

Modernités russes

ISSN : 2725-2124

Éditeur : Centre d'études linguistiques

22 | 2023

La vieillesse dans la littérature russe

Avec une préface de Maxime Lavrentiev

Старость в русской литературе
Old age in Russian literature

 <https://publications-prairial.fr/modernites-russes/index.php?id=743>

Référence électronique

« La vieillesse dans la littérature russe », *Modernités russes* [En ligne], mis en ligne le 31 décembre 2023, consulté le 08 septembre 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/modernites-russes/index.php?id=743>

Droits d'auteur

CC-BY

DOI : 10.35562/modernites-russes.743

SOMMAIRE

Maxime Lavrentiev

Человек стареется

Yana Payoli

Метафоры старости в туристической и панорамной литературе в России (1880-1910)

Serguéï Kibalnik

Загадки чеховского профессора

Natalia Gamalova

Костюмы пожилых персонажей в русской литературе XIX века

Yanina Mouton

Переменные *Формулы любви*: трансформация стареющего героя в киноповести Григория Горина

Isabelle Després

La déconstruction du stéréotype de la vieillesse dans l'œuvre de Vladimir Makanin

Préface

Человек стареетсяя

L'homme vieillit

Man ages

Maxime Lavrentiev

DOI : 10.35562/modernites-russes.744

Droits d'auteur

CC-BY

TEXTE

Человек стареетсяя; в чем заключается это явление? Всякая жизнедеятельность основана на вечно сменяющихся друг друга разрушении и воссоздании необычайно сложно соединенных составных частей тела, т. е. мельчайших частичек, известных под названием клеток. Жизненный процесс образует одни вещества, служащие для восстановления вещества тела, и другие, выделяемые им, как отбросы. И весь организм, и составляющие его отдельные частицы, клетки, изнашиваются, разумеется, вследствие непрерывной деятельности в течение всей жизни, причем изменяется и их химический состав. По мере приближения старости в тканях замечается все большая и большая убыль воды и увеличение в связи с этим твердых составных частей их. [Вейсс, 1896: 248]

- 1 Так, безукоризненно по форме, и однобоко по сути, начинается одиннадцатая глава первого тома коллективного сочинения *Мужчина и женщина*, вышедшего в 1896 году под маркой санкт-петербургского издательства «Просвещение». Экземпляр этой книги переехал в мою библиотеку из квартиры двоюродной тети, умершей в НИИ скорой помощи им. Н. В. Склифосовского два месяца тому назад. В последние годы своей почти девяностолетней жизни тетя являлась как бы наглядным пособием по предсмертным физиологическим метаморфозам.

- 2 Но разве только одним изменением химического состава клеток обусловлена старость? Вот выписка из другой, четырнадцатой главы, принадлежащей перу того же автора — приват-доцента Юлия Вейсса, напроць забытого поисковой системой Google:

...рано стареют тоже жены ремесленников, мелких чиновников и мещан, если судьба благословила их многодетностью, и они затратили свои лучшие силы в изнурительном труде ухода и воспитания детей. Изящные дамы высших кругов, проводящие много часов в день в приятном бездельи или занятые только отдачей распоряжений и приказаний, проводящие зиму на Ривьере, а знойные летние месяцы на водах и в курортах, сохраняют большей частью свою красоту гораздо дольше и имеют иногда совсем свежий и бодрый вид даже в пятьдесят лет. [Вейсс, 1896: 701]

- 3 Приват-доцент и здесь прав лишь отчасти. Действительно, моя покойная тетя, которая, разумеется, не проводила зиму на Ривьере, но в то же время не была благословлена многодетностью и вообще терпеть не могла детей, в пятьдесят лет, как я отчетливо помню, сохраняла свежий и бодрый вид, хорошо и дорого одевалась, внешне чрезвычайно напоминая тогдашнего британского премьера Маргарет Тэтчер (так за глаза я ее и называл).
- 4 Но, может быть, читатель обратил внимание, что, говоря о последних годах тетиной жизни, я, пожалуй, несколько грубовато назвал ее наглядным пособием исключительно по физиологическим изменениям. В то же время такие слова, как «духовный», «внутренний», «метафизический» я не употребил. И поделом, ибо покойница, правду сказать, представляла собой тот широко распространенный человеческий тип, для которого сокровенная сторона бытия не имеет большого (иной раз кажется, что вообще никакого) значения. Подобные личности весьма просты, но при том отличаются телесной крепостью, необъяснимым (для меня и таких, как я) оптимизмом и завидным (для нас же) жизнелюбием. Как тут не вспомнить Николая Тихонова с его *Балладой о гвоздях*: «Гвозди бы делать из этих людей. Крепче бы не было в мире гвоздей...»!

- 5 Однако недаром другой поэт, Георгий Иванов, где-то в сугробах своих *Петербургских зим* закопал следующее высказывание: можно отрезать палец солдату и Александру Блоку; больно будет обоим, да только Блоку в тысячу раз больнее! И верно, наряду с вышеописанным существует иной человеческий тип, ярко представленный и в жизни, и в искусстве. Сколько престарелых персонажей романов и повестей, рефлексирующих по любому поводу, восстает в памяти читателя! А как богата морщинистыми лицами живопись да Винчи и Рембрандта, Репина и Брюллова! А музыка? Там, где она прямо не говорит о стариках, она выражается о старости косвенно, изображая древность вообще, как, например, в звукообразах оперы Глинки *Руслан и Людмила*, сопутствующих словам Бояна: «Дела давно минувших дней...».
- 6 Вышло так, что моя излюбленная тема как литературоведа — предсмертные произведения поэтов. Этой теме посвятил я немало статей и даже написал книгу. Но сейчас, превзойдя возрастом всех моих героев, кроме Гавриила Державина, и начав уже испытывать на себе первые, пока еще отдаленные признаки угасания, поневоле начинаю задумываться о творческой личности с точки зрения ее способности к творению в преклонном возрасте. Ведь старость художника выступает своего рода моделью поведения, ролью, которую разыгрывает писатель, живописец или композитор, как в жизни своей, так и в своем искусстве. Не все же из нас, подобно Рафаэлю с Ван Гогом или Пушкину с Хлебниковым, отправляются в вечность с пресловутого тридцатисемилетнего рубежа!
- 7 Мне повезло: я был знаком с несколькими пожилыми писателями в последние годы и дни их жизни. Среди них на особом счету Сергей Есин — прозаик, многолетний ректор Литературного института, великолепный, загадочный и, разумеется, далеко еще не оцененный. В минувшем десятилетии (Есин умер в декабре 2017 года, внезапно, за неделю до 82-летия) он, продолжая вести знаменитый *Дневник*, хронику текущих событий, в художественных произведениях всецело обратился к теме старости и умирания. Последний его роман, если так можно назвать пеструю мозаику из воспоминаний, изданную мной в 2014 году в «Эксмо», называется *Опись имуществу одинокого человека*.

А повесть, которую он окончил за пару недель до смерти (я успел стать первым ее редактором и, вероятно, первым читателем; она опубликована в № 10 Нового мира за 2018 год), озаглавлена недвусмысленно и пророчески: *Смерть приходит по-английски*. Вот самое ее начало:

Литература — это всегда не только прошлое, но и будущее. Герой сочинения уже отчетливо видит себя, старика, в зассаной постели со старым памперсом, тщетно пытающегося подозвать больничную нянечку. Что-то подобное автор наблюдал в городской больнице, когда постепенно угасала его жена. В больнице она лежала несколько лет. Автор, как ведется, платил всем, кому было можно и нужно: она лежала в отдельной палате. Платить впрок было нельзя — получив деньги, нянечки тут же забывали о своих обязанностях. Но это о младшем персонале. Надо было приезжать ежедневно, привозить домашней кормежки, и деньги нянечке-сиделке, злобной и наглой. Тогда-то в одной из палат на несколько человек автор и увидел этого старика. Все прошлые старики и старики будущие похожи. И автор, и его герой не должны фантазировать для себя другую, менее трагичную судьбу. Впрочем, это касается и читателя.
[Есин, 2018: 8]

- 8 Все-таки не соглашусь с Сергеем Николаевичем. Как не все люди, так и не все старики похожи, чему он-то как раз и послужил для меня убедительнейшим примером. Но между теми из нас, кто живет прежде всего не телесной, а духовной жизнью, и впрямь существуют и сходство, и тесная связь, не обрываемая смертью. Старость для нас, дорогой читатель, вовсе не нижайшая ступень перед окончательным падением в ничто, а наивысший этап подъема, за которым бессмертие.

BIBLIOGRAPHIE

Библиография

Вейсс Ю., 1896, «Мужчина в старости», *Мужчина и женщина, их взаимные отношения и положение, занимаемое ими в современной культурной жизни*. В 3-

х томах. Перевод с немецкого под ред. А. С. Догеля, М. А. Энгельгардта, Д. С. Клеменца, т. 1, Санкт-Петербург, Просвещение, с. 248-278.

Вейсс Ю., 1896, «Женщина в пожилом возрасте», *Мужчина и женщина, их взаимные отношения и положение, занимаемое ими в современной культурной жизни*. В 3-х томах. Перевод с немецкого под ред. А. С. Догеля, М. А. Энгельгардта, Д. С. Клеменца, т. 1, Санкт-Петербург, Просвещение, с. 701-711.

Есин С. Н., 2014, *Опись имущества одинокого человека*, Москва, Эксмо

Есин С. Н., 2018, *Смерть приходит по-английски*. Опыт автобиографической прозы, *Новый мир*, № 10, с. 8-39.

Лаврентьев М., 2012, *Поэзия и смерть*, Москва, Казаров.

Лаврентьев М., 2021, «Весь я не умру...». *Предчувствия и пророчества русских поэтов*, Москва, Вест-Консалтинг.

AUTEUR

Maxime Lavrentiev

Poète, écrivain, critique littéraire ; auteur du roman *L'Éducation d'un homme cynique* (2019), de la monographie *Le Design dans l'espace de la culture* (2018), de plusieurs recueils de poèmes, de transpositions poétiques des *Psaumes*, des *Proverbes* de Salomon et de l'*Ecclésiaste* ; vit à Moscou.

Метафоры старости в туристической и панорамной литературе в России (1880–1910)

La métaphore de la vieillesse dans la littérature de voyage et la littérature panoramique en Russie (1880–1910)

Old age in practical travel and panoramic literature in Russia (1880–1910)

Yana Payoli

DOI : 10.35562/modernites-russes.746

Droits d'auteur

CC-BY

TEXTE

- 1 Термин панорамная литература нуждается в кратком пояснении. Он был введен в оборот немецким философом и литературным критиком Вальтером Бенямином (1892–1940). Согласно его определению, панорамная литература — это серии эскизов, в которых на первом плане выступают человеческие типажи, а всё богатство фактов и сведений составляет широкую перспективу на заднем плане [Benjamin, 1989: 37]. К такой литературе относятся французские физиологические очерки, описания характеров, нравов, «картинки» повседневной жизни. «Физиологии» имеют прямую связь с изобразительным искусством. С конца XVIII века панорамные инсталляции, то есть «живые картины», диорамы, создающие эффект присутствия [Мильчина, 2017: 5–6], становятся популярным развлечением широкой публики. Одновременно и литературные панорамы начинают пользоваться успехом у читателей. В частности, во Франции в эту эпоху выходят многотомник Мерсье *Картины Парижа*, очерки Люше, коллективные многотомники *Новая картина Парижа в XIX веке* и *Французы, изображенные ими самими*.
- 2 Русская литература не знает точных аналогов панорамной литературы, сравнимых по популярности у читателя с французскими образцами. Традиционно российская литературная критика называет «панорамами русской жизни»

романы-эпопеи, как например, романы Льва Толстого или же менее объемные художественные произведения, отражающие повседневную жизнь общества, такие как *Евгений Онегин* Пушкина или *Горе от ума* Грибоедова. Однако и в русской литературе XIX века мы найдем увлекательные очерки под названиями: «панорама», «зеркало», «картина-путеводитель». В них авторы подробно анализируют различные стороны русской или иностранной жизни: нравы, обычаи, образование, географию, урбанизм, искусство, историю. Разумеется, их влияние на литературную жизнь и читательский интерес к ним в России незначительны. В XIX веке роль таких физиологических очерков часто брала на себя литература путешествий. Путевые заметки и путеводители повествовали о нравах, об обитателях городских кварталов, представителях профессий, изображали «картины из жизни». Подойдем к практической литературе путешествий именно с этой сравнительной точки зрения.

- 3 Подобно панорамной литературе, утилитарные туристические труды относятся к гибриднему жанру с нечёткими границами [Stiénon, 2012: 11]. В XIX веке и эссе, подражающие французским физиологиям, и путеводители представляли собой сборники с большим количеством пространных описаний, наполненных анекдотами и поэтическими экзерсисами, которые соседствовали с географическими и статистическими данными, практическими советами и рекламными объявлениями. Таким образом, общие жанровые черты панорамной и туристической литературы располагают к сравнительному рассмотрению образов старости. Данное сравнение и является нашей задачей.
- 4 Предположительно можно ожидать, что панорамная литература, тяготеющая к описанию типажей, характеров и нравов, склонна к портретам, в то время как практическая литература путешествий, призванная представить читателю неизвестную ему местность, город, страну, отдаст предпочтение пейзажам. Анализ корпуса показывает, что это не совсем так. Не столько тематика, сколько жанровые особенности будут играть первостепенное значение в репрезентации старости в изучаемых нами текстах.
- 5 Как было отмечено выше, в силу своей специфики, практическая литература путешествий содержит большое количество описаний

мест. Для репрезентации пространства авторы нередко используют сравнения и устоявшиеся метафоры. Например, говоря о Париже, называют его «лабиринтом» или «непроходимым лабиринтом» [ПП, 1900: 51], «муравейником» или «современным Вавилоном» [Михневич, 1891: 321, 161]. Поскольку задача путеводителя — помочь путешественнику быстро освоиться в незнакомом городе, гиды охотно прибегают к топонимическим метафорам, оригинальным или заимствованным из прессы, из художественной литературы, из других гидов. Описание неизвестного пространства совершается, таким образом, через обращение к знакомым читателю представлениям о других местностях, часто более «престижных». Так, в путеводителях и некоторых физиологических очерках Санкт-Петербург превращается в «Северную Пальмиру»¹ [Башуцкий, 1834: 133], Аренсбург — в «Северную Флоренцию» [Мержеевский, 1914: 255], Люцерн — в «Швейцарский Неаполь» [Филиппов, 1907: 167], Цюрих становится «швейцарскими Афинами» [РГ, 1911: 257], Авиньон — «французским Римом» [Гельвальд, 1898: 102], Варшава — «маленьким Парижем» [Михневич, 1881: 50], Алушка — «Альгамброй южного берега Крыма» [ПК, 1866: 35], а Кавказ и Крым — «Русской Ривьерой» [Еленин, 1901: 7; Святловский, 1902; ЛМР, 1915, IX–XI]. Некоторые из этих сближений мест по сходству, желаемому или действительному, нам хорошо знакомы, другие — менее тривиальны, но все они в какой-то мере «переносят в атмосферу иллюзии и мечты» [Konrad, 1958 : 136].

6. Перейдем непосредственно к метафорической персонификации мест. Олицетворение городской среды или «метафорический переход от неодушевленного к одушевленному» «расширяет вербальную сущность» [Ricoeur, 1975 : 81] репрезентируемого пространства. Особое предпочтение отдают ей создатели путеводителей. И в панорамной, и в туристической литературе городам приписывается особая внешность, характер, нрав, поведение людей. Например, автор *Русских за границей* утверждает, что Милан имеет «наиболее современную физиономию из всех итальянских городов» [РГ, 1911: 386]. Выражение физиономия города получило в XIX веке широкое распространение. Мы находим эту метафору и в путевых

записках Анненкова, и в критической статье *Отечественных записок*, посвящённой «Материалам для статистики Российской империи», и в школьном сочинении Лермонтова², озаглавленном, что небезынтересно в нашем контексте, *Панорама Москвы* [Лермонтов, 1891: 296-299]. Другим популярным антропоцентрическим уподоблением является сравнение города с живым организмом: Невский проспект — «главная артерия города» [Башуцкий, 1834: 85], Большие бульвары в Париже — место, «где сильнее всего бьется пульс интернациональной жизни» [Горлов, 1906: 64], Москва — «сердце России» [МКП, 1883: 3]. Нам встречались и такие примеры как: «блестящий щеголь Париж», «вечно хлопочущий, вечно занятый Лондон» [Скавронский, 1866: 69], Вена «во всей роскоши своего одеяния» [ПП, 1900: 192]; «Адриатическая красавица» Венеция [РГ, 1911: 403], «изящная» Флоренция, Берлин, теряющий свой «прежний ультранемецкий характер» [Филиппов, 1906: 169, 191], «крикливый» Париж [Михневич, 1891: 324], Чикаго, чей «молодой полный силы организм» возрождается после разрушительного пожара 1871 года [Леонард, 1893: 60].

- 7 Если топонимы, как мы видим, часто наделяются свойствами человека, то характеристики возраста в этом метафорическом дискурсе весьма ограничены. Путеводители в основном избегают употребления терминов «старость» (или «молодость») и возрастных этапов вообще. Прилагательное «старый» в них относится к старине, оно синонимично прилагательным «старинный» и «древний» (старый Лион, старая церковь, старинный замок). Путеводители оперируют скромным набором эпитетов в положительной или сравнительной степени: большой, маленький, старый, новый, интересный, красивый, живописный. Речь печатных гидов вообще стереотипна, она не отличается разнообразием и лексическим богатством. Тем любопытнее обратить внимание на редкие метафоры возраста и его возможных характеристик в практической литературе путешествий. Например, выражения «почтенного вида старый Люцерн» [Швейцария, 1911: 45], или утес, который «стоит, как старый дед, на страже, чтобы защищать Ниццу» [Чачков, 1876: 229] подразумевают не столько богатое прошлое,

сколько современное состояние, аккуратность западного города или незыблемость камня, из которого он построен.

- 8 Авторы практической туристической литературы открыто и регулярно признают свой особый интерес к прошлому. Одним из ведущих критериев отбора достопримечательностей является их принадлежность к «памятникам исторической старины» [Москвич, 1903: 105], как выразился издатель Григорий Москвич, чьи путеводители были прозваны русскими бедекерами. Если в семантической структуре прилагательного *старый* присутствуют как нейтральные (многолетний, многовековой, давнишний т. д.), так и отрицательные оценочные коннотации (дряхлый, ветхий), то *старый-старинный* — означает не только и не просто «долго простоявший», но проверенный временем, надёжный и заслуживающий доверия. В сопряжении со стародавними временами, с прошлыми столетиями, долгое существование — залог ценности и значимости места.
- 9 Дискурс туристической литературы всегда оперирует аргументами в пользу тех мест, которые он описывает. Если тот или иной город не может похвастаться древностью, путеводитель должен выделить другие качества. Возьмём ссылки на давность основания Висбадена и Вильгельмсгафена. Первый — «курорт — старейший в мире, ибо он был известен под именем Fontes Mattiaci³ ещё римлянам»; второй — «самый молодой город Германии и все, что в нем может заслуживать внимания, принадлежит к области военно-морского дела» [РГ, 1911: 144, 113]. Другими словами, за неимением древней традиции, автор нацеливает своего читателя на военную специализацию Вильгельмсгафена. Ссылки на новизну редки в путеводителях, но в качестве оппозиции к старости, та или иная недолговечность становится своего рода неизобразенным [Лотман, 1994: 36], характерным для дискурса путеводителей. Ориентируясь на ценность древних памятников, на культурные пласты минувшего, путеводители по умолчанию снижают престиж нового.
- 10 Рассмотрим другую конфигурацию противопоставления *старое / новое*, а именно *привычное/непривычное*, так как путешествующий переходит из знакомой ему среды в малоизвестную или неизвестную.

- 11 Перед путеводителем стоит задача оградить путешественника от неожиданностей, свести до минимума беспокойство, которые всегда вызывает встреча с новым. Приведем пример, подтверждающий данную установку. Автор *Парижа в 14 дней* объясняет, почему он рекомендует начать знакомство с французской столицей с первой обзорной экскурсии:

Катанье для ориентирования. Каждым иностранцем, приезжающим в первый раз в такой гигантский город, как Париж, овладевает некоторое чувство страха. Даже с револьвером в кармане нельзя от него отделаться в первый день. Он нападает на нас, как лихорадка рампы на актера, как горная болезнь на туриста, который первый раз поднимается на непривычную высоту. Надо прежде всего прийти в соприкосновение с неведомым великаном, а для этого самое лучшее средство — катанье для ориентирования. [Горлов, 1906: 64]

- 12 Далее следуют практические советы по выбору маршрута, информация о ценах на извозчиков и так далее. Главная цель путеводителя — стать надежным спутником туриста, советчиком, заслуживающим доверия, минимизировать страх неизвестности. Все в путеводителях служит выполнению этой задачи: описания, проверка статистических данных, обновление цен, актуализация расписания транспорта и, конечно, стилистические приемы. Путеводители охотно возводят на пьедестал опытность как гарантию надежности: «В Церматте следует обращаться за советами и указаниями к опытным гидам (узнав<ать> в своей гостин<инице>) и отнюдь не доверяться разным посторонним рассказням» [Филиппов, 1907: 183]. У Даля в словарной статье *старый* собраны, помимо прочего, понятия и поговорки, которые возводят старшинство в особое привилегированное «звание», в состояние, ассоциирующееся с опытом и почетом: старшой, староста, старшина, старец, старинничать, старшинство («первенство перед младшими»), старожил, старопоместный, староселы и так далее.
- 13 Резюмируем — в корпусе путеводителей старость сопряжена прежде всего с древностью европейских городов и достопримечательностей; частично она может вбирать в себя

положительные коннотации таких понятий как *привычное* или *достойное доверия*.

