

Научная статья /  
Research Article

<https://elibrary.ru/NFIOJ>  
УДК 821.161.1.0  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

## РАССКАЗ Б.К. ЗАЙЦЕВА «МАША»: КОМПОЗИЦИЯ ТЕКСТА И ИДЕЯ ОБУСТРОЕННОСТИ УСАДЕБНОЙ ЖИЗНИ

© 2024 г. В.Г. Андреева

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького*

*Российской академии наук, Москва, Россия*

*Дата поступления статьи: 22 февраля 2024 г.*

*Дата одобрения рецензентами: 29 марта 2024 г.*

*Дата публикации: 25 сентября 2024 г.*

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-308-327>

*Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-18-00051: «Усадьба и дача в русской литературе XX–XXI вв.: судьбы национального идеала»), <https://rscf.ru/project/22-18-00051/>*

**Аннотация:** В статье осмыслиется структура рассказа Б.К. Зайцева «Маша» (1915) как параллельное развитие и нелинейное сопоставление двух сюжетных линий, посвященных историям любви дворянки Лизы и ее ровесницы — крестьянской девушки Маши. Объясняется выбор названия рассказа, сделанный писателем (по имени крестьянской героини, что маркирует семиотические сдвиги в «усадебной культуре» Серебряного века). Подробно рассматривается дихотомия порядка/беспорядка, во многом организующая художественный мир произведения. Исследуются способы репрезентации «усадебного топоса» и анализируется социокультурная связь героинь с усадьбой. Характеризуются также сами описываемые в рассказе усадьбы Кочки и Радищево как две разновидности «усадебного топоса» в русской литературе рубежа XIX–XX вв. Прослеживается типологическое сходство Лизы Андреевой в рассказе Зайцева «Маша» с Лизой Калитиной в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» (1858); указывается на рецепцию Зайцевым характерологических принципов Тургенева в двойственном изображении героинь. Выявляются и классифицируются детали усадебной повседневности в рассказе Зайцева; освещается сложное, неоднозначное отношение автора к персонажам, ведущим замкнутое усадебное существование.

**Ключевые слова:** Б.К. Зайцев, «усадебный топос», композиция, сюжетные линии, дихотомия порядка и беспорядка, И.С. Тургенев, рецепция, женские персонажи.

**Информация об авторе:** Валерия Геннадьевна Андреева — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4558-3153>

**E-mail:** [lanfra87@mail.ru](mailto:lanfra87@mail.ru)

**Для цитирования:** Андреева В.Г. Рассказ Б.К. Зайцева «Маша»: композиция текста и идея обустроенности усадебной жизни // *Studia Litterarum*. 2024. Т. 9, № 3. С. 308–327. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-308-327>



This is an open access article  
distributed under the Creative  
Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

*Studia Litterarum*,  
vol. 9, no. 3, 2024

## “MASHA,” A STORY BY B.K. ZAITSEV: COMPOSITION AND IDEA OF ORDER OF ESTATE LIFE

© 2024. Valeria G. Andreeva

*A.M. Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences,  
Moscow, Russia*

*Received: February 22, 2024*

*Approved after reviewing: March 29, 2024*

*Date of publication: September 25, 2024*

**Acknowledgements:** This work was carried out at IWL RAS with financial support from the Russian Science Foundation, project no. 22-18-00051 (<https://rscf.ru/project/22-18-00051/>).

**Abstract:** The article comprehends the structure of the story by B.K. Zaitsev’s “Masha” (1915) as a parallel development and non-linear comparison of two storylines dedicated to the love stories of the noblewoman Lisa and her peer, the peasant girl Masha. The author of this article explained the writer’s choice of the story’s title (after the name of the peasant heroine, which marks the semiotic shifts in the “estate culture” of the Silver Age). The article examines in detail the dichotomy of order / disorder, which substantially organizes the artistic world of the work. The research explores the ways of representing the “estate topos” and analyses the sociocultural connection of the heroines with the estate. The Kochki and Radishchevo estates described in the story are also characterized as two varieties of “estate topos” in Russian literature at the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries. There is a typological similarity between Liza Andreeva in Zaitsev’s story “Masha” and Liza Kalitina in the novel by I.S. Turgenev, *Home of the Gentry* (1858). It indicates Zaitsev’s reception of Turgenev’s characterological principles in the dual portrayal of the heroines. The article identifies and classifies the details of everyday estate life in Zaitsev’s story and highlights the author’s complex, ambiguous attitude towards characters leading a secluded estate existence.

**Keywords:** B.K. Zaitsev, “estate topos,” composition, plot lines, dichotomy of order and disorder, I.S. Turgenev, reception, female characters.

**Information about the author:** Valeria G. Andreeva, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4558-3153>

**E-mail:** lanfra87@mail.ru

**For citation:** Andreeva, V.G. “‘Masha,’ a Story by B.K. Zaitsev: Composition and Idea of Order of Estate Life.” *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 308–327. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-308-327>

Рассказ Б.К. Зайцева «Маша» был впервые опубликован в пятом выпуске сборника «Слово» за 1915 г. (в собрании сочинений Зайцева дата выхода сборника указана ошибочно [14, с. 512]). В этом же выпуске «Слова» был опубликован рассказ И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско», впоследствии ставший гораздо более известным, чем рассказ Зайцева «Маша». Между тем последний, по нашему мнению, до сих пор является недооцененным критиками и исследователями. Остановливаясь на женских образах Зайцева, его стиле и манере, на общей проблематике раннего творчества писателя, ученые не обращаются специально к данному произведению: рассказ «Маша», как правило, мельком упоминается в главах о первом периоде творчества писателя.

Тот факт, что рассказ не был по достоинству оценен современной Зайцеву критикой, подтверждается расплывчатым замечанием о «Маше» Ю.И. Айхенвальда, который счел, что в этом произведении писатель несколько изменил своей прекрасной манере таинственной недоговоренности: «Психологически-музыкальный, осторожный в своих словесных прикосновениях, Борис Зайцев скорее недоговорит, чем скажет лишнее. Впрочем, есть у него и исключения из этого прекрасного правила: так, в конце рассказа “Маша” молодой женщине Лизе, чья не удалась жизнь, любовь и замужество, не следовало бы в повествовании об этой неудаче идти дальше желанно-неопределенных, читательской догадке простор оставляющих слов: “нам с Александром Иванычем не удалось... не вышла наша жизнь”» [13, с. 507].

Фактологически воспринимаемые истории любви двух центральных героинь рассказа не раскрывают его глубинной сути. В данной статье мы по-

стараясь показать, что проблематика и истинная сущность произведения Зайцева становятся понятны лишь в процессе осмысления художественных параллелей, выстроенных автором, а также уяснения композиции рассказа и значения представленных в нем вариаций «усадебного топоса». В задачи нашей работы входит доказательство многогранности произведения Зайцева, аналитическое осмысление неоднозначных взглядов писателя в этот период на русскую усадебную жизнь, выявление литературных аллюзий.

В рассказе под названием «Маша» не одна, а две главные героини — крестьянская девочка, а потом девушка и женщина Маша и ее ровесница дворянская дочь Лиза. Обе героини Зайцева переживают трепетные и ключевые в своей жизни истории любви, обе, после обрушившегося на них счастья, остаются в итоге на его руинах. Однако было бы ошибкой считать «Машу» только повествованием о чувствах двух героинь — на самом деле это еще и рассказ о русской дореволюционной жизни в целом, о ее сложностях, о силе и слабости крестьянства и дворянства, между которыми и в первое десятилетие XX в., как показывает Зайцев, существовала непреодолимая стена, об уходящей в прошлое эпохе русских традиционных усадеб.

В основе построения рассказа Зайцева находятся во многом внешние сцепления фактов и событий, внутреннюю связь которых и должен уловить читатель. Перед реципиентом неизменно встает вопрос о том, почему рассказ называется «Маша», а, например, не «Лиза» или «Лиза и Маша», — на первый взгляд, кажется странным, что Зайцев дает своему произведению название в честь героини-крестьянки, а не утонченной и воспитанной в усадебном мире Лизы. В данном случае читателю-филологу неизменно приходит на память (по контрасту) рассказ «Маша» А.Н. Толстого, вышедший в 1916 г. под названием «В июле», позднее публиковавшийся под названием «На усадьбе», а в 1928 г. изданный под заглавием «Маша». В рассказе Толстого именно Маша является главной героиней — она племянница хозяина усадьбы (или дачи), молодая девушка, ей уделяется все внимание автора, в нее влюбляется пленный чех Ян Бочар (примечательно, кстати, что есть в рассказе Толстого и горничная Лиза, которая только дважды упоминается). У Зайцева все не так: сцепления и взаимные отражения требуют пояснений. В.И. Тюпа справедливо отметил, что «обычно заглавие произведения, будучи элементом его композиции, служит своеобразным авторским ключом к его художественному миру» [11, с. 381]. Разгадку, этот авторский

ключ, объясняющий не превосходство Маши над Лизой, но наличие у нее того, что у Лизы оказывается «минус-приемом», необходимо искать в сравнении девушек, условий и обстоятельств, их сформировавших, в их поведенческих характеристиках.

Рассказ начинается не с упоминания дворянской семьи, которая позднее будет в центре повествования, но с фигуры и семьи крестьянина Льва Головина. Автор несколько снисходительно и иронично относится к самому Льву, его поведению и образу существования, однако подчеркивает несомненную любовь героя к жизни, ее истинным ценностям (не случайно он — Лев): «И наконец оказался у себя в деревне; здесь он занялся хлебопашеством и деторождением. К сорока пяти годам обзавелся порядочной семьей, которая росла неудержимо» [14, с. 128].

Дочь этого чадолюбивого человека и его красавицы жены — Маша — и становится одной из главных героинь рассказа. Владелец имения Зайцев представляет *во вторую очередь*, отталкиваясь от уже данного описания семьи Льва Головина и используя в качестве связующего элемента упоминание о рождении Маши и Лизы в один день и о неизменной не только географической, но хозяйственной, экономической и политической близости села и усадьбы.

Зайцев не упускает случая, чтобы на протяжении рассказа не показать веками сложившуюся и нерушимую до самой революции связь владельцев имений и живущих рядом, нередко на их землях, крестьян. Деревенский мир располагался совсем недалеко от усадьбы, он с ней непосредственно соприкасался и граничил. И если для хозяев имения деревня символизировала трудовые будни народа, необходимые для производства работ, но не отвлекавшие господ от их барского ритма жизни, а также нечистоту, низкий уровень культуры, грубость, почти полную необразованность (Варвара Михайловна запрещает дочери идти в деревню, опасаясь, что та услышит там грубые выражения или попробует черного хлеба), то для крестьян усадьба и ее владельцы являлись непререкаемым образцом, носителями знаний и мудрости, благодетелями, без приказаний которых, организующих жизнь и быт всего деревенского населения, казалось, наступит полный хаос (оборотной стороной такого отношения позднее стала ненависть к дворянам как угнетателям и поработителям, реализовавшаяся в революциях 1917 г.). М.В. Скороходов справедливо отметил, что в прозе ряда писателей начала

XX в., в том числе у Зайцева, «дворянский помещичий быт неотделим от жизни деревни, которая срастается с усадебной жизнью, в том числе в процессе общения дворян с крестьянами, совместного выполнения определенных сельскохозяйственных работ» [10, с. 174].

Отличие от взрослых людей обоих «миров» — крестьянского и дворянского — детей притягивало все новое, запретное и неизведанное: так, Лизе очень хочется в деревню, а Маше, наоборот, интересен господский дом.

Хозяина имения, Николая Степановича Андреева, повествователь представляет с не меньшей долей иронии, чем Головина. Однако по отношению к крестьянам эта ирония вызвана, как правило, неграмотностью, ограниченностью мужиков. Николай же Степанович значительно проигрывает Головину в других качествах: искренности, естественности — вся барская жизнь подчинена сложной и закоснелой системе условностей и абстрактных идей: «Теперь, уже в отставке, он ходил в генеральской форме, носил очки и считал, что самое важное на свете — аккуратность. Эту идею он проводил в разговорах, и в жизни» [14, с. 128].

В художественном мире рассказа значимо, что супруга Льва Головина описана как *красивая* женщина, а супруга Николая Степановича Андреева — как дама *основательная*, которая вполне *подходила* своему мужу: основой сходства последних является любовь к установленному порядку.

Истоки этой склонности, как можно предположить, — в военном прошлом Андреева, однако и тут автор заставляет читателя задуматься: Лев Головин, в юности состоявший солдатом в гвардии, не становится любителем порядка и дисциплины — эти черты проявляются исключительно у старого барства, у хозяев усадьбы. И все бы хорошо, если б аккуратность и дисциплинированность имели у Андреевых меру и не отражались негативно на всем ярком и живом, молодом и цветущем — разумеется, и на их дочери.

Символично, что, прежде чем узнать что-либо о Лизе, читатель видит каменный барский дом, главный в имении: «Дом этот хмурый; он похож на казарму, да, верно, и выстроен в николаевские времена. Окна маленькие, стены толсты...» [14, с. 128].

Ключевой в описании дома является оппозиция, иллюстрирующая степень счастья и роскоши жизни обитателей: «жили более чем зажиточно» — но это «как-то не радует» [14, с. 128]. Несмотря на то что замечание

о радости относится к балкону, оно расширяется на описание всей атмосферы усадьбы.

Следуя далее параллели представления семей Головиных и Андреевых, писатель показывает друг за другом Лизу и Машу, подчеркивая в первой слабость, тихий нрав и послушание, во второй — крепость, природную притягательность и силу. Образ Маши полнокровен и целостен, лишен двойственности и внутренних противоречий: Зайцев отмечает, как в этой девочке, а потом девушке пробуждаются жизненные силы, большая любовь. Именно такой, не ущербной и зажатой, не обделенной чувствами и сдерживаемой предписаниями, и должна быть, по мнению писателя, женщина в общении с любимым человеком. Лиза же с детства привыкает повиноваться, сдерживать себя. Зайцев иллюстрирует две стороны ее натуры, сформированные в процессе жизни в усадьбе: Лиза с легкостью овладевает грамотой; как барский ребенок, она многое видит, наделена интуицией и чувством прекрасного; в ней рано просыпается религиозность, однако все ее лучшие качества сдерживаются основательностью и законопослушностью, унаследованными от родителей, необходимостью действовать по предписаниям.

При общей положительной оценке усадебного быта Зайцев показывает, что жизнь дворян Андреевых лишена настоящих радостей. Усадебный распорядок соразмерен потребностям людей и удобен, привычен и комфортен — большего хозяевам и не требуется: «Все сложилось в этой жизни давно, и давно застыло. Допускались действия только привычные, и все, что нарушало их, казалось почти обидным» [14, с. 135].

Далее писатель приводит знаковые примеры, которые поражают читателя и позволяют понять, что построение комфортной жизни в имении требует не просто усилий людей, но принуждения и эксплуатации, в которых не учитываются желания и предпочтения других — уже не крепостных крестьян, но людей, оказавшихся в зависимости от Андреевых: «Например, гостям иногда следовало приезжать, но не чаще заведенного обыкновения. <...> Анне Сергеевне также надлежало приходить иногда из Лыскова, — лучше всего, по воскресеньям, к обеду, и оставаться на весь вечер. Пока не темно, она гуляла с Варварой Михайловной *по хозяйству*, около разных скотных дворов, молотильных сараев, амбаров. Вечером вязала. Или скромно читала, с покорностью, какую книгу ни дадут» [14, с. 135].

Н.Л. Вершинин пишет о «неоднозначности идеи порядка, о невозможности ее идентификации по внешним признакам, вступающим в сложные бытийные отношения с началами душевного благообразия» [3, с. 117]. В рассказе Зайцева «Маша» мы сталкиваемся с ситуацией, когда идея порядка становится губительной для живого и настоящего, для душевных движений. Маша испытывает на себе это влияние в усадьбе Андреевых, однако ее деятельной натуре идеи господ не страшны в плане возможных внутренних изменений, происходит лишь внешнее притирание, приспособление ее к жизни в барском доме: «Конечно, сочетать свои действия с высшими идеями целесообразности, которыми проникались господа, было не так легко. Кухня помещалась внизу. Если за обедом, в промежуток между блюдами, Машу вызывали наверх, то нельзя было *просто* прийти. Следовало захватить что-нибудь с собой, экономя движения. Также из столовой невозможно *просто уйти*. Полагалось вечно быть в курсе того, что господа отъели, какую посуду — важнейшие, священные предметы! — можно унести, а какую нельзя» [14, с. 134].

Обратим внимание на *авторскую* ироническую вставку «важнейшие, священные предметы!», которая сразу же заметна в общем повествовании: Зайцев не одобряет форм жизни в имении Андреевых; по мнению писателя, главными ошибками и бедами Николая Степановича и Варвары Михайловны являются эгоизм и неспособность к пониманию других людей, отсутствие гибкости.

Зайцев показывает, как хозяин имения подчиняется стремлению упорядочить все окружающее, привести в максимально аккуратный вид. Причем приказы Николая Степановича воспринимаются заискивающим управляющим беспрекословно и вызывают лишь редкие возражения у тех, кто способен сопротивляться «порядку»: Андрея Пермякова, батюшки и Коссовича. По наблюдению Н.Л. Вершининой, идея порядка неоднозначна. Зайцев параллельно с «нездоровым» соблюдением норм в личной жизни героев показывает те сферы усадебного быта, где склонность Андреева и его супруги к порядку дают положительные результаты.

К примеру, Лев Головин по крестьянской «глупости» никогда бы не отдал Машу в школу, если бы не разъяснения и призывы к правильному поведению со стороны Николая Степановича: «Это просто значит — ты манкируешь земскими учреждениями. <...> Ты сам... платишь налоги? Ста-

ло быть, обязан отдать дочь в школу, на устройство которой... ну, пошли и твои денежки» [14, с. 130].

Николай Степанович ответственно, хотя отчасти от скуки, принимает участие в экзаменовке детей, Варвара Михайловна воспитывает девушек, допускаемых в дом, и тщательно следит за их нравственностью.

Аккуратность и организованность Андреевых являются качествами, необходимыми для соблюдения порядка в устройении и поддержании жизни в усадьбе. Наличие дома и сада, хозяйственных построек, целой череды работ, строго вписанных в календарный год в связи с погодными условиями и необходимостью сбора максимального урожая, заставляют хозяев имения быть бдительными и расторопными с приказаниями и контролем за их исполнением. Кроме того, Зайцев показывает, что усадебная жизнь тесно связана с конкуренцией и преемственностью. Несмотря на меньший масштаб своих усадьбы и состояния, Николай Степанович не хочет внешне ни в чем уступать соседу Коссовичу. Когда Андреев садится в мягкую, покойную коляску Коссовича, он ощущает зависть и легкое неудовольствие. Идея усадебной преемственности в рассказе выражена не в развитии (думах Андреева о дочери и внуках или возведении новых построек для будущих поколений), но сугубо в сохранении вверенного ему судьбой имения и его частей. Одним из ярких примеров является желание барина «подштопать» старые липы, т. е. залатать в них дупла. Андрей Пермяков отказывается верить приказчику, передавшему распоряжение Андреева, и идет к хозяину сам. Однако Пермяков смолкает, как только слышит из уст Андреева слово *беспорядок* (понимая, что сопротивляться бесполезно):

— Да... ведь тебе Федотыч говорил?

— Говорил.

— Ну?

— Чего ж их зашивать? Пускай дупла и будут.

— Нет, уж нет, я сказал, чтобы зашить... это *беспорядок*.

Пермяков сумрачно ответил:

— Хорошо, зашью (курсив мой. — В.А.) [14, с. 140].

Важной особенностью усадебной жизни является связь понятий *порядка* и *беспорядка* с понятием *праздности* — «еще одной, не до конца осмыс-

ленной составляющей усадебного быта» [3, с. 117]. В семье и доме Николая Степановича преобладает обстановка праздности, отсутствия движения и развития, которые подменяются «идеями» и «аккуратностью». Андреев и его супруга ведут жизнь закосневших обитателей усадьбы, занятых удовлетворением пожеланий и прихотей, исполнением тех ежедневных обязательств, которые поддерживают их быт, — такая ситуация была во многих провинциальных усадьбах средней руки: «Провинциальную скуку отчасти компенсировали долгие и обильные трапезы, прием гостей, длительные собеседования со старостой деревни, разбор конфликтов между слугами» [6, с. 81].

В рассказе показано, что в случае каких-либо спорных и сомнительных событий, требующих помощи и вмешательства со стороны, к решению крестьянских проблем привлекаются господа. Разумеется, этот факт иллюстрирует несамостоятельность людей из народа. Ко времени написания Зайцевым рассказа в деревнях так и не появились в нужном количестве врачи и медицинские пункты. Когда истеричная жена Пермякова устраивает скандалы, к Варваре Михайловне обращаются как к врачу; позднее барыня принимает весьма специфические меры по отношению к Пелагее: не имея формальных прав для изгнания жены Пермякова из деревни, она тем не менее ведет себя по-хозяйски, будто ее воля — закон, как во времена крепостного права: «И со свойственной ей категоричностью, Варвара Михайловна потребовала, чтобы Пелагея тотчас уезжала...» [14, с. 158].

Наиболее пагубное воздействие принятая в имении склонность к порядку оказывает на Лизу, в которой искореняются живые и страстные начала. Зайцев, по всей видимости, намеренно называет свою героиню Лизой — перед нами явная аллюзия на роман «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева, особенно если учесть сходство характеров и убеждений обеих героинь. Как и тургеневская Лиза, героиня Зайцева тиха и спокойна, глубоко религиозна. В.Г. Щукин отметил, что Лиза у Тургенева «была не по летам серьезной девушкой: на протяжении всего романа она ни разу не смеется <...> на редкость честна и убеждена в том, что человек не живет на земле для собственного удовольствия, ибо жизнь есть исполнение нелегкого и возвышенного долга. И наконец, она просто тихая — и в переносном, и в буквальном смысле слова» [12, с. 54].

В литературоведении представлены два различных (но, по нашему мнению, взаимодополняющих) взгляда на Лизу Калитину. Ряд ученых

считают ее глубоко и по-народному религиозной. Так, Ю.В. Лебедев подчеркивает, что «ее воспитывала нянюшка, простая русская крестьянка. Книгами ее детства были жития святых. Лизу покорила самоотверженность отшельников, святых угодников и мучениц, их готовность пострадать и даже умереть за правду. Лиза религиозна в духе народных верований...» [7, с. 257].

Щукин объясняет, что на Лизу влияла не только традиционная православная религиозность русского народа, но и «уважение к человеческому достоинству, внутренней независимости и праве на личную, в том числе интимную жизнь <...> все то, что было порождено духом западноевропейского индивидуализма, присущим также русской дворянской культуре: <...> любит-то она *желтофиоли*, т. е. желтые анютины глазки, что растут на клумбе перед ее домом, в усадебном саду, который устроили когда-то не для того, чтобы славить Бога, и не для спасения грешной души, а просто ради красоты, приятного времяпрепровождения и прочих земных удовольствий» [12, с. 64–65].

По нашему мнению, Зайцев как тонкий, чуткий писатель и критик, создавший в том числе замечательную книгу «Жизнь Тургенева» (1932), не мог не видеть обеих сторон образа тургеньевской Лизы — их он передал своей героине. Наряду с художественными аллюзиями и реминисценциями, Зайцев освоил присущее Тургеневу стилистическое единство масштабных обобщений и лиризма: «Творческая манера Зайцева определяется неповторимым соединением лиризма и эпичности. Его способ художественного постижения мира — обновленный, синтетический реализм, вобравший в себя элементы модернизма (импрессионистическая манера письма, лирико-ассоциативный поток, медитативное начало, эмотивность и др.). Сам писатель считал себя продолжателем «тургеньевско-чеховской линии» в литературе» [8, с. 52].

Как и Лиза Калитина, Лиза Андреева в юности была очень религиозна, причем дома в моменты настоящего душевного равновесия в своей бывшей детской ей приходят ночные видения — Лиза рассказывает Маше о явлении Богородицы. В то же время Лиза у Зайцева не лишена стремления к наслаждениям, роскоши, «земным удовольствиям». Ярким подтверждением этого является замечание Лизы, сделанное во время прогулки с Коссовичем по старому парку в усадьбе. Лизе мало природной красоты осени, за

внешней ухоженностью старого парка ей видятся совсем другие масштабы и красоты: «...мне бы хотелось, чтоб в аллеях стояли старинные статуи, чтобы газоны были выстрижены, фонтаны шумели <...> хорошо бы, если б лебеди плавали в этих бассейнах, и рыбки сбегались на колокольчик» [14, с. 150].

Не случайно юная Лиза спрашивает Коссовича о Версале: сквозь облик парка в собственном имении ей грезится один из величайших дворцово-парковых ансамблей Европы.

Однако всем романтическим мечтам Лизы, ее чаяниям и даже ее искренней религиозности не выдержать напора упорядочивания — Лиза душист в себе появляющиеся мечты, молчит о видениях, опасаясь нотаций и выговоров родителей. Усадебный быт по давно заведенному плану не приемлет, как показывает Зайцев, выхода героини в большой мир, ее самостоятельности, смелого преодоления препятствий.

В рассказе глубоко символичным является то, что обе истории любви (Маши и Лизы) вспыхивают и разгораются в усадьбах. «В ходе размышления о связи с родной землей, с усадьбой рождается у читателя мысль о предназначении женщины» [1, с. 111].

Зайцев показывает читателям, что без настоящей любви жизнь женщины ущербна, неполноценна, вместе с тем писатель на множестве примеров иллюстрирует, что долгое счастье может быть лишь семейным.

Роман Маши и Пермякова разворачивается на фоне трудовых будней, постоянной летней занятости крестьян. Зайцев описывает Машу и Андрея Пермякова постоянно находящимися в движении, в делах. Развитию романа между ними способствует и то, что первая начинает работать в уединенной молочной избе, на сепараторе; при этом писатель позволяет нам заглянуть в самые дальние уголки усадьбы: «Молочная, как нередко бывает в усадьбах, помещалась на отлете, в отдельной небольшой избе; в темноватых сенях — маслобойка, а в комнате дальше — небольшая машинка, привинченная к столу; здесь отделяют сливки от молока, и тонкими струйками бежит из этой воронки в одну сторону снятое молоко, в другую — сливки» [14, с. 142].

