~



УДК 37.04.02

Шиманская Мария Николаевна

Магистрант,
Московский финансово-промышленный университет «Синергия»
Российская Федерация, Симферополь, e-mail: himanskaya.m1@yandex.ru

МЕЖЛИЧНОСТНЫЕ КОНФЛИКТЫ ПО ПОВОДУ СРОКОВ И РАСПРЕДЕЛЕНИЯ ВРЕМЕНИ В ОРГАНИЗАЦИЯХ

В статье отражены результаты исследования, целью которого стало изучение причин и последствий конфликтов по поводу сроков и распределения времени в организациях. Представлено последовательное решение частных задач исследования, таких как выявление типов и причин возникновения межличностных конфликтов, а также определение методов их разрешения в рамках коллектива. Применение адекватных теоретических методов (анализа, сопоставления, обобщения) позволило научно обосновать логику рассуждений и достичь результатов, применение которых на практике делает возможным создание уникального инструментария в рамках конкретного коллектива организации.

Ключевые слова: конфликт, межличностные взаимодействия, коллектив, организация, регулирование, управление.

Maria N. Shimanskaya

Master's student,
Moscow University for Industry and Finance "Synergy";
Russian Federation, Simferopol city

INTERPERSONAL CONFLICTS ABOUT THE TIMING AND TIME ALLOCATION IN ORGANIZATIONS

Abstract. *The article reflects the results of a study aimed at studying the causes and consequences of conflicts over the timing and distribution of time in organizations. A consistent solution of particular research tasks is presented, such as identifying the types*

and causes of interpersonal conflicts, as well as determining methods for their resolution within the team. The use of adequate theoretical methods (analysis, comparison, generalization) allowed us to scientifically substantiate the logic of reasoning and achieve results, the application of which in practice makes it possible to create unique tools within a specific team of the organization.

Key words: conflict, interpersonal interactions, collective, organization, regulation, management.

Для цитирования:

Шиманская, М. Н. Межличностные конфликты по поводу сроков и распределения времени в организациях // Гуманитарная парадигма. 2022. № 2 (21). С. 64–70.

Обращаясь к теме межличностных конфликтов, первоначально следует отметить, что в качестве основы для их возникновения выступает процесс формирования личности в социуме во взаимодействии с окружающим ее миром. Становление личности сопровождается выработкой индивидуальной позиции, опирающейся на собственные интересы, ценности и убеждения, которые в совокупности при взаимодействии с другими членами общества способны стать причиной ситуации противоречия с теми, кто не разделяет их либо противопоставляет им собственные принципы. Следует признать положительный аспект конфликтов межличностного характера, так как их разрешение позволяет достичь коррекционного эффекта во взаимодействиях в профессионально группе. Многоаспектность причин конфликтов обуславливает повышенный исследовательский интерес, результаты которого отражены в научных работах многих учёных.

Воспринимая межличностные конфликты как важный конструкт организаций, способный существенно снизить общую производительность коллективной деятельности, ряд исследователей посвящают свои работы изучению причин их возникновения, предусматривая поиск наиболее результативных путей и методов их предотвращения в качестве эффективного механизма повышения управленческой функции по противоборству интересов каждого члена организации [1; 4; 11]. В ходе поиска научного обоснования межличностного феномена учёные и специалисты используют различные подходы к его пониманию, рассматривая его как форму проявления противоречия [2, с. 110], предельную ступень обострения противоречий [5, с. 74] и способ их устранения [6, с. 203]. Однако, несмотря на имеющуюся разность в подходах, в большинстве случаев исследователи представляют конфликт в качестве формы дезинтегративного

взаимодействия субъектов в связи с обострением противоречий [5, с. 75], являющихся обязательным атрибутом конфликта [4, с. 981].

Цель настоящего исследования заключается в исследовании природы конфликтов, причиной которых являются разногласия сроков и распределения времени в организациях. Достижению поставленной цели предшествовало решение ряда частных задач: 1) установить причинно-следственные связи в межличностных конфликтах; 2) определить методы их разрешения в рамках коллектива.

В ходе решения первой задачи было изучено используемое понятие «противоречие», наличие которого признается в любой конфликтной ситуации. В научно-информационных источниках, в которых представлены результаты исследования по этому факту, находим понимание предметного диалектического противоречия как взаимодействия противоположностей, которые обуславливают и отрицают друг друга [6, с. 77]. Такая позиция предусматривает взаимодействие любого объекта с другими объектами и с самим собой (внутренняя отрицательность, самопротиворечивость). Роль самопротиворечивости (в субъективном плане) заключается в активизации роста личности, её самодвижении, представленном в качестве необходимой конструирующей. Возникновение противоречия происходит на когнитивном (осознание, осмысление) и аффективном (психоэмоциональные переживания) уровнях, создавая тем самым противопоставления между способами мышления и жизнью. Такое понимание возникновения конфликта позволяет сделать частный вывод о том, что «групповые противоречия», к которым относятся и межличностные конфликты, являются условными и могут быть представлены в виде противоречий индивидов в контексте групповой жизнедеятельности.