- 14 Перейдем к возрастным метафорам из физиологических очерков. Эти эссе, тяготеющие к художественности, используют при описании городского пространства отрицательные коннотации старости. К примеру, о Хитровской площади в Москве говорится так: «выползает отвратительная старуха-Хитровка». Или о бедном студенческом квартале в Козихинском переулке «старая проститутка Козиха», об убогих кварталах — «здесь свила гнездо грязная, растрёпанная старуха — неугомонная забота о завтрашнем дне» [Иванов, 1903: 282, 23, 22]. «Старуха», «растрёпанная старуха» и «старая проститутка» олицетворяют деградацию и безобразие. Происходит процесс, подобный тому, который выделила во французских физиологиях Екатерина Дмитриева: «создаётся некая социальная топография города» [Дмитриева, 2014: 249], закрепляющая за кварталами и населенными пунктами соответствующую семантику «типажей».
- 15 Сопоставим дух города в обоих жанрах нашего корпуса. Путеводители отличаются большей склонностью к осторожности, деликатности и оптимизму, нежели близкие натуралистической литературе физиологические очерки. Императивы рекламного дискурса побуждают авторов путеводителей сосредоточиться на привлекательных чертах описываемой им территории. Они отдают предпочтение эвфемизмам, часто не лишенным иронии, даже когда повествуют о деклассированном социуме. Сержанки — это «парижские сирены» [Ненашев, 1900: 185] или «весёлые дамы» [Мержеевский, 1914: 360]), мошенники — это «множество джентельменов, знаменитых в различных проделках с неопытным ближним» [Ненашев, 1900: 185], или — «отличающиеся подозрительной общительностью и любезностью, “больные, тоже едущие лечиться”» [Лагов, 1913: 5]. Дух города, который путеводителям удастся передать на своих страницах, если верить восторженным отзывам современных им критиков [Лагов, 1913: 77], ограничивается узким понятием «духа как характерных особенностей», в то время как панорамная литература стремится охватить и исследовать более богатую палитру понятий, в том числе и разговорно-просторечных, например, дух как дыхание или как пестрая жизнь и суета.

- 16 Картины нравов и физиологические очерки стараются исследовать город или квартал со всех сторон и особенно интересуются их изнанкой. Такой подход позволяет панорамной литературе создавать не только красочные зрительные образы, но и пытаться воссоздать звуки и ароматы местности, не беспокоясь о ее привлекательности. Так, останавливая свое внимание на канализации, на неприятно-резких запахах французской столицы, описывая типажи парижан и особенности жилищ старого города, автор путевых впечатлений *Заграницей* констатирует:

Парижская вонь — вонь историческая: это своего рода испарина многовековой жизни великого города, столько раз омывавшегося кровью своих граждан, столько видевшего в своих стенах бедствий, нищеты и разврата, болезней и преступлений, труда и безделья! [Мехневич, 1891: 335].

- 17 В этом отрывке смрад становится приметой города *старого*, а долгая история столицы ассоциируется с мытарствами и пороками. Когда же речь заходит о звуках Парижа, автор передает их с помощью метафоры детского возраста и стереотипного представления о детском поведении: «француз — дитя, а дети, как известно, любят шум» [Мехневич, 1891: 326]. Запахи, звуки, движение — один из приемов для физиологий, которые «стремятся уловить жизненную сутолоку, театром которой является большой город» [Rigoli, 2007: 204]. В литературе путешествий олицетворение географических мест также не обходится без репрезентации в той или иной форме звуков и голосов города. Например, автор путеводителя по Ницце, изображая конкуренцию курортных местностей, вкладывает в их уста (в форме прямой речи) типичные для рекламы аргументы:

Пропаганду ведут не отдельные личности, а целые города, даже провинции, промышляющие тем же продуктом и рассчитывающие на тех же иностранцев. Все побережье Женевского озера от Монтрё до Женевы, Прованс с Иером, Антибом и Канном, Лигурия с С.-Ремо и Ментоною, более или менее принимают участие в хоре: «у нас несравненно лучше, теплее, дешевле» [Чачков, 1876: 1-2].

- 18 Обратимся к метафоризации звуковых характеристик городской среды в гидах. Чаще всего гиды дают краткие и необразные зарисовки городского многоголосия: шум транспорта или его отсутствие, наличие интернациональной публики (звучание иностранной речи), коммерческие практики местных предпринимателей (крики извозчиков, торговцев, распространителей газет). Что касается языка, путеводители объясняют произношения иностранных слов, напоминают об арго, учат, как следует изъясняться с извозчиками или как потребовать счёт в ресторане, перечисляют заведения, где путешественник может использовать родной или известный ему язык, включают в себя разговорники и тематические словарики. Другими словами, практическая туристическая литература отдает предпочтение рациональному подходу к звуковым характеристикам и только изредка старается затронуть какую-то неуловимую и субъективную струну в сердце читателя-путешественника: «Чтобы судить о Люцэрне с этой точки зрения [чудес природы, Я. П.], достаточно произнести “Люцэрн”: оно уже само есть как бы воплощение идеи красоты» [Люцэрн, 1900: 98]. Панорамная же литература превращает полифонию или какофонию города в средство описания нравов его жителей, описания подробного, образного, иносказательного, с использованием «семантической инновации, с помощью которой воспринимается оригинальная “близость” двух идей» [Ricœur, 1975 : 10]. Автор *Панорамы Санктпетербурга* настаивает на том, что ухватить жизнь северной столицы можно, взглядевшись и вслушавшись в Невский проспект, «обширное поле для наблюдений нравописателя и философа» [Башуцкий, 1834: 85]. Улица и ее достопримечательности метафорически и метонимически рисуют последовательные периоды жизни горожанина от рождения до смерти: все спешат на «Невский проспект, начинающийся Экономическим Обществом, проходящий через все обольщения и роскоши жизни и оканчивающийся монастырем и кладбищем» [Башуцкий, 1834: 86]. Автор *Путеводителя от Москвы до Санктпетербурга* и обратно выбирает в предисловии аналогичную, но крайне банальную формулировку: жизнь и большая дорога — синонимы!... [Дмитриев, 1839: VI].

- 19 Остановимся на книге Ивана Дмитриева. Хоть автор и дал своему произведению название *Путеводитель*, по содержанию он ориентируется на бытописание. Строка за строкой гибридный характер данного труда раскрывается в полной мере, и путеводитель совмещается с очерком-физиологией.

Не имея силы приподнять тяжелого покрывала, брошенного глубокой древностью, мы не станем разыскивать метрики Новгорода и прикрывать его вековые седины пудрой тысячелетий; но последуем по возможности за бытописателями и расскажем более то, что подтверждается фактами или обстоятельствами, если не достоверными, то приблизительными к истине [Дмитриев, 1839: 328].

- 20 Мы видим, что, во-первых, Дмитриев раскрывает сам свои жанровые намерения. Во-вторых, он отказывается от достоверности и справочной точности, столь важных для авторов гидов. В-третьих, «старость» города не подразумевает у него ни устоев старины, ни красот минувшего, он оперирует не только практически нейтральными (глубокая древность, пудра тысячелетий), но и нелестными возрастными атрибутами (дряхласть). Вековые седины — образ двусмысленный; эпитет (вековые) и множественное число (седины) наводят на мысль об уважении к долголетию города, хотя сама по себе седина неоднозначна.
- 21 В результате сравнительного анализа путеводителей и физиологических очерков можно сделать следующие выводы. Туристическая и панорамная литературы проявляют схожий интерес к описанию географических мест и используют метафорические олицетворения. Однако жанровые рамки, характерные для путеводителей, вносят ограничения в использование возрастной образности. Семантическое поле старость (долголетие, древность) подвергается усечению и сводится к аксиологии упорядоченной и привлекательной старины. Нравоописания панорамной литературы не ограничивают себя в использовании понятия старости, их дискурс более антропоцентричен и более разнообразен. Так, метафоры старости и древности могут функционировать как своего рода диагностический признак,

характеризующий (наряду с другими) панорамную и туристическую литературу.

BIBLIOGRAPHIE

Корпус

Башуцкий Александр, 1834, *Панорама Санктпетербурга*, ч. 3, Санкт-Петербург, типография вдовы Плюшара с сыном.

Гельвальд Фридрих фон, 1898, *Земля и её народы в 4-х томах*, т. 3, Санкт-Петербург, издание П. П. Сойкина.

Горлов К., 1906, *Париж в 14 дней, с приложением плана Парижа и словаря необходимых слов и фраз на 3-х языках*, 7-ое изд., Санкт-Петербург, издание Н. С. Аскарханова.

Дмитриев Иван, 1839, *Путеводителя от Москвы до Санктпетербурга и обратно, сообщающий исторические, статистические и другие сведения о замечательных городах, местах и предметах, находящихся по дороге между обеими столицами*, Москва, Университетская типография.

Еленин Евгений, 1901, *Ялта и окрестности*, Ялта, издание книжного магазина Волковой.

Иванов П., 1903, *Студенты в Москве. Быт, нравы, типы*, 2-ое изд., Москва, типография Штаба Московского военного округа.

Лагов Николай, 1913, *Главные курорты Франции*, Санкт-Петербург, типография «Печатный труд».

Леонард Н., 1893, *В Чикаго на выставку. Путеводитель по Нью-Йорку, Чикаго и Всемирной Колумбовой выставке*, Санкт-Петербург, типография С. Ф. Яздовского и Ко.

ЛМР, 1915, *Лечебные местности России*, Петроград, издание Всероссийского общества для развития и усовершенствования русских лечебных местностей.

Люцэрн, 1900, *Люцэрн, озеро четырех кантонов и большие экскурсии по Швейцарии. Путеводитель, составленный Д. Федоровым, при содействии А. Рамзауэрха*, изд. 3-е, изданный Официальным справочным бюро г. Люцэрна.

Мержеевский Владислав, Мержеевский Гонзаго, 1914, *Грязелечебница «Ромасаар»*. Путеводитель на грязи и морские купанья в Аренсбурге, Варшава, типография К. Ковалевского.

Михневич Владимир, 1881, *Варшава и варшавяне, наблюдения и заметки*, Санкт-Петербург, типография Ф. Сущинского.

Михневич Владимир, 1891, *Москвичка. Роман-фельетон. Заграницей* (Из путевых впечатлений), Санкт-Петербург, Калашниковская типография А. Трунова.

МКП, 1883, Москва. *Картина-путеводитель с описанием достопримечательностей города*, Санкт-Петербург, издательство К. Котельникова и П. Дворковича.

Москвич Григорий, 1903, *Практический путеводитель по Санкт-Петербургу и его окрестностям*, Одесса, типография Южно-Русского общества печатного дела.

Ненашев Алексей, 1900, *В Париж на выставку. Путеводитель по Западной Европе, Парижу и Всемирной выставке 1900 года*, Москва, товарищество типо-литографии Владимир Чичерин.

ПК, 1866, <Мурзакевич Николай>, *Путеуказатель южного берега Крыма*, Одесса, гор. типография содержателя Х. Алексомати.

ПП, 1900, *Путеводитель по Парижу, выставке, его окрестностям, Берлину и Вене*, Санкт-Петербург, изд. М. С. Персона, товарищество И. П. Табурно и Ко.

РГ, 1911, *Русский за границу. Путеводитель по Западной Европе для Русских путешественников*, Берлин, Генрих Каспари.

Святловский В., 1902, *Южный берег Крыма и Ривьера*, Санкт-Петербург, издание А. С. Суворина.

Скавронский Н. <Ушаков Александр>, 1866, *Очерки Москвы, вып. 2, Физиология города и общества*, Москва, в типографии П. Бахметева.

Филиппов С. (ред.), 1907, *Западная Европа. Спутник туриста*, Москва, издатели А. А. Левенсон, Гроссман и Кнебель.

Тунеев В. <Чачков Василий>, 1876, *Ницца, ее климат, местоположение, жизнь*, Санкт-Петербург, типография М. Стасюлевича.

Швейцария, 1911, *Иллюстрированный путеводитель*, Санкт-Петербург, типография Кюгельген, Глич и Ко.

Библиография

Benjamin Walter, 1989, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris, Cerf.

Konrad Hedwig, 1958, *Étude sur la métaphore*, 2e éd., Paris, J. Vrin.

James Constantin, 1854, *Guide pratique du médecin et du malade aux eaux minérales de France, de Belgique, d'Allemagne, de Suisse, de Savoie, d'Italie, et aux bains de mer*, 3e éd., Paris, Librairie de Victor Masson.

Pliny the Elder, 1963, *Natural history. Naturalis historia*. In 10 vol., with an English translation, vol. VIII, books 28–32. Translated by W. H. S. Jones, Cambridge, Harvard University Press, London, Heinemann, Loeb Classical Library.

Ricœur Paul, 1975, *La métaphore vive*, Paris, Seuil.

Rigoli Juan, 2007, « Le “roman de la médecine” », *Littérature et médecine : approches et perspectives*, XVIe–XIXe siècle. Sous la dir. d'A. Carlino et A. Wenger, Genève, Droz, p. 199–228.

Stiénon Valérie, 2012, *La Littérature des physiologies : Sociopoétique d'un genre panoramique (1830–1845)*, Paris, Classiques Garnier.

Башуцкий Александр, 1841, *Наши, списанные с натуры русскими*, ч. 3, Санкт-Петербург, изд. Я. А. Исакова, Москва, Книга, репринт 1986.

Дмитриева Екатерина, 2014, «“Дьявол в Париже” — литературный жанр или ранняя семиотика города?», *Семиотика города*. Ред. Л. В. Кузнецова, И. А. Пильщиков, Н. В. Поселягин, М. В. Трунин, Таллинн, ТЛУ, с. 241–264.

Лермонтов Михаил, 1891, *Панорама Москвы*, Сочинения М. Ю. Лермонтова, под ред. П. В. Быкова, т. II, Петербург, изд. С. Добродеева, с. 296–299.

Лотман Юрий, 1994, «Лекции по структуральной поэтике», Ю. М. Лотман и *тартуско-московская семиотическая школа*, Москва, Гнозис.

Мильчина Вера, 2017, *Париж в 1814–1848 годах: Повседневная жизнь*, Москва, Новое литературное обозрение.

Морозов М. А., Якименко Н. Е., 2022, *Словарь топонимических перифраз. Названия российских городов (на материале современной публицистики)*, Санкт-Петербург, Алетейя.

NOTES

1 Подробно об истории топонимических перифраз Санкт-Петербурга: Морозов, Якименко, 2022: 161.

2 Данное сочинение по российской словесности написано Лермонтовым в Школе гвардейских прапорщиков и кавалерийских юнкеров в 1834 году. В 1841 году «физиологический» сборник Башуцкого (чья *Панорама Санктпетербурга* вошла в наш корпус) *Наши, списанные с натуры русскими* анонсировал публикацию продолжения, включающего очерк Лермонтова *Кавказец* [Башуцкий, 1841].

3 Во французском путеводителе по минеральным водам Европы географическая связь между Wiesbaden и Mattiacus / Mattiacum Плиния Старшего фигурирует в качестве гипотезы [James, 1854 : 319]. В

Естественной истории Плиния «fons/fontes» — не часть «имени», а нарицательное существительное «источники»: «Sunt et Mattiaci in Germania fontes calidi trans Rhenum, quorum haustus triduo fervet, circa margines vero pumicem faciunt aquae» (книга XXXI, глава 17) [Pliny, 1963 : 390].

RÉSUMÉS

Русский

Панорамная литература, представленная физиологическими очерками, описаниями нравов, бытовыми картинками, и практическая литература путешествий (путеводители, справочники, туристические указатели) в силу своих особенностей по-разному описывают пространство. Среди стилистических приемов, которыми пользуются авторы путеводителей и очерков нравов, немаловажное место занимает метафорическая персонификация. Наделение географических мест человеческими свойствами включает в себя и характеристики по возрасту. В путеводителях метафоры, связанные с возрастом, отличаются от подобных метафор в физиологических очерках. Сравнительный анализ образов старости в этих текстах представляет интерес для описания жанровых особенностей как утилитарного путеводителя, так и «социокультурных» физиологий.

Français

La littérature panoramique, constituée par les essais physiologiques, les descriptions de mœurs, les tableaux tirés de la vie quotidienne et la littérature pratique de voyage (guides, manuels touristiques), en raison de ses spécificités, témoigne d'un intérêt particulier pour les descriptions de l'espace. Parmi les moyens stylistiques mis en œuvre par les auteurs de ces ouvrages, la personnification métaphorique occupe une place de choix. Lorsque les lieux géographiques sont dotés de caractéristiques humaines, ces caractéristiques peuvent se référer à l'âge. Les métaphores relatives à l'âge qu'emploient les guides se distinguent de celles des essais physiologiques. L'analyse comparée de ce corpus aide à définir les enjeux génériques des guides utilitaires et de la poétique des physiologies aux ambitions « socio-culturelles ».

English

On account of its specific features, panoramic literature represented by physiological essays, descriptions of manners, tableaux drawn from everyday life and practical travel literature such as guidebooks and tourist manuals particularly focus on spatial descriptions. Among the stylistic devices used by the authors of these works, metaphorical personification occupies a special place. When geographical places are endowed with human features, these characteristics sometimes refer to age. The age-

related metaphors used in panoramic literature are distinct from those found in the physiological essays. A comparative analysis of these examples helps shed light on the generic issues at stake in travel guides and the poetics of panoramic literature.

INDEX

Mots-clés

guide, voyage, littérature panoramique, physiologies, genre, vieillesse

Keywords

guidebook, travel, panoramic literature, touristic literature, physiology, genre, old age

Ключевые слова

путеводитель, путешествие, панорамная литература, физиологический очерк, жанр, старость

AUTEUR

Yana Payoli

Doctorante à l'université Jean Moulin Lyon III, membre du Centre d'études linguistiques — Corpus, discours et sociétés ; domaines de recherche : littérature de voyage, guides touristiques, pèlerinages

Загадки чеховского профессора

Скучная история как гипертекст романов Мопассана

Les énigmes d'un professeur: Une histoire banale de Čehov comme hypertexte des romans de Maupassant

The riddles of Čehov's professor: The Boring Story as the hypertext of Maupassant's novels

Serguéï Kibalnik

DOI : 10.35562/modernites-russes.765

Droits d'auteur

CC-BY

TEXTE

- 1 Повесть Чехова *Скучная история* (1889) — достаточно редкий в русской литературной классике случай, когда художественное произведение, в котором повествование ведется от лица пожилого человека, написано еще достаточно молодым автором. Когда она уже была напечатана, Чехову еще не исполнилось тридцати лет. Между тем подзаголовок *Скучной истории* гласит: «Из записок старого человека»¹, и ее герой-рассказчик характеризует себя как «человека 62 лет, с лысой головой, с вставными зубами и неизлечимым тис'ом» [Чехов, 1985: 252]. Чехов временами и в самом деле, как считали А. С. Суворин и многие рецензенты повести [Чехов, 1985: 673, 675-677], высказывает от лица пожилого профессора Николая Степановича свои собственные суждения — суждения еще сравнительно молодого человека. Однако в основном он все же пытается воссоздать психологию уже прожившего жизнь больного старика, которому до смерти остается совсем немного.
- 2 Как утверждают авторы комментария к повести в академическом издании *Полного собрания сочинений и писем* Чехова, «прототипом героя “Скучной истории” в какой-то степени послужил профессор Московского университета Александр Иванович Бабухин (1835-1891), лекции которого Чехов слушал в бытность свою студентом медицинского факультета» [Чехов, 1985: 670]. Причем этого «не отрицал и сам автор (по

свидетельству студентов, посетивших в 1897 году Чехова в Мелихове): «Это — лицо собирательное, хотя многое взято с Бабухина». Однако речь идет о совпадении «некоторых внешних черт» [Чехов, 1985: 670].