Зайцев детально описывает все пространство усадьбы Андреевых. Он не приукрашивает деревенскую реальность и сложности усадебного быта, условия труда работников, однако для Маши очень важно то, что, несмотря на непростую работу, она действует в молочной одна, *без наблюдения*

*и контроля.* Как мы уже отметили выше, контроль Варвары Михайловны не оказывает на Машу такого сильного и решительного влияния, как на Лизу, однако и деревенской девушке спокойнее без тяжелого взгляда хозяйки. Далее Зайцев поэтично описывает пору сближения героев — покос. Наследуя традиции Толстого в изображении трудящегося народа (вспомним Ивана Парменова и его жену в «Анне Карениной»; Тараса и Федосью в «Воскресении»), Зайцев показывает, во-первых, объединяющую народ силу труда, во-вторых, поэзию косыбы и заготовки сена, в-третьих, неизменную направленность этого труда на обеспечение жизни господ в усадьбе. При внимательном чтении становится ясно, что именно по воле хозяев всех в усадьбе поднимают на работу, что все собираемое сено доставляется именно в усадебные хранилища: «Растут копны; возы со свежим сеном, горячие и душистые, тянутся в усадьбу...» [14, с. 143].

Поэтично и просто показано сближение героев; важно, что, уходя к Пермякову, который в поле сторожит клевер, Маша *оставляет усадьбу позади*. Эта деталь обладает двойной символикой. С одной стороны, писатель показывает, что запретная связь Маши с женатым Пермяковым начинается не в усадьбе, а за ее пределами — таким образом, усадебный мир остается связанным с мотивом чистоты: не случайно О.А. Богданова уделяет большое внимание анализу «мотива усадьбы как рая до грехопадения (чистая юность в контрасте с небезупречной зрелостью), рая, в который нет и не может быть возврата, но который светит как эталон должного бытия, как родина всего лучшего в человеческой душе...» [2, с. 111].

С другой стороны, писатель показывает, что любви Пермякова и Маши тесно в усадьбе Кочки, что для такого чувства необходим иной, *все-ленский масштаб*, что им не найти места в усадьбе (тем более в такой, где аккуратность и хозяйственность заглушают проявления жизни): «Но рассуждать было уже поздно, и нельзя было сопротивляться силе, наполнявшей ее, быть может, из этой же летней ночи, из ароматов скошенного сена, из дневного жара, из звезд и солнц Вселенной: той силе, что называется любовью» [14, с. 144].

В неспособности и нежелании Маши сопротивляться любви, которая влечет ее к Пермякову, писатель не видит слабости: именно этим героям в художественном мире рассказа дано показать читателю настоящее чувство, над которым не властны условности.

Взаимная любовь преображает Машу и Пермякова: Маша отдает этой любви всю свою глубокую нетронутую натуру, Пермяков, не склонный к чувствительности, относится к Маше с суровой и сдержанной лаской. Читатель знает, что роман героев «запретный», что у Пермякова есть жена (пусть и постылая) и дети, однако вслед за писателем оправдывает героев. Драматический финал — не чувств героев, но их романа — обусловлен крестьянской тягой к земле: получающий землю Пермяков уезжает, покидая свою любовь. Зайцев показывает, что искреннее сильное чувство не могло переродиться и угаснуть, что разлучают людей обстоятельства и годами закладываемая в крестьянское сознание ошибка — убежденность в том, что высшей ценностью являются не люди и взаимоотношения с ними, а кусок собственной земли. В погоне за мнимым счастьем Пермяков теряет настоящее, подаренное ему жизнью. Писатель делает акцент на стереотипном мнении людей из народа, на сложившемся в сознании крестьянства «порядке»: «...он был уверен, что без Маши скоро начнет скучать. Но по всем его понятиям, и по понятиям окружающих безумием было бы остаться здесь. Пятьдесят десятин! Все в усадьбе уже завидовали ему, и считали, что в жизненной лотерее он вытянул удивительный номер» [14, с. 166].

Роман Лизы и Коссовича отличается от истории любви Маши и Пермякова: у этих образованных и богатых молодых людей было все, чтобы устроить свою жизнь и совместное счастье, однако после романтического периода влюбленности, когда Лиза была счастлива исключительно собственными ощущениями, начинается взаимное охлаждение. Зайцев подводит нас к мысли о том, что неспособность Лизы и Коссовича выстроить нормальные семейные взаимоотношения связана с ограничениями, которые были применимы к Лизе в процессе воспитания в усадьбе и которые постепенно вытеснили из ее души все яркое и трепетное.

Уже в первый приезд Коссовича в дом Андреевых становится ясно, что это деловой человек, активный и целеустремленный, — исключение среди владельцев усадеб в начале XX в. П. Рувельт с иронией отметила, что «благоразумные помещики, за исключением одного разве Константина Левина, практически не встречаются в русской литературе»: «Лишь отдельные литературные герои, имевшие возможность познакомиться с другими системами ведения хозяйства во время заграничных путешествий или по долгу службы, пытаются сколь-нибудь существенным образом изменить

заведенный порядок. <...> Впрочем, рациональные принципы ведения хозяйства часто уступали соображениям иного рода: желанию утвердить или поддержать свое положение в обществе, подражая европейским <...> обычаям» [9, с. 347–348].

Собственно, первый визит Коссовича к Андреевым связан с его решением учредить союз местных сельских хозяев для эксплуатации садов. Богатый решительный сосед предлагает Николаю Степановичу не поддаваться на уловки съемщиков, продавать яблоки самим в Москве и выручать вдвое большую цену. Чуть позднее в рассказе мы узнаем, что Радищево — это не наследственное, а недавно приобретенное Коссовичем имение, в котором он заводит много новшеств, при этом сохраняя лучшие из прежних порядков.

Все в купленной Коссовичем усадьбе отличается добротностью и роскошным убранством. Зайцев намеренно включает в рассказ мотив потери усадьбы прежними владельцами: времена, когда в усадьбах можно было оставаться бездеятельными, жить обособленно, уходят. Для обеспечения роскошной жизни нужно работать и самим думать о прибыльности хозяйства. В течение недолгой прогулки Лизы и Коссовича по парку читатель успевает понять, что хозяин не просто в курсе всех производимых работ, но сам является главным их организатором. Он показывает Лизе пруд, ухоженный парк, наконец, оранжерею или, как ее называет сам хозяин, теплицу, где «произрастают разные его детища» [14, с. 154]. Хозяйственная жилка Коссовича открывается не только в его способностях к торговле, но и в умении организовать устройство разных объектов, работу людей.

Коссович очаровывает Лизу, она идет замуж по любви, искренне и радостно. Несколько грустит при отъезде из родной усадьбы, однако перед ней усадьба мужа — еще более роскошное Радищево. Сюжетные линии в рассказе движутся параллельно: Лиза выходит замуж, а Маша уезжает в Москву, вот только к этому моменту Маше уже удалось понять, что такое настоящая любовь.

Совместного счастья у Коссовичей не получается: читатель видит, как Лиза все чаще навещает родителей, не рассказывая матери о семейных проблемах. Постепенно Маше становится тяжело в Москве, ее тянет в деревню, на родину: бывшие подруги-ровесницы — барышня и ее помощница — встречаются в усадьбе. Возвращение героинь домой не радостно:

обеим усадьба напоминает о лучшем и прошедшем времени их жизни. Н.Л. Вершинина отметила, что в литературе конца XVIII — начала XIX в. (в творчестве А.Д. Кантемира, В.А. Жуковского, А.С. Пушкина) «сюжет “возвращения домой” возникает не в своем самостоятельном значении, а лишь затем, чтобы подчеркнуть, что полная внутренняя свобода достижима только в стенах родного дома. Им объявлены усадьбы и весь усадебный мир, где не требуется соблюдать принудительный этикет...» [4, с. 124].

В рассказе Зайцева все наоборот: Кочки становятся тем местом, где принуждение и шаблонное поведение максимально дают о себе знать.

Едва ли можно согласиться с Ю.И. Айхенвальдом в том, что рассказ Лизы о своей неудавшейся семейной жизни в финале избыточен. Героиня должна была все рассказать читателю, чтобы открыть причину охлаждения к ней активного и целеустремленного Коссовича: «Он, Машенька, никого не завел, а просто я чувствую, что ему со мной скучно. Только он этого не говорит. Я и не хочу его стеснять» [14, с. 173].

Привыкшая в родительской усадьбе к предписаниям и послушанию, Лиза своей безынициативностью становится скучна мужу. Аккуратность и основательность, дотошная склонность к порядку недостаточны для построения настоящей семьи, тут необходимы живые человеческие чувства.

В финале рассказа Лиза называет себя верующей; рассматривая памятное ей надгробие в виде мраморного ангела, она вскользь упоминает о конце человеческого пути, замечая, что не боится могил. Несмотря на трепетность Лизы, ее чуткость, писатель предпочитает ей в заглавии рассказа Машу, не задумывающуюся о философских проблемах бытия, живущую по сердцу.

Исследователями замечено, что в прозе Зайцева деревня Кочки объединяет повесть «Авдотья-смерть» с рассказом «Маша»: «Подобный прием призван отразить силу противоречий прошлого и настоящего: исследовательский фокус перемещается на другой социальный слой — героини-интеллигентки уступают место фермерам и крестьянам, позволяя представить трагедию революции <...> с точки зрения человека из народа, лишенного возможности бежать из страны. Иным становится и ракурс изображения: идиллические помещичьи пейзажи сменяются грубыми картинами деревенской жизни...» [5, с. 55].

Не случайно Маша Головина упоминается также в повести «Авдотья-смерть», хоть и вскользь, — автор указывает на ее роман с Пермя-

ковым как на давно прошедшее событие. Здесь на первый план выходит не частная жизнь, а новые социальные обстоятельства: «Крестьяне деревушки Кочки давно забрали барских коров, и с огорченьем сами вынуждены были их отдать в совет» [14, с. 427]. Старый порядок погребен и забыт, как и старые «хозяева жизни»: «Николай Степанович, столь любивший чинность и порядок, так и умер в очках и старой своей форменной тужурке» [14, с. 427].

Итак, с ярким образом крестьянской девушки Маши, заслонившим дворянскую дочь Лизу, писатель связывает надежды на будущее страны: Маша превосходит свою «барышню» в жизненной активности и способности к сильному чувству.

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Андреева В.Г.* Образ усадьбы и родной земли в повестях и романах А.И. Эртеля // Новый филологический вестник. 2020. № 1 (52). С. 107–119. DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00009
- 2 *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: монография. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1) <https://www.doi.org/10.22455/978-5-9208-0604-8>
- 3 *Вершинина Н.Л.* Идея порядка в онтологии усадебного быта (на материале русской литературы XIX века) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 116–119.
- 4 *Вершинина Н.Л.* Функция «порядка» в онтологии усадебного текста XVIII–XIX веков // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2016. № 24. С. 120–134.
- 5 *Вилесова М.Л., Хатямова М.А.* Антропологическая функция пространства в малой прозе Б.К. Зайцева 1920-х // Сибирский филологический журнал. 2016. № 1. С. 53–62. DOI: 10.17223/18137083/54/6
- 6 *Коваль А.И.* Художественная вселенная писателя: быт русской литературной усадьбы // Наука, образование и культура. 2018. № 9 (33). С. 78–85.
- 7 *Лебедев Ю.В.* Православная традиция в русской литературе XIX века. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2010. 428 с.
- 8 *Любомудров А.М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 272 с.
- 9 *Рузвельт П.* Жизнь в русской усадьбе: опыт социальной и культурной истории / пер. с англ. Н.А. Вознесенского и А.В. Вознесенского. СПб.: Коло, 2008. 520 с.
- 10 *Скорыходов М.В.* Помещичья усадьба в русской литературе конца XIX – первой трети XX в.: междисциплинарный подход: монография. М.: ИМЛИ РАН, 2020. 272 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 4)
- 11 *Тюпа В.И.* «Доктор Живаго»: композиция и архитектура // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 380–410.
- 12 *Щукин В.Г.* Тихий ангел. К истории одного из константных мотивов русской литературы. Статья первая. Происхождение и история топоса // Имагология и компаративистика. 2014. № 1 (1). С. 52–68.

### Источники

- 13 *Айхенвальд Ю.* Борис Зайцев // *Зайцев Б.К.* Собр. соч. / сост., авт. вступ. ст. и примеч. Т.Ф. Прокопов. М.: Русская книга, 1999. Т. 2. С. 490–509.
- 14 *Зайцев Б.К.* Собр. соч. / сост., авт. вступ. ст. и примеч. Т.Ф. Прокопов. М.: Русская книга, 1999. Т. 2. 544 с.

## References

- 1 Andreeva, V.G. "Obraz usad'by i rodnoi zemli v povestiakh i romanakh A.I. Ertelia" ["The Image of the Estate and Home Ground in Stories and Novels by A.I. Ertel'"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 1 (52), 2020, pp. 107–119. DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00009 (In Russ.)
- 2 Bogdanova, O.A. *Usad'ba i dacha v russkoi literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologiiia* [Estate and Dacha in Russian Literature of the 19<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries: Topic, Dynamics, Mythology]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. 288 p. (Series "Russian Estate in the World Context." Issue 1) <https://www.doi.org/10.22455/978-5-9208-0604-8> (In Russ.)
- 3 Vershinina, N.L. "Ideia poriadka v ontologii usadebnogo byta (na materiale russkoi literatury XIX veka)" ["The Idea of Order in the Ontology of Estate Life (On the Material of Russian Literature of the 19<sup>th</sup> Century)"]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, no. 2 (2), 2014, pp. 116–119. (In Russ.)
- 4 Vershinina, N.L. "Funktsiia 'poriadka' v ontologii usadebnogo teksta XVIII–XIX vekov" ["The Function of 'Order' in the Ontology of Estate Text of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Centuries"]. *Paradigma: filosofsko-kul'turologicheskii al'manakh* [Paradigm: Philosophical and Cultural Almanac], no. 24, 2016, pp. 120–134. (In Russ.)
- 5 Vilesova, M.L., and M.A. Khatiamova. "Antropologicheskaiia funktsiia prostranstva v maloi proze B.K. Zaitseva 1920–kh" ["Anthropological Function of Space in the B.K. Zaitsev's Short Prose of the 1920s"]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 1, 2016, pp. 53–62. DOI: 10.17223/18137083/54/6 (In Russ.)
- 6 Koval', A.I. "Khudozhestvennaia vseleennaia pisatel'ia: byt russkoi literaturnoi usad'by" ["The Artistic Universe of the Writer: The Life of a Russian Literary Estate"]. *Nauka, obrazovanie i kul'tura*, no. 9 (33), 2018, pp. 78–85. (In Russ.)
- 7 Lebedev, Iu.V. *Pravoslavnaia traditsiia v russkoi literature XIX veka* [Orthodox Tradition in Russian Literature of the 19<sup>th</sup> Century]. Kostroma, Kostroma State University named by N.A. Nekrasova Publ., 2010. 428 p. (In Russ.)
- 8 Liubomudrov, A.M. *Dukhovnyi realizm v literature russkogo zarubezh'ia: B.K. Zaitsev, I.S. Shmelev* [Spiritual Realism in Russian Literature Abroad: B.K. Zaitsev, I.S. Shmelev]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003. 272 p. (In Russ.)
- 9 Ruzvel't, P. *Zhizn' v russkoi usad'be: opyt sotsial'noi i kul'turnoi istorii* [Life in a Russian Estate: Experience of Social and Cultural History], trans. from English by N.A. Voznesensky and A.V. Voznesensky. St. Petersburg, Kolo Publ., 2008. 520 p. (In Russ.)
- 10 Skorokhodov, M.V. *Pomeshchich'ia usad'ba v russkoi literature kontsa XIX – pervoi treti XX v.: mezhdistsiplinarnyi podkhod* [The Landowner's Estate in Russian Literature of the Late 19<sup>th</sup> – First Third of the 20<sup>th</sup> Centuries: An Interdisciplinary Approach]. Moscow, IWL RAS Publ., 2020. 272 p. (In Russ.)

Крупным планом: Усадьба и дача в русской литературе XX–XXI вв. — судьбы национального идеала / В.Г. Андреева

- 11 Tiupa, V.I. “‘Doktor Zhivago’: kompozitsiia i arkhitektonika” [“‘Doctor Zhivago’: Composition and Architectonics”]. *Voprosy literatury*, no. 1, 2011, pp. 380–410. (In Russ.)
- 12 Shchukin, V.G. “Tikhii angel. K istorii odnogo iz konstantnykh motivov russkoi literatury. Stat’ia pervaiia. Proiskhozhdenie i istoriia toposa” [“Quiet Angel. On the History of One of the Constant Motifs of Russian Literature. Article One. Origin and History of Topos”]. *Imagologiia i komparativistika*, no. 1 (1), 2014, pp. 52–68. (In Russ.)

Научная статья /  
Research Article

<https://elibrary.ru/NGAGMM>  
УДК 821.161.1.0  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

## УСАДЬБА-САНАТОРИЙ И ГОРОД-САД: «СЧАСТЛИВЫЕ ПРОСТРАНСТВА» В РОМАНЕ Н.А. ОСТРОВСКОГО «КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ»

© 2024 г. Е.Ю. Кнорре

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького*

*Российской академии наук, Москва, Россия*

*Дата поступления статьи: 22 февраля 2024 г.*

*Дата одобрения рецензентами: 01 апреля 2024 г.*

*Дата публикации: 25 сентября 2024 г.*

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-328-345>

*Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-18-00051: «Усадьба и дача в русской литературе XX–XXI вв.: судьбы национального идеала»), <https://rscf.ru/project/22-18-00051/>*

**Аннотация:** В статье впервые в науке о литературе рассматриваются модификации «усадебного топоса» в знаковом для соцреалистического канона романе Н.А. Островского «Как закалялась сталь» (1932–1934). В первой части произведения усадьба — это «райский» топос, место, отделенное от неказистых рабочих окраин, «убежище гонимых», единенное «счастливым пространством», по определению Г. Башляра; в то же время усадьба и окружающая ее дикая природа — озеро и лес — место рождения социалистической мечты о будущем счастливом обществе. Во второй части романа выявляется трансформация «усадебного топоса» в советскую эпоху: в бывших владельческих усадьбах организуются «счастливые пространства» коллективной жизни нового общества. В романе Островского обнаружены характерные для усадебной топики советского времени черты «криптоусадебной мифологии». Показана преемственность «счастливого пространства» прежней владельческой усадьбы с феноменом «коллективного рая» советского санатория. В литературе XX в. он становится местом инициации героев как литераторов (выявляется параллель с санаторской утопией в романе Т. Манна «Волшебная гора», 1924). Однако в романе соцреализма санаторий осознается не как единственный локус субъективного самоопределения, но как часть большого мира объединенных борцов за светлое будущее человечества. В соединении пространств, своего рода «гетеротопию», вводит ослепшего Павла подаренный ему радиоприемник, возвращающий героя в мир как большую стройку, «мировой комбинат».

**Ключевые слова:** Н.А. Островский, «усадебный топос», топики рая, «город-сад», «криптоусадебная мифология», усадьба-санаторий, «гетеротопия усадьбы», социалистический реализм.

**Информация об авторе:** Елена Юрьевна Кнорре — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3272-8659>

**E-mail:** [Lenat2pk@yandex.ru](mailto:Lenat2pk@yandex.ru)

**Для цитирования:** Кнорре Е.Ю. Усадьба-санаторий и город-сад: «счастливые пространства» в романе Н.А. Островского «Как закалялась сталь» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 328–345. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-328-345>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,  
vol. 9, no. 2, 2024

## ESTATE-SANATORIUM AND GARDEN CITY: “HAPPY SPACES” IN THE NOVEL *HOW THE STEEL WAS TEMPERED* BY N.A. OSTROVSKY

© 2024. Elena Yu. Knorre

*A.M. Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*  
Received: February 22, 2024  
Approved after reviewing: April 01, 2024  
Date of publication: September 25, 2024

**Acknowledgements:** The research was carried out at the IWL RAS at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (project no. 22-18-00051: “Estate and Dacha in Russian Literature of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries: The Fate of the National Ideal”), <https://rscf.ru/project/22-18-00051/>.

**Abstract:** The article examines modifications of the “estate topos” in the novel by N.A. Ostrovsky, *How the Steel Was Tempered* (1932–1934), which is a landmark for the socialist realist canon. In the first part of the work, the estate is a “heavenly” topos, a place separated from the unprepossessing working outskirts, a “shelter for the persecuted,” a secluded “happy space,” according to G. Bachelard’s definition. At the same time, the estate and the surrounding wild nature — lake and forest — are the birthplace of the socialist dream of a future happy society. The second part of the novel reveals the transformation of the “estate topos” in the literature of the USSR: “happy spaces” for the collective life of the new society are organized in the former owner’s estates. Ostrovsky’s novel demonstrates features of “crypto-estate mythology” characteristic of the estate topics of the Soviet era. The research shows a continuity of the “happy space” of the former owner’s estate with the phenomenon of the “collective paradise” of the Soviet sanatorium. In Russian and foreign literature of the 20<sup>th</sup> century, it becomes the place of initiation of heroes as writers (there is a parallel with the sanatorium utopia in T. Mann’s novel *The Magic Mountain*, 1924). However, in the socialist realist novel, the sanatorium is perceived not as a solitary locus of subjective self-determination but as part of a larger world of united fighters for a bright future for humanity. Blind Pavel is introduced into the connection of spaces, a kind of “heterotopia,” by the radio receiver given to him, which returns the hero to the world as a large construction site, a “world plant.”

**Keywords:** N.A. Ostrovsky, “estate topos,” topic of paradise, “garden city,” “crypto-estate mythology,” estate-sanatorium, “heterotopia of estate,” socialist realism.

**Information about the author:** Elena Yu. Knorre, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3272-8659>

**E-mail:** [Lenar2pk@yandex.ru](mailto:Lenar2pk@yandex.ru)

**For citation:** Knorre, E.Yu. Estate-Sanatorium and Garden City: “Happy Spaces” in the Novel *How the Steel Was Tempered* by N.A. Ostrovsky.” *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 328–345. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-328-345>

После социальных революций 1917 г. и Гражданской войны в России бывшие владельческие усадьбы или были разрушены, или претерпели перемену своего социокультурного статуса, превратившись в музеи, дома отдыха, санатории, детские колонии и другие учреждения (подробнее см.: [4, с. 20–21]). По наблюдению О.А. Богдановой, уже в 1920–1950-е гг. «вокруг перформатированных усадеб, лишенных пушкинского, онегино-ларинского ореола ретроспективного “усадебного мифа” Серебряного века и окруженных атмосферой новой советской мифологии, связанной, с одной стороны, с отвержением дворянско-буржуазного, “эксплуататорского” по отношению к людям и “хищнического” по отношению к окружающей природе усадебного прошлого, и с проективной утопией строительства “светлого будущего” и воспитания “нового человека” — с другой», формируется «криптоусадебная мифология» [3, с. 230]. Так, у А.П. Гайдара («На графских развалинах», 1929), К.Г. Паустовского («Повесть о лесах», 1948), А.Н. Рыбакова («Бронзовая птица», 1956) и др. «усадебный миф» Серебряного века присутствует «как бы в снятом виде, прикровенно, под слоем новой советской мифоидеологии строительства справедливой социальности и формирования советского человека, создавая своеобразный палимпсест»: например, «клад графов Карагаевых из личной собственности становится общенародным достоянием, а бывшая владельческая усадьба заселяется юными советскими пионерами-колонистами» [3, с. 232].

В эстетике соцреализма «реплики» этого мифа нередко становятся частью идеологемы «города-сада» как одной из модификаций «усадебного топоса» (подробнее см.: [4, с. 115–124]). Такая же вариация «города-сада», как «завод-храм» (например, в романе Ф.В. Гладкова «Цемент», 1925), пред-

ставляет мир «большой стройкой». Как отмечает Н.В. Ковтун, «пролетарская идеология, провозглашая новый мир, опирается на образы, модели, укорененные в культуре, наделяя их иным <...> значением. На месте прежнего *семейного дома, усадьбы с садом* в романе утверждаются *Детдом им. Крупской, Дом Советов, Клуб Коминтерн*, сакрализованные как реплики Будущего в крошечном настоящем» [6, с. 44]. А.С. Акимова на примере другого романа социалистического реализма — «Брусков» Ф.И. Панферова (1928–1937) — показывает превращение бывшей помещичьей усадьбы на берегу Волги в коммуны бедноты, где установилось творческое отношение к труду [11].

Мечта о «городе-саде» одушевляет и многие страницы культового советского романа Н.А. Островского «Как закалялась сталь» (1932–1934), в котором сквозь соцреалистический канон отчетливо различаются элементы «усадебного топоса» русской классики, пусть и в трансформированном виде. Кроме того, анализ «криптоусадебной мифологии» в произведении Островского позволяет выявить по-новому осмысляемые «счастливые пространства» [2, с. 22] дома и сада, которые когда-то связывались преимущественного с «райскими» коннотациями русской помещичьей усадьбы.

Далее рассмотрим модификации «усадебного топоса» в ключевых звеньях сюжета романа «Как закалялась сталь».

### **Традиционная усадьба: бегство и притяжение**

Н.А. Островский (1904–1936) родился в семье отставного унтер-офицера царской армии и акцизного чиновника на юге России, получил образование в церковно-приходской школе, затем в двухклассном училище. После Гражданской войны посвятил несколько лет чтению русской классической литературы, мечтая реализовать свое призвание писателя. В романе «Как закалялась сталь» проявляется сложный синтез новоевропейского романа воспитания, советского производственного романа, житийной традиции древнерусской литературы и заветов классической русской литературы XIX в. — «усадебных» романов А.С. Пушкина, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева и др. [1; 7].

Усадебная тема появляется уже в первых главах романа Островского, действие которого происходит в маленьком южном городке Шепетовка. Дом главного героя, 16-летнего кочегара Павла Корчагина, находится рядом с богатой усадьбой адвоката Лещинского, состоящей из ухоженного сада

с витыми беседками, служб (кухни, конюшни и др.) и большого господского дома с гостиной, кабинетом, спальнями, украшенного коврами и мебелью с резными ножками: «Утреннее солнце лениво подымалось из-за громады лесопильного завода. Скоро и Павкин домишко покажется. Вот здесь, сейчас же за усадьбой Лещинского» [14, с. 11].

Это недружественное пространство (во время еврейского погрома в Шепетовке именно в усадебном саду Лещинских был установлен пулемет петлюровцев, чтобы предотвратить вмешательство рабочих) контрастирует с «домишком» Павла, с бедными районами мастеровых и пролетариев. Усадьба изображена на фоне лесопильного завода, появляется в первых строках романа и заброшенный кирпичный завод: «У старого кирпичного завода было тихо. Кое-где провалившаяся деревянная крыша, горы разбитого кирпича и разрушающиеся обжигные печи наводили тоску. Все здесь поросло бурьяном» [14, с. 33].