В содержании конфликта можно выделить ряд аспектов:

1) ощущение членом коллектива (организации) взаимосвязи с окружающими его субъектами и выявление различий с ним по значимым (с точки зрения субъекта) признакам;

2) восприятие индивидом различий в общем для коллектива предмете (цель и задачи профессиональной деятельности) у себя и у окружающих его взаимодействующих субъектов;

3) ощущение членом коллектива тесной взаимосвязи с деятельностью, выполняемой в рамках профессиональных задач, и восприятие различий между собственными интенциями и требованиями реализуемой деятельности.

При изучении результатов ранее осуществленных исследований в рамках цели и задач настоящего, была выявлена типология межличностных

противоречий, включающая в себя: 1) противоречия интересов; 2) деятельностно-организационные противоречия, возникающие в результате расхождений в ожидании и реальности распределения функционально-ролевых позиций членов коллектива организации; 3) деятельностно-санкционирующие противоречия, причина возникновения которых кроется в вероятности неправильного распределения благ руководством организации; 4) противоречие мнений и идей; 5) личностно-поведенческие противоречия как результат различий в поведенческих реакциях; 6) ценностно-нормативные противоречия, как результат несоответствия между ожиданиями и моральными поступками членов коллектива [3, с. 223]. Следует отметить значимость разработки диагностического инструментария для установления типа и степени выраженности конкретного противоречия, так как это позволит на практике спрогнозировать вероятность возникновения переменных конфликта в коллективе и характер его протекания, тем самым существенно повысит результативность управления им.

Анализ научно-информационных источников (М. Х. Байбаева, Р. Э. Зинединова, Д. А. Тетерин, В. А. Шамис и др.) в рамках цели и задач настоящего исследования позволил сделать вывод о сформированной методологической базе, позволяющей изучать причины и характер конфликтов в организации, возникающих по поводу проблемы сроков и распределения времени. По результатам анализа исследовательского материала все конфликтные взаимодействия, на наш взгляд, могут быть представлены с точки зрения временных факторов, рассматриваемых в качестве:

- независимых переменных, способных ответить на вопрос о влиянии различных временных характеристик личности (группы, ситуации) на особенности её поведенческих реакции;

- причин возникновения методологических проблем, проявленных в ходе диагностических мероприятий и при попытке урегулирования конфликтов (выбор времени для мониторинговых и коррекционных мероприятий, масштаб временной шкалы, критерии одновременности явлений, подвергнутых наблюдению, учет циклов и др.);

- зависимые переменные, позволяющие рассматривать конфликтную ситуацию с точки зрения её воздействия на объективные временные проявления поведенческих реакций личности/группы [10, с.74].

Таким образом, временные параметры в рамках наблюдаемой конфликтной ситуации, могут быть представлены с позиции объективного (продолжительность, темп и т. д.), субъективного (переживания, осмысления

и т. д.) восприятия. При организации мониторинговых мероприятий независимая временная переменная позволяет изучить влияние временных лимитов на поведенческие реакции участников конфликта, и в соответствии с выводами выработать стратегию его разрешения. Среди наиболее популярных стратегий разрешения конфликтных ситуаций можно назвать искусственное создание дефицита времени, которое в большинстве случаев вынуждает конфликтующих членов коллектива идти на скорое примирение [8, с. 17].

При анализе субъективного времени, которое способно детерминировать возникновение конфликтных ситуаций, внимание уделяется временной перспективе конфликтующих сторон. При построении межгрупповых взаимодействий решающее значение на начальной стадии имеют объективные характеристики времени, которые действенны при оформлении психологических границ, устанавливаемых между группами [9, с. 245]. В ходе следующего этапа при условии групповой сформированности акцентируемое внимание уделяется выработке правил межгруппового взаимодействия в соответствии с критериями «своевременности» (последовательность, длительность, ритм и т. д.). При выявлении расхождении в показателях социально-временных характеристик восприятия взаимодействующих групп, можно наблюдать либо возникновение конфликтной ситуации, либо пересмотр места групп в исследуемой социальной системе [7, с. 17].

Таким образом, можно резюмировать, что выявление рассогласования социальных групп во времени, то есть социально-временной десинхронизации, можно наблюдать социально-временное дистанцирование, которое может увеличиваться в ходе формирования межгруппового взаимодействия. В этом случае действующими факторами, провоцирующими возникновение конфликтной ситуации, являются социальная категоризация и социальное сравнение, мониторинг которых позволяет своевременно внести соответствующие коррективы, тем самым предотвратив ее развитие.