- 3 Весьма вероятным и гораздо более существенным нам кажется предположение о том, что одним из основных его прототипов парадоксальным образом оказался издатель и постоянный корреспондент Чехова с 1886 года Алексей Суворин [Кубасов, 1998: 236-238], а сама повесть представляет собой психологический анализ такого типа личности: в 1887 году застрелился его сын Владимир, и сам Суворин в своем *Дневнике* связывал причины этого самоубийства с тем, что он не умеет «интересоваться жизнью [...] детей» [Суворин, 1887, 3 мая]. Цель настоящей статьи — рассмотреть вопрос о том, как тема губительного для близких и разрушительного для самого человека равнодушия, скорее всего навеянная этим прототипом, реализуется в интертекстуальной структуре чеховской повести. Начнем мы с более или менее известных источников *Скучной истории*, то есть с русской классики XIX века и дневников Суворина и Пирогова, а затем перейдем непосредственно к романам Мопассана как, с нашей точки зрения, основному *гипотексту*² чеховской повести.
- 4 Еще Ю. Н. Говоруха-Отрок отмечал, что рассказ Чехова перекликается с *Дневником* Николая Пирогова, в котором «с потрясающей правдивостью изображена борьба с самим собою крепкого духа, обширного ума, столкнувшихся с “гамлетовским вопросом”» [Говоруха-Отрок <Николаев>, 1889: 4]. Основную мысль этого дневника исследователи видели как раз в том, что «без известного мировоззрения жить нельзя» [Гаршин, 1888: 199]. Однако позиции героя и автора при этом не тождественны:

Вывод, к которому приходит Николай Степанович, близок к высказанному Пироговым. Автор же «Скучной истории» смотрит куда глубже: для него важен не только предмет веры, но и путь познания ее и ее результаты. [Кубасов, 1998: 225]

- 5 В других местах повести это же несовпадение героя и автора выражено как осознаваемое самим Николаем Степановичем

различие между его нынешним «я» и «я» прошлым:

...прежде ненавидел насилие и произвол, а теперь ненавижу людей, употребляющих насилие, точно виноваты они одни, а не все мы, которые не умеем воспитывать друг друга.³ [Чехов, 1985: 282]

- 6 Между тем взаимная ответственность людей друг за друга — один из основных мотивов русской литературной классики; мысль эту исповедуют как персонажи Толстого, например, Левин в *Войне и мире*, так и герои позднего Достоевского, в частности, старец Зосима в *Братьях Карамазовых*.
- 7 Чеховская повесть «не раз объявлялась зависимой от повести Толстого “Смерть Ивана Ильича”» [Чехов, 1985: 679]. Между тем в действительности к ней отсылают лишь ряд деталей в изображении Николая Степановича. Например, пространное описание страданий Николая Степановича от бессонницы [Чехов, 1985: 252-253] отдаленно соответствует краткой констатации повествователя *Смерти Ивана Ильича* (1886): «Он спал меньше и меньше; ему давали опиум и начали прыскать морфином» [Толстой, 1936: 94]. Деталь из ночного времяпрепровождения профессора: «Так, недавно в одну ночь я прочел машинально целый роман под странным названием: “О чем пела ласточка”» [Чехов, 1985: 254] — напоминает аналогичную деталь из описания того, что делает ночью толстовский Иван Ильич: «Он пошел, разделся и взял роман Золя, но не читал его, а думал» [Толстой, 1936: 89]. Нетрудно заметить, что эти отдельные чеховские реминисценции из повести Толстого носят «диссонансный» характер. Между тем внутреннее состояние Николая Степановича — «Я хочу прокричать, что я отравлен; новые мысли, каких не знал я раньше, отравили последние дни моей жизни и продолжают жалить мой мозг, как москиты» [Чехов, 1985: 264] — изображается с явной ориентацией на своего рода экзистенциальное «пробуждение» толстовского героя. Мысли, приходящие в голову Николаю Степановичу во время лекции, напоминают ощущения заболевшего Ивана Ильича после карточной игры:

Они ужинают и разъезжаются, и Иван Ильич остается один с сознанием того, что его жизнь отравлена для него и отравляет жизнь других и что отравы эта не ослабевает, а все больше и больше проникает все существо его. [Толстой, 1936: 87]

- 8 Текстуальные соответствия Толстой / Чехов
 (Иван Ильич / Николай Степанович) прослеживаются в изображении отчуждения престарелых героев от близких [Чехов, 1985: 278; Толстой, 1936: 86] и от других окружающих [Чехов, 1985: 278; Толстой, 1936: 103]. В повести Чехова выявляются и другие скрытые ссылки к произведениям Толстого и русской классике. Так, например, дочь Николая Степановича наделена манерой Анны Карениной «щурить глаза» [Чехов, 1985: 276; Толстой, 1935: 191]. Фамилия «Гнеккер» («поклонник Лизы и претендент на ее руку» [Чехов, 1985: 275]) представляет собой анаграмму фамилии убийцы Пушкина Дантеса-Геккерна. Как известно, Жорж Дантес был усыновлен бароном фон Геккерном, который и сам сыграл довольно грязную роль в последней дуэли Пушкина. Выбор фамилии связан с презрением, которое Николай Степанович должен, по замыслу автора, испытывать к своему возможному будущему зятю.

- 9 Гипертекстуальность *Скучной истории* по отношению к романам Мопассана до сих пор замечена не была. Между тем интертекстуальные связи *Скучной истории* с романом Мопассана *Жизнь* существуют, и они немаловажны. *Жизнь* заканчивается тем, что служанка Розали привозит Жанне ее внучку, мать которой скончалась во время родов, и произносит сентенцию, с которой, судя по всему, автор солидаризируется: «Жизнь, как видите, никогда бывает ни так хороша, ни так плоха, как воображают» [Мопассан, 1896: 199]. Думая о приближающейся смерти, герой-рассказчик чеховской повести высказывает, на первый взгляд, сходную мысль: «Все хорошее в свете не может быть без дурного, и всегда более худого, чем хорошего». Первая половина сентенции, утверждающая неизбежность сосуществования «хорошего» с «дурным», в основном воспроизводит мысль Розали. Вторая же предполагает преобладание «худого» и, следовательно, отражает более пессимистический взгляд на жизнь. Причем сам Николай

Степанович интерпретирует эту мысль еще более пессимистично: «То есть все гадко, не для чего жить, а те 62 года, которые уже прожиты, следует считать пропащими» [Чехов, 1985: 291]. Получается, что чеховский герой, хотя и бессознательно, но как будто бы оспаривает слова мопассановской служанки.

- 10 Полемику Чехова с Мопассаном и, соответственно, мопассановский подтекст повести скрывает скорее всего ложная атрибуция следующей мысли старого профессора Аракчееву:

Я думаю о себе самом, о жене, о Лизе, о Гнеккере, о студентах, вообще о людях; думаю нехорошо, мелко, хитрю перед самим собою, и в это время мое мирозерцание может быть выражено словами, которые знаменитый А. А. Аракчеев сказал в одном из своих интимных писем... [Чехов, 1985: 291]

- 11 В письмах Аракчеева подобное высказывание обнаружить не удалось. Сама же по себе эта мысль имеет такой расхожий характер, что могла быть сказана кем угодно. Приписывание ее историческому лицу, окончившему свою жизнь не самым счастливым образом, выглядит вполне правдоподобно и, возможно, объясняется именно этим.
- 12 Какой же смысл имеет в чеховской повести полемика героя-ученого со служанкой Розали? Фраза Николая Степановича, разумеется, продиктована одиночеством, в которое он погрузился, потеряв связи со всеми своими близкими, кроме Кати. И, следовательно, адресована им самому себе. Недаром Николай Степанович чувствует, что у него «уже нет семьи и нет желания вернуть ее»: «Ясно, что новые, аракчеевские мысли сидят во мне не случайно и не временно, а владеют всем моим существом» [Чехов, 1985: 291].
- 13 У Мопассана Розали обращалась к немало перенесшей Жанне, причем сделала она это вовремя — в тот момент, когда ее хозяйка действительно нуждалась в поддержке. Будучи всего лишь служанкой, она все же нашла нужные слова, а профессор, таких слов ни для Лизы, ни для Кати не нашел.
- 14 Если сравнить Николая Степановича с самой Жанной Де Пертюи де Во, то станет ясно, что кое в чем они похожи друг на друга.

Ведь вначале Жанна, почти совсем не зная Жюльена де Ламара, выходит за него замуж, затем передоверяет воспитание своего сына колледжу, из которого тот выходит гулякой и мотом. Будучи намного образованнее и старше, Николай Степанович, в сущности, понимает людей ненамного лучше, чем Жанна. Так что, подвергая своего героя невыгодному сопоставлению с Розали, Чехов одновременно развивает близкую французскому писателю мысль о пагубе книжного знания жизни⁴.

- 15 Беда героя Чехова в том, что «в последнее время» он «так равнодушен ко всему», что ему «положительно все равно, куда ни ехать...» [Чехов, 1985: 304]. Получив телеграмму о том, что «Гнеккер тайно обвенчался с Лизой», он сам подчеркивает: «Пугает меня не поступок Лизы и Гнеккера, а мое равнодушие, с каким я встречаю известие об их свадьбе» [Чехов, 1985: 304]. Причем он сам по достоинству оценивает свое равнодушие: «Говорят, что философы и истинные мудрецы равнодушны. Неправда, равнодушие — это паралич души, преждевременная смерть» [Чехов, 1985: 306]. Правда, Николай Степанович, а вслед за ним и многочисленные критики Чехова, объясняют его равнодушие отсутствием у него «общей идеи» [Чехов, 1985: 304, 306, 307]. Однако автор *Скучной истории* недаром пояснял в письме к А. Н. Плещееву от 30 сентября 1889, что его герой «слишком беспечно относится к внутренней жизни окружающих и в то же время, когда около него плачут, ошибаются, лгут, он преспокойно трактует о театре, литературе; будь он иного склада, Лиза и Катя, пожалуй бы, не погибли» [Чехов, 1976: 254-255].
- 16 Кроме тяжелой болезни, которая вынуждает героя переоценить прожитую жизнь и свое отношение к близким людям, терзания Николая Степановича связаны с его равнодушием и эгоизмом. В равнодушии он неоднократно признается и сам. О его эгоизме читатель может заключить, исходя, например, из того, что профессор не торопится ехать в Харьков и в результате опаздывает навести справки о Гнеккере. А, главное, он так и не расспросил свою дочь о том, что с ней происходит, даже когда ночью с ней случилась истерика.
- 17 Своим эгоизмом Николай Степанович немного напоминает героя романа Мопассана *Милый друг* (1885) господина Вальтера, дочь

которого Сюзанна бежит из дома с Жоржем Дюруа, так что ее потом приходится выдать за него замуж. У Чехова дело обходится без побега Лизы. Однако она венчается с Гнеккером, которым, судя по всему, как и Дюруа, движет, по меньшей мере, не только увлечение Лизой. Причина того, что такое случилось с дочерью господина Вальтера, разумеется, в том, что у этого поглощенного финансовыми махинациями героя — также, как у погруженного в науку Николая Степановича, — нет с ней взаимопонимания.

- 18 Явно соотносится с Мопассаном и неоднократное [ср. Чехов, 1985: 307] сетование профессора на отсутствие в его жизни и в жизни его близких «общей идеи»:

Отсутствие того, что товарищи-философы называют общей идеей, я заметил в себе только незадолго перед смертью, на закате своих дней, а ведь душа этой бедняжки не знала и не будет знать приюта всю жизнь, всю жизнь! [Чехов, 1985: 309]

- 19 Эту цитату можно сравнить с пророчеством старого поэта Норбера де Варена, обращенным к Дюруа:

...вы испытаете также ужасную тоску отчаяния. Вы будете биться, как утопающий; будете кричать «помогите!» и никто вас не услышит. Вы будете протягивать руки, будете взывать о помощи, любви, утешении, спасении и никто не придет к вам. [Мопассан, 1895: 120]

- 20 Таким образом, в *Скучной истории* реализовано заявленное Николаем Степановичем предпочтение «французских книжек» русским⁵. Сама же повесть оказалась гипертекстом сразу двух романов Мопассана. Солидаризируясь с французским писателем в освещении отдельных аспектов темы разлада в человеческих отношениях, Чехов переносит акцент на проблему, которая у Мопассана представлена в латентном виде. Это проблема внутреннего очерствления людей, которое разводит их с одними и мешает понять других, — даже тех, которые, казалось бы, все еще им безразличны.

- 21 Итак, гипертекстуальность чеховской *Скучной истории* по отношению к романам Мопассана *Милый друг* и *Жизнь* оказывается по преимуществу диссонансной. Чехов не только в

известной степени уравнивает книжное представление о жизни человека науки с незнанием жизни воспитанной в монастыре девушки, он противопоставляет звучащую в финале романа утешительную мораль служанки и неспособность прожившего жизнь и умирающего Николая Степановича найти слова, необходимые его близким.

- 22 Впоследствии в пьесе *Чайка* (1895-1896) Чехов предпримет опыт уже не только внутренней, но и открытой полемики с книгой Мопассана *На воде* и рядом других его произведений [Кибальник, 2022].

BIBLIOGRAPHIE

Корпус

Чехов А. П., 1985, *Скучная история* (1889), *Полное собрание сочинений и писем в 30-и томах*. Ред. Н. Ф. Бельчиков, Д. Д. Благой и др., т. 7 (1888-1891), Москва, Наука, с. 251-310.

Мопассан Гюи де, 1896, *Жизнь* (1883), *Собрание сочинений в 12-и томах*, т. 2. Перевод с французского Ф. И. Булгакова, Санкт-Петербург, Вестник иностранной литературы, с. 5-199.

Мопассан Ги де, 1896, *Милый друг* (1885)⁶, *Собрание сочинений в 12-и томах*, т. 11, Санкт-Петербург, Вестник иностранной литературы, с. 5-318.

Библиография

Genette Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Гаршин Евгений, 1888, *Критические опыты*, Санкт-Петербург, типография И. Н. Скороходова.

Говоруха-Отрок Ю. <Николаев>, 1889, «Очерки современной беллетристики, г. Чехов. По поводу его нового рассказа», *Московские ведомости*, № 345, 14 декабря, с. 4.

Кибальник С. А., 2016, Примечания к «Игроку», Достоевский Ф. М., *Полное собрание сочинений и писем в 35-и томах*, т. 5, 2-ое изд., дополн., Санкт-Петербург, Наука, с. 561-605.

Кибальник С. А., 2022, «Доктор Дорн против писателя Мопассана», *Филологические науки*, № 1, с. 62-72.

Кигн В. Л., 1891, «Беседа о литературе. А. П. Чехов», *Книжки недели*, № 5, с. 195-219.

Кубасов А. В., 1998, *Проза А. П. Чехова: искусство стилизации*, Екатеринбург, Уральский гос. педагогический университет.

Пирогов Н. И., 1887, «Вопросы жизни. Дневник старого врача, писанный исключительно для самого себя, но не без задней мысли, что, может быть, когда-нибудь прочтет и кто другой, 5 ноября 1879 — 22 октября 1881», *Сочинения*, т. 1, С.-Петербург, типография М. М. Стасюлевича.

Суворин А.С., 1887, «Прожито: Дневники и воспоминания», *Европейский университет в Санкт-Петербурге*, <https://corpus.prozhito.org/note/201983>, дата доступа 15.12.2023.

Толстой Л. Н., 1935, *Анна Каренина, Полное собрание сочинений в 90-и томах*. Ред. П. Н. Сакулин, Н. К. Гудзий, т. 19, Москва, ГИХЛ.

Толстой Л. Н., 1936, *Смерть Ивана Ильича, Полное собрание сочинений в 90-и томах*. Ред. А. Е. Грузинский, Н. К. Гудзий и др., т. 26, Москва, ГИХЛ, с. 61-113.

Чехов А. П., 1976, *Письма, Полное собрание сочинений и писем в 30-и томах*. Ред. Н. Ф. Бельчиков, Д. Д. Благой и др., т. 3 (Письма 1889), Москва, Наука.

NOTES

1 У Чехова подзаголовок представляет собой своеобразный перевертыш подзаголовка романа Достоевского *Игрок: Из записок молодого человека* (1866). Достоевский сделал героем «молодого человека» «для того, чтобы всячески затушевать автобиографическую основу своего произведения», как известно, связанную с его увлечением Аполлинарией Сусловой [Кибальник, 2016: 565].

2 Cf. « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » [Genette, 1982 : 11-12].

3 О несовпадении нынешнего и прошлого «я», находящем опору в мотиве нетождественности имени героя и его самого [Чехов, 1985: 251, 308], см.: Кубасов, 1998: 228.

4 В творчестве Чехова есть и другие достаточно явные вариации на сюжет мопассановской *Жизни* — например, повесть

Бабье царство (1894).

5 Предпочтение Николаем Степановичем произведений современной французской литературы звучит следующим образом: «...в них не редкость найти главный элемент творчества – чувство личной свободы, чего нет у русских авторов» [Чехов, 1985: 292]. Критиками это суждение неоднократно рассматривалось как относящееся к взглядам и вкусам Чехова. Так, В. Л. Кигн утверждал, что устами профессора, «разумеется, говорит молодой автор» [Кигн, 1891: 198, 203].

6 Автор перевода с французского в книге не указан.

RÉSUMÉS

Русский

В повести Чехова *Скучная история* повествование ведется от лица пожилого героя, знающего о своей близкой смерти. Прижизненная критика считала чеховскую повесть подражанием *Смерти* Ивана Ильича, хотя та обязана Толстому лишь некоторыми деталями и темой экзистенциального пробуждения героя незадолго до смерти. При этом в общем решении темы Чехов скорее противоположен Толстому. В этой смене акцентов особую роль для Чехова играет опора на романы Мопассана *Милый друг* и *Жизнь*. Поскольку чеховская повесть в основном катится по рельсам, напоминающим эти известные романы Мопассана, то она может рассматриваться как своего рода гибридный гипертекст.

Français

Dans *Une banale histoire* de Čehov, la narration est menée par un héros âgé sachant qu'il lui reste peu de temps à vivre. Les contemporains de Čehov ont souvent perçu ce récit comme une imitation de *La mort d'Ivan Il'ič*. En réalité, *Une banale histoire* doit à Tolstoj le thème du réveil existentiel du héros mourant ainsi que plusieurs détails insignifiants. En ce qui concerne la résolution générale de ce thème, on dirait plutôt que Čehov déplace les accents tolstoïens. Les romans de Maupassant *Bel ami* et *Une vie* jouent un rôle spécifique dans ce changement d'accents. Par rapport à *Une vie*, l'hypertexte de Čehov est en grande partie « dissonant ». Čehov semble mettre un signe d'égalité entre le savant qui a une conception livresque de l'existence humaine et la jeune fille qui, élevée dans un couvent, connaît mal la vie. La consolation morale que Rosalie formule à la fin d'*Une vie* ne s'accorde pas avec l'incapacité de Nikolaj Stepanovič à trouver les mots que ses proches attendent de lui. *Une banale histoire* de Čehov glisse, dirait-on, sur des rails qui font penser à ces deux romans de Maupassant, ce qui nous permet de la considérer comme une sorte d'hypertexte hybride.

English

In Čehov's *A Boring Story*, the narrative is told by an elderly hero aware of his imminent death. Criticising his life, the narrator's story is almost an imitation of Tolstoj's *The Death of Ivan Il'ič*, although it only borrows a few of its details along with the theme of the hero's existential awakening shortly before his death. Regarding the general resolution of this theme, Čehov rather opposes Tolstoj. In this reorientation, Čehov's reliance on Maupassant's novels *Dear Friend* and *Life* plays a special role. Regarding the novel *Life*, the hypertextuality of Čehov's story turns out to be mostly "dissonant". Čehov equates the elderly scholar who has a storybook view of his life with the heroine of the *Life* who was brought up in the sheltered setting of a monastery and thus does not understand life. The author also contrasts Rosalie's comforting morality, which resounds at the end of Maupassant's novel, with Nikolaj Stepanovič's inability to express the encouraging or reassuring words that his loved ones need to hear. Since Čehov's *A Boring Story* is highly reminiscent of Maupassant's two famous novels, this article argues that it acts as a kind of hybrid hypertext.

INDEX

Mots-clés

récit, vieillesse, intertextualité, hypertexte, Čehov, Maupassant

Keywords

story, novel, old age, intertextuality, hypertext, Čehov, Maupassant

Ключевые слова

повесть, старость, интертекстуальность, гипертекст, Чехов, Мопассан

AUTEUR

Serguéï Kibalnik

Docteur ès lettres, professeur de littérature russe à l'université d'État de Saint-Pétersbourg, directeur d'études à l'Institut de littérature russe « Maison Pouchkine » ; auteur de huit monographies et de plus de trois cents articles sur l'histoire de la littérature russe du XVIII^e au XX^e siècle, en particulier sur Dostoevskij, Čehov, Puškin, sur la réception de la poésie antique en Russie, l'avant-garde russe et la littérature de l'émigration.

Костюмы пожилых персонажей в русской литературе XIX века

Les costumes des personnages âgés dans la littérature russe du XIXe siècle
Costumes of elderly characters in 19th-century Russian literature

Natalia Gamalova

DOI : 10.35562/modernites-russes.781

Droits d'auteur

CC-BY

TEXTE

- 1 Цель настоящей статьи — проследить, каким образом в портретных описаниях литературных персонажей сопряжены старческий возраст и одежда. Корпусом для статьи послужила русская проза от *Пиковой дамы* (1833) до *Китай-города* (1882). Примеры, собранные за годы преподавания русской литературы XIX века, взяты из повестей Пушкина, Мельникова-Печерского, Лермонтова, Вельтмана, Панаева, Соллогуба, Боборыкина, из романов и рассказов Тургенева и Достоевского. Вспомогательными источниками послужили воспоминания Елизаветы Янковой, записанные ее внуком, записки Петра Каратыгина и очерки Василия Верещагина.
- 2 Речь пойдет о костюме, о терминологии и о выражениях, определяющих одежду пожилых персонажей без учёта того, кто описывает (мужчина, женщина, автор, молодой рассказчик и т. д.) и какие между персонажами отношения (симпатия, вражда, субординация и т. д.). Другими словами, мы приступаем к зашоренному, с чисто литературной точки зрения, чтению. Разрушая синтагматику и внутренние текстовые связи, мы выстраиваем искусственную парадигму как набор свидетельств о репрезентациях стариковского костюма или об отношении к старости в прозе позапрошлого века.
- 3 Филипп Амон писал по поводу центральной роли персонажей в литературе XIX века: «предварительный сбор “документальных свидетельств” о среде наводит автора романа на мысль об

интриге и о составе персонажей романа. По принципу симметрии, после написания произведения этот состав персонажей *даст* нам “документальное свидетельство”» [Напон, 1993 : 32] о среде, костюме, нравах XIX столетия. Именно такие «свидетельства» мы предлагаем здесь рассмотреть.

- 4 Одежда несет в себе мощную идентификационную нагрузку, указывая на социальный статус, этническую и конфессиональную принадлежность, семейное положение, профессию, политические убеждения, состояние здоровья. В сказках вестиментарная трансфигурация — один из видов преобразования, том числе и финального торжества, героя. Сам язык фиксирует сходство переодевания и перевоплощения.

Язык и предания ярко засвидетельствовали тождество понятий *превращения и переодевания*: слова *оборотиться, обернуться (оборотиться, об-вернуться)* означают собственно: *окутаться, покрыть себя платьем, а пре-вратиться — переодеться, изменить свою одежду (свой внешний вид)*... [Афанасьев, 1982: 399].