В этой антитезе задается характерное для жанра советского производственного романа противопоставление «завод» — «усадьба» (ср., например, роман Ф.В. Гладкова «Цемент») как контраст подлинного мира, который пока спит (заброшенный завод в конце романа Гладкова вскоре оживет), и отживающего мира усадьбы, обитатели которой изображены людьми внешнего лоска, но лишенными нравственной культуры. Сын адвоката Лещинского — гимназист Виктор Лещинский, «стройный, изнеженный юноша» [14, с. 36], — не способен на высокие чувства, потребительски относится к жизни и людям вокруг. Встреча с Тоней Тумановой не пробуждает в нем мечтательности первой любви; напротив, в речах молодого Лещинского звучат нотки цинизма: если Тоня не ответит на любовь, то долго он ухаживать не будет и найдет ей замену.

Усадьбе Лещинских, где Павлу не разрешают войти даже в комнаты дома, противопоставлена усадьба главного лесничего Шепетовки — отца Тони Тумановой. Тоня не похожа на гимназистов круга Лещинского. В ней есть глубина чувств, живость мыслей, порывистость и творческий импульс, которые сразу заметил Павел. В этом пареньке с рабочей окраины, кочегаре Павке Корчагине, светлый идеализм любовных чувств открывается как живой источник подлинной жизни, который увлекает за собой и Тоню.

Тоня стояла у раскрытого окна. Она скучающе смотрела на знакомый, родной ей сад, на окружающие его стройные тополя, чуть вздрагивающие от легкого ветерка. И не верилось, что целый год она не видела родной усадьбы. Казалось, что только вчера она оставила все эти с детства знакомые места и вернулась сегодня с утренним поездом. Ничего здесь не изменилось: такие же аккуратно подстриженные ряды малиновых кустов, все так же геометричны расчерченные дорожки, засаженные любимыми цветами мамы — анютиными глазками. Все в саду чистенько и прибрано. Всюду видна педантичная рука ученого лесоведа. И Тоне скучно от этих расчищенных, расчерченных дорожек. Тоня взяла недочитанный роман, открыла дверь на веранду, спустилась по лестнице в сад, толкнула маленькую крашеную калиточку и медленно пошла к станционному пруду у водокачки. Миновав мостик, она вышла на дорогу. Дорога была как аллея. Справа пруд, окаймленный вербой и густым ивняком. Слева начинался лес [14, с. 35].

Порывы влюбленности, разрушающей установленные границы, предваряются бегством из усадебного сада с его правильно расчерченными дорожками и аллеями в дикое, открытое, неизведанное пространство леса, где у лесного озера встречаются и беседуют герои. Их первая встреча происходит в старых каменоломнях, куда любила убегать Тоня. Общение влюбленных открывает им новые творческие пути жизни. Увлеченный большевистскими идеями об освобождении трудящихся от эксплуатации, о восстановлении в мире справедливости и равенства, Павел воспринимает Тоню через призму любимых им романов о героических революционерах: «Овода» Э.Л. Войнич, «Джузеппе Гарибальди» неизвестного автора [12], — видя в ней спутницу-соратницу в построении светлого будущего: «Павел углубился в чтение захватывающего романа о бесконечных приключениях легендарного вождя неаполитанских “краснорубашечников” Гарибальди. “Посмотрела она на герцога своими прекрасными синими глазами...”. “А у этой тоже синие глаза, — вспомнил Павел. — Она особенная какая-то, на тех, богатеньких, не похожа, — думал он, — и бегаёт, как черт”» [14, с. 53].

Павел же в глазах романтически настроенной Тони — порывистый юноша-разбойник, «озорной, мятежный парень», врывающийся в ее жизнь и расширяющий ее границы, ведущий в неизведанное: «“Сколько в нем огня и упорства! И он совсем не такой грубиян, как мне казалось. Во всяком слу-

чае, он совсем не похож на всех этих слюнявых гимназистов...". Он был из другой породы, из той среды, с которой до сих пор Тоня близко не сталкивалась. "Его можно приручить, — думала она, — и это будет интересная дружба"» [14, с. 53].

Тоня приглашает Павла домой, в усадьбу лесничего, открывает ему сокровища своей библиотеки. Мотивы романа Дж. Лондона «Мартин Иден» (1909) с образом «дикаря», устремленного к культуре и оказавшегося более искренним, чем его возлюбленная, вспоминаются при изображении знакомства Павла с домашним бытом Тони Тумановой:

«Хотите, я вам покажу нашу библиотеку?» — сказала Тоня и взяла его за руку. «Ну нет, в дом не пойду», — наотрез отказался Павел. <...> «Что ж, Лещинский к себе в дом не пускает, в кухне беседует с нашим братом. Я к ним ходил по одному делу, так Нелли даже в комнату не пустила, — наверное, чтобы я им ковры не испортил, черт ее знает», — улыбнулся Павка. <...> Проведя его через столовую в комнату с громадным дубовым шкафом, Тоня открыла дверцы. Павел увидел несколько сотен книг, стоявших ровными рядами, и поразился невиданному богатству. — «Мы сейчас найдем для вас интересную книгу, и вы обещайте приходить и брать их у нас постоянно. Хорошо?» Павка радостно кивнул головой: «Я книжки люблю» [14, с. 55–56].

Идиллические тона усадебных встреч контрастируют с бурлящей вокруг революционной жизнью. Усадьба Тумановых изображена как оазис покоя и любви посреди тревожной социальной жизни маленького городка. Даже размолвка с Тоней, неприятие ее дружбы с семьей Лещинских не ослабляют тяги Павла к этому дому: «...около знакомой усадьбы лесничего <...> замедлил шаг. С неясной для себя надеждой смотрел в окна дома, но сад и дом были безлюдны. Когда усадьба осталась позади, оглянулся на покрытые проржавленными прошлогодними листьями дорожки сада. Зброшенным, запустелым выглядел он. Видно, не касалась его рука заботливого хозяина, и от этой безлюдности и тишины большого старого дома стало еще грустнее» [14, с. 78].

Скрываясь от погони во время побега из тюрьмы, Павел ищет убежище в Тонином усадебном саду: «Но почему же очутился именно у усадьбы лесничего? На это ответить не мог. Надо где-нибудь передохнуть и потом

подумать, куда дальше; в саду есть деревянная беседка, там его никто не увидит. Корчагин подпрыгнул, захватил рукой край доски, забрался на забор и свалился в сад. Оглянувшись на чуть видневшийся за деревьями дом, он пошел к беседке» [14, с. 109].

Тоня уговаривает мать укрыть Павла у них в доме. Так усадьба вновь становится спокойным пристанищем, тихим островом приятия и любви, как бы блоковским «соловьиным садом» вдали от тревог внешнего мира. Павел чувствует, что не хочет уходить, дом затягивает его, он вспоминает о Гарибальди и понимает, как устал: «Если бы не нависающая угроза нового ареста, он был бы сейчас счастливым парнем. Но именно сейчас, пока он здесь, в этом большом и тихом доме, его могли накрыть. <...> Но ведь уходить отсюда совсем не хочется, черт возьми! Как интересно было читать о герое Гарибальди! Как он ему завидовал, а ведь жизнь у этого Гарибальди была тяжелая, его гоняли по всему свету. Вот он, Павел, всего только семь дней прожил в ужасных муках, а кажется, будто год прошел» [14, с. 112].

В усадебном доме Павел объясняется Тоне в любви, мечтает о будущей совместной жизни, влюбленные клянутся не забывать друг друга. Утром Павел покидает усадьбу, в свои 16 с небольшим лет он попадает на фронт, погружается в перипетии Гражданской войны, сражается под командованием Котовского. Но вскоре из-за ранения выбывает из строя, оказывается в киевском госпитале в палате для умирающих, и здесь от смерти его снова спасает усадебный сад — теперь городской: «Корчагина на коляске вывезли первый раз на большой балкон госпиталя. Каким глазом он смотрел в сад, с какой жадностью дышал свежим воздухом! В его окутанной марлей голове открыт лишь один глаз. Этот глаз, блестящий, подвижной, смотрел на мир, как будто первый раз его видел» [14, с. 162].

Однако стремление Павла включить Тоню в круг революционно настроенной молодежи оборачивается неудачей. Тоня не готова отказаться от привычек старой жизни. Их последнее свидание происходит в Купеческом саду Киева, на высоком берегу Днепра, над обрывом. В изображении осеннего сада присутствуют элегические мотивы утраченного рая, угасания света первой любви, мечты о совместном будущем. Герои «стояли у балюстрады над обрывом; внизу серой массой воды поблескивал Днепр; против течения, из-за громадины моста полз буксирный пароход, устало шлепая по воде крыльями колес, таща за собой две пузатые баржи. Заходящее солнце

красило золотыми мазками Труханов остров и ярким полымем стекла домиков. Тоня смотрела на золотые лучи <...> с глубокой грустью <...>. Он <...> тихо ответил: <...> я плохим буду мужем, если ты считаешь, что я должен принадлежать прежде тебе, а потом партии. А я буду принадлежать прежде партии, а потом тебе и остальным близким» [14, с. 164].

В мотиве первой любви, изображенной в идиллическом топосе угасающего осеннего сада, просматриваются аллюзии к романам А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова. А в образе Тони Тумановой проявляется неомифологема «тургеньевской девушки», которая оформляется в Серебряном веке в том числе в стихотворении Н.С. Гумилева «Девушке» (1911), в котором поэт «открыто осуждает в ней такие черты, как рассудочность, страх перед жизненными переменами, неспособность к сильным душевным движениям и как бы пониженный жизненный тонус, тенденцию к угасанию» [4, с. 151]. Как справедливо замечает О.А. Богданова, «к реальным тургеньевским персонажам обрисованный неомиф практически не имеет отношения: и Наталья Ласунская (“Рудин”), и Елена Стахова (“Накануне”), и Лиза Калитина (“Дворянское гнездо”), и Марианна Синецкая (“Новь”), наряду с образованностью, бескорыстием и высокими нравственными качествами, обладают твердым характером, способным на противостояние принятым нормам поведения, решимостью следовать до конца своим идеалам, пренебрежением к собственному благополучию ради высших ценностей» [4, с. 152].

Тоня не может стать подружкой революционера, она не готова к испытаниям, которые ее ждут в совместной жизни с Павлом, посвятившим себя революционной борьбе. Во второй части романа во время случайной встречи с Тоней на строительстве узкоколейки до станции Боярка он скажет: «Года два назад ты была лучше: не стыдилась руки рабочему подать. А сейчас от тебя нафталином запахло. И скажу по совести, мне с тобой говорить не о чем» [14, с. 219].

Изображенный же в первой части романа идиллический мир первой любви локализован в амбивалентном образе усадебного дома и сада — места, куда Павка тянется в поисках уюта и гармонии. Однако книги, которые читают они с Тоней, влекут обоих в неизведанное: девушка бежит из усадебного сада в открытое пространство дикой природы, в лес, на озеро, где встречает Павла, убеждающего ее покинуть замкнутый мирок усадьбы

и включиться в революционную борьбу в большом мире. Хотя усадебные мотивы в первой части романа отсылают к прошлому, одновременно они задают парадигму будущей жизни: многовековая «усадебная культура», причастность к которой объединяет девушку из богатого дома и кочегара из бедной семьи, содержит потенции «города-сада» внесловного социалистического будущего.

Во второй части романа изображена трансформация бывших владельческих усадеб в общественное достояние: так, в имении Лещинских после прихода красных открывается Ревком; новой жизнью наполняется и «затхлая, скучная пустота комнат» поповской усадьбы: «Сразу же исчезла скука, когда в дом вошли новые хозяева. В большом зале, где благочестивые хозяева лишь в престольные праздники принимали гостей, теперь всегдалюдно. Поповский дом стал партийным комитетом Берездова. На двери маленькой комнатки, направо от парадного хода, мелом написано: “Райкомсомол”» [14, с. 264]; «Каждое воскресенье в местечке собирались комсомольцы всех ячеек, и в большом поповском саду происходили районные собрания» [14, с. 279].

Однако особый интерес в романе Островского представляет такая модификация «усадебного топоса» в советскую эпоху, как усадьба-санаторий.

### **Усадьба-санаторий как пространство инициации**

После ранения в 1920 г. Павел уже не может вернуться в строй, порванное во время Гражданской войны здоровье восстанавливается плохо, он понимает, что «устоять теперь, когда жизнь сжимает железным обручем, — дело чести» [14, с. 357]. В разгар партийной работы герой оказывается инвалидом. Сначала ему дают отпуск, затем полное освобождение от работы, направляют на лечение в клиники и санатории.

Когда-то отказавшись от уединенного семейного счастья с Тоней, Павел ищет свое место в большом коллективе, увлеченном строительством новой жизни. В первые годы советской власти «счастливыми пространствами», ранее связанными с домом, семейным уединением, становятся социальные площадки — общий сад, где проходят комсомольские собрания, общественная библиотека в национализированной усадьбе Лещинских, а также «коллективный рай» советского санатория.

Топика усадьбы с ее клумбами и аллеями прочитывается теперь в изображении санаторного парка и сада. Хотя Э.Г. Шестакова противопоставляет усадьбу с ее укорененностью в семейно-родовой памяти курорту «как изначально промежуточному месту, но значимому именно этой временностью, переходностью», в котором «наблюдается своеобразная трансформация повседневности: начиная с разрыва с нею и заканчивая попыткой ее воссоздания и разыгрывания» [10, с. 297], они могут объединиться в симбиозе особого вида «гетеротопии».

Гетеротопия — это прежде всего внутренняя устойчивая связь, позволяющая вполне традиционным, внешне разнородным местам обнаруживать возможность взаимного отражения <...>. Гетеротопия — это беспрестанное движение через время, точнее, мимо него (вне его), к самоосуществлению человека [10, с. 303].

Мотив трансформации героя, перехода его в новое качество, познания себя и мира, разрешения внутренних конфликтов присутствует и в гетеротопическом пространстве усадьбы-санатория во второй части романа Островского. Перемещение героя в санаторий вызвано роковыми обстоятельствами болезни, которые отбрасывают его на обочину коллективной жизни, создают внутренний конфликт в его душе. Так санаторий становится местом инициации Корчагина, испытания его воли и стойкости, способности к переменам. Из состояния отчуждения и отчаяния Павел возвращается к жизни, находит новые связи с миром. В.И. Тюпа выделяет четыре фазы «событийной схемы инициации», через которые и проходит автобиографический герой Островского: фазу ухода/обособления, которая «помимо внешнего, собственно пространственного ухода (в частности поиска, побега, погони) или, напротив, затворничества <...> может быть представлена <...> уходом “в себя”, томлением, разочарованием, ожесточением, мечтательностью, вообще жизненной позицией, предполагающей разрыв или существенное ослабление прежних жизненных связей»; фазу (нового) партнерства, где действующее лицо часто подвергается искушениям разного рода; «лиминальную» (пороговую) фазу испытания смертью — «символической смерти героя или символического пребывания в стране мертвых»; фазу возвращения (символического воскресения в новом качестве), когда

«перемена статуса героя», символическое “второе рождение” сопровождается возвращением героя к месту своих прежних, ранее расторгнутых или ослабленных связей, на фоне которых акцентируется его новое жизненное качество» [9, с. 39–40].

Санатории в советское время обычно возникали в бывших владельческих усадьбах, например Узкое под Москвой [8]. Топика санатория сохраняет присущую усадебному пространству семиотику рая, однако, в отличие от усадьбы, вынесенную за рамки обыденной повседневности как временное явление. Можно, к примеру, вспомнить высокогорный интернациональный санаторий «Берггоф» в романе Т. Манна «Волшебная гора» (1924), куда главный герой Ганс Касторп едет навестить тяжелобольного брата. В описании «санаторской усадьбы» [13, с. 298] с парком и садом, с особыми обитателями, проводящими время в философских размышлениях о жизни, очевидны черты утопии: замкнутый мир «Берггофа» находится «наверху», вдали от войн нижнего мира, время и пространство санатория оторваны от остального хода жизни. Неудивительно, что санаторий изображается как топос инициации главного героя — пространство духовных прозрений, самопознания, особого опыта, перехода в новое личностное качество. При этом санаторная утопия у Манна изображена в лучах фрейдовского Танатоса, как «влечение к смерти» в «закатных», по О. Шпенглеру, лучах угасающей европейской культуры.

Санаторий же в романе Островского — «счастливое пространство», не отделенное от событий большого мира, от строительства «города будущего» как «города-сада». С одной стороны, пространство санатория, как прежде усадебные дом и сад, — место спасения, исцеления, возвращения к жизни. В то же время пограничное состояние Павла, вызванное болезнью, превращает его в лиминальное пространство социальной смерти выпавшего из общей жизни героя. Попав в санаторий на короткое, как он думал, время, Павел постепенно втягивается в новый для себя строй жизни, оказавшийся длительным. Санаторные сад и парк оборачиваются для него островом забвения, тихого умирания вдали от «мировой стройки» («он не может держать фронт, и ему оставалось одно — тыловые лазареты» [14, с. 344]). Так санаторий становится местом жизненного перелома героя, испытания на прочность и выходом к новому качеству личности, т. е. *топосом инициации*.

Первый санаторий, который посещает Павел, — учреждение ЦК комсомола Украины «Коммунар» — изображен как прекрасное пространство райского сада: «Клумбы роз, искристый перелив фонтана, обвитые виноградом корпуса в саду. Белые кители и купальные костюмы отдыхающих. Молодая женщина-врач записывает фамилию, имя. Просторная комната в угловом корпусе, ослепительная белизна постели, чистота и ничем не нарушаемая тишина. Переодетый, освеженный принятой ванной, Корчагин устремился к морю. Насколько мог окинуть глаз — величественное спокойствие сине-черного, как полированный мрамор, морского простора. <...> Грудь глубоко вдыхала живительную свежесть морского бриза, а глаза не могли оторваться от великого спокойствия синевы» [14, с. 321].

Постепенное осознание серьезности своего диагноза и невозможности, как другие, подлечившись, вернуться в строй, ставят Павла перед экзистенциальным выбором между жизнью и смертью. Переживание духовного кризиса дается в топике старого приморского парка, изображенного в элегических тонах осени, пронизанных ощущением близости смерти. Крымский приморский парк, как и раньше Купеческий сад над обрывом к Днепру, становится пространством инициации главного героя, принятия им судьбоносного решения о себе: «В старом загородном парке тихо. Заросли травой давно не чищенные дорожки, и медленно падает на них желтый, убитый осенью кленовый лист. <...> Безлюден парк. Павел нашел скамью на выступе у моря, сел, подставив лицо лучам уже не жаркого солнца. Сюда, в эту тишину, приехал он, чтобы подумать над тем, как складывается жизнь и что с этой жизнью делать. Пора было подвести итоги и вынести решение» [14, с. 342].

Корчагин преодолевает желание покончить с собой. Усадебный ореол райского задания человека — творчески устраивать жизнь в земном саду, — воспринятый Павлом еще в юности, окрашивает и последние страницы романа Островского, где герой обретает спутницу жизни. Он делает предложение Тае. Вновь звучит тема счастливого любовного гнезда. Союз с Тайей воплощает в его представлении ту семью, сочетающую личное уединение и открытость общественной жизни, которую он когда-то мечтал создать с Тоней.

Пройти путь инициации, преодоления «временной смерти» для новой ступени жизни, помогает герою *коллектив* товарищей — санатор-

ная интернациональная община: «пятеро, прозванных больными “Исполком Коминтерна”», или «санаторное землячество» [14, с. 330, 333]. Это люди, выбитые, как и Павел, из общего строя жизни болезнью, но не сломленные одиночки, а подхваченные силой трудового коллектива части большого общественного целого. Дружба, солидарность, взаимопомощь в борьбе с болезнью и в крымском санатории «Майнак», и в горном кавказском санатории «Мацеста» — необходимое условие для духовного исцеления Корчагина, обретения им чувства целостности жизни, своего нового писательского призвания. Включение в большую, расширившуюся жизнь теперь уже слепого Корчагина происходит с помощью технической новинки 1930-х гг. — детекторного радиоприемника, подаренного ему Львом Берсенывым, который, как и Павел, сумел преодолеть болезнь и найти новое место в обществе. Теперь санаторные сады больше не обочина жизни, но части «мирового комбината» как метафоры духовного прозрения физически ослепшего Павла, как органичные элементы грядущего «города-сада».

Когда луч антенны принес из Магнитостроя весть о подвигах юной братвы, сменившей под кимовским знаменем поколение Корчагиных, Павел был глубоко счастлив. Представлялась метель — свирепая, как стая волчиц, уральские лютые морозы. Воет ветер, а в ночи занесенный пургой отряд из второго поколения комсомольцев в пожаре дуговых фонарей стеклит крыши гигантских корпусов, спасая от снега и холода первые цехи мирового комбината. Крохотной казалась лесная стройка, на которой боролось с вьюгой первое поколение киевской комсы. Выросла страна, выросли и люди. А на Днепре вода прорвала стальные препоны и хлынула, затопляя машины и людей. И снова комса бросилась навстречу стихии и после яростной двухдневной схватки без сна и отдыха загнала прорвавшуюся стихию обратно за стальные препоны. В этой грандиозной борьбе впереди шло новое поколение комсы [14, с. 357].

Итак, «усадебный топос» в знаковом романе социалистического реализма играет важную семантико-семиотическую роль: с одной стороны, он транслирует традиционные «райские» ценности не только в связи с прежними владельческими, но и новыми санаторными усадьбами, попутно дис-

кредитируя уединенно-замкнутый, «мещанский», характер первых; с другой — перетекает в новую модификацию коллективной усадьбы-санатория с новым гетеротопическим наполнением и новым же вектором личностного развития через аналог обряда инициации.

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Аристова Е.П.* Постправда и постсоветское прочтение советского романа («Как закалялась сталь» Н. Островского) // Ярославский педагогический вестник. 2022. № 4 (127). С. 196–203.  
DOI: 10.20323/1813-145X-2022-4-127-196-203
- 2 *Башляр Г.* Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
- 3 *Богданова О.А.* Невидимые звенья «усадебного сверхтекста» // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 224–236.  
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-224-236>
- 4 *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1)
- 5 *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М.: ОГИ, 2008. 528 с.
- 6 *Ковтун Н.В.* Гетеротопия русской усадьбы в романе Ф. Gladkova «Цемент» // Усадьба и дача в литературе советской эпохи: потери и обретения: коллективная монография / сост. О.А. Богданова; отв. ред. В.Г. Андреева, О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 40–60.  
<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0758-8-40-60> (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 8)
- 7 *Краснова Н.А.* Житийные мотивы в романе Николая Островского «Как закалялась сталь»: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2010. 204 с.
- 8 *Трубецкая Н.А.* «Приют спокойствия, трудов и вдохновенья»: листовая страница 100-летней истории санатория «Узкое» ФНКЦ РР: исторический альманах. М.: Адвансед Солюшнз, 2022. 80 с.
- 9 *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: ИЦ «Академия», 2009. 336 с.
- 10 *Шестакова Э.* Гетеротопии города-дачи-курорта в мире И.А. Бунина // Гетеротопии: миры, границы, повествование: сб. науч. ст. Вильнюс: Изд-во Вильнюсского ун-та, 2015. С. 295–306.

**Источники**

- 11 *Акимова А.С.* «Усадебная культура» в изображении советских писателей 1920–1930-х гг.: модусы восприятия» // Доклад на Установочном круглом столе по проекту РНФ № 18–18–00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд» (ИМЛИ РАН, 27 апр. 2018 г.) URL: <http://litasadba.imli.ru/event/ustanovochnyy-kruglyy-stol-usadebnyy-topos-v-russkoy-literaturekonca-xix-pervoy-treti-xx-veka> (дата обращения: 20.02.2024).
- 12 *Б. п.* Джузеппе Гарибальди. Великий народный герой Италии: роман: в 70 вып. СПб.: Развлечение, [1910].
- 13 *Манн Т.* Волшебная гора: роман: в 2 т. / пер. с нем. В. Курелла и В. Станкевич. М.: Крус; СПб.: АО «Комплект», 1994. Т. 1. 406 с.
- 14 *Островский Н.А.* Как закалялась сталь: роман. Пермь: Кн. изд-во, 1982. 362 с.

## References

- 1 Aristova, E.P. "Postpravda i postsovetskoe prochtenie sovetского romana ('Kak zakalialas' stal' N. Ostrovskogo)" ["Post-Truth and Post-Soviet Reading of the Soviet Novel ('How the Steel Was Tempered' by N. Ostrovsky)"]. *Iaroslavskii pedagogicheskii vestnik*, no. 4 (127), 2022, pp. 196–203. DOI: 10.20323/1813-145X-2022-4-127-196-203 (In Russ.)
- 2 Bashliar, G. *Poetika prostranstva* [*Poetics of Space*]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2014. 352 p. (In Russ.)
- 3 Bogdanova, O.A. "Nevidimye zven'ia 'usadbnogo sverkhteksta.'" ["Invisible Links of the 'Estate Supertext'."]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2023, vol. 69, pp. 224–236. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-224-236> (In Russ.)
- 4 Bogdanova, O.A. *Usad'ba i dacha v russkoi literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologii* [*Estate and Dacha in Russian Literature of the 19<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries: Topic, Dynamics, Mythology*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. 288 p. (In Russ.)
- 5 Dmitrieva, E.E., and O.N. Kuptsova. *Zhizn' usadbnogo mifa: utrachennyi i obretennyi rai* [*The Life of an Estate Myth: Paradise Lost and Found*]. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, OGI Publ., 2008. 528 p. (In Russ.)
- 6 Kovtun, N. "Geterotopiia russkoi usad'by v romane F. Gladkova 'Tsement'." ["Heterotopia of the Russian Estate in F. Gladkov's Novel 'Cement'."]. *Usad'ba i dacha v literature sovetskoi epokhi: poteri i obreteniia: kollektivnaia monografiia* [*Estate and Dacha in the Literature of the Soviet Era: Losses and Gains: A Collective Monograph*], comp. O.A. Bogdanova, ed. by V.G. Andreeva. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 40–60. DOI: <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0758-8-40-60> (Series "Russian Estate in a Global Context," issue 8) (In Russ.)
- 7 Krasnova, N.A. *Zhitiinye motivy v romane Nikolaia Ostrovskogo "Kak zakalialas' stal'"* [*Hagiographic Motifs in Nikolai Ostrovsky's Novel "How the Steel Was Tempered": PhD Thesis, Summary*]. Samara, 2010. 204 p. (In Russ.)
- 8 Trubetskaia, N.A. "Priiut spokoistviia, trudov i vdokhnoven'ia": listaia stranitsy 100-letnei istorii sanatoriia "Uzkoe" FNKTs RR: istoricheskii al'manakh ["Shelter of Peace, Work and Inspiration": Leafing Through the Pages of the 100-Year History of the Sanatorium "Uzkoe" of Federal Scientific Center for the Republic of Russia: Historical Almanac]. Moscow, Advansed Soliushnz Publ., 2022. 80 p. (In Russ.)
- 9 Tiupa, V.I. *Analiz khudozhestvennogo teksta: uchebnoe posobie dlia studentov filologicheskikh fakul'tetov vysshikh uchebnykh zavedenii* [*Literary Text Analysis: Textbook for Students of Philological Faculties of Higher Educational Institutions*]. Moscow, Izdatel'skii tsentr "Akademiia" Publ., 2009. 336 p. (In Russ.)
- 10 Shestakova, E. "Geterotopii goroda-dachi-kurorta v mire I.A. Bunina" ["Heterotopias of the City-Dacha-Resort in the World of I.A. Bunin"]. *Geterotopii: miry, granitsy, povestvovanie: sbornik nauchnykh statei* [*Heterotopias: Worlds, Boundaries, Narration: Collection of Scientific Articles*]. Vilnius, Vilnius University Publ., 2015, pp. 295–306. (In Russ.)