Приступая к решению второй исследовательской задачи, следует акцентировать внимание на многообразии аспектов возникновения межличностных конфликтов в организации (см. выше). Это предполагает применение комплекса профилактических мер по их предотвращению, совмещенных с выработкой основных направлений управления межличностными конфликтами. Всю совокупность методов их управления мы распределили в соответствии с особенностями и возможностями используемого инструментария. Организационные методы управления межличностными конфликтами можно характеризовать потенциалом воздействия управленческих органов на коллектив и каждого его члена,

который задействуется для ослабления и локализации взаимодействий между конфликтующими сторонами. При использовании социологических методов основная роль в деятельности управления принадлежит изменению форм реализации управленческого контроля с адекватным распределением точек и силы приложения воздействий инструментами принуждения и вознаграждения; это позволяет достичь трансформации конфликтной ситуации через блокировку потребностей членов организации. В случае обращения к психологическим методам управления межличностными конфликтами воздействие оказывается на психоэмоциональное состояние и мотивационно-ценностные ориентиры участников конфликтной ситуации, путём изменения их установок в рамках взаимодействий членов коллектива.

Следует признать, что конфликт является естественным состоянием любой системы, который содержит вероятность как положительных, так и отрицательных последствий в виде либо развития личности, либо снижения результативности её деятельности. В контексте понимания этого одной из задач руководителя организации является использование действенных инструментов диагностики, профилактики и корректировки внутренней энергии межличностного конфликта для личностного и профессионального становления каждого его участника. Исследование причин и типов межличностных конфликтов позволяет представить общий алгоритм их разрешения, среди этапов которого можно выделить: первый - идентификация конфликта; второй — установление причины его возникновения; третий — определение целевой проблемы; четвертый – поиск путей, способов и отбор методов его разрешения; пятый - принятие формы и методов управленческого реагирования; шестой – оценка вероятности и характера последствий. Результаты исследования не позволяют адресно применить в практике противодействия и разрешения межличностных конфликтов в условиях коллективной деятельности, однако могут быть использованы в качестве основы для создания уникального инструментария в рамках конкретного коллектива организации.

Литература

1. Байбаева, М. Х. Методы урегулирования и разрешения межличностных конфликтов // Научные тенденции: Педагогика и психология: сборник научных трудов по материалам XXIII Международной научной конференции. 2019. С. 8–10.
2. Бодрухин, В. Н., Бодрухина, И. Н. Межличностные конфликты: причины и разрешение // Интериал. 2019. № 2 (6). С. 109–111.

3. Григоровская, Н. Ю. Типологические особенности времени личности // Психология личности. Новые исследования/ Ред. К. А. Абульханова, А. В. Брушлинский, М. И. Воловикова. М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 1998. С. 222–239.
4. Зинединова, Р. Э. Типология межличностных отношений и их влияние на возникновение конфликтов в семье // Аллея науки. 2021. Т. 2. № 5 (56). С. 978–982.
5. Лискина, А. А. Внутриличностный конфликт как основа межличностного конфликта // Конфликты в образовании и социальной сфере: теоретические и прикладные аспекты: материалы 1-й Международной научно-практической конференции. 2018. С. 72–75.
6. Литвинова, А. В., Хабибулина, П. Н. Современные направления психологической профилактики межличностных конфликтов // Аллея науки. 2020. № 2 (41). С. 202–205.
7. Нестик, Т. А. Горизонты управления временем в организации // Психология управления. 2004. № 4. С. 8–20.
8. Сушков, И. Р. Психология взаимоотношений социальных групп в социальной системе. М.: ИП РАН, 2002. С. 27–28.
9. Тетерин, Д. А. Психические состояния участников межличностного конфликта на этапе эскалации // Сборник материалов Международной научно-практической конференции: Преступность в СНГ: проблемы предупреждения и раскрытия преступлений. 2019. С. 244–245.
10. Феоктистова, С. В., Григорьева, И. В. Конфликт как сложная жизненная ситуация в межличностных отношениях студентов // Актуальные проблемы психологического знания. 2019. № 3–4 (52). С. 74–83.
11. Шамис, В. А. Некоторые аспекты межличностных конфликтов // NovaInfo.Ru. 2020. № 117. С. 76–77.

~



Хроника

ХІ ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО В ФОКУСЕ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК»

20 апреля 2022 в Санкт-Петербургском государственном университете промышленных технологий и дизайна состоялась **Одиннадцатая Всероссийская (с международным участием) научная конференция «Литература и искусство в фокусе гуманитарных наук»**.

География участников конференции была обширной: Петербург, Москва, Улан-Удэ, Самара, Бухарест (Румыния). Было заслушано 16 докладов, три из них — в стендовом формате.



Первым прозвучал доклад **Юрия Львовича Гика** (Москва) **«Бук-арт. Семантический подход»**. Был определён феномен бук-арта — «книги, сделанные или задуманные художниками», обозначена их семантическая сущность: это и форма (материал, габариты, кодекс/свиток и т. п.), и содержание книги в виде изобразительного ряда и текста. Кратко обрисовав историю жанра, восходящую к «отцам-основателям» Э. Рушею (США) и Д. Роту (Германия), исследователь очертил схему взаимодействия бук-арта с

некоммерческими жанрами современного искусства, в том числе в российском пространстве. Затем в докладе был описан генезис семиотики бук-арта; показана его связь с концептуализмом; приведены различные виды высказываний в бук-арте и их семантические роли (на примерах отчётов о путешествиях немецкого художника П. Кюстерманна, описаний



воображаемой археологии Дж. Филтра из Канады, книг с семиотическими экспериментами москвича А. Суздалева, произведений с концептуальными построениями М. Лама из Великобритании, сборников визуальной поэзии Дж. Беннета из США). Доклад иллюстрировался экспонатами из мини-выставки книг приведённых авторов, а также других западных бук-артистов.