- 5 Фиксирует ли литература преобразование платья с возрастом? «...Время всесильно..., — говорит Жорж Печорин Вере Дмитриевне в *Княгине Лиговской*, — даже наши одежды подобно нам самим подвержены чудным изменениям — вы теперь носите блондовый чепчик, я вместо фрака московского недоросля или студентского сюртука ношу мундир с эполетами...» [Лермонтов, 1990: 407-408]. Данная цитата вполне иллюстрирует бартовскую триаду *costume (langue)/vêtement (langage)/habillement (parole)* [Barthes, 1959]. Печорин предлагает собеседнице *прочесть* то, что они в данный момент носят (чепец носили дома замужние женщины, офицеры — униформу) не как видимое одеяние, а как знаки изменения возраста и статуса. В *Герое нашего времени* солдатская шинель Грушницкого — ключевой элемент завязки разыгранной Печориным интриги [Лермонтов, 1990: 519].
- 6 В центре универсума прозы XIX века, и в особенности романтических повестей и реалистических романов, стоит герой, а значит и его положение в свете, портрет, костюм, образ жизни,

возраст. Все эти понятия взаимосвязаны. К понятию образа жизни восходит сама история слова *костюм*, которое пришло в русский язык из французского. Только после XVII века современный вестиментарный смысл слова *costume* отпочковался от понятий *обычай*, *манера*, *образ жизни*. «*Coustume* (1641) сначала и *costume* (1662) впоследствии — результат сужения понятия *coutume* (обычай) от итальянского *costume* (1260), которое употреблялось в значении “способ указания на различия в возрасте, в состоянии, в эпохе жизни персонажей” (XVI в.)» [Rey, 1992: 506]. Словарное определение Алена Рея исходит как из узуальной, так и из театральной семантики термина *costume*. Данная эволюция значения подтверждается словарями Брюно и Годфруа [Brunot, 1927, II: 73, 94, 454; Godefroy, 1883: 326–327].

- 7 Перейдем от предварительных теоретических замечаний о связи костюма с возрастом и образом жизни непосредственно к анализу примеров.
- 8 Самые очевидные портретные характеристики подтверждают априорное, стереотипное и двоякое представление о стариковской манеры одеваться. С одной стороны, костюм стариков немоден, неопрятен и неказист. С другой, встречаются (гораздо реже) и престарелые щеголи, уделяющие платью преувеличенное внимание. «Если для литературы не существует счастливой любви, то и счастливой старости тоже» [Montandon, 2005: 7]. У Ивана Тургенева, чье творчество покрывает отрезок времени от начала сороковых до начала восьмидесятых, мы находим иллюстрации обоих вестиментарных типов. В романе *Дым* (1867) отставной надворный советник Созонт Потугин описан следующим образом: «Одет [...] был небрежно: старомодный сюртук сидел на нем мешком, и галстук сбился на сторону» [Тургенев, 1961, IV: 23]. Другой пример из *Записок охотника* (*Мой сосед Радилов*) (1847): «В гостиной, на среднем диване, сидела старушка небольшого роста, в коричневом платье и белом чепце...» [Тургенев, 1961, I: 45]. В *Дворянском гнезде* (1859) Настасья Карповна Огаркова — пожилая женщина «лет пятидесяти пяти, в белом чепце и коричневой кургузой кацавейке на темном платье» [Тургенев, 1961, II: 146]. Согласно историку костюма Раисе Кирсановой, «в XIX столетии их [кацавейки] носили только пожилые и простолюдины» [Кирсанова, 2006: 71]¹.

Героиня рассказа *Татьяна Борисовна и ее племянник* (1848), «женщина лет пятидесяти», «ходит [...] обыкновенно в сером тафтяном платье и белом чепце с висячими лиловыми лентами» [Тургенев, 1961, I: 159]. В *Первой любви* (1860) княгиня Засекина, «женщина лет пятидесяти, простоволосая и некрасивая, в зеленом старом платье и с пестрой гарусной косынкой вокруг шеи» [Тургенев, 1962, VI: 206]. Ещё одно описание Засекиной: «старуха сверх зеленого, уже знакомого мне платья накинула желтую шаль и надела старомодный чепец с лентами огненного цвета» [Тургенев, 1962, VI: 212]. Время действия *Первой любви* указано в рассказе эксплицитно: «Дело происходило летом 1833 года» [Тургенев, 1962, VI: 202]. Выделим из приведенных примеров женские чепцы.

- 9 Специально оговоренная, но неопределенная, старомодность чепца может нести интертекстуальную нагрузку, поскольку точно такая же синтагма — «чепец с лентами огненного цвета» — входит в описание туалета Анны Федотовны в *Пиковой даме* [Пушкин, 1987: 191], а старая графиня, как известно, в свои 87 лет одевалась по моде 1770-х (мы вернемся ниже к туалету пушкинской героини). Во французской прозе XIX века чепцы с несобранными в банты лентами (*bonnet à longs rubans*, *bonnet à rubans*, *bonnet aux barbes*, *bonnet aux barbes flottantes*) выступают как признак не самого элегантного одеяния: «...ленты ее чепца, обвисшие и смятые, как уши слона, небрежно спадали вдоль толстокожей челюсти и должным образом все это обрамляли» («...les barbes de son bonnet, flasques et plissées comme des oreilles d'éléphant, tombaient nonchalamment le long de ses mâchoires peaussues et encadraient convenablement le tout » [Gautier, 1881 : 106-107]). В описании Готье вид свисающих лент явно небрежен. У Бальзака чепец с лентами следует сразу после указания на отсутствие элегантности:

Мадам Гийом не обладала ни грациозностью, ни тонкими манерами, в свои без малого шестьдесят лет она обыкновенно носила на голове чепец одного и того же фасона со свисающими, как на вдовьих чепцах, лентами.

Sans grâces et sans manières aimables, madame Guillaume ornait habituellement sa tête presque sexagénaire d'un bonnet dont la

forme était invariable et garni de barbes comme celui d'une veuve.
[Balzac, 1899: 23]

- 10 Рискну предположить, что данные детали описаний известных французских прозаиков отложились в сокращенном виде в памяти их русских собратьев по перу.
- 11 Рассказчик Тургенева не уточняет, чем именно чепец Засекиной отличался от модных уборов. Сами по себе чепцы в 1833 из моды не выходили. *Дамский журнал* за 1833 год восхваляет отделку разных головных уборов — шляп, шляпок-капотов, мантилий, тюрбанов, беретов и чепчиков: «На легкие блондовые чепчики употребляют как можно прозрачнейшую блонду и самые нежные цветы» [ПМ-7, 1833: 112]. То же самое утверждали осенью 1833 и парижские журналы:

Никогда еще чепчики не получали такого признания, как в этом году; даже когда молодым женщинам не хочется укладывать волосы в прическу, они предпочитают чепчик любому другому головному убору; в этом случае носят чрезвычайно легкие чепчики.

Jamais les bonnets n'ont été autant adoptés que cette année ; les jeunes femmes même lorsqu'elles ne veulent pas se coiffer en cheveux, préfèrent un bonnet à toute autre coiffure ; dans ce cas le bonnet est d'une extrême légèreté. [Anonyme, 1833: 11]

- 12 Судя по журналам, цветными лентами чепцы отделялись, но цвета должны были сочетаться с расцветкой других деталей костюма.

Маленькие тюлевые чепчики Греческой формы, то есть с густым бантом (chou) почти на затылке, чрезвычайно красивы. Ленты, украшающие их, идут от оборок, находящихся спереди, к банту, который окружен тюлевым рюшем, и от которого упадают концы лент довольно низко².

— Носят также чепчики в роде сих последних из черной блонды с газовыми лентами <о>ранжевого, розового или вишневого цвета. [ПМ-15, 1833: 32]

- 13 Могу лишь предположить, что у тургеневской княгини чепец был сшит из плотной материи или скрывал полностью или почти полностью волосы, тогда как модными считались маленькие чепчики из воздушных материй и кружев, например, такие: «Мы видим прекрасные маленькие чепчики из черной блонды; спереди оборка, в четыре пальца шириною, поддерживается гирляндой роз без листьев» [ПМ-24, 183: 176].
- 14 Чепчики становились атрибутом костюма для пожилых героинь, потому что были частью как светского нарядного, так и ночного и утреннего домашнего туалета и в силу этого ассоциировались с замкнутым образом жизни.
- 15 Подытожим первую категорию примеров. Тургеневские пожилые персонажи одеваются не по моде, не по размеру, одежда висит на них мешком или тесна («кургузая»); женщины выбирают неброские серые и коричневые тона; их зеленые платья похожи на чиновничьи форменные сюртуки; они редко переодеваются («ходит обыкновенно», «уже знакомого мне платья»), даже гостей принимают с непокрытой головой и в домашней одежде (гарусная, то есть шерстяная, косынка на плечах). Пожилые героини подбирают несуразные расцветки: серый, белый и лиловый или зеленый, желтый и огненный. Дамские журналы регулярно напоминали о сочетании цветов:

Очень много маленьких чепчиков тюлевых, или кисейных, вышитых и подбитых розовым или голубым газом. Ленты, которыми они убираются, подобраны под цвет подкладки.
[ПМ-32, 1833: 96]
- 16 Костюмы тургеневских старух сильно отличаются от облика тургеневских девушек, носящих легкие светлые платья и причесанных по английской моде. Анализы воспоминаний представителей дворянской среды, проведенные историками моды, свидетельствуют о том, что стариковскими считали костюмы темного, например, черного, цвета [Хорошилова, 2015: 205].
- 17 Примеры молодящихся стариков встречаются у Тургенева намного реже, чем только что рассмотренные стереотипные и нелицеприятные представления о старости. В пьесе

Провинциалка (1850) ремарка, знакомящая читателя с графом Любиным, гласит: «Он одет щегольски и несколько изысканно, как обыкновенно одеваются стареющие бель-омы» [Тургенев, 1962, IX: 340]. Поскольку у Тургенева пятьдесят лет нечто вроде рокового рубежа, то Любин, будучи сорока девяти лет отроду³, этот рубеж не перешагнул, он только стареет, о чем и свидетельствует действительное причастие настоящего времени *стареющие*. Транслитерация французского *bel homme* придает описанию комический оттенок.

- 18 Вся вводная часть рассказа Павла Мельникова-Печерского *Бабушкины рассказы* (1858) посвящена возрасту прапрабабушки рассказчика, ее памяти, стародавности и богатству пережитых ею событий. *Молодиться* — значит стараться выглядеть моложе своих лет. Это наиболее распространенное значение глагола. В инкипите же *Бабушкиных рассказов* глагол *молодиться* подразумевает не придавать себе моложавую наружность, а словесно занижать свой возраст.

Бабушка Прасковья Петровна Печерская кончила жизнь далеко за сотню годов от роду. На старости летхватила старушка греха на душу — молодилась. Бывало, бабушке все восьмой десяток в доходе. Лет двадцать пять доходил — так и не дошел.
[Мельников, 1989b: 210]

- 19 Степан Трофимович в *Бесах* (1872) Достоевского, напротив, не скрывал свой возраст:

Говорят, в молодости он был чрезвычайно красив собой. Но, по-моему, и в старости был необыкновенно внушителен. Да и какая же старость в пятьдесят три года⁴? Но, по некоторому гражданскому кокетству, он не только не молодился, но как бы и щеголял солидностью лет своих, и в костюме своем, высокий, сухощавый, с волосами до плеч, походил как бы на патриарха...
[Достоевский, 1990: 19]

- 20 Постоянство костюма Верховенского вторит его верности старым идеалам, остаются неизменными и одежда, и «гражданская позиция», и образ жизни либерала 1840-х. Не желающие

моложавиться персонажи проявляют таким образом особого рода импозантность и достоинство.

- 21 В рассмотренных примерах «одеваться по-стариковски» зачастую не расшифровывается с помощью какого-то конкретного указания на модели одежды, а если и эксплицируется, то некоторыми «сигналами» чаще всего апофатического характера: нечистоплотно, не по моде, без шику, как если бы старость была лишь не-молодостью.
- 22 Для обсуждения связей между старческим франтовством и модой необходимо выстраивать обособленную парадигму примеров. В *Китай-городе* (1882) Колумзов носит в 1870-е рыжеватый парик с хохлом, «какие носили в тридцатых годах», но «во всей [его] наружности и в домашнем туалете [...] проглядывала старомодная франтоватость холостяка» [Боборыкин, 1957: 245]. Слово *франтоватость* с суффиксом, обозначающим ослабленную степень качества, встречается у Боборыкина часто по отношению к разным возрастным группам. *Старомодность* не детализирована и лишь условно является частью дискурса упадка по отношению к старикам.
- 23 Самая оригинальная категория примеров свидетельствует о том, что старомодность одежды может стать *рассказом о прожитой жизни*.
- 24 Прилагательное *старомодный* — калька от французского выражения *vieille mode*⁵, появившегося в конце XVI и в начале XVII веков — встречается у Тургенева. В прозе Пушкина его ещё нет, но в *Пиковой даме* имеется выражение *по старинной моде* и в *Дубровском* (1833) встречается *по запоздалой моде*: «Барыни сели чинным полукругом, одетые по запоздалой моде, в поношенных и дорогих нарядах...» [Пушкин, 1987: 155]. В приведенном примере отставание от моды может быть невольным и зависящим не от возраста, а от расстояния, отделяющего поместье Троекурова от столиц⁶. Проза XIX века дает нам примеры другого рода, более интересные, а именно — случаи сознательной и упорной верности фасонам времен Екатерины II, которые вошли в историю как «золотой век» вольностей дворянских. В ту эпоху персонажи были молоды. Литературные и мемуарные старики первой трети XIX века

одеваются по моде последней четверти XVIII столетия. Так, старая графиня в *Пиковой даме* (1833) «сохраняла все привычки своей молодости, строго следовала модам семидесятых годов», она «таскалась на балы, где сидела в углу, разбурьянная и одетая по старинной моде, как уродливое и необходимое украшение бальной залы» [Пушкин, 1987: 191-192, 194]. Вероятно, к такой же категории относится Прокофий Евдокимыч, уездный предводитель, богач и оригинал, из *Актеона* (1842) Ивана Панаева.

На старичке был истертый фрак покроя семидесятых годов, застегивавшийся спереди двумя пуговицами величиною со старинный пятак, а на фраке длинная владимирская лента с дворянскою медалью; сухощавые ножки его, в черных атласных панталонах с стразовыми пряжками у колен, воткнуты были в широкие гусарские сапоги грубой работы. [Панаев, 1952: 370]

- 25 В 1830-х Прокофий Евдокимыч носил фрак и так называемые *кюлоты*, бывшие в моде со времен Петра I. Согласно историкам моды, как часть придворного костюма их носили до 1917 года [Хорошилова, 2012: 51, 133].
- 26 Ярким образцом соединения костюма и возраста екатерининских дворян является эпизод из *Эротиды* (1835) Александра Вельтмана. Действие повести охватывает первые двадцать лет XIX века.

Таким образом, круг бригадира ограничивался *живыми преданьями глубокой старины*.

Мужчины в пудренных париках, с сальными косами, с мешочком на конце вроде хлопушки, в шитых золотом бархатных или атласных кафтанах с пуговицами фарфоровыми, стальными, шитыми блестками, с медальонами, в плисовых сапогах...

Дамы постарше — в громадных атласных калишах на проволоке, с блондами вокруг лица, с бочками вместо фижм, в пышных полонезах, с прорезами сбоку, в которые продевались полы атласной юбки и висели, как драпри окон из двух разноцветных шелковых материй.

Дамы средних лет, за полвека, в чепцах суворовских или в прическе, обильной кудрями, сверх коей шифоне из индийского шелка соединялся с унизанным жемчугом черным бордоном, продетым сквозь прическу; в мантильях с длинными полами и

капишоном; в башмаках белых, вышитых блестками и стальными бусами, с каблуками с два вершка вышины, с носками, как нос стерляди. [Вельтман, 1979: 25-26]

- 27 Приведенный перечень относится к окружению Хойхорова, испытывающего «пристрастие к временам Екатерины» [Вельтман, 1979: 23] и фасонам французского двора до 1789 года. Окружение бригадира, таким образом, разделяется на четыре категории. Сначала идут мужчины возраста скорее всего самого бригадира, то есть пожилые. В этой части цитаты собраны типичные черты мужской моды XVIII века: вышивка на фраках и кафтанах, напудренные парики с «кошельками» из тафты или бархата, которые носили на косах в 1780-х. Далее следуют дамы за пятьдесят или «средних лет» и за семьдесят или «постарше». Мы видим, что возрастные группы хотя и названы с эвфемистической корректностью нашего времени, автор все-таки иронизирует над старухами. Его описание объединяет несколько приспособлений XVIII века, подчёркивающих пышные формы или увеличивающих объёмы фигуры: панье из китового уса или тростника, волосяные или набитые шерстью валики, набедренные фижмы. К 1770-м годам относится платье *полонез*, пышно драпированное (как занавески) сзади с помощью подвязок, шнурков и фестонов [Kybalová, 1988: 283]⁷. «Громадные калиши на проволоке» — просторные накидки с капюшоном, благодаря продетым прутьям, высокий капюшон не мял прическу; плащи-*calèches* пользовались в 1770-е годы во Франции и успехом и скверной репутацией [Stephan, 2014, 100-101].
- 28 Третья часть обрисовки анонимных женских образов вращается вокруг причёсок, головных уборов и обуви и не соотносится с модами именно екатерининскими. Чепцы и мантильи носились в течение нескольких десятков лет, волосы завивали в разные времена. Туфли на каблуках продержались до периода Директории и ампира. Как и в случае с «драпри окон», преувеличения «носка, как нос стерляди» говорят о полунасмешливом групповом портрете.
- 29 Сосуществование нескольких поколений и, вследствие этого, нескольких модных стилей на балах александровского времени

зафиксировано в трудах искусствоведа и библиофила
Василия Верещагина:

Старики, — отставные сановники екатерининского времени, князя Юсупов, Куракин, Лобанов и Долгоруков, Лунин и др. появлялись в жабо, камзолах, чулках и башмаках, — «а которые и с красными каблуками», — этим доказательством знатности, перенятым из Франции. Княгиня Прасковья Михайловна Долгорукова одевалась до старости (ум. 1844) как при Екатерине II. Второе поколение продолжало держаться моды начала столетия. Наконец молодежь одевалась по последней парижской модной картинке. [Верещагин, 1908: 489-490]

30 Верещагин был компилятором и заимствовал этот отрывок скорее всего из Рассказов бабушки Елизаветы Яньковой. Вот «оригинал»:

Когда молодой государь перестал употреблять пудру и остриг волосы, конечно, глядя на него, и другие сделали то же. Однако многие знатные старики гнушались новою модой и до тридцатых ещё годов продолжали пудриться и носили французские кафтаны. Так, я помню, некоторые до смерти оставались верны своим привычкам: князь Куракин, князь Николай Борисович Юсупов, князь Лобанов, Лунин и еще другие, умершие в тридцатых годах, являлись на балы и ко двору одетые по моде екатерининских времен: в пудре, в чулках и башмаках, а которые с красными каблуками. [...]

Княжна Прасковья Михайловна Долгорукова до старости своей все ходила на красных каблуках и продолжала ездить в двухместной карете, которая имела вид веера (*en forme d'éventail*). Княжна была, я думаю, самая последняя в Москве старожилка, которая, имея от роду почти девяносто лет (она умерла в 1844 году), все еще одевалась, как при императрице Екатерине II.

Батюшка до кончины своей [1807] носил французский кафтан синего цвета, всегда белое жабо, белый пикейный камзол, чулки и башмаки. Он носил парик и пудрился и только за год до смерти снял парик и стал седым старичком. Давно уже все перестали пудриться, и я стала носить чепец из тюля, а Дмитрий Александрович всё ходил с пучком и слегка пудрился... [Благово, 1989: 166-167]

- 31 Жабо и чулки в 1820 означают не только верность привычкам, но — главное — «верность старине»⁸, признание превосходства прошлого над настоящим. Для стариков сейчас все не то и не так: покрой платья, вкусы, люди.

Где теперь такие люди, какие бывали в наше время? — Румянцев, Потемкин, Орлов, Суворов, Шереметев... Истинные вельможи славою, честью и богатством! [Вельтман, 1979: 23].

- 32 Рассказчик Павла Мельникова-Печерского в *Старых годах* (1857) не раз упоминает обмельчание: «в старину-то живали не по-нынешнему. [...] Измельчало все, измалодушествовалось, важности дворянской не стало» [Мельников, 1989а: 107]. Персонажи-старика русской прозы, повествующей о первой трети XIX века, превозносят «величие» екатерининских времен (справедливо или нет — другой вопрос) и выражают ценность былого своими костюмами «времен Очаковских» [Грибоедов, 1987: 73]. Актер Петр Каратыгин настойчиво рекомендовал одевать Фамусова в вышедшее из моды платье, ведь тот, кто изрек:

Век при дворе, да при каком дворе!
Тогда не то, что ныне,
При государыне служил Екатерине. [Грибоедов, 1987: 33]

- 33 другого платья носить не должен был.

Само собою разумеется, что Скалозуб должен быть в форме александровского времени (трех-угольная шляпа, с черным султаном, ботфорты); кн. Тугоуховский, Фамусов, и, пожалуй, два, три старика из гостей также должны быть одеты в старомодные платья. (Я помню, например, графа Хвостова, Дмитрия Львовича Нарышкина, кн. Голицына, артиста Дмитревского и некоторых других, носивших, до самой смерти, старомодные наряды. На академической выставке 1837 года был портрет князя А. Н. Голицына, писанный “с натуры” Брюлловым, на котором князь изображен был в сером фраке, со звездами, в белом галстухе, черных атласных штанах, черных шелковых чулках и в башмаках с пряжками. В Москве подобных личностей, придерживавшихся старых мод было, конечно, еще более.)

Старухе Хлестовой непременно следует быть в костюме прошлого века: эта барыня ни за что не надела бы современного наряда. [Каратыгин, 1880: 206]

- 34 Литературные и мемуарные Долгоруковы и Фамусовы прекрасно иллюстрируют суждение Клода Леви-Стросса:

Для пожилых людей история, протекающая в период их старости, — стационарна. [...] Эпоха, в которой они уже не принимают активного участия, в которой они не играют никакой роли, больше не имеет смысла: в эту эпоху ничего не происходит, или же происходящее на их взгляд, несёт в себе лишь отрицательные черты...