Научная статья /  
Research Article

<https://elibrary.ru/NIKEWM>  
УДК 821.111.0  
ББК 83.3(4Вел)

## УСАДЬБА КАК «ДОМ НА КРАЮ ВРЕМЕНИ» В ТЕКСТАХ АНГЛИЙСКИХ ДЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX – НАЧАЛА XXI в.

© 2024 г. Г.А. Велигорский

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького*

*Российской академии наук, Москва, Россия*

*Дата поступления статьи: 22 февраля 2024 г.*

*Дата одобрения рецензентами: 26 марта 2024 г.*

*Дата публикации: 25 сентября 2024 г.*

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-346-367>

*Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-18-00051: «Усадьба и дача в русской литературе XX–XXI вв.: судьбы национального идеала»), <https://rscf.ru/project/22-18-00051/>*

**Аннотация:** Начиная с XIX в. в произведениях британской литературы, адресованных юному читателю, начинает возникать необычный образ мира, в котором, без вмешательства фантастического элемента и почти неощутимо для читателя, гармонически сочетаются различные времена и эпохи. Главным художественным приемом создания такого универсума служит анахронизм, умело используемый автором и не выставляемый им напоказ; последний, в свою очередь, может оставлять подсказки для внимательного читателя, готового включиться в эту «игру». Образ такого пространства оказывается созвучен идеям, развиваемым в литературоведении последних лет, таким как концепция «мифического (нелинейного) времени» (М. Николаева), «замкнутый мир» (П. Хант), «мир-палимпсест» (М. Серто) и пр. Важнейшим локусом такого мира в рассматриваемых нами текстах («Дети вод» Ч. Кингсли (1863), «Ветер в ивах» К. Грэма (1908)) оказывается дворянская усадьба, для обозначения которой мы предлагаем использовать введенный нами термин — «дом на краю времени». В статье мы рассмотрим, какие приемы используют авторы для создания такого пространства, как именно они сочетают, наслаивая друг на друга, различные временные пласты, сколь различную роль играет оно в их произведениях. В качестве дополнительной задачи мы проанализируем мир романа У. Мэйна «Тверди земные» (1966), фантастическое «пограничье» которого, на наш взгляд, служит развитием образа долины Вендейла из сказочной повести Ч. Кингсли.

**Ключевые слова:** усадьба, детская литература, мифическое время, «кайрос», анахронизм.

**Информация об авторе:** Георгий Александрович Велигорский — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7246-1787>

**E-mail:** [screamergo@mail.ru](mailto:screamergo@mail.ru)

**Для цитирования:** Велигорский Г.А. Усадьба как «дом на краю времени» в текстах английских детских писателей XIX — начала XXI в. // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 346–367. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-346-367>



This is an open access article  
distributed under the Creative  
Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

*Studia Litterarum*,  
vol. 9, no. 3, 2024

## ESTATE AS “A HOUSE AT THE EDGE OF TIME” IN TEXTS OF ENGLISH CHILDREN’S WRITERS OF THE 19<sup>TH</sup>–21<sup>ST</sup> CENTURIES

© 2024. George A. Veligorsky

*A.M. Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

*Received: February 22, 2024*

*Approved after reviewing: March 26, 2024*

*Date of publication: September 25, 2024*

**Acknowledgements:** The research was carried out at IWL RAS at the expense of a grant from the Russian Science Foundation, project no. 22-18-00051: “Estate and Dacha in Russian Literature of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries: The Fate of the National Ideal” (<https://rscf.ru/project/22-18-00051/>).

**Abstract:** Since the 19<sup>th</sup> century, British literature addressed to young readers begins to emerge an unusual image of the world, in which, without the intervention of a fantastic element and almost imperceptibly for the reader, different times and eras are harmoniously combined. The crucial technique for creating such a universe is an anachronism, skillfully used by the author and not exposed to him; the latter, in turn, can leave clues for an attentive reader ready to join his “game.” The image of such a space turns out to be consonant with ideas developed in literary studies in recent years, such as the concept of “mythical (nonlinear) time” (M. Nikolaeva), “closed world” (P. Hunt), “palimpsest world” (M. Certeau), etc. The most important locus of such a world in the texts we are considering (*Water Babies* by Ch. Kingsley, *The Wind in the Willows* by K. Grahame) turns out to be a noble estate, to denote which we propose to use the term we introduced – “house on the edge of time.” As an additional task, we will analyze the world of W. Maine’s novel *Earthfasts* (1966), a fantastic “borderland,” which, in our opinion, serves as a development of the image of the Vendale in the tale by Charles Kingsley.

**Keywords:** estate, children’s literature, mythical time, “kairos,” anachronism.

**Information about the author:** George A. Veligorsky, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7246-178>

**E-mail:** [screamer90@mail.ru](mailto:screamer90@mail.ru)

**For citation:** Veligorsky, G.A. “Estate as ‘A House at the Edge of Time’ in Texts of English Children’s Writers of the 19<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries.” *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 346–367. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-346-367>

Начиная с 1950–1960-х гг., времени популяризации и развития жанра «путешествие во времени» (“time-slip fantasy”), в фантастической литературе все чаще осмысляется идея о том, что время — это гибкая, подвижная субстанция: оно способно течь с разной скоростью, замирать или даже двигаться «нелинейно», то в одну, то в другую сторону, как песок в переворачиваемых песочных часах. Интерес к данному феномену был обусловлен многими факторами; ведущими среди таковых были новейшие научные достижения (расщепление атома<sup>1</sup>, полеты в космос и пр.), страх перед новой войной или глобальной катастрофой, способной вызывать «временной раскол», и ностальгия по ушедшему довоенному миру, по «доброй старой Англии», которая в те времена казалась уже навеки невозвратимой.

В послевоенные годы, когда число дворянских владений на территории Англии существенно сократилось: некоторые из них были разрушены немецкими авианалетами, другие отданы под казармы и госпитали, а по окончании боев пришли в запустение, — все острее вставал вопрос о роли британской усадьбы, о ее месте в культурном коде страны. В эту эпоху усадьба начинает все чаще восприниматься как воплощение «благодатной старины», хранилище национальной памяти, «ментальная сокровищница», наконец, как часовня или храм, в котором горит неугасимое пламя былого {мотив, обыгранный в романе И. Во «Возвращение в Брайдсхед» (“Brideshead Revisited”, 1944)}. Неудивительно, что в осмыслении авторов-фантастов 1960-х гг., в том числе и детских писателей, усадьба становится порталом, через который можно войти в минувшее — «ту самую»

1 Именно взрыв атомной бомбы становится движущей сюжетной коллизией в “time-slip” рассказе Дж. Керша «Монстр из Брайтона» (“The Brighton Monster”, 1953).

Англию, что была утрачена навсегда. Так происходит, к примеру, в романе Элисон Аттли (1884–1976) «Путешественница во времени» (“A Traveller in Time”, 1939), в котором девочка Пенелопа, приехав погостить к родственникам в старинный усадебный дом, попадает во времена Елизаветы I и Марии Тюдор. Подобную же коллизию встречаем в цикле Люси М. Бостон (1892–1990) «Дети Зеленого Ноя» (“The Children of Green Knowe”, 1954–1976), где героини перемещаются в эпоху Карла II. Другой вектор развития этой коллизии предлагается в повести Филиппы Пирс (1920–2006) «Том и полночный сад» (“Tom’s Midnight Garden”, 1958), где благодаря «истончению» временной ткани мальчик, гостящий в усадьбе, перемещается во времени почти на век назад, вступая в грезы старушки, владелицы дома, которой, выражаясь словами А. Белого, «молодость снится»<sup>2</sup>. В последнем из названных сочинений центральным становится образ часов, на циферблате которых начертаны слова «Времени уже не будет» — цитата из Откровения Иоанна Богослова (Отк. 10: 6). Последняя идея окажется исключительно важна для концепции сакрального времени, о котором речь пойдет ниже.

Впрочем, стоит отметить, что образ усадьбы — временного портала вовсе не был изобретен в 1950-е гг., но, по сути, был открыт заново и лишь оброс дополнительными коннотациями. Усадебный дом как хранилище памяти и одновременно локус, где время течет в необычном ключе, возникает еще в викторианской литературе. В романе Джулианы Хорейши Юинг (1841–1885) «Воспоминания старушки из дома напротив» (“Mrs. Overthelay Remembrances”, 1869) два усадебных мира — настоящее (1860-е гг.) и прошлое (1800-е гг.) — сосуществуют бок о бок, воплощенные в рассказах пожилой дамы и объединяемые фантазией слушательницы, а также звоном церковных колоколов. Фантастическая коллизия позволяет сочетать настоящее и минувшее в романах Мэри Луизы Молсуорт (1839–1921) «Часы с кукушкой» (“The Cuckoo Clock”, 1877) и «Ферма на перекрестке ветров» (“Four Winds Farm”, 1888). В первом из них усадьба предстает как пространство с застывшим временем, на что указывает и эпиграф из Г.У. Лонгфелло — отсылка к стихотворению «Старые часы на лестнице» (“The Old Clock on the Stairs”, 1845) с его образом вечно тикающих старинных часов и реф-

2 Цитата из стихотворения «Воспоминание» (1903).

реном «Всегда — никогда! Никогда — всегда!» (“Forever — never! Never — forever!”).

Однако еще до появления на свет этих романов, оказавших значительное влияние на возникновение образа «усадьбы-грезы» и на становление “estate literature” английского модернизма, уже существовал особый род фантастической, сакральной усадьбы, в которой вневременной мир возникал не в воспоминаниях героев, не за счет волшебного артефакта, излома времени или иной фантастической коллизии, но благодаря особому темпоральному сдвигу, «мерцанию» друг сквозь друга различных времен, возникающему за счет умело введенных в текст анахронизмов.

\*\*\*

Анахронизм (от др.-греч. ἀναχρόνος — «искаженное время»), используемый для создания вневременного пространства, — весьма древний прием. Примеры его можно найти еще на средневековых миниатюрах (когда римские сотники изображались в образе рыцарей в латах, а святые и апостолы — на фоне замков, готических соборов и пр.)<sup>3</sup>. Такие же анахронизмы регулярно встречались в живописи эпохи Ренессанса, когда Дева Мария представляла в европейской гостинице, с тяжелыми портьерами и цветными оконницами (Д. Баутс, «Дева со Спасителем», ок. 1450), а избивание младенцев вершилось не солдатами Ирода, но немецкими ландскнехтами на улицах нидерландского городка (П. Брейгель, «Избиение младенцев», между 1565 и 1567 гг.). Следует упомянуть и метод «анахронической аллегоризации», распространенный в средневековой экзегетике (и идею о том, что «лучшая» интерпретация всегда анахронична, хотим мы этого или нет») [2, с. 174].

Сознательно введенный анахронизм может выполнять в тексте разные функции и быть обусловлен множеством причин. К примеру, он допустим в рамках театральной условности, когда автор стремится сблизить публику с выступающими на сцене героями; так, в «Юлии Цезаре» (“Julius Caesar”, 1599), ранней трагедии У. Шекспира, герои сверяют время по ба-

3 Схожий мотив будет встречаться и в британской детской литературе, к примеру, в стихотворении Генри Невилла Мозма «Муж бедности» (“Husband of Sorrow”, 1870-е), неоднократно полагавшемся на музыку и являвшемся одной из популярнейших песенок среди викторианских детей: «Жил рыцарь в граде Вифлеем, / Что много знал скорбей...».

шенным механическим часам, а в бою участвуют пушки. Анахронизм может преследовать и дидактическую роль, когда в уста персонажей вкладываются рассуждения, совершенно не характерные для времени, в котором они живут, и их религиозного или морального мировосприятия (как, например, неоднократно происходит в трагедиях эпохи классицизма). Он может иметь целью комический эффект (такой подход распространен в бурлесках, а также при травестии, когда «лексические и иные языковые формы могут быть воспроизведены с целью показать анахронизм стиля пародируемого автора» [2, с. 1080]). Анахронизмы как стилистический прием встречаются в пространстве сказок-притч (Е. Шварц), в театре абсурда (Б. Брехт), наконец, в произведениях писателей-постмодернистов; так, пластиковые бутылки в средневековом лесу в романе-житии Е. Водолазкина «Лавр» (2012), по рассуждению самого автора, указывают на то, что действие происходит в «безвременье» (ср. авторское определение жанра: «неисторический роман») [2].

Однако далеко не всегда анахронизм намеренно выставлен «напоказ», нередко он бывает и скрытым. Так происходит в тех случаях, когда автору необходимо создать тонкое, почти неуловимое ощущение темпорального сдвига, который различит лишь крайне внимательный — а то и въедливый — читатель, тогда как все прочие (т. е. большинство) воспримут его лишь исподволь, подсознательно. Яркий тому пример встречаем в позднем творении Мигеля де Сервантеса «Странствия Персилеса и Сихизмунды» (“Los trabajos de Persiles y Sigismunda”, 1617), «романе-паломничестве», где автор умело сочетает два времени, разделяемые отрезком почти в пятьдесят лет. Для Сервантеса важно, что его герои-паломники странствуют не только по дорогам, лесам и водным просторам, но и словно бы идут сквозь время как таковое, нарушая тем самым его течение. Главным локусом в романе служит остров, а точнее многочисленные острова, которые, по замечанию С.И. Пискуновой, «соединя<ю>т в себе ирреальность утопии и отгороженность пасторального мирка от большого мира» [3, с. 474]. Встречаются в романе и локусы другого порядка, в том числе конкретные здания (правда, не усадьбы), в которых точно так же, как и на островах, действует сакральное время; к числу таковых относится, к примеру, гостиница на пустынном острове, отмеченном Высокой Скалой (кн. I, гл. 11), — воплощение Вселенской Церкви, объединяющей под своими сводами весь христианский мир.

Таким образом, анахронизм позволяет авторам создать сакральное, или мифическое, время.

\*\*\*

Идея мифического, или сакрального, времени, намеченная еще в начале XX в. — в частности, в трудах психолога Жана Пиаже, посвященных феномену детского восприятия времени (“Le Développement de la Notion de temps chez l’Enfant”, 1927), — была впервые осмыслена на литературном материале в монографии шведской исследовательницы Марии Николаевой “From Mythic to Linear: Time in Children’s Literature” [«От мифического к линейному: время в детской литературе»] (2005). Отрицая принятое в XX в. деление «детской литературы» на условно «фантастическую» и «реалистическую» (эта идея, в частности, развивается в монографии Дж. Стефенса «Язык и идеология в детской литературе» (1998) [16]), исследовательница предлагает свою собственную концепцию, согласно которой в детской литературе преобладает «мифический хронотоп» и «не-миметическое (не подражающее реальности) изображение пространства». М. Николаева выделяет разные типы гармонических миров (Аркадия, Земной рай, Утопия, идиллия и пр.) [13, р. 19 и след.]; во всех этих мирах, утверждает она, действует мифическое время, так называемый «кайрос» (от др.-греч. *καίρος* — «благоприятный момент», а также имя божества удачи и счастливого мига), который противопоставляется привычному нам «линейному» течению времени — «хроносу». Как отмечает сама исследовательница, идея эта восходит к трудам М. Элиаде и его концепции циклического, или сакрального, времени (ср. его труды «Миф о вечном возвращении», 1949, «Священное и мирское», 1957); к работам Питера Ханта и его идее «замкнутого мира» (closed world) — герметичного локуса, который, по мнению исследователя, является единственно возможным пространством, где развивается действие детской литературы (выход за его границы знаменует уже переход к жанру “bildungsroman” и литературе для подростков) [9]; а также к юнговской теории бессознательного [13, р. 5–6, 14].

В качестве примера времени-«кайроса» М. Николаева упоминает знаменитый зачин “Once upon a time” (в русских сказках — «Давным-давно» или «Когда-то давно»), где “once” указывает на совершенно конкретный промежуток времени, пусть и «затерянный в бездне времен». Та же

особенность прослеживается и в традиционной концовке английских сказок: “And lived they happily *ever* after” — букв.: «И жили они с тех пор *всегда* счастливо», а также в не менее парадоксальной (с оттенком ляпалиссиады) концовке сказок немецких: “Und wenn sie nicht gestorbed sind, so leben sie noch heute” — «И, если не умерли, значит, живы и до сего дня» [13, р. 6]. Замершее, закольцованное время, действующее в определенном пространстве, порождает в свою очередь еще один локус, который исследовательница определяет как «зачарованное место» (“enchanted place”). Воплощением его могут быть и «ясный летний день» (“bright summer day”) из стихотворения Л. Кэрролла «Одиночество» (“Solitude”, 1853), и «полянка в лесу», где «маленький мальчик будет всегда, всегда играть со своим медвежонком» из последней главы повести А.А. Милна «Дом на Пуховой опушке» (“The House at Pooh Corner”, 1928), и даже избушка в снежном лесу из «Сказок дедушки Петра» (“Old Peter’s Russian Tales”, 1914) А. Рэнсома (о последнем подробнее см.: [1]).

Таким образом, в детской литературе возникает «онейрическая модель» мира, мир-палимпсест, «все эпохи которого, неповрежденные и одушевляющие друг друга, продолжают *жить в одном и том же месте*» [4, с. 328]. В нашей статье мы рассмотрим несколько случаев, когда в качестве такого пространства выступает дворянская усадьба — или, в нашей терминологии, «дом на краю времени».

\*\*\*

Один из ранних примеров такой усадьбы в детской литературе встречаем в повести Чарлза Кингсли (1819–1875) «Дети вод» (“The Water Babies”). В период с августа 1862 по март 1863 г. эта повесть была сериализована в журнале “Macmillan’s Magazine”, а вскоре после этого, в 1863 г., увидела свет книжная версия, напечатанная английским издательством “Macmillan”. В этой книге, повествующей о маленьком трубочисте Томе и его посмертных приключениях в подводном краю (напоминающих одновременно путешествия Гаргантюа, Гулливера, беньяновского Паломника, а также странствие св. Брендана), по замечанию Х. Карпентера, были намечены «все главные направления, которым будет следовать детская литература на протяжении следующего столетия»; она сочетала в себе «социальный комментарий об условиях жизни бедных тружеников, множество

специальных сведений о повадках подводных жителей и рассказ о <...> духовном преобразовании души в Чистилище, сразу же приводящий на память Данте» [8, р. 24].

Одной из важнейших особенностей повести Ч. Кингсли является ее необычный, «сложносоставной» хронотоп. Прежде всего стоит отметить, что повесть во многом является эго-документом, предназначенным для конкретного лица — шестилетнего сына писателя, Артура Грэнвилла, — и в ней фигурируют многочисленные топонимы, взятые из реальной жизни и хорошо знакомые адресату, но не широкому читателю. К числу таковых относятся, к примеру, «Большая “А”» (Great A) — участок земли в форме треугольника близ усадьбы писателя в Эверсли (через него пролегла прямая тропинка, что придавало ему сходство с литерой «А») [6, р. 207], — или Долгий пруд (Long Pond), располагавшийся на территории той же усадьбы: «Много раз показывал он (Кингсли. — Г.В.) своим детям, а также и деревенским ребятишкам, как майские мушки выются над Долгим прудом близ церкви» [6, р. 212]. Здесь же фигурируют и другие топонимы близ Эверсли: например, лес Хэддон (Haddon Wood), где Кингсли многократно гулял и охотился, утес Каунтисбери к северу от него и пр. [6, р. 204].

В то же время в повесть инкорпорировано и множество вымышленных топонимов, большинство из которых имеют реальные аналоги и параллели. Среди них — утес Льютвейт-Крэг (Lewthwaite Crag), на котором разворачивается действие всего конца первой и начала второй главы повести; прообразом его называют Мэлем Коув (Malham Cove) и Инглборо (Ingleborough) [6, р. 209]. В качестве безымянной реки, в которой тонет юный герой и в которой начинаются его посмертные приключения, комментаторы называют реку Пеннин (Pennine), протекающую в том числе и мимо северных промышленных городов [6, р. 204]. Наконец, один из исследователей творчества Кингсли, шведский литературовед Гёте Клинберг, в качестве прообраза долины Вендейла (о которой мы еще поговорим) называет Литтондейл, долину к северу от Мэлем-Коув [10].

В повести «Дети вод» совершенно сознательно нарушается временная ткань, и в этой связи возникает парадоксальная ситуация. С одной стороны, будучи викторианской сатирой, повесть Ч. Кингсли откликается на злободневные темы и глубоко укоренена в моменте своего появления на свет (среди главных тем повести — проблемы обращения с детьми-сиротами

и детского воспитания в целом, беспризорность, состояние медицинских и благотворительных учреждений, антикатолические настроения и «папистский вопрос», культ «ученого ребенка», новейшие научные открытия). В тексте фигурируют друзья и современники Кингсли — под собственными или же чуть скорректированными, но узнаваемыми именами, или же в образе аллегорических существ (так, собственно Дарвин, идеям которого Кингсли симпатизировал, изображен в виде доброго, но рассеянного великана, который погнался за бабочкой и нечаянно обрушил церковную крышу) [6, р. 229–230]. С другой же — герои повести и запечатленный в ней мир явно существует в «мифическом», вневременном пространстве, где искажается привычный нам хронотоп. На этот факт косвенно намекает и сам автор, называющий в посвящении свою книгу «загадкой» (“riddle”) и открывающий ее словами “Once upon a time...” — верным маркером сакрального времени (см. об этом ранее в тексте статьи). Наконец, начиная с первых же страниц он умело запутывает читателя, размещая по тексту повести множество тонких, почти неуловимых анахронизмов.

Впрочем, нужно сразу оговориться, что далеко не все анахронизмы, введенные в текст, так уж «неуловимы» для внимательного читателя. Чуть не в первых строках повести Кингсли дает нам подсказку, намекая, что действие развивается в непривычном нам, «мифическом» времени. В шестом абзаце первой главы писатель упоминает, что герой повести, маленький трубочист по имени Том (по сюжету ему примерно 5–6 лет), помнит, как близ северного города, где он живет, бастовали луддиты, «ломавшие ткацкие станки» (пик этого движения пришелся на 1811–1812 гг.), и как их мятеж подавляли войска под началом герцога Веллингтона. Как может показаться на первый взгляд, это грубая историческая ошибка: любому мало-мальски образованному читателю очевидно, что Артур Уэлсли, герой Наполеоновских войн (и в ту пору — еще никакой не герцог: он станет таковым лишь в 1814 г.), в описываемые времена находился в континентальной Европе. Веллингтон действительно прославится при подавлении чартистского мятежа, который, однако, произойдет намного позднее, в 1844–1845 гг. и никак не будет сопряжен с уничтожением ткацких станков (frame-breaking) [6, р. 204].

Здесь следует отметить, что исследователи не раз «подавливали» Ч. Кингсли на встречающихся в его текстах анахронизмах, однако обуслов-

лены эти ошибки были главным образом недостаточной осведомленностью в области саксонского права [19] или неудачным выбором лексики при воссоздании речи монахов и иереев V в. н. э. [17]. Тем не менее в данном случае ситуация явно иная. Известно, что Кингсли долго и старательно вычитывал текст повести, готовя первую книжную публикацию, вносил в него многочисленные правки, как стиливого, так и фактологического характера, корректировал лексику, устранял речевые избыточности, отмечал и исправлял допущенные им ошибки [7, р. xii–xiii]. Еще более нелепым представляется допущение, что он мог перепутать луддитов с чартистами; о деятельности последних Кингсли был прекрасно осведомлен и какое-то время открыто симпатизировал ей, выведя чартистов положительными героями в ранних романах «Дрожжи» (“Yeast”, 1848) и «Олтон Лок, поэт и ткач» (“Alton Locke, Taylor and Poet”, 1850). Чартистская тема получает развитие в последующих главах «Детей вод»; так, один из ее персонажей в главе 3 насмивается песенку «То-то времечко настанет!» (*вариант пер.*: «Вот тогда и заживем»; “In the good time coming...”) — знаменитую чартистскую песню, популярную в 1840-х гг. и упоминаемую в романе «Олтон Лок...» (гл. 4: «Ткачи и солдаты»).

Однако возвратимся к временным рамкам повести. На первый взгляд, правомерным кажется допущение, что ее действие разворачивается именно в 1840-е гг. Так, в главе 1 упоминается «старый добрый Поскребыш» (Beeswings) — чистокровный скакун, победивший на скачках в Эскоте в 1833 г., многократно бравший призы в Донкастере и Ньюкасле и считавшийся «кумиром своей эпохи» (“idol of its time”); в честь этого жеребца названы конные состязания Федерации пивоваров, и имя его, опять же, было на слуху и в 1840-х гг. [6, р. 207].

Развивается в повести и тема работных домов, хорошо знакомая английскому читателю по роману Диккенса «Оливер Твист» (“Oliver Twist”, 1838); рассуждая о том, чем маленький герой питался в подводном мире (гл. 3), Кингсли упоминает «водянистую овсянку» (“water gruel”), что служит явной отсылкой к знаменитой сцене из диккенсовского романа, когда Оливер обращается к надзирателю работного дома со словами «Сэр, я хочу еще» (гл. 2).