Юрий Борисович Орлицкий (Москва) назвал свой доклад **«Елизавета Мнацаканова: поэзия? музыка? графика?»**. Приурочив его к 100-летию юбилею поэтессы, докладчик охарактеризовал её творчество как синтез музыки и поэзии, воссоздающий визуально-звуковую картину миру. Филолог и музыковед по образованию, переводчица, эссеистка, преподаватель русской литературы, Мнацаканова оставила самобытное наследие на стыке различных сфер искусства. Докладчик проанализировал ее музыкальные и графические эксперименты в контексте истории стиха, в результате чего эти новаторские поиски были осмыслены хотя и на фоне поэтического авангарда, однако, по большому счету, как не имеющие прецедентов в отечественной и мировой поэзии. В ходе доклада были продемонстрированы и прокомментированы записи выступлений Мнацакановой.

Баир Сономович Дугаров (Улан-Удэ) выступил с докладом **«Тибетский йогин-поэт Миларайба в России»**, в котором была воссоздана история рецепции российской культурой творчества буддийского йогина XI – XII веков, которого на его родине называют трижды великим — великим поэтом, великим йогом, великим отшельником. В докладе было показано, что фигура Миларайбы оказывается в поле зрения российских востоковедов и становится привлекательной фигурой для исследователей и ценителей поэзии буддийского Востока, начиная с конца XIX столетия. Так, по-настоящему «открыл» Миларайбу для отечественной науки академик Б. Я. Владимирцов, дав блистательную характеристику и оценку жизни и творчеству тибетского поэта в 1919 году в своей лекции «Буддизм в Тибете и Монголии» и опубликовав перевод его песнопений под названием «Из лирики Миларайбы» в журнале «Восток» в 1922 году. Как показал докладчик, именно знакомство с этой публикацией вдохновило Даниила Андреева, автора «Розы мира», на создание стихотворения под названием «Миларайба» (1935). Феномен тибетского поэта-отшельника был близок мистическим озарениям Андреева, который придал этому образу собственную авторскую интерпретацию, подспудно отразившую влияние индо-буддийской культуры. Вместе с тем в стихотворении Андреева о Миларайбе слышится отзвук «буддийской струны» Серебряного века, особенно значимый для творчества Д. Мережковского, И. Анненского, К. Бальмонта.

Екатерина Алексеевна Пастернак (Москва) познакомила со своим докладом **«Храмы, портреты и монументы в лирике Г. Державина»**. В нём она доказала, что, несмотря на нечастое обращение Державина к живописи, скульптуре и архитектуре, в его произведениях наблюдается ряд повторяющихся сюжетов, связанных с этими видами искусства. Выяснилось, что, хотя творчество поэта нередко ассоциируется с визуальной культурой, он не так уж часто вводит в стихотворения объекты живописи, скульптуры и архитектуры. Многочисленные стихотворения «к портрету...» оказываются характеристикой того или иного человека, очень редко имея непосредственное отношение к настоящей картине. Лишь несколько стихотворений оказались напрямую связанными с живописными портретами и «выстраивающими» их сюжет (подробное описание внешности изображённого, стихотворный заказ художнику — настоящему или воображаемому). Среди произведений с упоминаниями монументов отдельную группу представляют связанные с надгробиями, причём «монумент» может быть возведён как выдающемуся историческому деятелю, так и собаке Милорда. Редкое упоминание храмов, которые строились при

жизни поэта, становится поводом для рассуждений на религиозные темы, столь важные для автора, особенно в поздний период его творчества.

Галина Валентиновна Петрова (С.-Петербург) выступила с докладом **«Гетеротопии в рисунках М. А. Волошина»**. Докладчицей была предложена классификация пейзажных рисунков М. А. Волошина, которые сохранились в его записных книжках, отложившихся в личном архиве поэта-художника в РО ИРЛИ РАН. Было убедительно доказано, что принципиально важным оказывается разграничение коктебельских и киммерийских пейзажей Волошина, представляющих собой реализуемые гетеротопии. По мысли докладчицы, Киммерия Волошина — это не одно пространство, а целая система параллельно существующих «виртуальных» пространств, складывающихся из определённых структурных элементов — опредмеченных стихий: света (солнца), земли, камня, воды, воздуха, рукотворных предметов и растительной жизни. Это разграничение позволяет, с одной стороны, частично восстановить представление о несостоявшемся выставочном проекте «Киммерия за 5 лет (1925–1930)», в ходе подготовки к которому были утрачены 750 акварелей Волошина-художника, с другой — найти новые подходы к анализу «киммерийских» стихов Волошина-поэта.