Les personnes âgées considèrent généralement comme stationnaire l'histoire qui s'écoule pendant leur vieillesse, en opposition avec l'histoire cumulative dont leurs jeunes ans ont été témoins. Une époque dans laquelle elles ne sont plus activement engagées où elles ne jouent plus de rôle, n'a plus de sens : il ne s'y passe rien, ou ce qui s'y passe n'offre à leurs yeux que des caractères négatifs... [Lévi-Strauss, 1973: 396]

- 35 Писатели и мемуаристы одинаково воспроизводят стремление придерживаться особой старины («золотого века дворянства») через отказ от новых фасонов, появившихся в конце XVIII столетия.
- 36 В *Тарантасе* Владимира Соллогуба фигурирует редкий пример героини, застрявшей в стиле ампир. Пожилая мать Ивана Васильевича в конце 1830-х «приписывала себя к высшему слою общества, а вследствие того носила до невероятия короткие талии, причесывалась по-гречески...» [Соллогуб, 1988: 280]. Старая княжна не расставалась с модой ампир (с. 1795-1827), потому что в свое время ее придерживалось высшее общество.
- 37 Мы оставим за рамками нашей классификации случаи, когда старомодность — признак чужачества, провинциализма или претенциозности. Например, в рукописной редакции действие пьесы *Холостяк* происходит в 1842 году, а ремарка о костюме тамбовского помещика Филиппа Шпуньдика (сорока пяти лет) аккумулирует признаки моды начала XIX века⁹.

38 Подведем итоги. Стариковские одежды героев воспроизводит шаблонный взгляд на старость: старик не обращает внимания на внешность или (реже) пытается комически угнаться за молодостью. Сходство между художественными произведениями, мемуарами и очерками свидетельствует не только об их взаимовлиянии. Компиляторы, мемуаристы и писатели воспроизводят схожие элементы вестиментарной дескрипции стариков, так как в рамках определенного контекста можно писать так и не иначе, за авторов временами говорит язык, в данном случае — повествование о старости-деградации, о старости-утрате (потеряна молодость), о вольном или невольном «отставании» от настоящего времени вместе с его модами. Естественным образом в литературе XIX века старость редко бывает внешне красивой¹⁰. Устаревшие нестильные фасоны литературных стариков и старух часто не детализированы; во многих случаях мы сталкиваемся с каким-то неопределенным «знаком» старческой не-модности (например, чепец или коричневый цвет). Когда же одежда отдалается от чисто материальной функции и переходит в свидетельство о времени и о старине, когда, подобно воспоминаниям, она становится «рассказом о прошлом», образуется особая категория примеров, не репродуцирующая избитый дискурс о некрасивой старости. Когда в описание стариковской одежды включается время, то негативные представления убывают: костюм переносит в сегодня прошлое личное и прошлое историческое (более или менее мифологизированное), о которых нельзя судить однозначно в терминах «ущербности».

BIBLIOGRAPHIE

Корпус

Боборыкин Пётр, 1957, *Китай-город*. Роман в пяти книгах. Под ред. Н. Ашукина, Москва, ГИХЛ.

Вельтман Александр, 1979, *Эротика, Повести и рассказы*. Подготовка текста, составление, вступ. статья и примечания Ю. М. Акутина, Москва, Советская Россия, с. 21-47.

Верещагин В. А., 1908, «Женские моды Александровского времени», *Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины*, июль-сентябрь, Санкт-Петербург, с. 472-.

Достоевский Ф. М., 1990, *Бесы*, *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. 7, Ленинград, Наука.

Лермонтов М. Ю., 1990, *Герой нашего времени*, *Сочинения в двух томах*, т. 2, 1990, Москва, Правда, с. 455-589.

Лермонтов М. Ю., 1990, *Княгиня Лиговская*, *Сочинения в двух томах*, т. 2, 1990, Москва, Правда, с. 380-442.

Панаев И. И., 1952, *Актеон*, *Русские повести XIX века, 40-50-х годов*, т. 1, Москва, ГИХЛ, с. 322-434.

Печерский Андрей (Мельников П. И.), 1989а, *Старые годы*, *Повести и рассказы*. Составление, вступит. статья и примечания А. П. Ланщикова, Москва, Правда, с. 92-164.

Печерский Андрей (Мельников П. И.), 1989б, *Бабушкины рассказы*, *Повести и рассказы*. Составление, вступит. статья и примечания А. П. Ланщикова, Москва, Правда, с. 210-250.

Пушкин А. С., 1987, *Дубровский*, *Сочинения в трех томах*, т. 3, Москва, Художественная литература, 1987, с. 125-188.

Пушкин А. С., 1987, *Пиковая дама*, *Сочинения в трех томах*, т. 3, Москва, Художественная литература, 1987, с. 188-211.

Соллогуб В. А., 1988, *Большой свет*, *Повести. Воспоминания*, Ленинград, Художественная литература, с. 67-141.

Соллогуб В. А., 1988, *Тарантас*, *Повести. Воспоминания*, Ленинград, Художественная литература, с. 191-327.

Тургенев И. С., 1961, *Записки охотника (Мой сосед Радлов)*, *Собрание сочинений в 10-и томах*, т. 1, Москва, ГИХЛ, с. 45-51.

Тургенев И. С., 1961, *Татьяна Борисовна и ее племянник*, *Собрание сочинений в 10-и томах*, т. 1, Москва, ГИХЛ, с. 158-167.

Тургенев И. С., 1961, *Дворянское гнездо*, *Собрание сочинений в 10-и томах*, т. 2, Москва, ГИХЛ, с. 107-229.

Тургенев И. С., 1961, *Дым*, *Собрание сочинений в 10-и томах*, т. 4, Москва, ГИХЛ, с. 4-144.

Тургенев И. С., 1962, *Первая любовь*, *Собрание сочинений в 10-и томах*, т. 5, Москва, ГИХЛ, с. 201-250.

Тургенев И. С., 1962, *Провинциалка*, *Собрание сочинений в 10-и томах*, т. 9, Москва, ГИХЛ, с. 334-368.

Библиография

- Anonyme, 1833, « Mode », *L'Art du coiffeur. Album du goût. Journal des modes*, 15 novembre, Paris, p. 10-11.
- Balzac Honoré de, 1899, *La Maison du chat-qui-pelote* (1830). Préface de Fr. Sarcey, Paris, Librairie L. Conquet, L. Carteret et C^{ie}.
- Barthes Roland, 1959, « Langage et vêtement (Flûgel. Hansen. Kiener et Truman) », *Critique*, t. XV, n° 142, mars, éd. de Minuit, p. 242-252.
- Brunot Ferdinand, 1927, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, t. I : *Le Seizième siècle*. 2e éd. revue et corrigée, Paris, Armand Colin.
- Bulletin des modes, 1834, *La Revue des modes*, n° 37-38, décembre, p. 147-150.
- Godefroy Frédérique, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XVI^e siècle*, t. II Casteillon-Dyvis, Paris, F. Vieweg, 1883, p. 326-327.
- Gautier Théophile, 1881, *Fortunio*, Paris, G. Charpentier éditeur.
- Hamon Philippe, 1993, *Du Descriptif*, Paris, Hachette.
- Kybalová L., Herbenová O., Lamarová M. (dir.), 1988, *Encyclopédie illustrée du costume et de la mode*, 6^e éd., Prague-Paris, Gründ.
- Lévi-Strauss Claude, 1973, *Anthropologie structurale Deux*, Paris, Plon.
- Montandon Alain (dir.), 2005, *Écrire le vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal.
- Rey Alain (dir.), 1992, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert.
- Roche Daniel, 2007, *La culture des apparences – une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Fayard.
- Stephan Charlotte, 2014, *La robe en France, 1715-1815 : nouveautés et transgressions. Mémoire de recherche en histoire de l'art appliquée aux collections*, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01547219/document>.
- Афанасьев А. Н., 1982, *Древо жизни. Избранные статьи. Подготовка текста и комментарии Ю. М. Медведева*, Москва, Современник.
- Благово Дмитрий, 1989, *Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово*. Ред. Т. И. Орнатская, Ленинград, Наука.
- Боборыкин Пётр, 1897, *По чужим людям, Собрание романов, повестей и рассказов в 12-и томах*, т. 3, Санкт-Петербург, изд. А. Ф. Маркса, с. 3-47.
- Гамалова Н., 2019, «Дискурс моды в светской повести (“Княжна Мими” и “Княжна Зизи” В. Ф. Одоевского)», *Русская литература и философия: от романтизма к XX веку*. Под ред. Е. А. Тахо-Годи, Москва, Водолей, p. 115-126.

Грибоедов А. С., 1987, *Горе от ума. Комедии. Драматические сцены (1814-1827)*, Ленинград, Искусство.

Каратыгин П. А., 1880, *Записки 1805-1879*, С.-Петербург, тип. А. С. Суворина.

Кирсанова Р. М., 2006, *Розовая ксандрейка и драдедамовый платок*, изд. 2-ое, Москва, Родина.

ПМ-7, 1833, Парижские моды, *Дамский журнал*, часть XLI, №7, февраль.

ПМ-15, 1833, Парижские моды, *Дамский журнал*, часть XLII, № 15, апрель.

ПМ-24, 1833, Парижские моды, *Дамский журнал*, часть XLII, № 24, июнь.

ПМ-32, 1833, Парижские моды, *Дамский журнал*, часть XLIII, № 32, август.

Тургенев И. С., 1979, *Холостяк. Комедия в трех действиях*, Полное собрание сочинений и писем в 30-и томах, 2-е изд., т. 2 *Сцены и комедии, 1843-1852*, Москва, Наука, с. 173-252.

Хорошилова О. А., 2012, *Костюм и мода Российской империи. Эпоха Николая II*, Москва, Этерна.

Хорошилова О. А., 2015, *Костюм и мода Российской империи. Эпоха Александра II и Александра III*, Москва, Этерна.

NOTES

1 Ср. «Старая горничная, в шелковой кацавейке и в сетке на темных, еще не седых волосах...» [Боборыкин, 1897: 20-21].

2 В приведенном отрывке из журнала *Парижские моды* бросаются в глаза галлицизмы. Следовало бы сказать, например: «обшит рюшем» или «концы лент свисают низко».

3 В *Провинциалке* уездный чиновник Ступендьев, сорока восьми лет, носит прорванный на локтях сюртук [Тургенев, 1962, IX: 335].

4 Интересно, следует ли искать здесь скрытую полемику с Тургеневым, у которого старики и старухи — люди пятидесятилетние?

5 Переходный глагол *démoder* и причастие *démodé* (вышедший из моды) — французские вокабулы уже двадцатого столетия. О появлении слова *мода* в русской литературе см. Гамалова, 2019: 116-118.

6 Возраст, разумеется, не единственная причина отставания от моды, оно характерно, например, для провинциальных персонажей, особенно если необходимо высмеять провинциализм.

- 7 Подробное описание платья *à la polonaise* в дипломной работе по музейным экспонатам и истории костюма Шарлотты Стефан: Stephan, 2014, 16-17.
- 8 Верность персонажей старине могла проявляться не только в одежде, но и в гастрономических предпочтениях и в образе жизни вообще: «Верная старине своей, она не изменила костромского образа жизни и не заразилась заморскими причудами: ела за обедом огромные кулебяки, пила после обеда квас, бранилась за картами и, по преданию всех матерей, имеющих товар, готовый для сбыта, давала каждое воскресенье вечеринки для сбора женихов...» [Соллогуб, 1988: 96-97].
- 9 Ср. «На нем старомодный черный фрак с крошечной тальей и высоким воротником; белый тесный галстук с пряжкой; весьма короткий полосатый бархатный жилет с перламутровыми пуговицами и светло-гороховые панталоны; в руке у него пуховая шляпа». [Тургенев, 1979: 191]
- 10 Нередки примеры, в которых старики красивы, потому что сохранили «следы былой красоты», но этот комплимент относится к физической внешности, а не к одежде.

RÉSUMÉS

Русский

Описания внешности литературных персонажей могут включать в себя возраст и одежду, а также указывать на связь между возрастом и манерой одеваться, особенно если речь идет о детях или о стариках. Возрастные особенности нарядов кодифицируются не так четко, как, например, профессиональные или религиозные атрибуты в костюме. Авторы и рассказчики включают в описания стариковского костюма довольно скупые и условные оговорки по каким-то отдельным пунктам, например, изношенность, мешковатость, отставание от моды. За исключением светской повести, писатели редко уточняют, что, собственно говоря, является в костюме стариков немодным. Стереотипные отрицательные представления о старости характеризуют наибольшее количество проанализированных примеров из русской прозы 1830-1880 годов. Если же немодное платье уподобляется воспоминанию, то отрицательные репрезентации уступают место времени и былому, то есть понятиям, которые не могут получить однозначной оценки. Старинный немодный костюм позволяет перенести былое в настоящее и вызвать переоценку старости.

Français

Les descriptions de l'apparence des personnages littéraires peuvent évoquer les vêtements et l'âge, ainsi qu'une éventuelle relation entre les deux, notamment s'il est question d'un âge avancé. Les habits réservés à tel âge ne sont pas codifiés d'une manière aussi claire que, par exemple, les attributs vestimentaires professionnels ou religieux. À quelques exceptions près, les notations qu'auteurs ou narrateurs intègrent à leurs brèves descriptions des costumes de vieillards sont plutôt parcimonieuses et conventionnelles, fixant certains points particuliers : par exemple, les vieillards sont lourdauds et démodés. Les extraits analysés précisent rarement, mis à part la nouvelle mondaine, en quoi consiste à proprement parler la nature démodée du costume de vieillard. Les représentations stéréotypées négatives caractérisent un grand nombre d'exemples tirés de la prose russe des années 1830-1880. Cependant, si le vêtement, s'assimilant à la mémoire, raconte le passé, les représentations défavorables cèdent la place aux notions qui échappent à une évaluation univoque (le temps et le passé). Les vieux costumes démodés font alors entrer le passé dans le présent et permettent de réévaluer la vieillesse.

English

Descriptions of the appearance of literary characters may depict their clothing and age, sometimes highlighting a possible relationship between the two, particularly if the character is of advanced age. The clothing reserved for different ages (childhood, adolescence, old age) is not as clearly codified as professional or religious dress among others. With a few exceptions, the brief descriptions of old men's costumes given by authors and narrators tend to be rather sparse and conventional, highlighting specific aspects: for example, old men are often clumsy and old-fashioned. Except for *mondain* stories, the extracts analysed here rarely describe in detail the old-fashioned nature of the old men's costumes. Negative stereotypical representations characterise a large number of examples from Russian prose from the 1830s to 1880s. However, if clothing, like memory, recounts the past, the unfavourable representations of age are ousted here, because the course of time is not subject to judgments. Old-fashioned and out-of-fashion clothing brings the past to the present and allows us to re-evaluate old age.

INDEX

Mots-clés

personnage, description, aspect physique, vieillesse, costume, nouvelle mondaine, mode

Keywords

character, description, physical appearance, old age, prose, costume, fashion

Ключевые слова

персонаж, описание, внешность, старость, костюм, мода, светская повесть

AUTEUR

Natalia Gamalova

Professeur de langue et littérature russes à l'université Lyon III ; membre du Centre d'études linguistiques — Corpus, discours et sociétés ; domaines de recherche : Innokentij Annenskij, Jean Chuzeville, critique littéraire au début du XX^e siècle, symbolisme, traduction poétique ; l'histoire du costume dans la prose ; auteur de la monographie sur la réception de l'Antiquité grecque en Russie dont les traductions d'Euripide.

Переменные Формулы любви: трансформация стареющего героя в киноповести Григория Горина

*Les variables de La Formule de l'amour : transformation d'un homme
vieillissant dans le ciné-récit de Grigorij Gorin*

*Formula of Love and its variables: The transformation of an ageing hero in
Grigorij Gorin's cine-story*

Yanina Mouton

DOI : 10.35562/modernites-russes.799

Droits d'auteur

CC-BY

TEXTE

- 1 Предметом анализа данной статьи является киноповесть Григория Горина *Формула любви*, в которой темы возраста, старости и старения являются ключевыми. В центре интриги *Формулы любви* стоят не столько чувства молодых героев Алексея Федяшева и Марии Гриневской, сколько погоня за любовью стареющего графа Калиостро. Двое других пожилых героев повести — тетушка Алексея и семейный доктор — помогают молодым влюбленным и противостоят по своей психологии графу Калиостро.
- 2 *Формула любви* широко известна по одноименному телефильму, снятому Марком Захаровым¹. Первое знакомство публики с произведением произошло в 1984 году: 28 декабря состоялся анонс фильма в передаче *Кинопанорама*, а 30 декабря — премьера на всесоюзном телеканале. Комедия с элементами мюзикла получила положительные отзывы критиков и приобрела большую популярность у зрителей. Сценарий фильма впервые был опубликован в третьем и четвертом номерах журнала *Телевидение. Радио вещание* за 1985 год. При жизни автора текст *Формулы любви* публиковался в сборниках его избранных произведений в 1990-м и 1994-м годах, а также в шестом томе *Антологии сатиры и юмора России XX века*, посвященном

Григорию Горину²; именно в этом издании *Формула любви* получила определение *киноповести*.

- 3 С начала 1960-х годов Григорий Горин (1940–2000) (настоящее имя писателя Григорий Офштейн) приобрел известность как автор фельетонов, юмористических и сатирических рассказов, печатавшихся в основном в журнале *Юность* и в *Литературной газете*. Он стал известен также как соавтор творческого дуэта с Аркадием Аркановым³; совместно они работали над созданием капустников, сатирических сценок, эстрадных монологов и пьес. В этих произведениях полем действия персонажей была современная писателю повседневность. С начала 1970-х Горин обращается к «чужим сюжетам». Приведем в качестве примеров *Забывать Герострата!* (1970) о поджигателе храма Афины Эфесской в Древней Греции, *Тиля* (1974) по фламандским легендам в обработке Шарля де Костера, *Самого правдивого* (1976) о бароне Мюнхгаузене, театральную фантазию о Джонатане Свифте *Дом, который построил Свифт* (1982), киноповесть *Формула любви* (1984) по мотивам повести Алексея Толстого *Граф Калиостро*, пьесу *Поминальная молитва* (1987) по произведениям Шолом-Алейхема. Валентина Головчинер определяет некоторые из этих текстов как эпические драмы условно-метафорического направления [Головчинер, 2007: 249], Наум Лейдерман и Марк Липовецкий пользуются наименованием «интеллектуальные драмы» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, II: 199]. Сам Горин в *Моих автобиографиях* называет эти свои произведения пьесами-притчами [Горин, 2000: 19]. Следует отметить, что автор действительно тяготеет к притчевой художественности; обращаясь к так называемым вечным проблемам, он прибегает к переделкам, то есть к использованию не раз обработанных в литературе «чужих» или «вторичных сюжетов» [Багдасарян, 2012: 128]. Иными словами, Горин участвует в процессе, суть которого изложил Юрий Лотман: художественные тексты, которые уже составляют часть культурной памяти, «не могут быть пассивными хранилищами константной информации, поскольку являются не складами, а генераторами. Смыслы в памяти культуры не «хранятся», а растут» [Лотман, 1992, I: 202]. Подобный рост смыслов Горин обеспечивает за счет «притчевого»

взаимодействия с современностью. Упомянутые тексты Горина изобилуют сентенциями, разошедшимися на ходовые цитаты, которые до сих пор остаются актуальными; учитывая, что «в пределе [...] притча <конденсируется> в паремию, пословично-афористическую сентенцию» [Тюпа, 1989: 17], эта популярность вполне ожидаема. Дидактизм Горина (как продолжение установки на притчу) актуализирует в сознании современников нравственно-этические императивы и фиксирует в современности минувшее и неизбывное.

- 4 Остановимся на том, как «разрастается» у Горина типичная водевильная ситуация «влюбленный старик и девушка».
- 5 На создание *Формулы любви* (1984) Горина вдохновила повесть Алексея Толстого (1921) *Граф Калиостро*, также выходившая под заглавиями *Лунная сырость* и *Счастье любви* (1922). Что касается жанрового подзаголовка, то, не ставя своей задачей анализ жанровых особенностей *Формулы любви*, мы ограничимся отсылкой к энциклопедическому определению *киноповести* [Демин, 1974: 124]. Отметим лишь, что горинское творчество, возникающее на стыке прозы, кинематографа, театра и эстрады, явилось примером особенно насыщенного даже для XX века жанрового синтеза и экспериментирования. Мы оставим также за пределами статьи как детальное сопоставление киноповести Горина и рассказа Толстого, так и подробную историческую и литературную родословную Джузеппе Бальзамо, более известного как Алессандро Калиостро. Подчеркнем, однако, что если в рассказе Толстого Калиостро путешествует по России в сопровождении своей жены Марии, то у драматурга Горина знаменитый итальянец терпит фиаско, пытаясь влюбить в себя юную Марию Гриневскую, а также то, что у Горина ключевую роль играют персонажи второстепенные у Толстого, а именно — старая тетушка юного Федяшева и местный врач.
- 6 Действие киноповести *Формула любви* разворачивается в конце XVIII века в столице Российской империи и в усадьбе Белый Ключ Смоленского уезда. Знаменитый во всей Европе «маг и чародей» [Горин, 2000: 331] граф Калиостро оказывается в Петербурге. Тут наслышаны о его невероятных способностях и ждут замечательного итальянца как предсказателя будущего,

чудесного врачевателя, собеседника на оккультные темы и исполнителя желаний, в том числе таких невероятных, как омоложение. В дом небогатого дворянина Гриневского Калиостро попадает по приглашению его дочери Марии, с целью лечения больного отца. Эта «молодая, чрезвычайно красивая девушка» [Горин, 2000: 337] сразу же привлекает немолодого графа — этого требует и традиционная водевильная ситуация; герой прельщен девичьей молодостью и красотой. «Старый развратник захотел чистой любви» [Горин, 2000: 347] — так в водевильном низовом духе судит о хозяине слуга Калиостро. Скрываясь от ареста, Калиостро бежит из столицы и обманом увозит с собой Марию, внушив ей и родителям, что лишь присутствие рядом с ним родственника больного поможет «врачевателю» продолжить лечение на расстоянии. Калиостро становится одержим идеей добиться взаимности — пусть даже влюбленность наступит не сама собой, а под воздействием магической формулы любви, которую графу требуется вывести и апробировать. Кстати, такая рациональность соответствует распространенному в российском восприятии стереотипному образу просвещенного европейца. Дальнейшие события разворачиваются в провинции, в Смоленском уезде — здесь у Калиостро ломается карета, и вся компания вынуждена сделать остановку в деревне⁴. О происшествии узнает молодой местный помещик Алексей Федяшев. Пока федяшевский кузнец, старик Степан, чинит карету итальянцев, помещик приглашает графа погостить в усадьбе Белый Ключ. В приглашении Федяшева просматривается корыстный мотив — в поисках женского идеала, он влюбился в мраморную статую⁵ и, подобно Пигмалиону, мечтает оживить свою Галатею⁶. Помочь ему в этом, верит молодой человек, сможет именно Калиостро.