Тем не менее именно в упомянутом эпизоде повести мы видим дальнейшее размывание автором временных границ. В игривом (а по

факту — едком и сатирическом) перечне той бесхитростной пищи, которой питается «водяной малыш» Том в подводном мире, наравне с «водяным (разведенным водой) молоком» и водяной (водянистой) кашцей, упоминается кресс-салат. Последний во времена Кингсли был своего рода «триггером»: в памяти читателя он вызывал скандальный образ маленькой торговки, запечатленный викторианским журналистом Генри Мэйхью (1812–1887) в его знаменитых очерках «Лондонские труженики, лондонская беднота» (“London Labour, London Poor”; 1851): «Хожу я, брожу по улицам с корзинкой кресс-салата и кричу день-деньской: “Кресс-салат, четыре пучка за пенни”. <...> Игры? Я много знаю игр, но я в них не играю, потому что очень устаю ходить с корзинкой. Я не ребенок, но еще и не женщина — женщиной я к двадцати стану, — а мне сейчас только восемь, вот так-то» [18, p. 48].

Встречаются в повести «Дети вод» и другие отсылки к событиям 1850-х гг.; среди них — упоминание Промышленной выставки (гл. 2), открывшейся в 1851 г. (знаменитый Хрустальный дворец, знакомый отечественному читателю, в частности, по «Левше» (1881) Н.С. Лескова) [6, p. 211–212]. Следует упомянуть и коричневую бумагу (brown paper), которой, перед явлением трубочистов, застилаются комнаты в усадьбе Хартовера; это изобретение, запатентованное в США в 1852 г., было впервые представлено на все той же Промышленной выставке как «чудо [технического] прогресса» [22, p. 431].

В то же время повесть изобилует многочисленными именами и реалиями, которые могут быть отнесены лишь к 1860-м гг. Так, в главе 3 упоминается французский гимнаст-эквилибрист Блонден (псевдоним Жана-Эжена Робера Юдена), выступавший в Лондоне в 1861 г. [6, p. 213]. В той же главе идет речь о «новых мудрых законах для рыболовов», запрещавших тралить рыбу в речной воде, а также ограничивавших сбор паюсной икры, которые были приняты в 1860 г. [6, p. 214]. Фигурирует здесь, наконец, и “spoon bonnet” — особый вид капора в форме «стоячей ложечки», который получает распространение лишь в 1860-х гг. [14, p. 188].

Итак, перед нами — мир, существующий во вневременье, сочетающий в себе черты реального и вымышленного, где фантазия мерцает сквозь действительно бывшее, тем самым создавая впечатление, что читатель смотрит волшебный сон. Центральным образом для этого мира (по крайней

мере, для первых глав повести) становится столь же необычная и столь же вневременная, как он, дворянская усадьба — дом лорда Хартовера.

Исследователи отмечают, что у этого дома могли быть возможные прототипы. Самый известный из них — Мэлем-Тарн-хаус (Melham Tarn House), владение промышленника Уолтера Моррисона (1836–1921), где Кингсли не раз гостил, — «дом в позднегеоргианском стиле, над которым возвышается итальянская башенка 1850-х гг.» [15, р. 359]. Еще одним прообразом Хартовер-хауса служит усадьба Эштон-холл (Eshton Hall) в долине Эйрдейл, «замечательный ранний образец <...> дома в ново-елизаветинском стиле» [15, р. 189]. Называют в этом ряду и Брэмшилл-хаус (Bramshill House), усадьбу сэра Джона Коупа, мецената и хлебосола, на землях которого находился приход Ч. Кингсли [6, р. 204]. Но, как бы то ни было, все эти прототипы играют лишь номинальную роль.

Дом лорда Хартовера, занимающий центральное место в первых двух главах повести, нарочито фантастичен и небывал. В его названии (букв.: «Олень-над-домом»), возможно, заключена отсылка к заглавию стихотворения У. Вордсворта «Родник “Прыжок Оленя”» (“Hart-Leap Well”, 1800)<sup>4</sup> — образу застывшего мгновения, секунды. Именно такого оленя Том видит в роще парка, который «стоит, задремав, среди зарослей папоротника» [26, р. 12]. Таким образом, Hart-over-house — это дом, словно застывший над источником вод или над пропастью (если проводить параллель: усадьба Мэлем-Тарн-хаус — обрыв Мэлем-коув), накануне падения в вечность.

Дом лорда Хартовера сочетает в себе все эпохи английской истории. По сообщению Кингсли, он «все ширился и ширился, пока ширился мир» (“had grown and grown as the world grew”) [26, р. 15]; он — нечто вневременное, противоположное «новехоньким усадебкам, растущим, как грибы после ночного дождя» [26, р. 15]. Как отмечает автор-рассказчик, этот дом перестраивали «девяносто раз и в девятнадцати разных стилях», словно «кто-то возвел на одной улице все возможные на свете дома, а потом перемешал вместе ложечкой» [26, р. 14]. Неудивительно, сколь необычен и «неотмирлен» внешний вид этой усадьбы; вот как описывает его автор, вводя притом поэтику «раблезианского перечня» (с романом Ф. Рабле повесть

4 По сюжету стихотворения граф, послуживший причиной гибели грациозного зверя, возводит три колонны-ступени (в память о трех последних прыжках зверя), а также «увеселительный домик» (pleasure house) и беседку.

неоднократно сравнивали, называя ее даже «“Гаргантюа” для детей» [7, р. 16]):

Мансарды были англо-саксонские.

Третий этаж — в норманнском стиле.

Второй — в стиле Чинквеченто.

Первый — в елизаветинском.

Правое крыло — безукоризненный дорический ордер.

Фронтон был раннеанглийский,

но с просторным крыльцом,

совсем как в греческом Парфеноне — *и т. д.*

[26, р. 14]

Перед нами — очевидно вневременное пространство; недаром вход в дом охраняют демонические фигуры, «зубатые-презубатые, с рогами и еще с хвостом» [26, р. 12], а в парке растут гигантские деревья, настолько большие, что кажется, «будто само синее небо упокоилось на их вершинах» [26, р. 13]. Дом насквозь пронизан лабиринтом дымовых труб, и Тому, как античному герою, предстоит пробраться по ним до белой, застеленной простынями комнаты с сакральными картинами на стенах, где он впервые осознает свою собственную нечистоту.

\*\*\*

Другой вариант «дома на краю времени» встречаем в повести шотландского писателя Кеннета Грэма (1859–1932) «Ветер в ивах» (“The Wind in the Willows”, 1908), где в этой роли выступает Кротовый Тулик (Mole End) — подземная усадьба Крота.

Следует отметить, что еще в ранних произведениях К. Грэм пробует экспериментировать с поэтикой безвременья. Образцы таковой можно обнаружить в его ранней эссеистике, к примеру, в эссе «Богемец в изгнании» (“Bohemian in Exile”, 1890): «Лежа на крутом откосе кургана, одного из тех, где бился в старину Альфред, мы курили, смотрели, не отрываясь, как мерцают в ночной вышине звезды; эти звезды — они сияли и за тысячу лет до нас, многим датчанам, что полегли на этих холмах; и чудилось в тишине, у обезлюдевшей под вечер дороги, кругло огибавшей наш холм, — что про-

шлое стало ближе, а современная жизнь <...> притихла, убаюканная, в долине Темзы» [23, p. 78].

Не менее значимым для шотландского автора становится и образ родного дома. В творчестве Грэма он прочно ассоциируется с концепцией “felicitous place” (в терминологии Г. Башляра) — места незыблемого, сохранного, абсолютно спокойного, своего рода «капсулы времени». Будучи с юных лет лишен родного дома (после ранней кончины матери, оставленный обезумевшим от горя отцом, он вынужден был проживать то у родственников, то в школьном пансионе, то на съемных квартирах), Грэм развивает в своих произведениях мечту о «собственном доме», уютном пространстве с предельно простой обстановкой (как он описывал его в эссе «Забвение беззаконное» (“The Iniquity of Oblivion”, 1895): «Несколько книг на полках — совсем немного <...> на стенах пара гравюр, какая-нибудь литография <...>. Все скромно — право слово, совсем скромно! — *И т. д.*» [24, p. 194].

Как и в случае «Детей вод», мир «Ветра в ивах» существует в безвременье, которое Ч. МакГрат метко определил как «золотое [эдвардианское] предвечерье накануне Великой войны» [12]. На первый взгляд мир повести подчинен природному течению времени. Здесь мы видим ярко выраженный круговорот сезонов: весна (гл. 1, 6) — лето (гл. 2, 3, 7, 8) — осень (гл. 3, 9, 10) — зима (гл. 3–5, 11, 12); упоминаются и конкретные праздники — к примеру, пора весенней уборки (гл. 1) или Сочельник (гл. 5). Тем не менее при внимательном чтении мы обнаруживаем, что герои «Ветра в ивах» явно живут на стыке двух времен: эдвардианской эпохи (1900-е) — и эпохи «викторианского благоденствия» (1860-е). Воплощением второй из них, своего рода капсулой времени, становится в повести Кротовый Тупик (Mole End) — «усадебка» одного из главных героев. В то же время пространство вокруг этой усадьбы — мир Речного Берега, как называет его сам Грэм, — скорее воплощает собой эпоху эдвардианскую, хотя и с некоторыми оговорками. Так, в главе 7 упоминается платный шлюз (большинство из них были упразднены в конце XIX в. [5, p. 128–129]), а запруженная река, на которую сетует дядюшка Рэт в главе 1, к 1900-м гг. уже не была таковой и расчистилась от судов, перестав быть «излюбленной игровой площадкой всех лондонцев» [5, p. 478]. Тем не менее по большей части пространство повести — это мир начала XX в., где по дорогам, уже асфальтированным

(well-metaled road), мчатся скоростные автомобили (ограничение скорости было повышено до 40 км/ч лишь в 1904 г.). Недаром в хвастливой песенке одного из героев (гл. 11) упоминается не королева, но король (очевидно, Эдуард VII), а также генерал Китченер, пик славы которого пришелся на 1900-е гг.

Дом Крота, в свою очередь, явное воплощение эпохи викторианской. На полочке здесь стоят гипсовые бюсты — «Гарибальди, младенец Самуил, королева Виктория и другие герои современной Италии» [25, р. 120]. Такие фигуры (в особенности изготовлявшиеся на фабрике стаффордских промышленников из династии Минтонов) приобрели популярность среди среднего английского класса после Промышленной выставки [25, р. 121, п. 24]. Гипсовое изображение молодой королевы, выставленное на полке на стене или над камином, по замечанию Ш.-А. Велтман, было одной из характернейших черт «викторианской домашней мифологии» [18]. Гарибальди посетил Великобританию в 1863 г. и на протяжении 1860-х гг. (вплоть до завершения Рисорджименто) был популярен как «герой современной Италии», после чего его слава среди британского среднего класса постепенно сошла на нет.

Характерно и упоминание фигурки «младенца Самуила», одного из известнейших образов викторианской гостиной. В 1776 г. сэр Дж. Рейнолдс написал картину с таким названием (“The Infant Samuel”), на которой изобразил библейского Самуила, последнего из судей Израильских, в образе белокурого мальчика, с кудрявыми волосами и в белых одеждах, умильно молящегося на коленях. Картина была весьма популярна; с опорой на ее ключевой образ было создано множество гипсовых статуэток, которые нередко можно было увидеть в домах среднего класса. В эдвардианскую эпоху и особенно в предвоенные годы такие фигурки уже высмеивались, как это происходит в рассказе П.Г. Вудхауса «Горшочки с золотом» (“Pots o’ Money”) из сборника «Человек этажом выше» (“Man Upstairs”, 1914).

Встречаются при описании подземной усадьбы и другие характерно викторианские черты. Папоротники в корзинках на стенах (одна из знаменитых «викторианских причуд» [11, р. 150–152]) и полочки с гипсовыми статуэтками; садок с золотыми рыбками и декоративный фонтан, увенчанный «шаром из посеребренного стекла, который отражал все вкривь и вкось и выглядел очень приятно» [20, с. 112], домашний кегельбан, садовые ла-

вочки — все это характернейшие черты минувшей эпохи, словно сошедшие со страниц каталога или рекламного буклета.

Впрочем, нельзя не отметить, что, даже создавая капсулу времени, Грэм умело размывает временные границы. Порукой тому служит образ «травяного катка» (roller) — тяжелого металлического валика с ручкой, использовавшегося для «укатывания» площадок для крикета. Эта игра дважды обретала популярность в Англии — в 1850-е и в 1900-е гг.; moreover, для эдвардианской эпохи было бы более характерно упоминание газонокосилки (именно так передает слово “roller” И.П. Токмакова — «машинка для стрижки газона» [20, с. 112]).

\*\*\*

Мотив безвременья, намеченный в повестях Кингсли и Грэма, находит отражение в детской литературе XX в. В 1958 и 1963 гг. соответственно они будут удостоены престижной премии «Полка Льюиса Кэрролла» (Lewis Carroll Shelf Award); и если «Ветер в ивах» и без того был весьма популярен, то «Дети вод» таким образом получили «второе открытие» и, в частности, привлекли интерес начинающего романиста Уильяма Мэйна (1928–2010). Развернутая аллюзия на повесть «Дети вод» возникает в дебютном романе Мэйна «Тверди земные» (“Earthfasts”, 1966), местом действия которого становится именно несуществующая долина Вендейла. Очевидно, в данном случае имеет место не только «реверанс» автору XIX в. (ведь едва ли широкий читатель смог бы распознать эту неявную параллель), но усиление центральной для Мэйна идеи безвременья. Только в таком пространстве, как Вендейл, мог произойти «разлом во времени» (или, буквально, «временное землетрясение» — time earthquake), в результате чего молодой барабанщик времен Георга III, отправившийся искать гробницу короля Артура в заветной пещере, вышел из нее на поверхность уже в XX столетии.

Для определения такой области сам автор подбирает слово “mearcstara”, взятое из англосаксонской поэмы «Беовульф» (конец VII в.). Оно обозначает «пограничье» — те земли, из которых явился чуждый этому миру Грендель: “maeg mearcstara | se oe moras heold” — «скрывавшийся в топах | муж злосчастливый». Таким образом, долина Вендейла (а по совместительству и весь мир человеческий) предстает в романе У. Мэйна как

своего рода пограничье, смежное со всеми минувшими и грядущими временами, и эту грань можно, в физическом смысле, пересечь.

На древность, даже «хтоничность» изображаемого писателем края указывают многочисленные поэтические топонимы: Hare Trod (Заячья тропа), High Keld (Высокий грот), Standing Stone Ring (Круг стоячих камней), Jingling Stones (Звенящие камни); постоянно встречающийся в названиях звук “h” создает ощущение древних аллитераций в духе «Беовульфа».

Время в романе У. Мэйна также оказывается многолико. Оно воспринимается как одушевленное существо («Он растревожил спавшее время» (“He disturbed the time that slept”) — сообщается о «госте из прошлого» [27, p. 51]); может становиться чем-то твердым: в сцене, когда барабанщик пытается вернуться домой через пещеру, он словно борется с невидимым препятствием; «Он проталкивается сквозь время» (“He’s pushing against time”) [27, p. 51] — комментирует это Кит, один из героев романа. Время для Мэйна и его персонажей становится относительной величиной, которая может изменяться в зависимости от местности. Недаром еще один герой романа, вдумчивый подросток Дэвид Уикс, замечает: «В некоторых местах время может протекать быстрее и медленнее» (“Time could have its changes of speed, in certain places”) [27, p. 51].

В романе Мэйна мы не встречаем намеренно введенных анахронизмов, как в текстах Кингсли или Грэма; но в то же время писатель создает перед нами явно затерянный в безвременье мир — мир йоркширской деревни, удивительный край, в котором в 1960-е гг. по-прежнему верят в домовых, а рассказы об их проделках могут быть вписаны в полицейские протоколы.

### **Выводы**

Как видим, все рассмотренные нами авторы так или иначе стремятся создать в своих текстах особое мифическое пространство, в которых действует «сакральное» время, пусть и преследуют при этом разные цели. И не случайно во всех трех случаях в центре этих пространств оказывается британская усадьба: Хартовер-хаус у Кингсли, Кротовый Тупик у Грэма, многочисленные фермы и деревенские особняки у Мэйна. Так, для Ч. Кингсли образ вневременного дома, усадьбы Хартовера, служит тем самым местом, откуда начинается духовный путь его нуждающегося в очищении героя. Для Грэма «дом на краю времени» — идеальное обиталище, капсула времени,

воплощение желанной для писателя, но ушедшей навсегда эпохи. В случае Мэйна мы имеем дело с образом не только дома-усадыбы как такового, но целой долины (заимствованной из повести Кингсли), где время течет по своим прихотливым законам и где возможно фантастическое в окружающем его послевоенном мире.

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Велигорский Г.А.* Страна колдовских снегов: Формирование образа волшебной России в британской детской литературе («Русские народные сказки» У.Р.Ш. Ролстона, «Русские сказки дедушки Петра» А. Рэнсома) // Вестник МГЛУ. 2021. Вып. 3(845). С. 245–263.
- 2 *Нургалеева Д.В.* Хронотоп «псковских» глав романа Е.Г. Водолазкина «Лавр» // Челябинский гуманитарий. 2017. № 4 (41). С. 41–45.
- 3 *Пискунова С.И.* Актуальность «Персилеса» // *Сервантес М. де.* Странствия Персилеса и Сихизмунды. М.: Ладомир: Наука, 2023. С. 441–511. (Серия «Литературные памятники»)
- 4 *Серто М. де.* Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. 332 с. (Серия «Прагматический поворот». Вып. 5)
- 5 *Ackroyd P.* Thames: the Biography. New York; London; Toronto; Sydney; Auckland: Nan A. Talese: Doubleday, 2007. 481 p.
- 6 *Alderson B.* Explanatory Notes // *Kingsley Ch.* The Water-Babies: A Fairy-Tale for a Land-Baby / ed. by B. Alderson, with an introd. by R. Douglas-Fairhurst. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014. P. 203–235. (Series “Oxford World’s Classics”)
- 7 *Alderson B.* Introduction // *Kingsley Ch.* The Water-Babies: A Fairy-Tale for a Land-Baby / ed. with and introd. by B. Alderson. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009. P. ix–xxix. (Series “World’s Classics”)
- 8 *Carpenter H.* Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children’s Literature. Boston: Houghton Mifflin Company, 1985. 276 p.
- 9 *Hunt P.* “The Wind in the Willows”: A Fragmented Arcadia. New York; Toronto; Sydney: Twayne Publishers, 1994. 146 p.
- 10 *Klinberg G.* Besök i brittiska barnbokslandskap. Stockholm: Sjöstrands, 1987. 187 p. (Studies Published by the Swedish Institute for Children’s Books. Vol. 22)
- 11 *Logan Th.* The Victorian Parlour: A Cultural Study. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2003. 282 p.

- 12 *McGrath Ch.* Second Wind for a Toad and His Pals // The New York Times. 2009. July 9. [N. p].
- 13 *Nikolajeva M.* From Mythic to Linear: Time in Children's Literature. Lanham (MD); London: The Children's Literature Association: The Scarecrow Press, 2000. 305 p.
- 14 *Norris H., Curtis O.* Nineteenth-Century Costume and Fashion. Mineola (NY): Cover Publications, 1998. 264 p.
- 15 *Pevsner N.* Yorkshire: The West Riding. London: Penguin Books, 1959. 656 p. (Series "Buildings of England". Т. 17)
- 16 *Stephens J.* Language and Ideology in Children's Fiction. London; New York: Longman, 1992. 308 p.
- 17 *Uffelman L.K.* Kingsley's "Hypatia": Revisions in Context // Nineteenth-Century Literature. 1986. Vol. 41, № 1. P. 87–96.
- 18 *Weltman Sh.A.* Ruskin's Mythic Queen: Gender Subversion in Victorian Culture. Athens (OH): Ohio University Press, 1999. 236 p.
- 19 *Young M.* History as Myth: Charles Kingsley's "Hereward the Wake" // Studies in the Novel. 1985. Vol. 17, № 2. P. 174–188.

#### Источники

- 20 *Грэм К.* Ветер в ивах: сказка / пер. с англ. И. Токмаковой. М.: Детская литература, 1988. 288 с.
- 21 Литературная энциклопедия терминов и понятий / сост. А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
- 22 Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851: Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes Into which the Exhibition was Divided. London: Printed for the Royal Commission, 1851. 867 p.
- 23 *Grahame K.* Pagan Papers. London: Elkin Matthews: John Lane; Chicago: Stone & Kimball, 1894. 166 p.
- 24 *Grahame K.* The Iniquity of Oblivion // The Yellow Book: An Illustrated Quarterly. October 1895. Vol. 7. P. 192–202.
- 25 *Grahame K.* The Wind in the Willows: An Annotated Edition / Ed. by S. Lerer. Cambridge (MA); London: Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- 26 *Kingsley Ch.* The Water-Babies: A Fairy-Tale for a Land-Baby / Ed. by B. Alderson, with an Introd. by R. Douglas-Fairhurst. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014. 290 p. (Series "Oxford World's Classics")
- 27 *Mayne W.* Earthfasts. London: Puffin Books, 1969. 192 p.

## References

- 1 Veligorskii, G.A. "Strana koldovskikh snegov: Formirovanie obraza volshebnoi Rossii v britanskoi detskoj literature ('Russkie narodnye skazki' U.R.Sh. Rolstona, 'Russkie skazki dedushki Petra' A. Rensoma)" ["The Wonderful Snow-Land: Formation of the Image of Magic Russia in British Children's Literature ('Russian Folk-Tales' by W.R.S. Ralston, 'Old Peter's Russian Tales' by A. Ransome)]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta*, issue 3 (845), 2021, pp. 245–263. (In Russ.)
- 2 Nurgaleeva, D.V. "Khronotop 'Pskovskikh' glav romana E.G. Vodolazkina 'Lavr'." ["Chronotope of the 'Pskov' Chapters of E.G. Vodolazkin's Novel 'Laurus'."] *Cheliabinskii gumanitarii*, no. 4 (41), 2017, pp. 41–45. (In Russ.)
- 3 Piskunova, S.I. "Aktual'nost' 'Persilesa'." ["The Relevance of 'Persiles'."]. Servantes, M. de. *Stranstviia Persilesa i Sikhizmundy*. Moscow, Ladimir Publ., Nauka Publ., 2023, pp. 441–511. (Series "Literaturnye pamiatniki") (In Russ.)
- 4 Serto, M. de. *Izobretenie povsednevnosti. 1. Iskusstvo delat'* [*The Invention of Everyday Life. 1. The Art of Doing*], trans. by D. Kalugin and N. Movnina. St. Petersburg, European University in St. Petersburg Publ., 2013. 332 p. (Series "Pragmaticeskii povorot." Issue 5) (In Russ.)
- 5 Ackroyd, Peter. *Thames: the Biography*. New York, London, Toronto, Sydney, Auckland, Nan A. Talese Publ., Doubleday Publ., 2007. 481 p. (In English)
- 6 Alderson, Brian. "Explanatory Notes." Kingsley, Charles. *The Water-Babies. A Fairy-Tale for a Land-Baby*, ed. by Brian Alderson, with an introd. by Robert Douglas-Fairhurst. Oxford, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 203–235. (Series "Oxford World's Classics") (In English)
- 7 Alderson, Brian. "Introduction." Kingsley, Charles. *The Water-Babies. A Fairy-Tale for a Land-Baby*, ed. with an introd. by Brian Alderson. Oxford, New York, Oxford University Press, 2009, pp. ix–xxix. (Series "World's Classics") (In English)
- 8 Carpenter, Humphrey. *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1985. 276 p. (In English)
- 9 Hunt, Peter. *The Wind in the Willows: A Fragmented Arcadia*. New York, Toronto, Sydney, Twayne Publishers, 1994. 146 p. (In English)
- 10 Klinberg, Goethe. *Besök i brittiska barnbokslandskap*. Stockholm, Sjöstrands Publ., 1987. 187 p. (Studies Published by the Swedish Institute for Children's Books. Vol. 22) (In Sweden)
- 11 Logan, Thad. *The Victorian Parlour: A Cultural Study*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2003. 282 p. (In English)
- 12 McGrath, Charles. "Second Wind for a Toad and His Pals." *The New York Times*, 2009, July 9, [n. p.]. (In English)
- 13 Nikolajeva, Maria. *From Mythic to Linear: Time in Children's Literature*. Lanham, London, The Children's Literature Association, The Scarecrow Press, 2000. 305 p. (In English)

- 14 Norris, Herbert, Curtis, Oswald. *Nineteenth-Century Costume and Fashion*. Mineola, Cover Publications, 1998. 264 p. (In English)
- 15 Pevsner, Nikolaus. *Yorkshire: The West Riding*. London, Penguin Books, 1959. 656 p. (Series “Buildings of England.” Vol. 17) (In English)
- 16 Stephens, John. *Language and Ideology in Children’s Fiction*. London, New York, Longman, 1992. 308 p. (In English)
- 17 Uffelman, Larry. “Kingsley’s ‘Hypatia’: Revisions in Context.” *Nineteenth-Century Literature*, vol. 41, no. 1, 1986, pp. 87–96. (In English)
- 18 Weltman, Sharon Aronofsky. *Ruskin’s Mythic Queen: Gender Subversion in Victorian Culture*. Athens, Ohio University Press, 1999. 236 p. (In English)
- 19 Young, Michael. “History as Myth: Charles Kingsley’s ‘Hereward the Wake’.” *Studies in the Novel*, vol. 17, no. 2, 1985, pp. 174–188. (In English)

Научная статья /  
Research Article

<https://elibrary.ru/NKSVNH>  
УДК 821.161.1.0  
ББК 83.3(2Рос=Рус)

## МУЗЕЙ-УСАДЬБА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

© 2024 г. А.Е. Агратин

*Российский государственный гуманитарный  
университет, Институт мировой литературы  
им. А.М. Горького Российской академии наук,  
Москва, Россия*

*Дата поступления статьи: 22 февраля 2024 г.*

*Дата одобрения рецензентами: 25 марта 2024 г.*

*Дата публикации: 25 сентября 2024 г.*

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-368-385>

*Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-18-00051: «Усадьба и дача в русской литературе XX–XXI вв.: судьбы национального идеала»), <https://rscf.ru/project/22-18-00051/>*

**Аннотация:** В XX в. традиционная владельческая усадьба становится феноменом исторического прошлого. Этот процесс берет свое начало на рубеже XIX–XX столетий — призрачность усадебной культуры, ее архаичность оказываются общим местом в художественной литературе («Вишневый сад» А.П. Чехова, «Сестра» Г.И. Чулкова, «Сутуловское гнездовье» С.М. Городецкого, «Покойница в доме» А.М. Кузмина). В то же время на передний план выходит проблема нарративного упорядочения многочисленных событий и лиц, связанных с усадебным наследием. В произведениях первой половины XX в. усадьба не рассматривается сама по себе и занимает писателей в аспекте осмысления дореволюционной эпохи («Дневник Кости Рябцева» Н. Огнёва, «Мирская чаша» М.М. Пришвина, «Несрочная весна» И.А. Бунина), но чем шире распространяется музеефикация усадеб, тем актуальнее становится вопрос о нарративах памяти как специфическом механизме культурного самосознания. В статье с опорой на категориальный аппарат современной теории повествования предпринимается анализ повести С.Д. Довлатова «Заповедник» (1983). Писатель показывает, как в музейно-усадебном контексте нарративы памяти приобретают откровенно искусственный (симулятивный) характер, «чужое» усадебное прошлое так и не становится «своим» настоящим рассказчика (экскурсовода) и его адресата (туриста).