В докладе **Юлии Мелисовны Валиевой** (С.-Петербург) **«Филонов в восприятии поэтов и филологов 60–70-х годов»**, основанном на архивных источниках, были приведены отзывы отечественных ученых (В. Н. Альфонсова, Д. Е. Максимова, Вяч. Вс. Иванова) и деятелей литературного андеграунда (Виктора Кривулина, Сергея Сигея, Бориса Иванова и др.) из тетради посетителей выставки Павла Филонова в квартире его сестры Е. Н. Глебовой, в Ленинграде, в год, предшествовавший первой ретроспективе художника в Новосибирске. Валиева анализирует характер рецепции Филонова в контексте научных и творческих интересов посетителей, реконструируя историко-культурные и источниковедческие сюжеты, скрытые за краткими записями. В числе выводов, к которым приходит исследователь, следующие: впечатления от встречи с произведениями аналитического искусства не ограничивались областью эстетического (приятия / неприятия), а были отрефлексированы как в поэзии (В. Кривулин) и мемуаристике (С. Сигей), так и в филологическом дискурсе. В последнем случае, структура, композиционное построение и художественный язык аналитической школы стали методологическим ключом литературоведческих исследований поэзии Хлебникова, Маяковского (В. Н. Альфонсов), Заболоцкого (Д. Е. Максимов, В. Н. Альфонсов), дали толчок для создания оригинальной концепции семиотики культуры (Вяч. Вс. Иванов).

Бьянка-Елена Кирилэ (Румыния, Бухарест) выступила с докладом **«Перформансы и “эстетизация” быта в художественной деятельности Даниила Хармса»**, посвятив его житнетворчеству писателя и используя в качестве материала преимущественно «мнемоцентрические тексты» (т. е. дневниковые записи, воспоминания современников). Докладчица исходила из того, что, несмотря на малое количество опубликованных «взрослых» произведений Хармса, литературная среда была уже знакома с его художественными творениями по их театрализованным читкам («перформансам») во второй половине 20-х гг. — обэриутскому и дообэриутскому, наиболее эпатажному этапу хармсовского творчества. По мнению автора доклада, «перформативный» компонент у Хармса характеризуется алогизмом, эстетическим шоком и разрушением речевых и социально-поведенческих норм; перформансы обэриутов, как и у кубофутуристов, являются зеркальным, иногда искажённым отражением собственных приёмов, используемых и в художественных произведениях, и в манифестах. Сами реквизиты, использованные во время выступления (особенно плакаты), представляют собой своеобразный способ материализации поэтического слова — цель этого приёма заключается в том, чтобы создать новые каналы восприятия зрителем / слушателем и разрушить «стандартное» восприятие только что услышанного поэтического текста. Особое внимание в докладе уделяется «кулинарному реквизиту» и его смысловой нагрузке в планах выступлений, найденных на страницах дневника Хармса, а также особенностям реквизита, использованного для создания этих перформансов.

Доклад **Марии Юрьевны Данилевской** (С.-Петербург) **«“Вещество” биографии»** был посвящён специфике изучения и освещения биографии «второстепенных» (и даже «третьестепенных») литераторов. Два литературных лица, о которых докладчица написала научные статьи в биобиблиографический словарь «Русские писатели», — Николай Дмитриевич Ступин и Людмила Петровна Шелгунова — в узко литературном отношении не оставили значительных оригинальных или переводных художественных произведений. Вместе с тем их биографии вписаны в интересный историко-культурный, общественный и литературный контекст, а в личных связях они запомнились современникам как замечательные личности. Не став значимым звеном в цепи литературной преемственности, они дали своим знакомцам импульс к освоению социокультурных моделей, осмыслению личного жизнестроительства в аспекте популярных литературных и общественных идей своего времени, а также послужили прототипами персонажей в творчестве современников.

Татьяна Васильевна Игошева (С.-Петербург) в своём докладе **«Гумилёвское присутствие» в романе М. Зенкевича «Мужицкий сфинкс»** продемонстрировала, что гумилёвский след в фантасмагорическом романе М. Зенкевича реализован двояко. Во-первых, Гумилёв присутствует в нём как персонаж, который по мере развития сюжета из воспоминания воплощается в человека в его телесном облики. Во-вторых, в тексте «Мужицкого сфинкса» разбросаны интертекстуальные отсылки к стихотворению Гумилёва «Заблудившийся трамвай» (трамвай, гильотина, отрезанные головы и др.), при помощи которых Зенкевич даёт свою оценку как гибели самого Гумилёва, так и некоторым другим послереволюционным драматическим событиям.