7 В повести Толстого юный Федяшев — центральный персонаж. У Горина же рядом с ним действуют — и обращают на себя очень много внимания — чрезвычайно выразительные и притягательные герои старшего возраста: доктор и тетя Алексея, «старенькая помещица Федосья Ивановна Федяшева»⁷ [Горин, 2000: 338]. По сути, они становятся не менее значимыми героями, чем сам граф⁸. И старая тетюшка, и пожилой семейный доктор понимают противоестественность схем Калиостро и Алексея.

Умудренные опытом старики резко контрастируют с юным порывистым Федяшевым и таинственным иностранцем. Первый, пусть недолго, но безоговорочно верит в возможность оккультного волшебства, второй сделал на этом имя и репутацию, и, хотя бы отчасти, поверил в возможность изменить собственное естество. В отличие от фурора, произведенного в столице, в провинции Калиостро сталкивается со скептической оценкой своей персоны. Провинциальные старики вполне по-трикстерски подрывают авторитет трикстера Калиостро, и, по сути, направляют события в естественное русло⁹. Предложенное автором развитие этого трансформирующего для Калиостро противостояния обнаруживает генетическую или жанровую связь *Формулы любви* с традицией комедии и водевиля, ведь престарелый любовник, соперничество старого и молодого — распространенные в европейской литературе интриги.

- 8 В латинской комедии Плавта на страстях *senex amator* построено не менее семи произведений: речь идет о старике Деменете в *Ослах*, Никобуле и Филоксене в *Вакхидах*, Лисидаме в *Касине*, Демифоне в *Купцах*, Антифоне в *Стихе* и Демифоне в *Шкатулке* [Ryder, 1984]. Во французскую комедию престарелые влюбленные ревнивцы пришли из итальянской комедии дель арте [Attinger, 1969: 20]¹⁰. В мольеровском *Мещанине во дворянстве* (1670) зрелый господин Журден не смог добиться любви молодой маркизы, а в *Школе матерей* Мариво (1732) господин Дами, вступивший было в соперничество за молодую Анжелику с собственным сыном Эрастом, в итоге раскаивается и уступает. В *Собаке на сене* Лопе де Вега (с. 1618) сомнения стареющего жениха выражает граф Лудовико:

Ведь может быть, чего уж хуже, —
Потомства не дожидаться мне,
И я останусь при жене.
А ведь жена при старом муже —
Что плющ, повисший на ветвях...
[Лопе де Вега, 1963: 624]

- 9 В *Уловках Фенисы* (1617) Фениса слышит от Капитана: «А возраст мой пускай вас не страшит — [...] Каким бы ни казался я на вид» [Лопе де Вега, 1962: 329], однако предпочитает сына Капитана,

тем более, что «быть женою старикана / Для девушки плохой почет» [Лопе де Вега, 1962: 331]. У Тирсо де Молина в *Благочестивой Марте* (1614-1615) Фелипе влюблен в главную героиню, сосватанную за старого капитана Урбину¹¹. Николай Гоголь, вводя «в комедию водевильного типа престарелого “жениха-неудачника”» Балтазара Жевакина, осуществляет связь *Женитьбы* (1833-1835) с легким жанром [Кузнецов, 1998: 42]. Водевиль и комедии Скриба, Мельвиля, Баяра, Кармуша, де Буари, Пужоля, Дюфо и прочих авторов в переводах-адаптациях Петра Ивановича Григорьева¹², Дмитрия Ленского (Воробьева), Федора Кони, Петра Каратыгина составляли в первой половине XIX века значительную часть репертуаров Малого и Александринского театров¹³. Водевиль Петра Григорьевича Григорьева *Филатка и Мирошка соперники, или Четыре жениха и одна невеста* (1831) построен на соперничестве старика с юношей.

- 10 В советское время водевили входили в театральные репертуары, а водевильные сюжеты ложились в основу популярных кинокомедий. Вновь и вновь адаптировались для сцены и экрана водевили Ленского, *Аз и Ферт* Павла Федорова (1849), произведения Лабиша и Камюзо. Если судить по странице «Спектакли прошлых лет» официального сайта Театра сатиры, то, наряду с Ардовым, Катаевым, Ильфом и Петровым, Шварцем, Мольером, Булгаковым, Эрдманом, с 1935 года на сцене часто ставились водевили Камюзо (*Чудак-покойник*), Маффио (*Муж всех жен*), Петра Каратыгина (*Дядюшка о трех ногах*), Николая Дьяконова (*Свадьба с приданым*), Алексея Бонди (*Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка*¹⁴). В Малом драматическом театре с начала 1920-х годов шли *Ревнивая к самой себе* Тирсо де Молина, *Путь к славе* и *Стакан воды* Скриба, *Дамская война* Скриба и Легуве, *Женитьба* Николая Гоголя, *Девушка гусара* Федора Кони, *Женитьба* Белугина Александра Островского, *Как они хотели жениться* Сомерсета Моэма, *Ты — это я!* Леонида Ленча [Репертуар, 1985]. Многие водевили из этого списка были экранизированы. К примеру, незадолго до съемок *Формулы любви* Марком Захаровым Георгий Юнгвальд-Хилькевич снял по мотивам водевиля *Дочь русского актера* (1844) Петра Ивановича

Григорьева музыкальный телефильм *Ах! Водевиль, водевиль!* (1980)¹⁵.

- 11 Водевильные мотивы разрабатывались как вполне идеологически ангажированными авторами, так и теми, для кого они становились инструментом иносказания. Одной из сюжетных линий *Голого короля* Евгения Шварца¹⁶, созданного по андерсеновским мотивам, является соперничество престарелого короля и молодого простолюдина: принцесса Генриетта влюблена в юного свинопаса Генриха.
- 12 В советском ангажированном театре, особенно до 1970-х, выражения «неравный брак»¹⁷, «завидный жених» или «приданое» приобретали новый смысл, идеологический и воспитательный. Примером тому могут служить успешные спектакли московского Театра сатиры — уже упомянутая комедия Дьяконова *Свадьба с приданым*¹⁸ (1949) и пьеса братьев Тур *Неравный брак* (1940)¹⁹. Даже если приданым становились рекордные урожаи, а в женихи девушкам из колхоза имени Шолом-Алейхема предлагался неподходящий, конечно же, в качестве жениха наследник американского миллионера, все эти новшества встраивались в традиционные комедийные схемы, предполагающие хитрость сватов, ревность, квипрокво и счастливый конец. Говоря о возрастном неравенстве, следует отметить, что в советских комедиях конца 1970-х и начала 1980-х годов оно уступает место разнице в социальном статусе. Так, в *Неравном браке* (1969) Владимира Константинова и Бориса Рацера будущая свекровь препятствует союзу молодых из-за «разности интеллектов» [Константинов, Рацер, 1984: 271]: жених — сын профессора, невеста — дочь маляра. В *Дачном романе* (1979), *Стихийном бедствии* (1981) и *Ходе конем* (1976) тех же соавторов интрига строится на несоответствии, с традиционной точки зрения, возраста героев и их желаний и действий, однако здесь героини за сорок и за пятьдесят находят себе холостяков или вдовцов своего возраста. В целом же, комедии и водевили Рацера и Константинова утверждают стереотипные семейные роли: молодые герои вступают в брак с молодыми, а бабушки и дедушки мечтают сидеть с внуками.

- 13 Нерешительные невесты и женихи, деятельные сваты и тещи, престарелые вдовцы, старые волокиты, пришедшие из комедий, водевильного театра, мюзиклов, оперетт и фарсов, прижились в советском театре, в кино и на эстраде²⁰. Произведения Горина, ставшие важной частью советской массовой культуры — в том числе и знаменитая *Формула любви* — демонстрируют связь с классической комедией и водевилем²¹. Далее нам предстоит рассмотреть, как у Горина происходит преломление комедийной традиции.
- 14 В горинском тексте всеобъемлющей становится проблема любви, а также, вполне раблезианское, решенное трагикомически, противопоставление и противостояние физис-антифизис. Ключевые действующие лица (не только стареющие и старые) либо отбрасывают, либо принимают естественный ход вещей до тех пор, пока не наступает развязка, то есть торжество природы. Такая неизбежность настойчиво некоторыми героями оспаривается, а развязка, будучи формально по-водевильному счастливой, содержит нечто трагическое²². Именно старые герои, то есть те, кто приближается к пределу (жизни), получают в киноповести большую дозу пристального (и очень человеческого) авторского внимания и обеспечивают произведению притчевый и экзистенциальный аспекты.
- 15 Распределим персонажей киноповести по поколениям. К пожилым героям относятся Федосья Ивановна Федяшева, доктор, Калиостро, кузнец Степан, родители Марии, публика мага. Средний возраст представлен Лоренцой и слугой Калиостро Маргадоном («усталый мужчина неопределенного возраста» [Горин, 2000: 331]). Молодые персонажи — Алеша Федяшев, Мария Гриневская, Фимка, кучер Жакоб. Наконец, есть еще маленькая девочка Прасковья Тулупова. Тетушка Федосья и семейный врач демонстрируют приверженность обыденности, чем, конечно же, не могут вызвать ничего кроме скуки в Алексее и Калиостро, стремящихся к сверхъестественному. Так, обращаясь к эксцентричному гостю, доктор замечает:

Кончать надо с хиромантией, дружок! Пальцем искрить, вилки глотать в нашем возрасте уже не годится. И с барышнями

поаккуратней! Мраморные они, не мраморные — наше дело
сторона! Сиди на солнышке грейся! [Горин, 2000: 374]

- 16 Слово хиромантия, означающее предсказания будущего или характера по руке, здесь применено метонимически. Доктор использует, обращаясь к знаменитости, уменьшительное и доверительное дружок. Все его фразы или безглагольные, или с глаголом в повелительном наклонении, или с глаголом в инфинитиве, то есть вся тирада безлично-вневременная. Диминутивы и дружеский тон соединяются со всеобщими императивами. Доктор ставит знак равенства между ним и чародеем, оба — просто престарелые люди.
- 17 В столице Калиостро удалось создать себе репутацию всемогущего врачевателя и чудодея. Во всяком случае, его услуги пользовались успехом. На спиритическом сеансе в начале повести он предсказывает одной «сморщенной старушенции в белоснежном парике и многочисленных украшениях» [Горин, 2000: 333], что она проживет вплоть до XIX века. Узнав, что умирать не скоро, та произносит: «Может, замуж еще сходить напоследок?» [Горин, 2000: 334]. Перед нами — женский комический пандан старика-жениха. Оглашая для хозяина запланированные визиты, Маргадон читает в записной книжке графа: «Визит к камер-фрейлине Головиной с целью омоложения оной. И превращения в девицу...» [Горин, 2000: 336]. В этой реплике прослеживается связь между Гориным и Булгаковым: над хирургическими методами омоложения страстных (и смешных) старух трудился, в частности, профессор Преображенский в *Собачем сердце* (1925)²³. Аналогия с Преображенским в начале киноповести сближает Калиостро с трагическим образом Фауста.
- 18 Что касается Федосьи Ивановны, то ее советы племяннику носят, прежде всего, бытовой характер: искупаться, наловить рыбы, наконец, жениться. В глазах молодого человека мечте и красоте противопоставляется «болото житейское» [Горин, 2000: 340], он ищет реализации невозможного и в этом схож с Калиостро. До отказа от оживления статуи комичность тандема соперников — стареющего Калиостро и молодого Федяшева — вполне уравновешена. Едва лишь противоестественные притязания

молодого героя заброшены, Алексей меняется и, фактически, следует житейским советам тетушки (справиться с хандрой, отбить Марию у Калиостро, жениться) — его «наивные» чувства выигрывают в соперничестве с «чародейством» пожилого претендента на любовь Марии. Линия молодых героев развивается идиллически: любовь с первого взгляда, ответное чувство, комическое разоблачение подложной статуи. У Горина этот естественный выигрыш идет вкупе с высвобождением от формульности стареющего Калиостро, который, проигрывая, вызывает сочувствие. Этому процессу сопутствует обнаружение в наивном сознании стариков трикстерского начала. Так, доктор регулярно высказывает сентенции или афоризмы [Горин, 2000: 344–345]. Федосья Ивановна, доктор и кузнец Степан творчески и суггестивно-манипулятивно пользуются памятью как традиционно авторитетным инструментом. Тетушка, препятствуя Алексею в его желании занести статую в дом, апеллирует к воспоминаниям старых дворовых слуг, и в итоге разворачивается комический обмен воспоминаниями, указывающий на пристрастия покойного барина:

— Стой! — крикнула тетушка и оттолкнула Степана. — Да как же это можно! Постороннее изваяние — и в дом? Откуда нам знать, с кого ее лепили? Может, эта девица была такого поведения, что и не дай Бог... ее же при деде вашем ставили, дед был отменный развратник. Старики помнят...

Несколько стариков, стоявших среди дворни, авторитетно закивали и захихикали.

— На Прасковью Тулупову похожая, — сказал один дед. — Была тут одна... куртизаночка...

— И вовсе не Прасковья! — сказал другой старик. — Это Жазель, французенка... Я ее признал... По ноге! Ну-ка, Степан, подтащи поближе... [...]

— Она! — авторитетно сказал дед. — А может, и не она... Та была брунетка, а эта вся белая... [Горин, 2000: 343].

- 19 Представленная в этом отрывке «низовая» память как личное свидетельство противостоит памяти «высокой», культурно-исторической. Так, Калиостро сообщает, что родился в Месопотамии, две тысячи сто двадцать пять лет назад. Делясь легендой о собственном рождении, точно совпавшем с

извержением Везувия, он обращается к общекультурному пласту европейской истории. Доктор остроумно подвергает сомнению древность графа, осуществляя проверку «высокого» «низовым». Он вспоминает случай из своей практики, когда уездный писарь, обозначая год рождения, вместо четырехзначной цифры писал для экономии чернил однозначную [Горин, 2000: 355]. Так в округе появились «долгожители»: «Ефимцев, купец, третьего года рождения записан, Куликов — второго...» [Горин, 2000: 355]. В этом трикстерском по своей сути замечании доктора реализуется важное для Горина взаимодействие вечного, прошлого и настоящего. Сам автор утверждает, что «писатель всегда занимается современностью, даже если пишет про Адама и Еву» [Горин, 2010: 216]. Формула любви — продукт последнего советского десятилетия, предперестроечных времен²⁴. В этом контексте горинские старики как бы фиксируют границу между неудовлетворительным, но знакомым, настоящим и желанным, но неизвестным, будущим; они демонстрируют те или иные трикстерские черты²⁵, парадоксальную работу трансгрессивного, которое иногда «производит сакральное»²⁶.

- 20 Общей деталью изображения старости у Горина является то, что стареющие и старые персонажи — не немощны, не одиноки, не больны. Нет у писателя и совершенно несчастных героев. Залогом отсутствия несчастья, которое может приносить старение, является неэгоистичная заинтересованность жизнью, устремленность героев вовне. Она реализуется у Горина двояко: на уровне житейском и метафизическом. Путем взаимовыгодного поколенческого взаимодействия (благодаря общим стараниям) Алеша и Мария вступают в счастливый брак, а загадочный и мятувшийся иностранец Калиостро становится, благодаря «крохотной» Прасковье Тулуповой, «дедушкой» [Горин, 2000: 337]. В этой точке сходятся два полюса — конец и начало, сложное и простое, погранично иное и погранично знакомое, притча и комедия.
- 21 У Горина граница старости, готовящая нас к последнему пределу, и примирение с ней работают как примирение с неидеальностью и конечностью жизни²⁷. В финале седой «дедушка» Калиостро настолько умиротворен, что спокойно позирует местному художнику в окружении обитателей идиллической усадьбы

Белый Ключ, не обращая внимания на прибывших арестовать его офицеров.

- 22 Горинская киноповесть *Формула любви*, являя пример авторской обработки привычного водевильного сюжета, таковой превосходит; ее притчевость обеспечивает персонажам сразу считываемую аудиторией глубину. Популярность же произведения, воплотившего горинское взаимодействие современного с неизбывным, напрямую связана с тем гуманистическим пафосом, который традиционно присущ комическому и остается актуальным для этого авторского текста.

BIBLIOGRAPHIE

Корпус

Горин Григорий, 2000, *Формула любви*, *Антология сатиры и юмора России XX века*, т. 6, Москва, Эксмо-Пресс, с. 331-378.

Библиография

Attinger Gustave, 1969, *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine reprints.

Brazier Nicolas, Mélesville, Carmouche Pierre-Frédéric-Adolphe, 1824, *Le vieillard et la jeune fille*. Comédie-vaudeville, Paris, chez J.-N. Barba libraire.

Ryder K. C., 1984, «The "Senex Amator" in Plautus», *Greece & Rome*, vol. 31, n° 2, p. 181-189.

Stites Richard, 1993, « "Camarades, la vie est devenue plus gaie" », *Moscou 1918-1941. De « l'homme nouveau » au bonheur totalitaire*. Sous la dir. de C. Gousseff, Autrement, p. 179-198.

Багдасарян О. Ю., 2012, «"Не старайся облегчить свою память забвением": вторичный сюжет как преодоление истории ("Забыть Герострата!" Г. Горина)», *Политическая лингвистика*, № 3 (41), с. 128-132.

Головчинер В. Е., 2007, *Эпическая драма в русской литературе XX века*, Томск, изд. Томского гос. педагогического университета.

Горин Г., 2000, «Мои автобиографии», *Антология сатиры и юмора России XX века*, т. 6, Москва, Эксмо-Пресс, с. 15-20.

Горин Г., 2010, «Забыть — значит простить! или Почему была написана пьеса “Забыть Герострата!”», *Избранное*. Ред. В. Порфирьева, Москва, Эксмо, с. 215-216.

Григорьев П. мл., 1833, *Филатка и Мирошка соперники, или Четыре жениха и одна невеста*. Водевиль в 1 действии, Санкт-Петербург, тип. вдовы Байковой.

Демин В., 1974, *Киноповесть, Словарь литературоведческих терминов*. Ред. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев, Москва, Просвещение, с. 124.

Джулиани Рита, 2000, «Тема омоложения в европейской литературе 1920-х годов: М. Булгаков и И. Свево», *Лингвистика и культурология, Studi di lingua e culturologia*, Москва, МГУ, с. 195-214.

Дьяконов Н. М., 1950, *Свадьба с приданым*. Комедия в 3-х действиях, 6-ти картинах. Авторизованный перевод с языка коми А. Глебова, Сыктывкар, Коми госиздат.

Злобин Ю. Д., 2009, «Символика развития личности пожилого человека в народных волшебных сказках», *Вестник ЮУрГУ*, № 42, с. 52-58.

Константинов В. К., Рацер Б. М., 1984, *Неравный брак* (1969). Комедия в 2-х действиях, *Проходной балл*. Комедии, Москва, Советский писатель.

Кузнецов А., 1998, «К мотиву побега в комедии Н. В. Гоголя *Женитьба*», К 60-летию профессора Анны Ивановны Журавлевой, Москва, Диалог-МГУ, с. 39-48.

Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н., 2003, *Современная русская литература. 1950-1990-е годы*, т. 2, 1968-1990, Москва, Академия.

Липовецкий Марк, 2009, «Трикстер и закрытое общество», *Новое литературное обозрение*, № 6, с. 224-245.

Лопе де Вега, 1962, *Изобретательная влюбленная*. Перевод Евг. Блинова, *Собрание сочинений в шести томах*. Сост. Н. Томашевский, т. 2, Москва, Искусство, с. 301-466.

Лопе де Вега, 1963, *Собака на сене*. Перевод М. Лозинского, *Собрание сочинений в шести томах*. Сост. Н. Томашевский, т. 4, Москва, Искусство, с. 497-658.

Лотман Ю. М., 1992, «Память в культурологическом освещении», *Избранные статьи в 3-х томах*, т. 1, *Статьи по семиотике и типологии культуры*, Таллинн, Александра, с. 200-202.

Овчинникова Анастасия, 2010, «Из истории бенефисов на Московской сцене. Репертуар 1824-1848 годов», *Аспирантский сборник*, № 6, Москва, Государственный институт искусствознания, с. 35-74.

Пихоя Р. Г., 2019, *Советский Союз: история власти. 1945-1991*, Москва, Берлин, Директ-Медиа.

Плавский З., 1963, *Примечания*, Лопе де Вега, *Собрание сочинений в шести томах*, Сост. Н. Томашевский, т. 4, Москва, Искусство, с. 767-791.

Репертуар, 1985, Государственный академический ордена Ленина и ордена Октябрьской революции Малый театр СССР: Репертуар. Текст А. Волчанского и О. Пивоварова, Москва, Искусство.

Ряпосов Александр, 2017, «Телефильм М. А. Захарова “Формула любви” (Мосфильм, 1984): сюжет, композиция, жанр», *Театрон*, № 3 (21), Москва, Российский гос. институт сценических искусств, с. 62-76.