**Ключевые слова:** музей-усадьба, русская литература XX в., нарратология, повествование, нарратив памяти, С.Д. Довлатов.

**Информация об авторе:** Андрей Евгеньевич Агратин — кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125047 г. Москва, Россия; старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4993-7289>

**E-mail:** andrej-agratin@mail.ru.

**Для цитирования:** Агратин А.Е. Музей-усадьба в русской литературе: нарратологический аспект // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 368–385. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-368-385>



## MUSEUM ESTATE IN RUSSIAN LITERATURE: NARRATOLOGICAL ASPECT

This is an open access article  
distributed under the Creative  
Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

*Studia Litterarum*,  
vol. 9, no. 3, 2024

© 2024. Andrey E. Agratin  
*Russian State University for the Humanities, A.M. Gorky  
Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*  
Received: February 22, 2024  
Approved after reviewing: March 25, 2024  
Date of publication: September 25, 2024

**Acknowledgements:** The research was carried out at IWL RAS at the expense of a grant from the Russian Science Foundation, project no. 22-18-00051: “Estate and Dacha in Russian Literature of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries: The Fate of the National Ideal” (<https://rscf.ru/project/22-18-00051/>).

**Abstract:** In the 20<sup>th</sup> century, the estate became a phenomenon of the historical past. This process began at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century: the ghostliness of the estate culture and its archaic character are commonplace in literature of that time (A.P. Chekhov’s “The Cherry Orchard,” G.I. Chulkov’s “The Sister,” S.M. Gorodetsky’s “Sutulov’s Nest,” A.M. Kuzmin’s “The Deceased in the House”). At the same time, the problem of narrative ordering of numerous events and persons connected with the estate heritage comes to the fore. In the works of the first half of the 20<sup>th</sup> century, it appears as the aspect of comprehension of the pre-revolutionary epoch (N. Ognev’s “Kostya Ryabtsev’s Diary,” M.M. Prishvin’s “The Worldly Cup,” I.A. Bunin’s “The Imminent Spring”). But the wider the museification of the estate spreads, the more urgent becomes the question of memory narratives as a specific mechanism of cultural self-consciousness. The article analyzes S.D. Dovlatov’s story “Reserve” through the terminology paradigm of contemporary narrative theory. The writer shows how to acquire a frankly artificial (simulative) character in the estate museum context memory narratives, the “alien” estate past never becomes “his”/“her own” present of the narrator (guide) and his addressee (tourist).

**Keywords:** estate museum, Russian literature of the 20<sup>th</sup> century, narratology, narrative, memory narrative, S.D. Dovlatov.

**Information about the author:** Andrey E. Agratin, PhD in Philology, Associate Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq., 6, 125047 Moscow, Russia; Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4993-7289>

**E-mail:** [andrej-agratin@mail.ru](mailto:andrej-agratin@mail.ru)

**For citation:** Agratin, A.E. “Museum Estate in Russian Literature: Narratological Aspect.” *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 368–385. (In Russ.)  
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-368-385>

Терминологический аппарат, применяемый для изучения «усадебного текста» русской литературы, находится на стадии формирования. Существенный вклад в его развитие был сделан О.А. Богдановой [3]. «Усадебные» исследования обогатились такими категориями, как «гетеротопия усадьбы» и «усадебный габитус», которые удачно вписались в уже существовавший понятийный ряд («усадебный топос», «усадебный хронотоп», «усадебный локус», «усадебная культура» и пр.). Эту концептуальную парадигму следует считать теоретическим фундаментом, на котором в дальнейшем могут вырасти более нюансированные абстрактные модели, релевантные интересующему нас литературному материалу. Перспективным источником формирования таких моделей оказывается нарратология, или теория повествования.

Не сосредоточиваясь на специфике литературы как искусства слова, привлекая в качестве материала любые тексты, которые, согласно формулировке В. Шмида, «излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую *историю*» [19, с. 13], нарратология предложила универсальную систему понятий и категорий, значительно превышающую литературоведческий «арсенал» как количественно, так и качественно, поскольку она адресуется не только специалистам по истории и теории литературы, но и всем гуманитариям, так или иначе занятым осмыслением феномена «рассказывания», как бы он ни реализовывался (будь это вербальный нарратив, музейная экспозиция, фильм, живописное полотно и т. д.), т. е. различных способов «формирования, хранения и ретрансляции событийного человеческого опыта» [15, с. 8].

«Усадебный текст» русской литературы представлен прежде всего сюжетно-повествовательными произведениями (начиная от классических

образцов в творчестве А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и заканчивая эпической прозой XX–XXI вв.). Нарратологический инструментарий позволяет дать наиболее точное и детальное описание произведений подобного рода, определить стратегии и тактики рассказывания, свойственные «усадебному тексту», применить такие категории, как фокализация, точка зрения, событийность, этос наррации, к анализу произведений занимающего нас типа. Наконец, именно в нарратологическом поле были выработаны и апробированы наиболее эффективные методы изучения феномена исторической и семейно-родовой памяти, чрезвычайно значимые для характеристики «усадебного топоса» и механизмов его функционирования.

Нарративы памяти представляют собой повествования о прошлом, призванные сблизить его с настоящим субъекта и адресата рассказывания. Основная функция таких нарративов — формирование идентичности, как персональной, так и групповой. По верному замечанию А.В. Корчинского, они необходимы для «конструирования “я”, в структуру которого встраиваются элементы не только личной, но и коллективной памяти» [7, с. 20]. Нарративы памяти формируются на пересечении персонального и всеобщего: излагаемый «сюжет» (например, национально-культурного масштаба), к которому «я», возможно, не имеет прямого отношения, тем не менее становится для «меня» лично значим. В этом плане весьма примечательно, что формирование так называемой исторической памяти необязательно происходит в сознании участников тех или иных событий. Отсюда и представление о постпамяти (*postmemory*), сформулированное М. Хирш: «Категория постпамяти описывает позицию, которую “поколение после” занимает по отношению к личной, коллективной и культурной травме или трансформации живших прежде — к событиям или историческим периодам, которые они «помнят» <...> лишь благодаря рассказам» [18, с. 7].

Забегая вперед, подчеркнем, что механизм, описанный исследовательницей, с определенными оговорками можно обнаружить не только в рамках так называемых *trauma studies*, но и работая с более обширным материалом — символической фиксацией некоего сегмента прошлого (он может обладать негативным или позитивным смыслом), подлежащего сохранению в памяти будущих поколений.

Весьма типичным посредником между прошлым и настоящим, обеспечивающим подобную фиксацию, становится музей. Как замечает О. На-

варро, «музеи являются лучшим примером <...> мнемонической машины, они представляют собой подлинный парадокс: место, где мы можем увидеть присутствие чего-то, чего больше не существует <...> музеи — материальное воплощение коллективной памяти, основанной на множестве индивидуальных памятей. Воплощение, старающееся создать у нас ощущение “Я там был”» [9, с. 8].

Главным инструментом трансляции исторической памяти в рамках музейной деятельности оказывается нарратив. В одной из современных работ по этому вопросу находим следующее соображение: «...нарративный подход очень близок музейному пространству, которое отвечает основным критериям нарратива: процессуальности (движение в пространстве, а иногда и во времени), субъективности (каждый посетитель или куратор переосмысливает экспозиционное пространство) и самодостаточности, поскольку любой музей является самодостаточным текстом, который весьма приблизительно соотносится с реальностью бывшей или текущей» [5, с. 58].

Чарльз Гароян в статье “Performing the Museum” доказывает, что «отношения между музеем и его посетителями» следует рассматривать «как диалогический процесс, который активизирует игру между публичными нарративами музея и персональными нарративами зрителей» (пер. с англ. мой. — А.А.) [21, р. 234]. Подробно данная проблематика освещена в коллективной монографии “Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions” [22].

Музей-усадьба в этом плане наделяется особым статусом среди «мест памяти» [8, с. 71]. Дело в том, что усадьба сама по себе, еще до своей музеефикации, играет роль «хранилища памяти — родовой и культурной» [11, с. 112]. По замечанию В.Г. Шукина, «в обжитом пространстве усадьбы, выражаясь метафорически, обитал дух прошлого» [20, с. 98]. Охарактеризованное исследователем мироощущение в полной мере отражено в произведениях русской литературы конца XIX — начала XX в. Именно тогда, на этапе постепенного угасания традиционной «усадебной культуры», она подвергается рефлексии и начинает пониматься как мнемоническая «граница» между прошлым и настоящим (один из самых показательных примеров — «Вишневый сад» (1903) Чехова). В предшествующей русской литературе усадебный мир обычно изображался в качестве места действия, но не объекта памяти («Дворянское гнездо» (1858) И.С. Тургенева, «Война и

мир» (1863–1869) Л.Н. Толстого и др.). Исключение составляют автобиографические произведения («Семейная хроника» (1840–1856) С.Т. Аксакова и др.): однако здесь в фокусе внимания не усадьба как таковая (она мыслится как нечто само собой разумеющееся, как неотъемлемая часть авторской и читательской реальности), а личное прошлое рассказчика, его переживания, детские впечатления и т. п.

Согласно точному наблюдению О.А. Поповой, в художественных текстах рубежа XIX–XX вв. представители ушедшей эпохи оказываются не просто героями историй, легенд или семейных преданий, но буквально гостями из прошлого. Так, в рассказе Г.И. Чулкова «Сестра» (1909) персонажи непосредственно общаются с призраком недавно умершей тетки. Присутствие предков может быть выражено менее определенно, в виде смутно улавливаемой персонажами потусторонней силы, роковым образом влияющей на их жизнь, — эта сила может быть абсолютно реальной (как в «Сутуловском гнездовье» (1911) С.М. Городецкого и «Лебединых кликах» (1911) Б.А. Садовского) или представляться иллюзией, вызванной психическим расстройством (как в «Жар-цвете» (1895) А.В. Амфитеатрова, «Страшной усадьбе» (1913) С.М. Городецкого, «Покойнице в доме» (1914) М.А. Кузмина) (см.: [11, с. 113–115]). Во всех перечисленных произведениях действующие лица *причастны* к усадебному миру (выступают его полноправными обитателями) — последний является для них наличной действительностью, где прошлое и настоящее сливаются воедино. Не случайно в рамках мистического (с точки зрения медицинской нормы, патологического) сюжета героини взаимодействуют с предками *непосредственно* — нарратив памяти оборачивается перформативом: «Если нарратив разворачивает (в воображении коммуникантов) отстоящую во времени цепь событийной смены жизненных ситуаций, то перформатив является таким непосредственным речевым действием (или жестом), которое само служит микрособытием» [16, с. 10].

Иначе усадьба функционирует после превращения в музей, начавшегося в первые десятилетия XX в. Меняются носители культурной памяти: потомки дворянских родов уступают место экскурсоводам и посетителям. Первые еще могут принадлежать к усадебному универсуму, вторым же он обычно чужд и доступен лишь в форме нарратива, от организации которого зависит восприятие и осмысление прошлого. Так, в повести Н. Огнёва

«Дневник Кости Рябцева» (1927) об имени князей Урусовых советским школьникам рассказывает сторож, когда-то служивший помещику: «...не наблюдается никакого эстетического или мировоззренческого воздействия изящных интерьеров дворца и экспонатов музея на школьников. Страх сторожа перед привидением, за которым, возможно, стоит трагическая история возвышенной любви, для них только повод к розыгрышу и опасным шуткам» [4, с. 189].

В результате музей «демонстрирует преимущество нового советского строя над старым дворянско-помещичьим» [4, с. 189].

Нарратив памяти парадоксальным образом служит не защите, а, напротив, отрицанию прошлого. Конечно, так происходит не всегда. Музей способен оберегать усадебное наследие (ср.: «Мирская чаша» (1922) М.М. Пришвина) или стать поводом для его идеализации (ср.: «Несрочная весна» (1923) И.А. Бунина). Несложно заметить, что в упомянутых текстах оценивается не столько сам музей-усадебка, сколько репрезентируемое им прошлое (достойно ли оно увековечивания, как его нужно интерпретировать и т. п.). Во второй половине XX столетия, когда музеефикация усадьбы получает более глубокое развитие, в литературе проблематизируются уже сами формы воссоздания прошлого, чему ярким примером служит повесть С.Д. Довлатова «Заповедник» (1977–1983). На ней мы остановимся подробнее.

М.С. Акимова (Федосеева) отмечает, что в произведении писателя «музей-заповедник (послереволюционная усадьба) является местом, где публичное заменяет личное» [1, с. 26]. К этой формуле можно свести всю суть повествовательной деятельности сотрудников Михайловского и Тригорского, направленной на формирование «парадного» образа Пушкина. Нарратив выступает для них риторическим инструментом, применяемым исходя из определенных идеологических установок и позволяющим создать такую версию биографии поэта, которую было бы удобно презентовать туристам. Весьма показателен диалог Алиханова с Галиной Александровной:

— Нужно как следует подготовиться. Простудировать методичку. В жизни Пушкина еще так много неисследованного... Кое-что изменилось с прошлого года...

— В жизни Пушкина? — удивился я [23, с. 352].

Намеренно абсурдный вопрос-ответ героя не так уж далек от истины. Жизнь Пушкина может быть представлена лишь в виде суммы историй, событийное содержание которых напрямую зависит от способа рассказывания, применяемого экскурсоводами. Исчерпывающе звучит умозаключение нарратора: «Что требуется от экскурсовода? Яркий впечатляющий рассказ. И больше ничего» [23, с. 378].

Как же строят свои нарративы сотрудники музея? Прежде всего они ориентируются на «фонд» речевых клише. Шаблонные фразы периодически доносятся до слуха главного героя по мере его движения по заповеднику: «История культуры не знает события, равного по трагизму... Самодержавие рукой великосветского шкоды...» [23, с. 371]; «...Вдумайтесь, товарищи!.. “Я вас любил так искренне, так нежно...” Миру крепостнических отношений противопоставил Александр Сергеевич этот вдохновенный гимн бескорыстия...» [23, с. 352]; «Исполнилось пророчество: “Не зарастет священная тропа!..”» [23, с. 360]. Любопытно, что в последнем примере пушкинская цитата искажена: достоверность и точность излагаемых сведений игнорируются даже на самом поверхностном уровне. Наверное, ситуация была бы не столь плачевной, если бы рассказчики ограничивались декларативной рамкой (вынужденно применяемой), за которой скрывается нечто более информативное. Однако со временем персонажу становится совершенно ясно, что любая экскурсия представляет собой цепочку готовых повествовательных «блоков». Алиханов бегло перечисляет их, описывая экскурсионную рутину: «Рассказал о первой ссылке. Затем о второй. Перебираюсь в комнату Арины Родионовны... “Единственным по-настоящему близким человеком оказалась крепостная няня...” Все, как положено... “...Была одновременно — снисходительна и ворчлива, простодушно религиозна и чрезвычайно деловита...” Барельеф работы Серякова... “Предлагали вольную — отказалась...”» [23, с. 375].

Искусственность нарратива исключает необходимость сверяться с фактами и делает практически любые ошибки простительными. Так, Алиханов не на шутку пугается, когда внезапно для себя самого вместо пушкинских строк начинает декламировать стихотворение Есенина: «Я обмер. Сейчас кто-нибудь выкрикнет: “Безумец и невежда! Это же Есенин — ‘Письмо к матери’...”» [23, с. 375]. Однако опасения героя не оправдываются: «Лица были взволнованны и строги. Лишь один пожилой турист со значением вы-

говорил: / — Да, были люди...» [22, с. 376]. Последующая череда оговорок также абсолютно не мешает рассказу: «В следующем зале я приписал “Мне-мозину” Дельвигу. Затем назвал Сергея Львовича — Сергеем Александровичем <...>. Но это были сущие пустяки. Я уж не говорю о трех сомнительных литературоведческих догадках» [22, с. 376].

Нарратив памяти на деле оказывается нарративом «квазипамяти». Очень важно, что он отнюдь не ограничивается вербальной презентацией, а превращается в самый настоящий спектакль, порождающий иллюзию реальности. Интересна в этом плане фигура провинциального писателя-неудачника Потоцкого, который «быстро уяснил, что на земле есть две вещи, ради которых стоит жить. Это — вино и женщины. Остальное не заслуживает внимания» [23, с. 379]. Персонаж «стал водить экскурсии. При чем водил неплохо», кормя незадачливых туристов легендами о могиле Пушкина, разыгрывая в общении с ними «доверительную интимность» [23, с. 381]: «Личная трагедия Пушкина и сейчас отзывается в нас мучительной душевной болью...» — сокрушенно произносит герой. Он спокойно жертвует достоверностью в пользу большей экспрессивности (а вернее — просто не задумывается о каких бы то ни было фактологических соответствиях): «Потоцкий украшал свои монологи фантастическими деталями. Разыгрывал в лицах сцену дуэли. Один раз даже упал на траву. Заканчивал экскурсию таинственным метафизическим измышлением: “Наконец после долгой и мучительной болезни великий гражданин России скончался. А Дантес все еще жив, товарищи...”» [23, с. 381].

Можно подумать, что нарратив памяти в исполнении Потоцкого приобретает черты перформатива, как будто писатель воспроизводит сюжетную ситуацию, характерную для произведений рубежа XIX–XX вв. Однако взаимодействие персонажей с призраком в «Сестре» Чулкова — факт изображенного мира, тогда как у Довлатова поединок Пушкина и Дантеса не более чем разыгрываемая сценка, имитация когда-то произошедших событий. В этой связи корректнее было бы говорить не о перформативности, а скорее «миметичности» музейной наррации.

Той же «игровой» тактики в конечном счете придерживается и Алиханов, пусть и реализуя ее в менее безответственной форме. Герой раскрывает секрет своего успеха: «Тут сказывалась, конечно, изрядная доля моего актерства. Хотя дней через пять я заучил текст экскурсии наизусть, мне лов-

ко удавалось симулировать взволнованную импровизацию. Я искусственно заикался, как бы подыскивая формулировки, оговаривался, жестикулировал, украшая свои тщательно разработанные экспромты афоризмами Гукковского и Щеголева» [23, с. 384].

Вместе с тем нарратив памяти проблематизирован Довлатовым на более глубоком уровне. Подлинность рассказываемого — далеко не единственное условие адекватного функционирования нарратива рассматриваемого типа. Еще один герой-маргинал — Володя Митрофанов, гений, наделенный феноменальной памятью и «безмерной жадой знаний» [23, с. 377] (он «знал костюмы и обычаи всех эпох. Фауну любого уголка земли. Мельчайшие подробности в ходе доисторических событий <...>. Он помнил, как звали жену Ломоносова...» [23, с. 378]) и в то же время страдающий патологической ленью. Заповедник стал для этого персонажа спасительным убежищем, потому что не требовал дополнительной активности, кроме собственно повествовательной. Казалось бы, перед нами тот самый человек, который сможет наконец-то поведать слушателям историческую правду. В действительности его ценят не столько за исключительные когнитивные способности, сколько за мастерство изложения: «Рассказывать Митрофанов умел. Его экскурсии были насыщены внезапными параллелями, ослепительными гипотезами, редкими архивными справками и цитатами на шести языках» [23, с. 378]. Дело в том, что адресат повествования (турист) нетребователен, его устраивает внешняя выразительность речи экскурсовода при отсутствии у него знаниевой компетенции. Алиханов замечает: «К поэзии эти люди, в общем-то, равнодушны. Пушкин для них — это символ культуры. Им важно ощущение — я здесь был. Необходимо поставить галочку в сознании. Расписаться в книге духовности... Моя обязанность — доставить им эту радость, не слишком утомляя. Получив семь шестьдесят и трогательную запись в книге отзывов: “Мы увидели живого Пушкина благодаря экскурсоводу такому-то и его скромным знаниям...”» [23, с. 385].

Асимметричность «музейной» наррации («событие самого рассказывания» [2, с. 500] важнее рассказанного события) предопределяет симулятивный характер заповедного пространства. В довлатоведении неоднократно отмечалось, что туристическая обитель, детально воссоздаваемая писателем, переполнена всевозможными подделками: начиная от «войлочных бакенбардов» официанта [23, с. 347] и заканчивая изображением

Закомельского, выдаваемого директором музея за портрет Ганнибала [22, с. 353], и легендарной аллеей Керн, «выдумкой Гейченко» [23, с. 410].

Возможно, положение спасают немногочисленные посетители заповедника, интересующиеся подробностями пушкинской биографии и вроде бы претендующие на более высокий уровень интеллектуальных притязаний? Однако эта категория туристов не вызывает у Алиханова ничего, кроме раздражения:

— Это, — говорю, — знаменитый портрет работы Кипренского... Заказан Дельвигом... Возвышенная трактовка... Черточки романтической приукрашенности... «Себя как в зеркале я вижу...» Куплен Пушкиным у вдовы барона...

— Когда? В каком году?

— Я думаю, в тридцатом.

— За сколько?

— Какая разница! — не выдержал я [23, с. 383].

Качество нарратива отнюдь не обусловлено многочисленностью составляющих его деталей, поскольку он по определению является продуктом отбора наиболее значимых, с точки зрения повествующего субъекта, сведений. Аудитория требует от экскурсовода нерелевантных знаний, словно предвидя его «невежество», дающее ей повод продемонстрировать свое превосходство (референтное содержание нарратива парадоксальным образом вновь дискредитируется, находясь при этом в фокусе внимания говорящего):

На третий день работы женщина в очках спросила меня:

— Когда родился Бенкендорф?

— Году в семидесятом, — ответил я.

В допущенной мною инверсии звучала неуверенность.

— А точнее? — спросила женщина.

— К сожалению, — говорю, — забыл...

Зачем, думаю, я лгу? Сказать бы честно: «А пес его знает!»... Не такая уж великая радость — появление на свет Бенкендорфа.

— Александр Христофорович Бенкендорф, — укоризненно произнесла дама, — родился в тысяча семьсот восемьдесят четвертом году. Причем в июне... [23, с. 374].

Ключевая проблема, по Довлатову, заключается в том, что нарратив памяти не выполняет своей главной функции — не обеспечивает формирование персональной/групповой идентичности в плане внутреннего самоощущения субъекта. Рассказ о поэте воспринимается поверхностно как Алихановым, так и туристами. Дефицит или, наоборот, переизбыток интереса к фактам сочетается с отсутствием эмоциональной причастности к жизни человека прошлого столетия: Пушкин-для-всех вытесняет «моего Пушкина». В.И. Тюпа, ориентируясь на оппозицию *idem — ipse*, предложенную П. Рикёром, справедливо утверждает, что характер в литературе («я-для-других») неизбежно породил «изнаночное», потаенное «я-для-себя» персонажа («приватный» модус существования), которое является результатом его внутренней самоактуализации (а не внешней, «объективной» оценки) и может именоваться самостью [17, с. 40]. Сотрудники, которые «обожают Пушкина. И свою любовь к Пушкину. И любовь к своей любви» [23, с. 363], как бы стирают вышеозначенное различие, сливаясь в хоровом почитании официально признанного Пушкина-гражданина, — он становится для них «коллективной собственностью» [23, с. 369], иконой, не имеющей ни малейшего отношения к исторической действительности.

Алиханов же, за пределами экскурсионной работы, задается вопросом о месте Пушкина («для-себя», а не «для-других») в собственной жизни. «Чем лучше я узнавал Пушкина, тем меньше хотелось рассуждать о нем. Да еще на таком постыдном уровне» [23, с. 384], — признается герой, уставший от участия в экскурсионной «постановке». После знакомства с источниками его посещают следующие мысли: «Больше всего меня заинтересовало олимпийское равнодушие Пушкина. Его готовность принять и выразить любую точку зрения. Его неизменное стремление к последней высшей объективности. Подобно луне, которая освещает дорогу и хищнику и жертве» [23, с. 384–385].

Возможно, как раз такого равнодушия и не хватает герою, чтобы принять все противоречия окружающей его действительности. По наблюдению К.Г. Дочевой, Пушкин становится для Алиханова своеобразным инструментом самоопределения: образ поэта используется им «в качестве мощного энергетического средства для восстановления утраченных возможностей и собственной идентификации» [6, с. 167].

Было бы неверно считать, что нарративы памяти полностью дискредитируются Довлатовым. Разоблачительный пафос рассказчика направлен

только на их «музейную» разновидность. Алиханов обнаруживает и более надежные повествовательные ресурсы: «В местной библиотеке я нашел десяток редких книг о Пушкине. Кроме того, перечитал его беллетристику и статьи» [23, с. 384]. В «Заповеднике» вскользь упоминаются и люди, пережившие сложный исторический опыт, — они прямо противопоставлены носителям коллективного «беспамятства», а имплицитно — тем, кто присваивает себе чужое прошлое (в том числе сотрудникам музея): «Сталина в деревне не любили. Это я давно заметил. Видно, хорошо помнили коллективизацию и другие сталинские фокусы. Вот бы поучиться у безграмотных крестьян нашей творческой интеллигенции. Говорят, в ленинградском Дворце искусств аплодировали, когда Сталин появился на экране» [23, с. 417].

Наконец, не вызывает сомнения искренность личных воспоминаний Алиханова о знакомстве и жизни с супругой — они выполняют авторефлексивную функцию и подчеркивают разницу между самостью героя, от которой он пытается уйти («Мои несчастья были вне поля зрения. Где-то за спиной. Пока не оглянешься — спокоен. Можно не оглядываться...» [23, с. 385]), и «механически исполняемой» [23, с. 384] ролью, предлагаемой ему в заповеднике. Примечательно, что глагол «помнить» и его производные используются рассказчиком именно в контексте автобиографического нарратива или отсылок к нему в диалогах с женой: «Вспомнил наш (с женой. — А.А.) последний разговор...» [23, с. 389]; «Помню, народный судья Чикваидзе обратился к моей бывшей жене...» [22, с. 389]; «Таню я заметил сразу. Сразу запомнил ее лицо...» [23, с. 391]; «Помню, я даже сказал...», «Помню, я выкрикнул что-то нелепое» [23, с. 399]; «Помнишь, как я нес тебя из гостей? Нес, нес и уронил... Когда-то все было хорошо» [23, с. 411] и т. п.