Анна Викторовна Успенская (С.-Петербург) назвала свой доклад **«Арктика И. С. Соколова-Микитова: документально-художественная эпопея»**, посвятив его 130-летию со дня рождения писателя. Было показано, что яркая и полная событиями жизнь Соколова-Микитова связана с разными местами и городами — Калужской губернией, где он родился, Смоленщиной, где он рос, Тверской областью, где жил в зрелые годы, Москвой и Петербургом как литературными очагами, важными для его профессионального становления, наконец, с Гатчиной, где он похоронен. Однако в большей степени докладчица сконцентрировалась на «северной теме» в жизни и творчестве писателя, проанализировав поэтику его произведений, навеянных знаменитыми арктическими экспедициями на ледоколе «Георгий Седов» под руководством О. Шмидта и др., в которых он принимал участие в качестве корреспондента. Пафос доклада был связан с желанием автора отметить заслуги замечательного писателя-путешественника, показать значимость его роли в отечественном литературном процессе и самоопределении нескольких поколений литераторов — как «взрослых», так и «детских».

«Ярославские мотивы в жизни и творчестве Сергея Ауслендера» — тема доклад **Ирины Вениаминовны Вагановой** (С.-Петербург), посвящённого одному из «самых петербургских» писателей. Как удалось установить автору доклада, непосредственное отношение Сергей Ауслендер имел и к Ярославлю: его мать, ярославская дворянка Варвара Кузмина, — родная сестра поэта Михаила Кузмина, и «любимый дядя Миша» оказал на Сергея Ауслендера сильное влияние. Установлено, что в 1911–1912 годах Ауслендер с женой-актрисой жил несколько месяцев в Ярославле: Надежда Боровская играла в Волковском театре. В это же время Ауслендер познакомился с ярославским книгоиздателем К. Ф. Некрасовым, который опубликовал его первый и фактически единственный законченный роман

«Последний спутник». Докладчица выразила пока архивно не подтверждённое предположение, что именно Ауслендер привлёк к издательству Некрасова и своего друга — поэта Николая Гумилёва. Хотя последний среди авторов издательства официально никогда не назывался, он упомянут в числе авторов «альманаха о старых усадьбах» (М. Кузмин, Ф. Сологуб), которые прислали Некрасову стихи для публикации (об этом издатель пишет в октябре 1912 года в письме Валерию Брюсову).



Пётр Алексеевич Казарновский (С.-Петербург) в докладе **«Танатологическое в поэзии Л. Аронзона»** рассмотрел танатологию этого рано умершего (при загадочных обстоятельствах) поэта. Основные положения докладчика таковы: поэт представляет (воображает) своего автоперсонажа мертвецом, которого ждёт воскрешение, и сама смерть оказывается средством выхода из линейного времени в запредельное, забытийное; в духе определённой духовной традиции Аронзон близок к пониманию смерти как рождения, а рождения — как смерти. Поэт обманывает время, высвобождая душу из определённости материей, чем способствует открытию неисчерпаемости как себя для другого (собеседника, постоянного *vis-à-vis*), так и другого для себя. Жизнь и смерть так же меняются местами (гераклитианская традиция), как участники поэтического диалога у Аронзона. Противостоящие друг другу миры взаимно поглощают друг друга, образуя фигуру, известную из искусства прошлого как «*mise en abyme*» (погружённость в бездну, иначе — принцип матрёшки). Аронзон формирует свою танатопэтику, в центре которой форма сонета, глубоко

осмысленного поэтом, но сверхзадача этой специфической поэтики не утверждение, а преодоление смерти.

Галина Николаевна Боева (С.-Петербург) свой доклад **«“Зелёные берега” Г. И. Алексеева в свете его эстетической рефлексии»** посвятила произведению, которое стало культовым, вдохновив краеведов на создание цифрового «топографического подстрочника» к тексту романа. Обратившись к дневникам Алексеева, поэта, художника, архитектора, преподавателя, докладчица спроецировала эстетическую рефлексию его автора на поэтику романа. Было доказано, что роман «Зелёные берега» возник на пересечении многих традиций, отразив, прежде всего, очередной этап эстетического освоения поэтики «петербургского текста» («двойничество», «призрачность», «театральность», отсылки к Достоевскому и др.) и подключившись к поэтике «ленинградского текста» (высокий градус эстетической рефлексии, ритмическая организация, «сконструированность»). Кроме того, «Зелёные берега» были расценены как интереснейший опыт интермедийного романа и проявление синестезии, свойственной мировидению его автора: докладчица попыталась наметить стилистическое родство между живописной манерой Алексеева и его прозой, увидев в них ленинградский вариант неоавангарда. Наконец, в сюжете романа и его заглавной метафоре, восходящей к образу времени, были акцентированы экзистенциальные размышления автора, занимающие важное место на страницах его дневников.