Смирнова М. В., 2005, Тур, *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь*, т. 3, П-Я, Москва, Олма-Пресс инвест, с. 521-523.

Толстой А. Н., 1968, Голубые города, *Собрание сочинений в десяти томах*. Под ред. А. В. Алпатова, Ю. А. Крестинского и др., т. 4, Москва, ГИХЛ, с. 46-88.

Тур (братья), 1940, *Неравный брак*. Комедия в 3-х актах с прологом, Москва, Управление по охране авторских прав.

Тюпа В. И., 1989, *Художественность чеховского рассказа*, Москва, Высшая школа.

Шахматова Т. С., 2009, *Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков*, автореферат на соиск. ученой степени кандидата филолог. наук, Казань.

NOTES

- 1 О подробном анализе фильма см. Ряпосов, 2017.
- 2 В своей статье мы используем именно это последнее прижизненное издание.
- 3 Аркадий Арканов (настоящее имя — Аркадий Штейнбок, 1933-2015) — писатель-сатирик, драматург, соавтор Горина в начале его литературной карьеры.
- 4 Деревня у Горина буколическая и идеально-условная.
- 5 В повести Толстого *Граф Калиостро* речь идет об оживлении картины.
- 6 Пигмалион и Галатея как живописный (Жером, Норманд, Штук, Реньо, Берн-Джоунс и пр.) и театральный сюжет был хорошо известен в СССР. В Москве *Пигмалион* (1912) Бернарда Шоу подолгу не сходил с афиш: с 1938 года пьеса регулярно ставилась в Театре Сатиры, и с 1943 — в Малом драматическом. Переводилась пьеса Шоу на русский язык неоднократно: Б. Шоу, *Пигмалион*. Пьеса в 5-и действиях, авторизов. перевод с английского с рукописи Б. Лебедева, Москва, С. Ф. Рассохин, 1914; *Уличная цветочница (Пигмалион)*. Комедия в 5-и

действиях. Сочинение Бернарда Шоу. Пер. И. Р-ской, Москва, С. Ф. Рассохин, 1914; *Пигмалион*. Вариант Московского театра сатиры. Обработка Г. Рыклина, Москва, Искусство, 1938. Популярности пьесы Шоу и вообще темы Пигмалиона способствовал музыкальный фильм Дж. Кьюкора *Моя прекрасная леди* (*My Fair Lady*, 1964) по мюзиклу (1956) Фредерика Лоу.

7 В тексте Толстого тетушка Федяшева ограничивается редкими предостережениями и советами в адрес своего племянника, а фигура доктора, появляющаяся в конце повести, является побочной и никак не маркированной с точки зрения возраста.

8 Для комической традиции, как известно, характерно то, что кажущиеся маловажными персонажи — например, слуги и старики — играют решающие для развития интриги роли.

9 Пожилую помещицу и врача можно рассматривать, следуя за анализом Ю. Злобина, как вошедших в свободное от иллюзий «уникальное состояние простоты и естественности» [Злобин, 2009: 55]. Больше о старых героях волшебных сказок см. в его статье: Злобин, 2009: 52-58.

10 « Le fiancé quinquagénaire [...] déploierait comiquement une passion que l'âge rendrait équivoque » [Attinger, 1969: 20].

11 Классическая пьеса Лопе де Вега *Собака на сене* была хорошо известна русской и советской аудитории. В московском Малом театре комедия ставилась с 1919 года Александром Саниным. Перевод Михаила Лозинского 1935 года появился в сценической редакции Ленинградского государственного театра комедии в 1938 году [Плавский, 1963: 781], а в 1977 году на студии «Ленфильм» режиссер Ян Фрид снял музыкальный фильм *Собака на сене*. Обработки классических произведений испанского золотого века стали частью советской массовой культуры: режиссер Ян Фрид создал на основе пьес Лопе де Вега (*Собака на сене*) и Тирсо де Молина (*Благочестивая Марта*) музыкальные комедии — 1977 и 1980 годов соответственно.

12 Вот некоторые примеры французских источников, к которым обращался драматург и актер Григорьев: *Жена, каких много, и муж, каких мало*, или *Все навыворот* — переделка комедии Крезэ де Лессэ *Семейные секреты* (Auguste Creuzé de Lesser, *Le secret du ménage*, 1809), *Жена кавалериста*, или *Четверо против одного* — переработка водевиля

Дядя-соперник авторства Мельвиля (Mélesville (Anne-Honoré-Joseph Duveyrier), *L'Oncle rival*, 1811), Муж, жена и знатный друг — переделка водевиля Скриба и Мельвиля Год второй, или Кто виноват? (Eugène Scribe, Mélesville, *La seconde année, ou À qui la faute?* 1830) и др.

Примечательно, что в заключительной сцене водевиля красноречивым названием *Старик и девушка* героиня, трактуя свое желание жениться на молодой как помутнение разума, изменяет свои намерения: «Oui, je voulais femme jeune et jolie, / Qu'allais-je faire ? hélas ! pauvre vieillard ! / Il était temps, j'ai connu ma folie: / Malheur à ceux qui la savent trop tard ! [Brazier, Mélesville, Carmouche, 1824: 36]

13 Об истории бенефисов см.: Овчинникова, 2010.

14 Лев Гурыч Синичкин Бонди (1892-1952) — адаптация одноименной комедии Дмитрия Ленского 1839 года, являющейся в свою очередь русской обработкой *Отца дебютантки* Теолона и Баяра (E. Théaulon, J.-F. Bayard, *Le père de la débutante*, 1838).

15 Советским зрителям хорошо запомнилась песенка героини телефильма *Ах! Водевиль, водевиль!* на слова Леонида Дербенева: «Прежде чем жениться на молоденькой, / Паспорт свой открой и посмотри [...] Прежде чем к молоденькой посвататься, / Пять минут у зеркала постой».

16 Творчество Шварца, безусловно, близко Горину.

17 Возраст, разумеется, не исчерпывает неравенство при бракосочетании. Мезальянс — нарушение «сочетаемости» супругов с точки зрения имущества, социального положения, расы, национальности, воспитания, образования, репутации, согласия семей и так далее.

18 Музыкальная кинокомедия по мотивам пьесы Дьяконова была снята на студии «Мосфильм» в 1953 году.

19 Позже пьеса шла также под названием *Выгодный жених*. Братья Тур — псевдоним Леонида Тубельского и Петра Рыжея [Смирнова, 2005: 521].

20 О склонности советской массовой культуры к опереттам и варьете см. Stites, 1993.

21 Образы неравных пар по возрасту или физическим данным могут быть не лишены напряжения и драматизма, например, на картинах Гойи (Francisco de Goya, *Matrimonio desigual*, 1819, Lázaro Galdiano Museum, Madrid), на офортах *Los Caprichos* (¿Qué sacrificio! 1799), *Неравный брак* Василия Пукирева (1862, Третьяковская галерея).

22 По мнению Татьяны Шахматовой, у Горина «водевильное мироощущение соединяется с драматическим и на столкновении внешней беззаботности и внутреннего напряжения рождается трагедийный эффект воздействия на читателя / зрителя» [Шахматова, 2009: 15].

23 В другом жанре, в жанре утопии, звучат сновидения Василия Буженинова из рассказа Алексея Толстого *Голубые города* (1925): «Полстолетия тому назад, когда я уже умирал глубоким стариком, правительство включило меня в “список молодости”. Попасть туда можно было только за чрезвычайные услуги, оказанные народу. Мне было сделано “полное омоложение” по новейшей системе: меня заморозили в камере, наполненной азотом, и подвергли действию сильных магнитных токов, изменяющих самое молекулярное строение тела. Затем вся внутренняя секреция была освежена пересадкой обезьяньих желез» [Толстой, 1968: 50–51]. Об омоложении в европейской литературе 1920-х годов см.: Джулиани, 2000.

24 Примечательно, в отношении того пристального внимания, которое Горин уделяет стареющим героям в *Формуле любви*, следующее: в 1980-х годах знаком неизбежного конца системы стал кризис власти и ее репрезентация чередой старых, умирающих один за другим, руководителей страны. Рудольф Пихоя отмечает: «В 1980 г. скончался А. Н. Косыгин, в январе 1982 г. — М. А. Суслов, в ноябре 1982 г. — Л. И. Брежнев, в мае 1983 г. — А. Я. Пельше, в феврале 1984 г. — Ю. В. Андропов, в декабре 1984 г. — Д. Ф. Устинов. По стране гулял злой анекдот: в СССР придумали новый вид спорта — гонки на катафалках. 10 марта 1985 г. умер К. У. Черненко» [Пихоя, 2019: 399]. Стареющие персонажи Горина контрастируют с этим крайне унылым рядом партийных деятелей и похорон.

25 Именно эти черты, как доказывает Марк Липовецкий, необходимы «для выживания в постоянно меняющихся, непонятных и непрозрачных социальных условиях советского общества» [Липовецкий, 2009: 227]. Как известно, примерами трикстерского поведения полны, в соответствии с законами жанра, сказки, комедии, мелодрамы,

водевили. Отмечая прямую связь беспокойной социально-политической ситуации с популярностью водевилей и мелодрам в советский период, Татьяна Шахматова обращает внимание на следующие периоды их широкого распространения: 1920-1930, 1950-1960 и 1980-е годы [Шахматова, 2009: 15].

26 Именно так объясняет Липовецкий фукодианский анализ трансгрессии в XX веке [Липовецкий, 2009: 232].

27 В отличие от Маши и Алеши, которых, по законам жанра, ждет счастливая семейная жизнь, неразрешенной остается судьба влюбленной в Калиостро Лоренцы; неидеально расставание Фимки и Жакоба.

RÉSUMÉS

Русский

Темы связи поколений и старости (счастливой или болезненной) разрабатываются Григорием Гориным во многих рассказах и пьесах. Одни герои писателя принимают свою старость и осмысливают ее как естественный ход вещей. Другие — сожалея о том, что превратились в старых больных людей (бургомистр в пьесе *Тот самый Мюнхгаузен* или продавец попугаев в киноповести *О бедном гусаре замолвите слово*), вполне охотно ссылаются на свою старческую немощь в корыстных целях. Третьи — отторгают старение и стремятся остаться молодыми. Отрицание старости отчетливо проявляется в желании снова пережить любовь. Соединяя водевильную ситуацию влюбленного старика с «бродячим сюжетом» о графе Калиостро и с народной мудростью о принятии естественного хода жизни, Горин создает комедию-притчу.

Français

Les thèmes des liens intergénérationnels et de la vieillesse (heureuse ou douloureuse) sont développés dans beaucoup de récits et pièces de Grigorij Gorin. Certains héros de Gorin acceptent la vieillesse. D'autres (par exemple, le bourgmestre dans la pièce *Ce fameux baron de Münchhausen* ou le vendeur de perroquets dans le ciné-récit *Ayez un mot pour le pauvre hussard*), tout en regrettant leur décrépitude, utilisent volontiers cette faiblesse pour défendre leurs buts basement intéressés. D'autres encore rejettent le vieillissement et s'efforcent de prolonger leur jeunesse. Revivre l'amour peut signifier pour eux le retour en arrière, à l'âge plus jeune. En combinant la situation vaudevillesque d'un vieillard amoureux avec le sujet littéraire bien connu du comte de Cagliostro, et avec la sagesse populaire qui ordonne de s'en remettre au cours naturel des choses, Gorin crée une comédie-parabole.

English

Grigorij Gorin's short stories and plays frequently portray intergenerational relations and old age (happy or distressing). Some of the heroes respond to ageing with acceptance, while others (such as the mayor in the play *That Very Munchhausen* or the parrot seller in the cine-story *Say a Word for the Poor Hussar*) gladly exploit their seniority for personal gain despite deploring the ill health associated with elderliness. A different attitude nevertheless emerges in the heroes who refuse to accept their ageing. A conspicuous marker of their rejection of old age is their desire to fall in love again and be loved. By combining a vaudeville convention of an enamoured old man with a recurring plot about Count Cagliostro and the popular wisdom that tells us to accept things as they are, Gorin creates his comedy-parable.

INDEX

Mots-clés

Gorin, vieillesse, vieillissement, comique, vaudeville, ciné-récit, parabole

Keywords

Gorin, old age, ageing, comic, vaudeville, cine-story, parable

Ключевые слова

Горин, старость, старение, комическое, водевиль, киноповесть, притча

AUTEUR

Yanina Mouton

Doctorante de l'unité de recherche Centre d'études linguistiques – Corpus, discours et sociétés de l'université Jean Moulin Lyon III ; spécialiste de l'humour, de la satire, de la prose de Grigorij Gorin.

La déconstruction du stéréotype de la vieillesse dans l'œuvre de Vladimir Makanin

Деконструкция стереотипов старости в творчестве Владимира Маканина

Deconstructing the stereotype of old age in the work of Vladimir Makanin

Isabelle Després

DOI : 10.35562/modernites-russes.819

Droits d'auteur

CC-BY

TEXTE

- 1 La perception de la vieillesse varie selon les époques et selon les pays. Or la littérature peut être un des modes d'expression du regard de la société sur tel ou tel phénomène. Toutefois, les œuvres littéraires sont aussi la manifestation d'une vision spécifique et individuelle, celle de l'artiste, qui va parfois à l'encontre des représentations communément admises et, de ce fait, contribue à l'évolution des mentalités et à la modernisation des sociétés.
- 2 Vladimir Makanin (1937-2017) est un écrivain russo-soviétique, qui après la fin de l'URSS, a opéré avec succès sa mutation en écrivain russe¹. Dans les années 1990, les auteurs auxquels leur appartenance à l'Union des écrivains garantissait auparavant un statut officiel et un revenu stable, sont nombreux à abandonner la littérature, car il devient impossible de vivre de sa plume [Mélat, 1996 : 94]. En outre l'intérêt du public se porte plutôt sur les écrivains issus de l'underground (Erofeev, Sorokin) et sur les très nombreuses œuvres qui n'avaient pas été publiées en URSS (celles de Zamjatin, Nabokov, Solženicyn). Certains écrivains se tournent vers la politique et commencent une nouvelle carrière (Ajtmatov, Astaf'ev), d'autres sont découragés et pensent au suicide [Mélat, 1996 : 99]. Makanin est un des rares exemples d'écrivains ayant su traverser sans trop de dommage les turbulences économiques et sociales des années 1990.
- 3 En effet, après avoir fait ses débuts littéraires juste après le Dégel, il s'est fait connaître dans les années 1970 comme un auteur que l'on

rapportait alors à la prose psychologique urbaine, dans le sillage de Jurij Trifonov. Comme lui, Makanin s'écarterait résolument du réalisme socialiste et de ses valeurs utopiques, pour explorer les faiblesses et les difficultés psychologiques de l'homme ordinaire et insignifiant. Dès cette époque, Makanin utilisait le texte comme un laboratoire pour un nouveau réalisme, dans lequel ses personnages étaient des objets d'expérimentation dont il observait les réactions, en les confrontant, dans leur vie quotidienne, à des questions existentielles.

- 4 Après la fin de l'époque soviétique, alors que la littérature russe subit une grave crise, non seulement économique et sociale, mais aussi idéologique et morale, Makanin est loin d'être disqualifié. Son style s'adapte à la nouvelle période, intégrant des procédés caractéristiques du postmodernisme [Després, 2000 : 23-26 ; 2006 : 142], mais sans abandonner les questions qui étaient déjà formulées dans ses premières œuvres. On peut même constater une remarquable continuité dans les thèmes, les motifs et les métaphores de Makanin, comme si l'auteur revenait constamment sur les textes précédents pour les développer, les corriger, les compléter, de sorte que l'on peut parler d'un véritable métatexte makaninien [Быкарева, Незгоровова, 2018 : 42].
- 5 Or la vieillesse est l'un de ces motifs récurrents, depuis les premières œuvres de Makanin, jusqu'au roman autofictionnel *La Frayeur*, qui lui est entièrement dédié. On peut ainsi suivre la façon dont Makanin s'empare du thème, l'observe sous différents angles, croise les regards, extérieurs, puis intérieurs (à la fin, l'auteur-narrateur est lui-même un vieillard), et en produit une vision nouvelle, dérangement par certains aspects, mais enrichissante, voire même séduisante, par d'autres.
- 6 La notion de « monde narratif » [Pier, 2018 : 265] dérive de celle de sémiosphère élaborée par Jurij Lotman. Un monde narratif est celui que crée un auteur par son discours, et qui peut s'écarter du monde dont rend compte le langage commun. Il nous importe donc de déterminer en quoi, dans le discours de Makanin, la notion de vieillesse s'écarte de ce qu'elle recouvre dans l'espace sémiotique du langage. C'est pourquoi, notre point de départ a été une étude sur les associations langagières russes dans lesquelles est impliquée la vieillesse [Крючкова, 2006]. De cette étude il ressort que l'association

de la vieillesse avec l'expérience et la sagesse est beaucoup moins marquée en russe qu'en français. Précisons qu'en russe l'adjectif *vieux* (старый) a deux dérivatifs différents : *стаpеу* et *стапуk*. Le mot *стаpеу*, qui désigne souvent dans l'orthodoxie un moine de grand renom², est fortement lié à l'autorité, tandis que le mot *стапуk*, qui a endossé la signification plus commune de vieux ou vieillard, est privé de la sémantique de la sagesse et de l'expérience, mais conserve, selon cette étude, le champ des caractéristiques négatives, telles que la faiblesse, tant physique, que mentale, la sénilité, la saleté et l'aspect repoussant, la maladie, la démence, le mauvais caractère, la méchanceté. Notons au passage qu'il n'en est pas de même pour le féminin *стапыха* ou *стапыука*, qui n'ayant pas de double dans le langage élevé, est moins dépréciatif. En somme, le vieillard suscite principalement la pitié ou le rejet, voire la peur, d'autant plus qu'il est aussi associé à la fin de la vie, et donc à l'approche de la mort. C'est cette représentation commune du vieillard qui est mise à l'épreuve, puis, dans une certaine mesure, déconstruite, par Makanin dans son métatexte.

- 7 Dans le langage courant, comme dans le champ littéraire, la notion de vieillesse fonctionne dans une opposition binaire avec celle de jeunesse, et plus précisément, le vieillard s'oppose à l'homme jeune, qui, dans la mythologie soviétique, est plein de force, travailleur, beau et séduisant, optimiste et joyeux. Le héros soviétique est lui-même un héritage de l'image du héros futuriste, anguleuse et brutale, qui exalte la force et la virilité. Ainsi le choix de Makanin de s'intéresser à la vieillesse est, en soi, un signe de résistance aux canons littéraires, tant du modernisme que du réalisme socialiste.
- 8 Dès ses premières œuvres, Makanin, par le biais de son narrateur, fait preuve d'un intérêt original pour les vieillards. Dans *Les Voix*, qui peut être considéré comme son « Art poétique » [Mélat, 1993 : 41-56] et où s'entremêlent les textes de fiction, les souvenirs, et les digressions réflexives sur la littérature, le narrateur décrit comment est née sa vocation d'écrivain. Pour illustrer son propos, il raconte une scène se déroulant dans les traditionnels bains russes, où est en train de se laver un groupe de vieillards nus. Le lecteur, qui voit ces vieillards par les yeux du jeune narrateur, découvre d'abord leurs corps dénudés. Le narrateur ne cache rien, son regard est direct, franc et sincère, presque naïf dans sa description minutieuse, par exemple, lorsqu'il

évoque leurs parties génitales, lourdes et pendantes. Mais ces vieillards ne suscitent ni le rejet, ni le dégoût, ni la peur ou la pitié. Au contraire, ils inspirent la joie, car il se dégage d'eux une impression de sérénité et de bonheur.

Я видел их одинаково обвисшие детородные органы, давно отслужившие; они обвисли и оттянулись к земле — в самом последнем и конечном нашем направлении, покачиваясь, как покачиваются кисеты с махоркой, бывшие тогда в поселке все еще в моде. Сочетание обвислости с улыбающимися лицами стариков, с их выцветшими детскими глазами, которые уже не только не совестились какой-то там обвислости, но, вероятно, попросту забыли о ней, — было удивительно и отдавало великим, неслыханным счастьем: дожили наконец и ведь не умерли.
[Маканин, 1982: 375]

Je regardais leurs organes génitaux, depuis longtemps hors d'usage, et qui pendaient lamentablement en direction de la terre, notre dernière destination à tous. Ils se balançaient comme des petites blagues à tabac en cuir qui étaient encore à la mode dans la campagne, et le contraste entre cet affaissement et les visages souriants des vieillards avec leurs yeux décolorés qui non seulement n'avaient pas honte de leur bas-ventre, mais n'y pensaient plus, était étonnant et respirait un bonheur ineffable : nous avons vécu jusque-là, et vous voyez, nous ne sommes pas morts, avaient-ils l'air de dire.
[Makanine, 1988 : 186]

- 9 Plus loin le narrateur décrit comment ils se lavent mutuellement le dos. Cette description, empreinte d'une grande tendresse, confine à l'érotisation des corps :

Стоя немного боком, не как женщина, старик упирался руками в скамью, а голову свешивал, расслабив шею полностью, как свешивают головы только старики, — напарник тер его мягко, даже нежно, ласкающими неторопливыми движениями.
[Маканин, 1982: 379]

Debout, de trois quarts (pas comme une femme), un vieillard appuyait les mains sur le banc, laissait pendre mollement son cou et sa tête, comme seuls les vieillards peuvent le faire ; et son partenaire

lui frottait le dos avec douceur, avec des gestes lents et caressants...
[Makanine, 1988 : 192]

- 10 En effet, à la vue de ces vieillards, le narrateur sent soudain monter en lui un élan vital quasi sexuel.