В «Заповеднике» Довлатов показывает, как в музейно-усадебном контексте нарративы памяти приобретают откровенно искусственный характер. Отчасти это связано с тем, что «музей выступает, с одной стороны, в качестве места памяти и, с другой стороны, как инструмент исторической политики» [14, с. 16]. Данная характеристика в первую очередь относится к музеям, «где доминирует принцип коммеморации — мобилизации памяти о конкретных событиях или исторических персонажах» [14, с. 16]. В число подобных учреждений, безусловно, можно включить и Пушкинский заповедник, изображенный в довлатовской повести. Именно здесь достигает

предела реализация общего принципа формирования исторической памяти: «...в отличие от конкретного фактического содержания, которое фрагментарно, образ прошлого всегда целостен, пробелы в нем заполняются естественным образом через механизмы игнорирования, незнания, мифологизации, выдумывания отдельных элементов и т. д.» [10, с. 84].

Являясь, по выражению Л.П. Репиной, «важнейшей составляющей самоидентификации индивида, социальной группы и общества в целом» [12, с. 10], память требует более деликатных инструментов нарративного воплощения, которых музей, с точки зрения писателя, пока не способен предложить: «чужое» усадебное прошлое так и не становится «своим» настоящим рассказчика и его адресата.

Трансформируясь в музей, традиционная владельческая усадьба окончательно переходит в область исторического прошлого. Этот процесс берет свое начало на рубеже XIX–XX вв. — призрачность старой «усадебной культуры», ее архаичность становятся общим местом в литературе. Вместе с тем на передний план неизбежно выдвигается проблема нарративного упорядочения многочисленных событий и лиц, связанных с усадебным наследием. Повествование, которое не может быть «этически нейтральным» [13, с. 144], позволяет, во-первых, определенным образом к ним отнестись (пренебрежительно, отрицательно, уважительно, идеалистически и т. д.), во-вторых, познакомить с ними людей «постусадебной» формации, наладить своего рода диалог времен, в-третьих, дополнить наше представление о прошлом с помощью воображения. Память, транслируемая нарративом, не сводится к набору фактов, это всегда сложно организованная картина, и в ней порой невозможно отличить правду от вымысла. Художественная литература чутко уловила внутренние противоречия повествовательной «обработки» усадебного прошлого. В произведениях первой половины XX в. усадьба не рассматривается сама по себе и занимает писателей лишь в аспекте осмысления дореволюционной эпохи, но чем шире распространяется музеефикация, тем актуальнее становится вопрос о нарративах памяти как специфическом механизме культурного самосознания, не лишенном существенных недостатков, что и демонстрирует Довлатов в повести «Заповедник».

**Список литературы****Исследования**

- 1 *Акимова (Федосеева) М.С.* Усадебный мир и музейный миф в повести С.Д. Довлатова «Заповедник» // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* 2020. Т. 13, вып. 6. С. 22–29. <https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.6.3>
- 2 *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 3. С. 340–511.*
- 3 *Богданова О.А.* Русская литературная усадьба XIX–XX вв.: теоретический аспект исследований // *Mundo Eslavo.* 2020. № 19. С. 89–102.
- 4 *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XX вв.: топика, динамика, мифология: монография. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1)
- 5 *Гринько И.А.* Нарративы в музейном пространстве: новые практики // *Томский журнал лингвистических и антропологических исследований.* 2017. № 3. С. 58–64. DOI: 10.23951/2307-6119-2017-3-58-64
- 6 *Дочева К.Г.* Идентификация личности героя в творчестве Сергея Довлатова: дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2004. 197 с.
- 7 *Корчинский А.В.* Нарративы памяти // *Память как история и воображение.* М.: Эдитус, 2023. С. 20–21.
- 8 *Марков Б.В.* История и память // *Вестник Санкт-Петербургского университета.* Серия 6. 2009. Вып. 4. С. 66–73.
- 9 *Наварро О.* История и память в современном музее: несколько замечаний с точки зрения критической музеологии / пер. с англ. В.Г. Ананьева // *Вопросы музеологии.* 2010. № 2. С. 3–11.
- 10 *Овчинникова З.А.* Роль музеев в формировании, поддержке и трансляции исторической и культурной памяти // *Вестник культуры и искусств.* 2018. № 1 (53). С. 82–92.
- 11 *Попова О.А.* Родовая память в судьбе дворянской усадьбы в русской прозе конца XIX — начала XX веков // *Вестник Пермского университета.* 2009. Вып. 2. С. 112–118.
- 12 *Репина Л.П.* Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). М.: ГУ ВШЭ, 2003. 44 с.
- 13 *Рикёр П.* Я-сам как другой / пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2008. 416 с.
- 14 *Ростовцев Е.А., Сидорчук И.В.* Музей и историческая память в современной России // *Вопросы музеологии.* 2014. № 2 (10). С. 16–21.
- 15 *Тюпа В.И.* Введение в сравнительную нарратологию: научно-учебное пособие для самостоятельной исследовательской работы. М.: Intrada, 2016. 145 с.
- 16 *Тюпа В.И.* Драматургия как тип высказывания // *Новый филологический вестник.* 2010. № 3 (14). С. 7–16.

- 17 Тюна В.И. На пути к исторической нарратологии // Новый филологический вестник. 2020. № 3 (54). С. 32–54. DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00064
- 18 Хириш М. Поколение постпамяти: письмо и визуальная культура после Холокоста / пер. с англ. Н. Эппле. М.: Новое изд-во, 2021. 428 с.
- 19 Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
- 20 Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego, 1997. 315 с.
- 21 Garoian C.R. Performing the Museum // Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research. 2001. № 42 (3). P. 234–248.
- 22 Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions / edited by Suzanne MacLeod, Laura Hourston Hanks, and Jonathan Hale. Abington, Oxon; New-York, NY: Routledge, 2012. 309 p.

### Источники

- 23 Довлатов С. Заповедник: повесть // Довлатов С. Собрание прозы: в 4 т. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. Т. I. С. 345–444.

### References

- 1 Akimova (Fedoseeva), M.S. “Usadebnyi mir i muzeinyi mif v povesti S.D. Dovlatova ‘Zapovednik’.” [“Estate World and Museum Myth in S.D. Dovlatov’s Story ‘Pushkin Hills’.”]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 13, issue 6, 2020, pp. 22–29. <https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.6.3> (In Russ.)
- 2 Bakhtin, M.M. “Formy vremeni i khronotopa v romane” [“Forms of Time and Chronotope in the Novel”]. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Works: in 7 vols.], vol. 3. Moscow, Iazyki slavianskikh kul’tur, 2012, pp. 340–512. (In Russ.)
- 3 Bogdanova, O.A. “Russkaia literaturnaia usad’ba XIX–XX vv.: teoreticheskii aspekt issledovaniia” [“Russian Literary Estate of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries: Theoretical Aspect of Research”]. *Mundo Eslavo*, no. 19, 2020, pp. 89–102. (In Russ.)
- 4 Bogdanova, O.A. *Usad’ba i dacha v russkoi literature XIX–XX vv.: topika, dinamika, mifologiya* [Estate and Dacha in Russian Literature of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries: Topics, Dynamics, Mythology]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. 288 p. (Series “Russian Estate in a Global Context,” Issue 1) (In Russ.)
- 5 Grin’ko, I.A. “Narrativy v muzeinom prostranstve: novye praktiki” [“Narratives in the Museum Space: New Practices”]. *Tomskii zhurnal lingvisticheskikh i antropologicheskikh issledovaniia*, no. 3, 2017, pp. 58–64. DOI: 10.23951/2307-6119-2017-3-58-64 (In Russ.)

- 6 Docheva, K.G. *Identifikatsiia lichnosti geroia v tvorchestve Sergeia Dovlatova* [Identification of the Character's Personality in the Work of Sergei Dovlatov: PhD Thesis, Summary]. Orel, 2004. 197 p. (In Russ.)
- 7 Korchinskii, A.V. "Narrativy pamiati" ["Memory Narratives"]. *Pamiat' kak istoriia i voobrazhenie* [Memory as History and Imagination]. Moscow, Editus Publ., 2023, pp. 20–21. (In Russ.)
- 8 Markov, B.V. "Istoriia i pamiat'" ["History and Memory"]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta, Serii 6*, issue 4, 2009, pp. 66–73. (In Russ.)
- 9 Navarro, O. "Istoriia i pamiat' v sovremennom muzee: neskol'ko zamechaniy s tochki zreniia kriticheskoi muzeologii" ["History and Memory in the Contemporary Museum: Some Remarks from the Perspective of Critical Museology"], trans. from English by V.G. Anan'ev. *Voprosy muzeologii*, no. 2, 2010, pp. 3–11. (In Russ.)
- 10 Ovchinnikova, Z.A. "Rol' muzeev v formirovanii, podderzhke i transliatsii istoricheskoi i kul'turnoi pamiati" ["The Role of Museums in the Formation, Support and Transmission of Historical and Cultural Memory"]. *Vestnik kul'tury i iskusstv*, no. 1 (53), 2018, pp. 82–92. (In Russ.)
- 11 Popova, O.A. "Rodovaia pamiat' v sud'be dvorianskoi usad'by v russkoi proze kontsa XIX – nachala XX vekov" ["The Role of Ancestral Memory in The Destiny of A Country Estate In the Russian Prose of the End of the 19<sup>th</sup> – the Beginning of the 20<sup>th</sup> Centuries"]. *Vestnik Permskogo universiteta*, issue 2, 2009, pp. 112–118. (In Russ.)
- 12 Repina, L.P. *Kul'turnaia pamiat' i problemy istoriipisaniia (istoriograficheskie zametki)* [Cultural Memory and Problems of Historiography (Historiographical Notes)]. Moscow, Faculty of Humanities of the Higher School of Economics Publ., 2003. 44 p. (In Russ.)
- 13 Ricoeur, P. *Ia-sam kak drugoi* [Oneself as Another], trans. from French by B.M. Skuratov. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoi literatury Publ., 2008. 416 p. (In Russ.)
- 14 Rostovtsev, E.A., and I.V. Sidorchuk. "Muzei i istoricheskaiia pamiat' v sovremennoi Rossii" ["Museums and Historical Memory in Modern Russia"]. *Voprosy muzeologii*, no. 2 (10), 2014, pp. 16–21. (In Russ.)
- 15 Tiupa, V.I. *Vvedenie v sravnitel'nuu narratologiiu: nauchno-uchebnoe posobie dlia samostoiatel'noi issledovatel'skoi raboty* [Introduction to Comparative Narratology: A Textbook for Independent Research Work]. Moscow, Intrada Publ., 2016. 145 p. (In Russ.)
- 16 Tiupa, V.I. "Dramaturgiia kak tip vyskazyvaniia" ["Drama as a Type of Discourse"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (14), 2010, pp. 7–16. (In Russ.)
- 17 Tiupa, V.I. "Na puti k istoricheskoi narratologii" ["On the Way to Historical Narratology"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (54), 2020, pp. 32–54. DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00064 (In Russ.)

- 18 Khirsh, M. *Pokolenie postpamiati: pis'mo i vizual'naia kul'tura posle Kholokosta* [*The Post-Memory Generation: Writing and Visual Culture after the Holocaust*], trans. from English by N. Epple. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2021. 428 p. (In Russ.)
- 19 Shmid, V. *Narratologiia* [*Narratology*]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2003. 312 p. (In Russ.)
- 20 Shchukin, V.G. *Mif dvorianskogo gnezda. Geokul'turologicheskoe issledovanie po russkoi klassicheskoi literature* [*The Myth of the Nobleman's Nest. A Geocultural Study on Russian Classical Literature*]. Krakow, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego Publ., 1997. 315 p. (In Russ.)
- 21 Garoian, Charles R. "Performing the Museum." *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research*, no. 42 (3), 2001, pp. 234–248. (In English)
- 22 MacLeod, Suzanne, Laura Hourston Hanks, and Jonathan Hale, editors. *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*. Abington, Oxon, New-York, NY, Routledge, 2012. 309 p. (In English)

Научная статья /  
Research Article

<https://elibrary.ru/NNAZLS>  
УДК 821.161.1.0  
ББК 83.3(2Рос=Рус)7

## ТРИ КРУГА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ: «УСАДЕБНЫЙ МИФ» В РОМАНЕ М.Л. СТЕПНОВОЙ «САД»

© 2024 г. О.А. Богданова

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького*

*Российской академии наук, Москва, Россия*

*Дата поступления статьи: 22 февраля 2024 г.*

*Дата одобрения рецензентами: 28 марта 2024 г.*

*Дата публикации: 25 сентября 2024 г.*

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-386-403>

*Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-18-00051: «Усадьба и дача в русской литературе XX–XXI вв.: судьбы национального идеала»), <https://rscf.ru/project/22-18-00051/>*

**Аннотация:** В статье анализируется вызвавший интерес публики и критики знаковый роман современной писательницы М.Л. Степновой «Сад» (2020), продолжающий «усадебный текст» русской литературы XIX–XX вв. Показано, что образ сада в произведении и национален (вся традиция русского «усадебного текста»), и универсален (Библия, Вольтер, Х.Л. Борхес, У. Эко и др.). Ключом к адекватному прочтению постмодернистского романа с его «смысловой неразрешимостью», повествовательной «нонселекцией», экспериментами над человеческой идентичностью, приглашением к «альтернативной истории» и пр. становится анализ его интертекстуальности, порождающей оригинальные жизнетворческие стратегии. Выделяются три концентрических круга интертекстуальности, расходящихся по широте пространственно-временного охвата: персонажный, авторско-повествовательный и мифопоэтический. Если в персонажном плане главный герой произведения — сад — непосредственно участвует в жизни людей, на авторско-повествовательном уровне становится идеологемой, символизируя своей гибелью под топорами наемных работников трагическую судьбу России на рубеже XIX–XX вв., то в сверхавторской мифопоэтической сфере обнаруживает качество практического бессмертия, неуничтожимости. Причиной вырубки сада княжной Борятинской видится отлученность этой героини от художественной литературы, прежде всего «усадебной», с ее мощным жизнетворческим потенциалом. Научная новизна исследования — во впервые предпринятом системном анализе интертекстуальных стратегий знакового современного романа.

**Ключевые слова:** русская литература XXI в., постмодерность, «усадебный текст», литературная усадьба, сад, лабиринт, интертекстуальность, жизнетворчество, мифопоэтика.

**Информация об авторе:** Ольга Алимовна Богданова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ODCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7004-498X>

**E-mail:** [olgabogda@yandex.ru](mailto:olgabogda@yandex.ru)

**Для цитирования:** Богданова О.А. Три круга интертекстуальности: «усадебный миф» в романе М.Л. Степновой «Сад» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 386–403. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-386-403>



This is an open access article  
distributed under the Creative  
Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,  
vol. 9, no. 3, 2024

## THREE CIRCLES OF INTERTEXTUALITY: THE “ESTATE MYTH” IN M. L. STEPNOVA’S NOVEL *THE GARDEN*

© 2024. Olga A. Bogdanova

*A.M. Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

*Received: February 22, 2024*

*Approved after reviewing: March 28, 2024*

*Date of publication: September 25, 2024*

**Acknowledgements:** The research was carried out at the IWL RAS at the expense of a grant from the Russian Science Foundation, project no. 22-18-00051: “Estate and Dacha in Russian Literature of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries: The Fate of the National Ideal” (<https://rscf.ru/project/22-18-00051/>).

**Abstract:** The article analyzes the landmark novel of Russian writer M.L. Stepnova, *The Garden* (2020), which has aroused the public’s and critic’s interest, continuing the “estate text” of Russian literature of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries. It is shown that the image of the garden in the work is both national (the whole tradition of the Russian “estate text”) and universal (the Bible, Voltaire, H.L. Borges, U. Eco, etc.). The key to an adequate reading of the postmodern novel with its “semantic insolubility,” narrative “nonselectio,” experiments on human identity, an invitation to the “alternative history,” etc. is an analysis of its intertextuality, generating original life-creating strategies. There are three concentric circles of intertextuality that diverge in the breadth of space-time coverage: character, author–narrative, and mythopoetic. If in character terms the protagonist of the work — the garden — directly participates in people’s lives, at the author–narrative level becomes an ideologeme, symbolizing with his death under the axes of hired workers the tragic fate of Russia at the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, then in the super–author’s mythopoetic sphere reveals the quality of practical immortality, indestructibility. The reason for the suicidal cutting down of the garden of the grown-up Princess Boryatinskaya is the excommunication of this heroine from fiction, primarily “estate,” with its powerful life-creating potential. The scientific novelty of the research lies in the systematic analysis of the intertextual strategies of the iconic modern novel for the first time and the identification of their three-level structure. The article applies historical–literary and cultural approaches, methods of historical poetics, and structural–semiotic analysis and uses the modernist and postmodern thesaurus paradigms.

**Keywords:** Russian literature of the 21<sup>st</sup> century, postmodernity, “estate text,” literary estate, garden, labyrinth, intertextuality, life creation, mythopoetics.

**Information about the author:** Olga A. Bogdanova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.  
ODCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7004-498X>

**E-mail:** [olgabogda@yandex.ru](mailto:olgabogda@yandex.ru)

**For citation:** Bogdanova, O.A. “Three Circles of Intertextuality: The ‘Estate Myth’ in M.L. Stepnova’s Novel *The Garden*.” *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 386–403. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-386-403>

По мнению П.В. Басинского, писатель Марина Степнова — «одна из самых заметных фигур в современной прозе» [13]. В самом деле, ее роман «Сад» (2020) стал событием в культурной жизни России, вызвав широкий интерес читателей и многочисленные критические отзывы. Так, Г.Л. Юзефович назвала его «масштабным по замыслу» [12], Н.Ю. Ломыкина — «мощным и «сложноустроенным» [17], А.В. Жучкова — «тяжелым» и «страшным» как вопль о новой «либеральной» угрозе для России [5, с. 109]. При этом большинство критиков указали на художественные несовершенства произведения: «диспропорцию композиции» — «роман разваливается, рассыпается на куски, а герои прочерчены не прямой линией, но прерывистым непоследовательным пунктиром» [12]; «непродуманность персонажей» — в их поступках нередко видится «нечто противоречащее логике персонажа, заставляющее усомниться в его подлинности» [8]; отсутствие психологизма и исторической достоверности, противоречие между авторскими декларациями и реальным изображением русского народа [5, с. 105].

Критики также отмечают бросающуюся в глаза связь романа Степновой с русской классической литературой — произведениями Л.Н. Толстого («Война и мир»), И.С. Тургенева («Дворянское гнездо»), Ф.М. Достоевского («Бесы»), А.П. Чехова («Вишневый сад»). Например, по мысли А.В. Жучковой, «Сад» — это открытая пародия на «Бесов» Ф.М. Достоевского с тем же антилиберальным посылом [5, с. 106–107]. В.В. Алипов, напротив, считает «Сад» «очередным либеральным пасквилом на нашу историю и общество, в котором русский человек и грязь всегда находятся где-то рядом» [1]. М. Нестеренко заявляет, что «русская литература XIX века — культурная нефть, запасов которой хватит еще не на одно поколение писателей», од-

нако Степнова воспользовалась ею неудачно [8]; М.А. Башмакова отмечает, что «одно название» романа «отсылает нас к лучшим образцам русской классической литературы», «сад и является главным героем этой книги» [14, с. 32]. Действительно, образ сада — одного из определяющих элементов «усадебной культуры», во многом породившей всю русскую классическую литературу [3], — пронизывает не только указанные выше произведения классиков, но и многие другие, связанные с усадьбой. А основное действие романа Степновой происходит именно в русской усадьбе второй половины XIX в., центром которой является сад.

Произведение начинается и заканчивается в саду, он показан живым, неизменным помощником и утешителем людей, олицетворением мощной жизненной силы. Так, именно щедрость плодоносящего усадебного сада оживила любовь между супругами Борятинскими, он давал княгине силы в трудных родах, он мог смеяться и разговаривать, бездыханно застывать у окна, иногда «паясничал — шутовски подмигивал, встряхивал головой, похохатывал, шумно выдыхал» [20, с. 171], бывало, «швырял в стекло пригоршню громких капель» [20, с. 57]. А еще был полезным практически, поставляя яблоки для консервного завода. Княгиня не мыслит своей жизни без сада: отказала архитектору нового усадебного дома, чей проект предполагал его вырубку; в конце романа умирает вместе с любимым садом, который уничтожается по приказу выросшей дочери Натальи (Туси). Символично, что работники по-живому рубят ветки, густо усеянные созревающими антоновскими яблоками: «Вы б хоть урожаем сняли <...> — говорит нанятый крестьянин. — Не брали грех на душу. Ишь, сила какая уродилась» [20, с. 409]. Главным является сад и для Радовича-отца, который во всех провинциальных городах обязательно посещал казенные сады, напоминавшие ему утраченное имение. Очарован усадебным садом и Радович-сын, попавший в поместье Борятинских сначала в качестве конюшего, а позднее ставший Тусиным мужем. Даже не любивший сада сельский врач Мейзель в последние минуты жизни сожалеет о том, что его нет рядом, а в предсмертном видении вспоминает свой самый счастливый момент: двенадцатилетняя Туся в полудетском наряде «спешит по пятнистому от солнца саду» [20, с. 401]. У читателя остается стойкое ощущение: сад — великая сила! И погибает он не от вырождения или внутреннего истощения, а исключительно по стечению внешних обстоятельств, которые могли бы стать иными.

В развернутом литературоведческом отзыве Г.М. Ребель отметила и другие литературные аллюзии в «Саде» — прежде всего это «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Анна Каренина» Л.Н. Толстого и вся серия романов И.С. Тургенева от «Рудина» до «Нови». По мнению ученой, «обаяние и притягательность» произведения «обусловлены именно его связью не столько даже с самим XIX в. (с точки зрения исторической, как отмечалось критикой, здесь не все точно), а с его впечатанным в национальное культурное сознание художественным образом. “Сад” Степновой возвращен на литературной почве, глубоко укоренен в ней...» [9, с. 114]. Г.М. Ребель пронизательно уловила сугубую «книжность» романа Степновой, важность для него образа библиотеки и ее различного восприятия героями произведения. На наш взгляд, именно здесь ключ к адекватному прочтению произведения.

Действительно, «Сад» — это прежде всего роман о литературе, о книгах, ставших нашими путеводителями, о культурных мифах, формирующих наше мировосприятие и сюжеты нашей общей и частной истории; это роман о житнетворчестве в широком смысле слова, если понимать под ним конструирование жизни, порою бессознательное, по образцу религиозных, философских и литературных произведений, слияние писательских и реально-эмпирических практик. Поэтому требовать от современного постмодернистского романа психологизма и исторической достоверности по меньшей мере странно, так как у него другие задачи и принципы построения. Кроме того, «Сад» допустимо включить в ряд литературы постмодерности о библиотеках-лабиринтах, наряду с «Садом расходящихся тропок» Х.Л. Борхеса, «Именем розы» У. Эко, «Кысь» Т.Н. Толстой и другими похожими образцами. Ведь еще герой Борхеса понял, что «бессвязный роман» Цюй Пэна, прадеда его собеседника, и был «садом расходящихся тропок», а «сумбурность романа» привела его к мысли, «что это и есть лабиринт» [15, с. 141–142].

В садах Средневековья лабиринт, писал Д.С. Лихачев, «чаще всего изображал распространенный в католической эмблематике крестный путь Христа. <...> Но лабиринт мог изображать и путь человека, которого за каждым углом поджидают смертные грехи или пороки, встречаются добродетели и т. д. Последний сюжет трансформировался в эпоху Ренессанса и Барокко в путь человека, встречающего аллегорические наставления в виде групп

на сюжеты басен Эзопа, а в XVIII в. — Лафонтена. Басенные сюжеты вскоре вышли за пределы лабиринта, а сам лабиринт стал служить одной из забав (зайдя в него, надо было уметь из него выбраться) или (в эпоху Романтизма, когда в моду и “стиль” поведения вошли длинные прогулки) — для простого удлинения пути гуляющего» [6, с. 151]. Как и в любом лабиринте, в романе «Сад» есть препятствия, ловушки, ложные тропы, обманные пути, тупики: например, неожиданно возникающие и пропадающие герои с непроясненными судьбами (князь Борятинский, Нюточка, отец Радовича, Абель Бланк и др.), псевдоисторические персонажи (царь Александр Второй, Александр Ульянов и др.), пространные сюжетные ответвления (история семьи Мейзелей в России, жизненные обстоятельства членов семьи Арбузовых, рассказ о докторе Литуновском и пр.). Но если смысл лабиринта в культуре Средневековья и барокко — поиск «единственно правильного пути» к спасению души, то в литературе Нового времени «тема смерти все более доминирует в сюжетах, использующих тему лабиринта и выстроенных как лабиринт» (английский готический роман, произведения маркиза де Сада, «Урок любви в саду» Рене де Буалева). Сад-лабиринт теперь «с самого начала скрывает некую зловещую тайну, которая затем разворачивается в сюжет романа» [4, с. 83, 86]. Возможно, тайна лабиринта у Степновой скрыта в конструкции матрешки, обнажившейся в конце произведения: большой новый дом в усадьбе, внутри которого — старый маленький дом, — в нем тесная комнатка-спальня, там умирающая княгиня Борятинская — в ее жизни обманная жизнь в виде растущей раковой опухоли яичников, снаружи напоминающей беременность [20, с. 405–407]. Когда-то в этой самой комнате с заглядывавшими в окна ветками княгиня также наблюдала за ростом своего живота, внутри которого росла будущая дочь Туся; через много лет княжна Наталья Владимировна станет причиной гибели сада, вырубаемого по ее приказу. Так перепутья романа-лабиринта приводят читателя в одно и то же место: «...единственно правильная тропинка лабиринта <...> все равно заведомо оказывается ложной. И вне зависимости от нравственной высоты и чистоты героини, эта правильная тропинка все равно приведет ее к гибели...» [4, с. 86]. Сочетание в романе Степновой библиотеки-лабиринта и сада-лабиринта дает резонансный эффект. Тем не менее трагическая концовка может восприниматься всего лишь как тупик в лабиринте, из которого можно и нужно искать выход.