Галина Александровна Доброзракова (Самара) в докладе **«Творчество С. Довлатова в зеркале современности»** осветила вопрос о возникновении «довлатовского бума», очевидцем которого стали литературоведы и читатели в первые два десятилетия XXI века. Были перечислены способы манифестации довлатовского мифа, развивавшегося маятникообразно и сопровождавшегося соблюдением ритуала почитания в дни рождения и смерти писателя в местах, связанных с его пребыванием в Уфе, где он родился в 1941 г.; в Петербурге, где жил в 1944–1972 гг.; в Республике Коми, где он служил в армии в 1962–1963 гг.; в Таллинне, где он работал журналистом в 1972–1975 гг.; в Пушкинских Горах, где он проводил экскурсии в 1976–1977 гг.; в Нью-Йорке, где прожил последние 12 лет; в Армении – на родине предков писателя по материнской линии. Наконец, докладчица подтвердила актуальность и востребованность творчества писателя появлением художественных фильмов «Довлатов» и «Заповедник», созданных по мотивам его произведений.

Тулякова Наталья Александровна (С.-Петербург) выступила с докладом **«Образ Ленинграда в прозе Александра Житинского»**.

Остановившись прежде всего на детских повестях писателя: «Старичок с Большой Пушкарской» (1989) и «Параллельный мальчик» (1990), — докладчица показала, что эти фантастические произведения демонстрируют те же тенденции, что и взрослая проза писателя («Потерянный дом»), лишь более явно используя приём остранения для воссоздания подростковой точки зрения. Наследуя традиции урбанистической прозы от Гоголя до Битова, Житинский создаёт своего рода андеграундный образ Ленинграда в миниатюре. Архитектоника образа города, узнаваемого по многим приметам, аксиологически отличается от официальной. Центр города в прозе Житинского смещается на Петроградскую сторону; Литейный округ ассоциируется с правоохранительными учреждениями; Невский проспект лишается каких-либо ценностных характеристик. Важную роль в городском хронотопе занимает маргинальное (лестницы, подворотни и т. д.) и альтернативное пространство (эфир, мир скрытников, мир представлений), отражающее истинные устремления и мысли горожан и вводящее мотив «город в опасности». Автор устанавливает отношения соответствия или даже эквивалентности между городским пространством и общечеловеческой душой; город является своего рода воплощением идеи соборности.

В докладе «**Составность как мотив (к пойэзисному осмыслению категории)**» Бориса Фридмановича Шифрина (С.-Петербург) было показано, что *составность* для характеристики идентичности не менее важная категория, нежели *качество* и *количество*. Так, она предстаёт как в статическом плане — в химии и биологии (морфологии), в архивном деле, в археологии, в диагностике и в криминалистике, так и в плане динамическом: в игре («команда играла в неполном составе»), в исполнительских практиках вообще — например, в переложении сочинения для другого состава инструментов. В драматическом представлении состав действующих лиц предстаёт только динамически, в явлениях персонажей — только в завершение спектакля на сцену выходят все (иногда). В результате своих наблюдений докладчик делает заключение, что, хотя в методологии (теории классификаций) эта категория обсуждается, она не вполне продумана (по сравнению с качеством и количеством). Докладчик привёл ряд примеров той актуализации, которую эта категория получает посредством разработки *мотивов* — прежде всего мотива некомплектности или ино-комплектности (у Гоголя в «Носе», у романтиков, у Хармса, в живописи — у Р. Магритта) как эксцессах «логистики», в том числе и логистики телесной.

Галина Николаевна Боева
Доктор филологических наук,
профессор СПбГУПТД

Экспериментаниум

Нелли Ходырева



Меня зовут Нелли, мне 18 лет, я студентка филологического факультета Севастопольского государственного университета. Родом из чудесного города Феодосия.

Сколько себя помню, всегда интересовалась литературой. С тех пор, как мама научила меня читать, я не расставалась с книгами. Когда подросла, захотелось писать собственные истории. А в старшей школе я открыла для себя чудесный мир поэзии и впервые попробовала сочинять.

Поэзия помогает испытывать многообразие чувств и делиться им с другими.

В будущем я очень хочу стать писательницей и поэтессой. И данная публикация — первый шаг к осуществлению этой мечты.

Книга жизни

Мы рождаемся гореть,
Расширять границы.
Нить судьбы сама прошьёт
Книжные страницы.

Всё зависит от тебя:
Качество истории,
Персонажи и места,
Уровень иронии,

Место драмы и объём
предрассудков гнусных,
Кого любим, чем живём,
Где должно быть пусто.

Пока сердце бьётся в такт
Задумчивым ритмам,
Не уйдёт письмо в антракт,
Даст нам жизнь попытки.

Я уверена:
судьба — все наши решения.
В твоих силах изменить
счастья положение.

Чем скорее взять решишь,
Свою «книгу» в руки,
Тем прекрасней будет жизнь
И романа строки!

Рассвет

Весь мир — сплошная красота,
Калейдоскоп эмоций.
Так здорово, что для меня
Здесь место есть под солнцем!

Все беды унесёт прилив,
Дождь смоет огорченья слёзы.
Несчастье превратится в миф,
И станет, к радости, прогнозом.

Бывает, тошно от тоски,
Несправедливо много лет.
Пускай однажды эту ночь
Прервёт зардевшийся рассвет!