Итак, если вспомнить, что «смысловая неразрешимость», повествовательная «нонселекция», тотальная «интертекстуальность» и «альтернативная история» являются определяющими чертами прозы эпохи постмодерности, то все упреки по отношению к художественному «несовершенству» «Сада» отпадают сами собой. Недаром критик А.В. Жучкова заметила: «“Сад” только выглядит неоконченным: все, что должно быть сказано, — сказано» [5, с. 101]. И в другом месте: «Автору не нужны живые, подлинные люди. “Сад” роман идей» [5, с. 104]. Хотя с последним утверждением согласиться сложно: нет, это не «роман идей» в прежнем серьезном смысле (как это было, например, в модернизме XX в.), это постмодернистский роман *игры* с разными идеями, их взаимная деконструкция и даже аннигиляция, идейный плюрализм как «какофония взаимоисключающих мнений» [2, с. 10].

Отметим также универсальный характер интертекстуальности «Сада» Степновой: это апелляция не только к русской «усадебной» прозе XIX в., но и к произведениям XX в. («Антоновским яблокам» И.А. Бунина и «Другим берегам» В.В. Набокова), к иностранной литературе (помимо упомянутых Х.Л. Борхеса и У. Эко, — к «Опытам» М. Монтеня, «Кандиду» Вольтера, политико-экономическим трактатам Дж.Ст. Милля и др.). Мы уже не говорим о многочисленных аллюзиях к Эдему из ветхозаветной книги Бытия. Рай как сад — устойчивая мифологема всей европейской и ближневосточной литературы, выросшей на библейской почве и продолжающей ею питаться.

На наш взгляд, в произведении Степновой отчетливо выделяются три концентрических круга интертекстуальности, расходящихся по широте пространственно-временного охвата: персонажный, авторско-повествовательный и мифопоэтический. В первом из них возникают авторы и произведения словесности, вошедшие в кругозор персонажей: Библия с Ветхим Заветом, «Война и мир» Л.Н. Толстого, Монтень, Милль, Вольтер, Дж. Остин и К. Маркс у княгини Борятинской; А.Н. Энгельгардт и специальная медицинская литература у Мейзеля; Д.И. Писарев и научные сочинения по химии и биологии у Александра Ульянова и Виктора Радовича. Во второй — авторский — круг интертекстуальности входят, помимо Библии, «Анна Каренина» Л.Н. Толстого, «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева, «Бесы» Ф.М. Достоевского, «Вишневый сад» А.П. Чехова, «Анто-

новские яблоки» И.А. Бунина, «Другие берега» В.В. Набокова, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, поэзия О.Э. Мандельштама, «Сад расходящихся тропок» Х.Л. Борхеса, «Имя розы» У. Эко, «Кысь» Т.Н. Толстой и др. Третий, самый широкий, — мифопоэтический — круг очерчен тысячекратно повторенными загадочными словами из непрочтенной предсмертной тетради жертвенного юноши Александра Ульянова: «Я люблю вас и потому не могу поступить иначе» [20, с. 413], — в которых имплицитно заключена вся мировая словесность, включая Библию с книгой Бытия и Новым Заветом.

Постараемся показать, что именно жизнетворческие стратегии образуют основной смысл романа «Сад», продолжающего «усадебный текст» русской литературы. Об определяющей роли литературных сюжетов в смыслопорождении человеческой жизни в одной из работ написал Ю.М. Лотман: «Сюжет представляет собой мощное средство осмысления жизни. Только в результате возникновения повествовательных форм искусства человек научился различать сюжетный аспект реальности, то есть расчленять недискретный поток событий на некоторые дискретные единицы, соединять их с какими-либо значениями (то есть истолковывать семантически) и организовывать их в упорядоченные цепочки <...>. Выделение событий — дискретных единиц сюжета — и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, с другой, составляет сущность сюжета. <...> Создавая сюжетные тексты, человек научился различать сюжеты в жизни и, таким образом, истолковывать себе эту жизнь» [7, с. 242].

Не это ли суть жизнетворчества в культуре Нового времени, когда тот или иной литературный сюжет становится моделью для построения жизненной стратегии реального человека, а множество частных решений складываются в жизненную стратегию социальной группы, эпохи, страны и т. д.? Воспитательная и прогностическая роль художественной литературы неоспорима.

В романе «Сад» буквально с первых страниц указаны главенствующие литературные сюжеты и обусловленные ими смыслы. Княгиня Бярятинская — страстная книголюб, собирательница городских и усадебных библиотек на французском, немецком и русском языках; одна из них находится в новоприобретенном имении Анна в Воронежской губернии, обустройство которого не случайно начинается именно с библиотеки [20, с. 10].

Приехав в свою усадьбу в 1869 г., княгиня читает только что вышедшую заключительную книжку «Войны и мира» Л.Н. Толстого, и Наташа Ростова со своей естественностью и нелюбовью к общественным ограничениям становится ее идеалом: «Что за прелесть эта Наташа!» [20, с. 9]. Привычка мыслить литературными образами заставляет Борятинскую ассоциировать старшую нелюбимую дочь Лизу с несимпатичной «маленькой княгиней» Болконской из «Войны и мира» [20, с. 39]. Одновременно героиня читает Вольтера (по всей видимости, «Кандида» с его знаменитым «надо возделывать наш сад» [16, с. 233]) и «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» не названного в романе К. Маркса с анализом итогов французской буржуазной революции 1849 г. и призывом к ниспровержению традиций: «Социальная революция XIX века может черпать свою поэзию только из будущего, а не из прошлого. Она не может начать осуществлять свою собственную задачу прежде, чем она не покончит со всяким суеверным почитанием старины. <...> Революция XIX века должна предоставить мертвецам хоронить своих мертвых, чтобы уяснить себе собственное содержание» [18, с. 122].

В этих не прозвучавших в романе словах — предвестие печального будущего усадьбы и сада.

И не концовка ли знаменитого романа о Наташе-«самке», слившейся с плодоносящей природой, побудила княгиню Борятинскую к самозабвенному соитию с мужем среди садовой щедрости своей новой воронежской усадьбы? Результатом стала «неприличная» для тогдашнего светского общества поздняя беременность и рождение дочери Туся, названной в честь толстовской героини. И не только названной, но и утверждавшей «естественность» всем своим последующим воспитанием и образом жизни в усадьбе по системе доктора Мейзеля. Однако выросшая Туся все же мало походит на Наташу Ростову; в отличие от любимой героини своей матери, Туся совсем не впитала в себя ценностей «усадебной культуры», росла дикаркой с полуживотными наклонностями, грубой и своевольной, эгоистичной и беспринципной. Как же так получилось?

Ответ мы снова находим в сюжете романа Степновой. Когда роженица-княгиня, пожелавшая сугубой «натуральности» для своей третьей беременности (в отличие от ранних двух, прошедших незаметно легко, как бы не по-настоящему), столкнулась с неэстетичными сложностями вынашивания ребенка и родов, с некрасивыми физиологическими подробностями мла-

денчества (болезнями, потницами, поносами, коликами, рвотой, ночными кошмарами, грудным вскармливанием и пр.), ей открылось, что любимая «усадебная» литература умолчала об этом аспекте реальности, эстетизировала, приукрасила ужасные подробности, скрыв неприятную жизненную правду: даже «замаранные пеленки» Наташиных детей в «Войне и мире» изображены, по мнению Борятинской, «не так» [20, с. 73]. Тяжелый опыт матери заставляет ее скептически отнестись и к прежде любимым Джейн Остин, сестрам Бронте, Монтеню — «она подивилась тому, как могла верить такой глупости» [20, с. 73]. «Романные маменьки, матушки, татап и даже совсем уж невыносимые благородные матери, над которыми Борятинская столько обливалась сладчайшими книжными слезами, оказались даже не пустой выдумкой, а недоброй шуткой...» [20, с. 69]. Признавшись Мейзелю — врачу, естественнику, авторитарному воспитателю Туси — в том, что дочь ее названа в честь литературной героини, в ответ княгиня услышала такие слова о гениальном романе: «Я не читаю ерунды. И вам не советую» [20, с. 92]. После той страшной ночи, когда вновь призванный в усадьбу Мейзель спас трехмесячную Тусю от неминуемой смерти и воцарился у ее родителей в качестве врача, «ни в одном доме Борятинских, ни в одной их усадьбе не осталось ни единой книги. Громадная, годами собиравшаяся библиотека была раздарена, расточена, распылена. Уничтожена» [20, с. 92]. Случайно ли уничтожение библиотеки предшествует в романе уничтожению сада?

Интересно, что в романе Степновой, отличающемся удивительной точностью датировок событий, немота пятилетней Туси заканчивается в год выхода первой книжки романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина», 1875-й. Да и сама немота ребенка символически обусловлена изгнанием литературного слова из усадебного мира воронежского имения Анна. Появление же во внешнем мире литературной тезки имения Борятинских — толстовской Анны Карениной — прогнозирует его трагическую судьбу, безжалостную вырубку сада выросшей в отсутствие художественного чтения Тусей. Ведь именно литературные произведения содержат тот жизнетворческий потенциал, без которого эмпирическая реальность становится всего лишь набором разрозненных состояний, дискретной, деструктивной, нередко гибельной. Смерть усадебного сада от рук Туси — закономерный результат ее «естественного» воспитания: сад как апофеоз человеческой культуры, ее

исток и итог, не имеет для княжны Борятинской никакой ценности; он не рентабелен, мешает функционированию конезавода и должен исчезнуть исходя из логики сугубого прагматизма.

То, что в этом поступке Туся все равно остается в жизнетворческом поле русской литературы (вспомним чеховский «Вишневый сад» и стук топора, который слышит в заколоченном доме старый Фирс, — в степновском «Саде» он доносится до замкнутой в своей комнате умирающей матери, княгини Борятинской), и аллюзия на «Анну Каренину» (чьим именем ретроспективно названа романная усадьба Степновой) указывают на второй, внешний круг литературного жизнетворчества, находящийся уже не в плане «рассказанного» или «изображенного» (т. е. не внутри сюжетного повествования о героях), а в «событии рассказывания» (т. е. в плане автора-повествователя) (подробнее см.: [10, с. 176, 206]). Осознанный протест княгини Борятинской против литературности оборачивается бессознательным впадением в литературность якобы освобожденной от нее Туси, которая в своей кажущейся непосредственности и не подозревает о вовлеченности в давно прочерченные сюжеты (в конечном итоге восходящие к участи Эдемского сада, после грехопадения навсегда потерянного для людей).

Роман состоит из пяти глав, сосредоточенных вокруг феномена Туси: «Мать», «Отец», «Дочь», «Брат», «Сын». Симптоматично, что большинство его «книжных» страниц приходится на первую главу «Мать», повествующую о княгине Борятинской. В главе второй «Отец», освещающей происхождение, жизненный путь и характер Мейзеля, упомянут лишь один литературный источник — письма «Из деревни» А.Н. Энгельгардта, которые доктор часто читал вслух маленькой Тусе. Из него лишенная представления о современных ей русских писателях — радетелях за народ и воспевателях «дворянских гнезд» — девочка узнавала о том, что русский крестьянин — нищий дикарь, а помещицье хозяйство не имеет никакой экономической перспективы. При этом Мейзель «не выносил» в Энгельгардте «этой его веры в крестьян, в их способность к совместной деятельности» [20, с. 119]. Ребенок же внимательно выслушивал язвительные комментарии своего воспитателя: «Да что он знает о крестьянах, чучело кабинетное! Звери сплошь, гоминиды первобытные! Быка спяну ободрать заживо да на кольях схватиться — вот на это их совместной деятельности только и достает» [20, с. 119]. Остальным чтением были медицинские справочники и журна-

лы. При этом физическое закаливание Туси по системе Дж. Локка, внутри романа почитаемое Мейзелем за торжество «естественности», во внешнем круге «рассказываемого», т. е. в авторско-повествовательном плане, вновь оборачивается литературным житнетворчеством как реализацией сюжета о спартанском воспитании отцом-англоманом юного Лаврецкого из тургеневского «Дворянского гнезда».

В остальных главах указаний на литературные занятия героев практически нет, кроме краткого упоминания о времяпрепровождении симбирских гимназистов Саши Ульянова и Виктора Радовича, которые «зачитывались книгами по химии и биологии» из «замечательной» библиотеки в доме Ульяновых [20, с. 248]. Ни слова о романах и повестях. Хотя жизнь обоих друзей тоже связана с усадьбой и садом: в бессознательном детстве Радовича — это смутные воспоминания о тамбовском имении родителей, в их общей с Ульяновым юности — «зеленые, синие, черно-золотые, счастливые» летние месяцы в поволжской усадьбе Бланков Кокушкино [20, с. 278].

Еще одна важная деталь — собрание сочинений Д.И. Писарева 1866 г. как подарок Саше ко дню рождения. «Гвоздем» писаревской литературной критики, конечно же, была знаменитая статья «Прогулка по садам российской словесности» (1865), мимо которой просто не могли пройти герои-гимназисты. В ее заглавии объединяются сад и литература — сам этот прием в романе Степновой также интертекстуален. В писаревских «садах», удостоенных лишь иронически-скептического отношения критика-«реалиста», «цветут» произведения А.А. Григорьева, А.Ф. Писемского, Н.С. Лескова, Д.В. Аверкиева, А.Н. Островского и др., которые подвергаются осуждению за консерватизм, идеализм, романтизм, «отжившие идеи» о божественном Провидении, историческом предназначении, национальной самобытности и т. п. [19]. По сути, «передовая» журналистика 1860-х гг. (в лице тяготевших к нигилизму «Современника» и «Русского слова») призывала читателя к уходу из этих «садов», к их полному забвению и запустению.

Тем не менее через Писарева Степновой удалось дотянуться до многовековой традиции различных «вертоградов» — средневековых сборников стихов, слов, поучений, сказаний, житий и др., в том числе и до «вертограда заключенного» — символа русской усадьбы Золотого века. Как писал Д.С. Лихачев, «сад часто в Средние века уподобляется книге, а книги (особенно сборники) часто называются “садами”»: “Вертоградами”, “Лимониса-

ми” или “Лимонарями”, “Садами заключенными” (*hortus conclusus*) и пр. Сад следует читать как книгу, извлекая из него пользу и наставление» [6, с. 54].

По наблюдению В.Г. Шукина, «известные факты истории культуры свидетельствуют о том, что сад представлял из себя особо благоприятное место для создания, прочтения (про себя или вслух) словесного произведения, а также для его помещения на своей территории — чаще всего в виде разного рода надписей, но также и в виде книг в находящихся в садах и парках библиотеках и «кабинетах поэтического вдохновения». Поэтическое слово в садах и парках, подобно цветению растений и пению птиц, а также аналогично архитектурным и ландшафтным символам, призвано было напоминать о рае как прообразе всех садов, а по возможности — имитировать Эдем» [11, с. 222]; дворянская усадьба XVIII–XIX вв. «в идеале призвана была играть роль “райского уголка”, то есть сада, освоенной и одомашненной природы в содружестве со словом, музыкой, архитектурой и прочими “музами”» [11, с. 222].

К концу романа Степновой интертекстуальные аллюзии в персонажном плане постепенно сходят на нет, что представляется отнюдь не случайным в свете будущей трагедии усадебного сада. Зато в последних двух главах с их помощью выстраивается расширенный кругозор «рассказываемого» автором-повествователем: это и чеховские Фирс и Лопухин как прототипы матери и дочери Борятинских в сцене рубки сада, и «Антоновские яблоки» И.А. Бунина, чья «сила уродилась» [20, с. 409] перед самой гибелью, и последняя глава «Мастера и Маргариты» М.А. Булгакова (посмертный сад-утешитель булгаковских героев желанен, но не «заслужен» Мейзелем: перед смертью он видит лишь пыльную деревенскую улицу и будет похоронен Тусей не в саду, а в парке, который, впрочем, тоже скоро вырубят).

Оба обрисованных в произведении круга интертекстуальности охватываются, как обручем, тысячекратно написанными, повторенными, но никем не прочтенными словами Александра Ульянова, внука доктора *Авеля* Бланка (аллюзия на архетипическую жертвенность ветхозаветного персонажа), которые определяют не только судьбу Виктора Радовича, но и жизнетворческую перспективу всего романного целого «Сада»: «Я люблю вас и потому не могу поступить иначе» [20, с. 413]. Эти загадочные слова содержат веер возможных смыслов: невинно пострадать во славу Божию от

зависти и гордыни собственных братьев; по-евангельски положить «душу свою за други своя» (Ин. 15: 13), подражая подвигу Христа; усладить друга из Петербурга, чтобы спасти от полиции; пойти на преступление ради торжества социальной справедливости; смириться с предательством и трусостью в жизни ради ее продолжения; и т. д. На наш взгляд, слова Ульянова составляют самый широкий, необозримый пласт литературного житнетворчества, включающий в себя и библейские аллюзии, и всю мировую словесность, в том числе не упомянутые романы Н.Г. Чернышевского «Что делать?» и усадебный симбирский «Обрыв» И.А. Гончарова, и упомянутые антиусадебные «Сады российской словесности» Д.И. Писарева, и многое другое... Этот мифопоэтический план далеко превосходит индивидуальное авторское сознание писательницы и, похоже, воспроизводит извечный, по Ю.М. Лотману, «тип текстов» «с единым мифологическим инвариантом “жизнь — смерть — воскресение (обновление)”» [7, с. 232]. Другими словами, древний библейский сад переживает в романе Степновой «вторичную семантизацию», в результате которой происходит «вторичное оживление мифологических ходов повествования, которые <...> обрастают новыми смыслами, часто возвращающими нас — сознательно или невольно — к мифу» [7, с. 233]. В мифе же «рождение и смерть не обрамляют истории героя, а помещены в ее середине», и «такая схема построения характера под влиянием мифо-легендарной традиции проникает и в позднейшие литературные произведения» [7, с. 240]. Если экстраполировать этот лотмановский тезис на образ главного героя степновского романа — сад, — то окончательность его гибели ставится под сомнение. Трагедия обещает обернуться воскресением. В слове, исполненном любовью к человеку, сад сможет снова цвести и плодоносить. «Я люблю вас и потому не могу поступить иначе». Кто это написал? Безвременно погибший благородный юноша или прошелестел тысячью листьев встряхнувшийся сад? Библейский сад. Вертоград заключенный. Сад русской и мировой словесности.

Итак, современное произведение, большая часть действия которого происходит в вымышленной усадьбе XIX в., взывает к необходимости продолжения «усадебного текста» русской литературы в XXI в. — ради сохранения и самого русского человека, и России как «нашего сада», по известному слову А.П. Чехова [21, с. 227]. Свидетельствует о неуничтожимости человеческого сада.

**Список литературы****Исследования**

- 1 Алипов В. Обреченная иллюзия. URL: <https://textura.club/obrechyonnaya-illyuziya/> (дата обращения: 30.10.2023).
- 2 Богданова О.А. Русская проза конца XX — начала XXI века. Основные тенденции: учебное пособие для студентов-филологов. СПб.: ИД «Петрополис», 2013. 204 с.
- 3 Богданова О.А. «Усадебная культура» как основа русской классической литературы XIX в. // Богданова О.А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 30–44. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1)
- 4 Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М.: ОГИ, 2008. 528 с.
- 5 Жучикова А.В. Де Сад. О романе Марины Степновой «Сад» (2020) // Вопросы литературы. 2021. № 1. С. 99–111.
- 6 Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 3-е изд., испр. и доп. М.: Согласие: ОАО Тип. Новости, 1998. 471 с.
- 7 Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 224–242.
- 8 Нестеренко М. Косплеи в декорациях XIX века и черносливовые тараканы. URL: <https://gorky.media/reviews/kosplej-v-dekoratsiyah-xix-veka-i-chnoslivovye-tarakany/> (дата обращения: 30.10.2023).
- 9 Ребель Г.М. Сад обреченный: «прогулка по садам российской словесности» Марины Степновой // Вестник Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия 3. Гуманитарные и общественные науки. 2022. № 1. С. 112–121. <https://doi.org/10.24412/2308-7196-2022-1-112-121>
- 10 Теория литературы: учебное пособие для студентов филол. ф-тов вузов: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. 512 с.
- 11 Щукин В.Г. Российский гений просвещения: исследования в области мифопоэтики и истории идей. М.: РОССПЭН, 2007. 608 с.
- 12 Юзефович Г. Рецензия на книгу «Сад» Марины Степновой. URL: <https://www.livelib.ru/critique/post/59083-galina-yuzefovich-o-romane-sad-mariny-stepnovoj> (дата обращения: 30.10.2023).

**Источники**

- 13 *Басинский П.В.* Интервью Марины Степновой «Мнение читателей меня не интересует совершенно». URL: <https://godliteratury.ru/articles/2021/09/02/marina-stepnova-mnenie-chitatelej-menia-ne-interesuet-sovershenno> (дата обращения: 30.10.2023).
- 14 *Башмакова М.* Интервью Марины Степновой «Срок годности романа — двести лет» // *Огонек*. 2020. № 35. С. 32–33.
- 15 *Борхес Х.Л.* Сад расходящихся тропок // *Борхес Х.Л.* Собр. соч.: в 4 т. 2-е изд. СПб.: Амфора, 2011. Т. 2. С. 134–145.
- 16 *Вольтер*. Кандид, или Оптимизм // *Вольтер*. Философские повести. Философские письма. Статьи из «Философского словаря». М: АСТ: Астрель, 2011. С. 150–233.
- 17 *Ломыкина Н.* «Это будет поколение свободных полубогов или самонадеянных монстров»: писательница Марина Степнова о воспитании современных детей. Интервью. URL: <https://www.forbes.ru/forbes-woman/407005-eto-budet-pokolenie-svobodnyh-polubogov-ili-samonadeyannyh-monstrov-pisatelnica> (дата обращения: 30.10.2023).
- 18 *Маркс К.* Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.: в 50 т. 2-е изд. М.: Госполитиздат, 1955–1981. Т. 8. С. 115–217.
- 19 *Писарев Д.И.* Прогулка по садам российской словесности // *Писарев Д.И.* Полн. собр. соч. и писем: в 12 т. М.: Наука, 2000–2013. Т. 7. С. 134–188.
- 20 *Степнова М.Л.* Сад: роман. М.: АСТ: Ред. Елены Шубиной, 2020. 416 с.
- 21 *Чехов А.П.* Вишневый сад: комедия // *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1983–1988. Т. 13. С. 195–254.

## References

- 1 Alipov, V. *Obrechenaiia illiuziia* [A Doomed Illusion]. Available at: <https://textura.club/obrechyonnaya-illyuziya/> (Accessed 30 October 2023). (In Russ.)
- 2 Bogdanova, O.A. *Russkaia proza kontsa XX — nachala XXI veka. Osnovnye tendentsii: uchebnoe posobie dlia studentov-filologov* [Russian Prose of the Late 20<sup>th</sup> — Early 21<sup>st</sup> Century. Main Trends: A Textbook for Students of Philology]. St. Petersburg, Izdatel'skii Dom "Petropolis" Publ., 2013. 204 p. (In Russ.)
- 3 Bogdanova, O.A. "'Usadbaia kul'tura' kak osnova russkoi klassicheskoi literatury XIX v." ["'Estate Culture' as the Basis of Russian Classical Literature of the 19<sup>th</sup> Century"]. Bogdanova, O.A. *Usad'ba i dacha v russkoi literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologiiia* [Estate and Dacha in Russian Literature of the 19<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries: Topic, Dynamics, Mythology]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019, pp. 30–44. (Series "Russian Estate in a Global Context." Issue 1) (In Russ.)
- 4 Dmitrieva, E.E., and O.N. Kuptsova. *Zhizn' usadbnogo mifa: Utrachennyi i obretennyi rai* [The Life of the Estate Myth: Paradise Lost and Found]. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, OGI Publ., 2008. 528 p. (In Russ.)
- 5 Zhuchkova, A.V. "De Sad. O romane Mariny Stepnovoi 'Sad' (2020)" ["De Sade. About Marina Stepnova's Novel 'The Garden' (2020)"]. *Voprosy literatury*, no. 1, 2021, pp. 99–111. (In Russ.)
- 6 Likhachev, D.S. *Poeziia sadov: K semantike sadovo-parkovykh stilei. Sad kak tekst* [Poetry of Gardens: Towards the Semantics of Landscape Gardening Styles. Garden as a Text]. 3<sup>rd</sup> ed. Moscow, Soglasie Publ., OAO Tipografiia Novosti Publ., 1998. 471 p. (In Russ.)
- 7 Lotman, Iu.M. "Proiskhozhdenie siuzheta v tipologicheskom osveshchenii" ["The Origin of the Plot in Typological Coverage"]. Lotman, Iu.M. *Izbrannye stat'i: v 3 t.* [Selected Articles: in 3 vols.], vol. 1: Stat'i po semiotike i topologii kul'tury [Articles on Semiotics and Topology of Culture]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, pp. 224–242. (In Russ.)
- 8 Nesterenko, M. *Kosplei v dekoratsiakh XIX veka i chernoslivovye tarakany* [Cosplay in the Scenery of the 19<sup>th</sup> Century and Prune Cockroaches]. Available at: <https://gorky.media/reviews/kosplej-v-dekoratsiyah-xix-veka-i-chnoslivovye-tarakany/> (Accessed 30 October 2023). (In Russ.)
- 9 Rebel', G.M. "Sad obrechennyi: 'progulka po sadam rossiiskoi slovesnosti' Mariny Stepnovoi" ["The Doomed Garden: 'A Walk Through the Gardens of Russian Literature' by Marina Stepnova"]. *Vestnik Permskogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta. Serii 3. Gumanitarnye i obshchestvennye nauki*, no. 1, 2022, pp. 112–121. <https://doi.org/10.24412/2308-7196-2022-1-112-121> (In Russ.)
- 10 Tamarchenko, N.D., editor. *Teoriia literatury: uchebnoe posobie dlia studentov filologicheskikh fakul'tetov vuzov: v 2 t.* [Theory of Literature: a Textbook for Students of Philological Faculties of Universities: in 2 vols.], vol. 1. Moscow, Akademiia Publ., 2004. 512 p. (In Russ.)

Крупным планом: Усадьба и дача в русской литературе XX–XXI вв. — судьбы национального идеала / О.А. Богданова

- 11 Shchukin, V.G. *Rossiiskii genii prosveshcheniia. Issledovaniia v oblasti mifopoetiki i istorii idei* [*The Russian Genius of Enlightenment. Research in the Field of Mythopoetics and the History of Ideas*]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2007. 608 p. (In Russ.)
- 12 Iuzefovich, G. *Retsenziia na knigu "Sad" Mariny Stepnovoi* [*Review of the Book "The Garden" by Marina Stepnova*]. Available at: <https://www.livelib.ru/critique/post/59083-galina-yuzefovich-o-romane-sad-mariny-stepnovoj> (Accessed 30 October 2023).