Его ждала я на рассвете...

Его ждала я на рассвете,
И изнывала от тоски,
Он появился в лунном свете
Прогнозам глупым вопреки.

Принёс с собой мороз и солнце,
Природы милые черты,
Он постучал ко мне в оконце,
Став идеалом красоты.

Слышны ребяческие визги,
Кто ледяной промчит забег?
Он появился без записки,
Этот чудесный первый снег.

Первый раз

Вам случалось поневоле
Первый раз увидеть море?

На песке сидеть горячем,
Думать о своей судьбе.
«Жизнь на что святую трачу?» —
Задавать вопрос волне.

Вам случалось поневоле
Первый раз влюбиться в море?

И дышать морской свободой,
Плыть русалкой за буйки.
Слиться с матерью-природой,
Жить проблемам вопреки.

Вам случалось поневоле
Первый раз расстаться с морем?

Оказаться без надежды,
Снова потерять себя.
Но надеяться однажды,
Чайкой, хохотом страшщей,
Возвратиться навсегда.

Крик души

В который раз шепчу свою молитву:
«Я снова. Проиграла. Эту. Битву».
«Но не конец ещё войне!» —
внушает чуждый голос мне.

Глупа. Несносна. Нерадива.
К себе самой несправедлива.
И не могу себе простить.
Должна хоть раз, но победить.

Меня потянет вниз старанье,
И больше нет во мне желаний.
Лишь гнев и злость. Лишь горький стон.
Скорее б провалиться в сон!

Баллада об одиночестве

Абсолютно каждый человек,
В своём литературном творчестве,
Обязательно писал
балладу
об
одиночестве.

О тяжёлых глухих временах,
Без лихого желания жить.
О чужих и своих правах,
И о том, чем должны дорожить.

Как друзья превратились в врагов,
И примкнули к озлобленной стае.
Я беспечно в балладу впишу,
И исчезну в их плачущем лае.

Мне чужда одинокая жизнь,
Я хочу песни петь на рассвете.
Как и я, на любовь не скупись
И за нынешний мир будь в ответе.

Я восстану фениксом из пепла

Я восстану фениксом из пепла,
Не позволю страху победить.
И хотя душа на миг ослепла,
Но ничто её не сможет надломить.

Ценность главная в эмоциях и чувствах,
Поиск смысла будет убивать.
Преврати переживание в искусство,
Научись плохое отпускать.

В мире место есть теплу и солнцу,
В этом счастье, это есть судьба.
Демон внутренний тихонько
рассмеётся,
И исчезнет — раз и навсегда.

Я восстану фениксом из пепла,
Не позволю управляться тьмой.
Нужно чаще слушать своё сердце
И затем лишь думать головой.

У зеркала

Мало кто знает,
что в душе израненной творится.
Присмотришься —
с виду обычная.
Что плохого могло случиться?
Разве так широка улыбка
у разбитого сердца?
А может,
она научилась
искусно играть в хитреца?
Да черт её знает.
К чему эти скрытые смыслы?
Как, позвольте спросить,
всем без лишних усилий
прочитать её сокровенные мысли?
Откуда знать малолетним подросткам
и грубым дурацким людям,
что слова больно ранят,
сильнее,
чем хлыстом или кнутом.

Она снова стоит у зеркала,
Заплаканная и разбитая.
А в груди вальсирует сердце,
Скомканное и позабытое.

Эмоциональная дурочка

Вот она,
идёт по узким улочкам.
Улыбается, болтает с кошками.
Её прозвали
эмоциональная дурочка.
Шепчутся и показывают на неё
ладошками.

Думают,
как посильнее задеть.
Как стереть улыбку с лица.
Советуются,
Как заставить её душу умереть.
Как утопить её сердце в слезах.

Она, как наивный котёнок,
встречает знакомые лица.
Эмоционально рассказывает о своей
жизни.

А они
бросают в неё снежки,
оставляют липкий след, щелкают
клешнями.

Из уст их льётся настоящий яд,
Каждое слово — удар в голову.
Вдруг близко подходит здешний
главгад,
И грубо плюёт в её сторону.

И покатилась горькая слеза,
По разгорячённой, ярко-красной щеке.
И застелил чёрствый туман её глаза,
И убили эмоциональную дурочку
весельчаки.

Всё.
Больше никакого следа
нет от прежней весёлой её части.
Остались травмы.
Осталась одна.
Один на один в новой борьбе за счастье.



Авторам



Приём материалов
в очередной номер **№ 3 (22) за 2022 год**
журнала
«Гуманитарная парадигма»
проводится
до 20 сентября 2022 года.

Приглашаем к сотрудничеству специалистов-гуманитариев:
учёных, исследователей,
докторантов и аспирантов,
студентов и магистрантов,
работников культурной и просветительской сфер,
представителей творческой интеллигенции.

Наш журнал:
- научно-аналитический,
- практико-методологический,
- литературно-творческий.