Гул в ушах где-то бегущей воды, а к вискам прилила кровь, глаза затмило, и я почувствовал свое распарившееся молодое тело, как чувствуют его перед близостью с женщиной. [Маканин, 1982: 376]

Il régnait dans l'établissement un brouhaha énorme auquel s'ajoutait le ruissellement de l'eau. J'entendis pourtant tout à coup le sang qui battait à ma tempe, mes yeux se troublèrent et je sentis mon jeune corps s'alanguir comme devant une femme. [Makanine, 1988 : 188]

- 11 Mais il ne s'agit (sans doute) que de l'inspiration littéraire. En effet, il se prend à imaginer qu'il écrit un récit sur ces vieillards. Il lui semble alors voir, dessinés sur leur peau, des mondes et des cartes géographiques, et il peut lire leurs dos comme s'il s'agissait de livres ouverts.

Больше всего читались спины — спины стариков — это жизнеописания, их можно разглядывать часами, восстанавливая не только жизнь человека, но тип, вид этой жизни, даже ее ритм. [...] Спина повествовала, как повествует старая книга. [Маканин, 1982: 378]

C'étaient les dos qu'on déchiffrait le mieux. Les dos des vieillards, on peut les regarder des heures durant. C'est l'illustration de toute leur vie. Les dos reflètent le genre d'existence qu'ils ont mené et son rythme. [...] Le dos parle comme peut parler un vieux livre.
[Makanine, 1988 : 191]

- 12 Ici la description se mue en une pensée purement littéraire, le texte devient ouvertement métaphorique, comme le souligne la structure syntaxique de la phrase : « Их никто не прогонял со скамей, их никто не прогонял из жизни » [Маканин, 1982 : 381] (« Personne ne

les chassait des bancs, personne ne les chassait de la vie » [Makanine, 1988 : 196]).

- 13 Sous la plume imaginaire du jeune narrateur, héritière des mythes universels, les vieillards, qui se lèvent « comme des invités qui se seraient attardés », et disparaissent l'un après l'autre dans l'étuve, deviennent des âmes sur le point de pénétrer le royaume des morts, ayant parcouru jusqu'au bout le chemin de leur vie, ou même celui de l'évolution humaine.

Так же один за одним они входили в парилку — двери не было, из дверного проема оттуда валил пар, водяная пыль с жаром, и все это поглощало и свело старика за стариком; они шли туда, может быть, три, может быть, пять медленных минут, но для меня, отстранившегося, они шли сотни, если не тысячи лет, — студент и болтун, уже подпорченный игрой обобщений, я видел, что это уходят люди вообще, вышедшие когда-то из воды, поползшие, затем поднявшиеся на четвереньки, затем превратившиеся в млекопитающих, затем вставшие на ноги: люди как бы дошли до своего конца и часа, исчерпали развитие, — и опять уходили в воду, в пар. [Маканин, 1982 : 381]

Et lentement, tout lentement à petits pas précautionneux, ils s'avancèrent en trainant leurs pieds sur le sol mouillé et glissant. Le bain de vapeur n'avait pas de porte et il s'en échappait comme une poussière d'eau brûlante qui engloutissait les vieillards l'un après l'autre. Ils mirent trois, peut-être cinq lentes minutes à y parvenir, mais pour moi qui avais pris de la distance, cela dura un siècle, un millénaire. Moi, l'étudiant amateur de jolies phrases, déjà quelque peu perversi par le jeu des globalisations, je vis soudain s'en aller devant moi les *hommes en général*. Un jour, ils étaient sortis de l'eau et après avoir rampé, s'étaient mis à quatre pattes et s'étaient transformés en mammifères pour se retrouver finalement debout. A présent ils étaient arrivés à la fin de leur parcours et du temps qui leur avait été imparti. Leur évolution terminée, ils retournaient à la vapeur, à l'eau, comme à leur élément premier. [Makanine, 1988 : 196]

- 14 Cette image des vieillards n'est guère éloignée du stéréotype commun et des clichés (faiblesse, proximité de la mort), pourtant le regard du narrateur, plein d'amour, étonne, d'autant plus, si l'on garde à l'esprit que le contexte est celui de la littérature soviétique, où toute

évocation des corps nus était pour le moins incongrue, et plus encore s'il s'agit des corps vieux. Certes les écrivains de la prose dite rurale ont pu décrire des vieilles femmes, mais jamais nues, et d'ailleurs ils s'intéressaient plutôt à leurs visages, symbole de leur élévation morale et spirituelle, qu'au reste de leurs corps³. Par ailleurs, ni chez Jurij Trifonov, ni chez les autres écrivains de la génération de Makanin (Andrej Bitov, Ruslan Kireev et d'autres) on n'imagine une telle érotisation des corps nus. Cette tonalité érotique se retrouve dans les œuvres ultérieures de Makanin qui développe la métaphore de son *méta-sujet* : la littérature comme histoire d'amour entre l'écrivain et la vie⁴.

- 15 Ainsi dans le récit *La guerre d'un jour*, paru dans la revue *Novyj mir* en 2001, le stéréotype du vieillard impotent est mis à mal. Dans ce texte, non traduit, resté en marge du cycle sur la vieillesse et du roman *La Frayeur*, Makanin imagine l'état du monde après une catastrophe que tous redoutaient pendant la guerre froide, à savoir une guerre nucléaire entre l'URSS et les USA, qui a fait des millions de morts et détruit des villes. La paix étant revenue, les présidents des deux superpuissances ont été arrêtés, assignés à résidence, et sont en attente de leur jugement par un tribunal spécial. Même si chacun conserve ses particularités, tous deux sont des vieillards impuissants, et se ressemblent, comme si l'âge gommait les différences individuelles pour faire ressortir l'essentiel dans l'homme. L'un et l'autre s'efforcent de paraître encore forts, ils entretiennent leur image médiatique et semblent lutter contre le cours du temps, pour essayer de gagner un peu de temps de vie, et repousser le moment du jugement.
- 16 Outre sa résonance avec la situation internationale contemporaine, le récit se lit comme une parabole sur la condition humaine, où chacun est amené à répondre de ses actes et de sa vie, au moment du Jugement dernier. Certes, Makanin n'est pas croyant, mais sa pensée se construit en revisitant les mythes du fonds culturel universel. Le récit est une parabole sur l'inéluctabilité de la mort, qui touche tous les hommes, même les plus puissants, et qui les met tous sur un pied d'égalité. Enfin, c'est une réflexion sur le pouvoir et sa perte : pouvoir politique, viril, sexuel.

- 17 En effet, la vieillesse, dans ce récit, n'est pas synonyme d'absence de désir, au contraire. Les vieux présidents déchus, et donc impuissants, conservent leur envie de vivre, qui se manifeste par leur voyeurisme, comme le montre la scène initiale du récit. On y voit un vieillard qui regarde par la fenêtre une jeune femme sortir de la voiture garée en bas de chez lui, et aller faire pipi dans les buissons. Il s'avère que c'est la conductrice du taxi venu le chercher, lui, l'ex-président, pour l'emmener au tribunal. Elle joue, en quelque sorte, le rôle de Charon, le passeur des Enfers.
- 18 Ce récit entremêle et conjugue la vieillesse et le pouvoir politique, ou plutôt l'impuissance politique. Les deux présidents ont perdu leur pouvoir, devenant la cible et la proie des jeunes générations (particulièrement des médias) qui organisent leur traque, comme des chasseurs de gros gibier. Ils sont restés en arrière, en retard. Le thème du « retardataire » (titre d'un de ses romans) est, d'ailleurs, un des motifs constitutifs de la grammaire sémantique de Makanin, c'est-à-dire de la panoplie de métaphores qu'utilise l'auteur, en y revenant sans cesse et en les articulant entre elles, comme des signes, pour penser le monde. Ces vieillards suscitent ainsi une forme de pitié, et à la fois du rejet, voire de l'effroi, car le récit ne manque pas de souligner à plusieurs reprises qu'ils portent la responsabilité pleine et entière des millions de morts, et il ne fait aucun doute qu'ils seront reconnus coupables, et qu'ils sont damnés. Ce heurt entre deux sentiments contradictoires provoque un effet tragique, qui s'associe à la vieillesse.
- 19 Mais surtout, on se trouve dans la situation de *confusion* que Makanin explore depuis ses premiers textes, qui consiste à faire cohabiter dans le récit deux vérités ou réalités contradictoires [Маканин, 1979 ; Климова, 2009 ; Makanine, 1988 : 146-149]. Ce procédé est celui que choisit l'auteur pour déconstruire les stéréotypes, et montrer que la réalité humaine n'est pas univoque, mais multiple. On peut d'ailleurs interpréter le pluriel du titre *Les Voix* comme un renvoi au concept bakhtinien de polyphonie.
- 20 Le travail de déconstruction du stéréotype de la vieillesse se poursuit dans une série de textes ultérieurs, parus d'abord séparément dans la revue *Novyj mir* entre 2002 et 2004, puis réunis dans un cycle intitulé *Une haute, haute lune*, et finalement regroupés dans un

roman, sous le titre *La Frayeur*, composé de douze chapitres [Малькова, Рыбальченко, 2018]. Bien que chacun puisse être lu séparément, ils sont liés par la figure du vieillard Alabin.

- 21 À la différence des vieillards impersonnels des *Voix*, et des deux présidents objectivés de la *Guerre d'un jour*, la figure du vieillard Alabin dans la *Frayeur* est vue de l'intérieur, par un narrateur-auteur qui est lui-même devenu un vieillard. Il est à la fois le sujet et l'objet de son récit expérimental.
- 22 Pour dresser ce portrait, Makanin propose différents angles de vue, à la manière dont Mihail Lermontov brosse celui de Pečorin dans *Un héros de notre temps*. À propos du style de Makanin, le critique Mark Amusin parle de description « en spirale » :

При этом писатель использует самые разнообразные ракурсы для показа жизненных ситуаций и людей, действующих в них: «съемка» ведется изнутри и снаружи, сверху и сбоку, крупным планом и дистанционно, в документалистской манере или с добавлениями гипербола и гротеска. Он часто прибегает к «спиральному» методу изображения, неоднократно возвращаясь к одной и той же ситуации, чуть сдвигая угол зрения, меняя смысловые или оценочные нюансы. [Амусин, 2018]

L'auteur montre de divers points de vue les scènes et les personnages : il « filme » de l'intérieur et de l'extérieur, d'en haut et de côté, en gros plan et de loin, à la façon d'un documentaire ou en ajoutant des hyperboles et des éléments grotesques. Il a souvent recours à la représentation « en spirale », consistant à revenir plusieurs fois sur une même scène, en changeant à peine l'angle de vue, en modifiant légèrement les significations et les valeurs.

- 23 Comme chez Lermontov, la narration oscille entre la première personne du singulier (je) et la troisième (il), et parfois la première personne du pluriel (nous). Tantôt Alabin assume d'être le narrateur, et il emploie le pronom « je », tantôt il se regarde lui-même de l'extérieur, et parle de lui à la troisième personne, avec distance et ironie, ce qui ne fait que rendre floue la frontière entre lui, Alabin, et le véritable narrateur-auteur.

Петр Петрович выпроводил племянника из своей комнаты.
Оставшись один, сразу лег. Он притих. Теперь-то он уснет.
Теперь-то я усну. [Маканин, 2006 : 68]

Piotr Petrovitch fait sortir son neveu. Resté seul, il se couche,
apaisé. Il va pouvoir dormir maintenant.
Maintenant, c'est sûr, je vais pouvoir dormir. [Makanine, 2009 : 81]

- 24 Ce jeu des pronoms contribue également à souligner le caractère légèrement schizophrénique d'Alabin, ce qui tend à décrédibiliser sa parole sur lui-même. Ainsi, il crée lui-même la distance qui permet de le considérer comme l'objet (et non plus seulement le sujet) de la narration. On voit ici ce qui pourrait être assimilé au procédé postmoderniste de jeu ironique avec le lecteur.

В конце концов стало невыносимо. Подняв глаза к высокой луне, я ей выговорил. Я был сердит:

Чего от меня хочешь?.. Ну, вот я. Терплю. Терплю вторую ночь. Но дальше, что дальше?

Впрочем, я контролировал себя...

Именно, именно так, как понаписали ему врачи! Старикан Алабин себя контролировал (он успел увидеть себя со стороны). И вот какой хороший старик он был сейчас, если со стороны, — он задирает голову к луне, ворчал, однако шел по дороге мимо.
[Маканин, 2006 : 65]

Les yeux levés sur la lune haute, je laisse éclater ma colère. Je tempête :

— Qu'attends-tu de moi ?... Vois comme je me retiens. Deux nuits d'affilée. Mais après, hein ?

Au demeurant, je reste maître de moi...

Exactement ce qu'ont écrit les médecins, on ne pouvait pas mieux dire ! Le vieux birbe Alabin parvient à garder la maîtrise de soi (il porte sur lui-même un regard distancié). Mais de quel honnête vieillard a-t-il l'air s'il tord le cou vers la lune et grommelle en passant son chemin ? Il meurt d'envie de voir Ania mais il passe outre. [Makanine, 2009 : 78]

- 25 Le motif de la schizophrénie, en tant que maladie du dédoublement de la personnalité, traverse tout le roman, comme un faufileage. La folie fait partie des grands thèmes littéraires du XIX^e siècle, y compris en Russie⁵. Le fou (ou l'idiot, qui en est une des variantes) est celui qui est hors de la normalité, en décalage, ou même en opposition. Makanin, en abordant ce thème, s'inscrit dans le dialogue intertextuel de la littérature russe et mondiale.
- 26 Pourtant, à première vue, le vieux Alabin est tout à fait ordinaire, son apparence n'a rien d'extravagant, ni même de remarquable, elle est si discrète qu'il peut passer inaperçu :

Одежда его вечерами проста и всегдашняя — темно-серый пиджак, темные брюки. Также темная беретка, придающая ему знаковую интеллигентность: он лишь слегка надвигает беретку на высокий лоб. Туфли как туфли, неприметные. В целом же — все для ночи, невидный, неброский. [Маканин, 2006 : 7]

Les habits qu'il porte le soir sont simples et de tous les jours : une veste gris sombre, un pantalon sombre. Un béret sombre aussi, emblème d'un fond de distinction ; tout juste le rabat-il légèrement sur son front haut. Des chaussures comme tant d'autres, qu'on ne remarque même pas. Dans l'ensemble : tout pour la nuit, discret et inaperçu. [Makanine, 2009 : 13]

- 27 Sa solitude n'est pas non plus un trait distinctif, car cette caractéristique est incluse dans le champ sémiotique de la vieillesse, ou plutôt du vieillard, comme conséquence du rejet et de la peur que suscite ce type de personnage. Mais le texte y revient à plusieurs reprises, avec insistance, ce qui lui confère une valeur sémantique supplémentaire :

*Стирает их он сам. Одинокий.
Сняв с плечиков, надел рубашку. Брюки. Пиджачок...
— Мой вечерний костюм, а? — говорит старикан Алабин сам себе, по привычке всех одиноких. [Маканин, 2006 : 7-8]*

C'est lui-même qui les lave. Homme solitaire.
Sa chemise ôtée d'un cintre, il l'enfile. Puis son pantalon.
Sa veste...

— Ma tenue de soirée, pas vrai ? Se dit à lui-même le barbon Alabin, selon la manie des gens seuls. [Makanine, 2009 : 13-14]

- 28 Alabin, pourtant, n'est pas si solitaire qu'il le prétend. On apprend bientôt qu'il a eu plusieurs épouses, bien qu'il vive seul, qu'il a des enfants adultes et qu'il fréquente les autres vieillards, ce qui lui permet de s'exprimer parfois au nom de sa génération, en employant le pronom collectif « nous ». Mais la solitude fait partie de l'autoportrait métaphorique d'Alabin, celui d'un vieux loup solitaire qui hurle à la lune : « Он задира́л голову́ к лу́не, ворчал, однако шёл » [Макани́н, 2006 : 65]. Cette métaphore du vieillard solitaire excité par la pleine lune est prise au pied de la lettre par l'auteur, qui en fait le socle de sa fable : Alabin, les soirs de pleine lune, semble se métamorphoser, comme un loup-garou, et son excitation et son désir d'amour, plus forts que sa peur, le poussent irrésistiblement à se glisser en clandestin chez des femmes esseulées.
- 29 Si le titre initial du roman était *Haute, haute lune*, c'est que la lune, pour ces récits, est la clé de lecture, comme le rappelle l'auteur, de façon insistante, par la répétition du mot tout au long du texte, jusqu'à saturation. En effet, le vieillard est associé de plusieurs façons à l'astre vespéral. D'abord, sur le plan de la narration, la lune est le déclencheur des sorties nocturnes d'Alabin. Ensuite, comme figure de style, l'apparition de la lune, symbole du soir, est une métaphore de la fin de la vie, de la vieillesse et de l'approche de la mort. Enfin, sur le plan lexical, le mot *lunatique*, dérivé de *lune*, désigne, en russe, un somnambule, une personne irresponsable, qui agit en rêve. Le sens est relativement proche de l'anglais *lunatic*, qui signifie tout simplement fou⁶. En outre, la lune, qui attire tant le vieillard et qui dicte son comportement, est liée au principe féminin. Ainsi le motif de la lune est exploré et utilisé pour son potentiel métaphorique, sémantique, étymologique et mythique, mais surtout comme symbole du désir concupiscent du vieillard.
- 30 La société n'admet pas ce comportement, ce qui vaut à Alabin d'être envoyé en séjour en clinique psychiatrique. Il se retrouve piégé, rejeté, en marge, isolé, de la même façon que les vieux présidents de la *Guerre d'un jour*. Il est un clandestin, un marginal, voire un dissident [Després, 2017 : 321-332]. On dit de lui qu'il est « inadéquat », ce qui, en russe, signifie à la fois dérangé et non aligné.

Chez Makanin, ce thème de la non adéquation rime avec celui du retard, du décalage, du non conformisme, qui est une des lignes de force de toute l'œuvre.

- 31 Le narrateur feint d'adopter le point de vue d'Alabin, tout en laissant deviner celui des médecins et de la société : le vieux est malade (il souffre de satyriasis), ou tout simplement il est dérangé, dément, voire un peu fou : «Лунатик, шиз, придурок, кретин, старый мудак» [Маканин, 2006 : 358] (« Lunatique, schizo, toqué, crétin, vieux couillon » [Makanine, 2009 : 407]).
- 32 Alors qu'il aurait pu être jugé et condamné⁷, la clinique représente finalement une punition plus légère. Le thème de l'hôpital psychiatrique est ici traité de façon beaucoup moins tragique que dans le roman *Underground* ou *Un héros de notre temps* [Després, 2000 : 29-31]. *La Frayeur* en est une variation en mode grotesque, une farce pleine d'auto-ironie.
- 33 Alabin, il le croit, du moins, se joue des médecins comme le chat joue avec les souris. Il s'est affranchi des bornes du comportement socialement admissible, et il utilise à son profit l'indulgence que peuvent avoir envers lui, en premier lieu, les femmes, mais aussi les médecins ou les policiers, qui incarnent l'autorité et le pouvoir. Il s'est dépouillé des conventions, des freins, de la peur, il est nu comme un ver, ce qui le rend vulnérable, mais lui permet d'être lui-même, authentique et libre. Ce thème de la nudité, déjà associé à la vieillesse dans *Les Voix*, conserve ici tout son potentiel métaphorique. « La nudité n'est qu'une manifestation de franchise. La nudité est comme une forme tolérable de faiblesse d'esprit » [Makanine, 2009 : 378].
- 34 L'impuissance du vieillard est présentée dans son opposition au pouvoir, à la force, voire à la violence, comme dans d'autres textes de Makanin. Dans *les Voix*, les vieillards sont aussi impuissants et touchants que des enfants⁸. Dans *Une guerre d'un jour*, les vieux présidents ont perdu leur pouvoir, mais aussi leur force physique (ils sont invalides, en fauteuil roulant), et ils sont impotents sur le plan sexuel. Mais en même temps, ils ont retrouvé une forme d'humanité, une capacité à jouir de la vie, à aimer.

- 35 Dans *La Frayeur* s'ajoute une forte tonalité grotesque et un humour physiologique, voire scatologique. Ainsi, Alabin, sorti tôt le matin pour aller aux toilettes au fond du jardin, s'endort sur la lunette et y reste collé [Makanine, 2009 : 21], ou encore, au moment culminant de la crise politique de 1993 à Moscou, il s'exhibe nu sur le toit de la Maison blanche. L'auteur-narrateur se met à l'unisson de son personnage, levant les tabous de l'écriture du corps, et particulièrement du corps masculin vieillissant.
- 36 Les femmes n'ont pas peur d'Alabin, il les fait rire, il est drôle et inoffensif. Sa faiblesse lui donne une force de séduction, et il est en mesure d'apporter de la joie, et même du plaisir, à ces femmes esseulées, livrées à elles-mêmes par des maris absents. L'auteur-narrateur semble inviter le lecteur à admettre aussi que son écriture dérangeante (sinon déplacée, par ses allusions grivoises ou sexuelles) peut apporter de la joie et du plaisir à qui peut se libérer du carcan des conventions littéraires.
- 37 L'impuissance d'Alabin est donc toute relative, contrairement à celle d'Oležka, son neveu, soldat traumatisé, dont Alabin redoute le suicide. Tandis qu'Oležka a perdu le goût de vivre, Alabin ne cesse de manifester son énergie vitale, de proclamer qu'il est vivant, et qu'il a toute sa virilité. C'est une inversion des valeurs sémantiques de la jeunesse et de la vieillesse qui s'inscrit dans la dimension carnavalesque du roman, et bouscule le stéréotype.
- 38 Un autre trait de la jeunesse est ici prêté à la vieillesse : à la différence du *Vieux* de Trifonov⁹, Alabin n'est pas prisonnier de son passé, il n'est pas hanté par la mémoire, ni tourmenté par la nostalgie. Il semble ne pas avoir eu d'existence antérieure, et ne pense pas non plus au futur. Il est entièrement dans l'ici et maintenant.
- 39 Cet appétit de vivre, qui se manifeste par le désir érotique du vieillard pour les femmes jeunes, est symbolisé dans le roman par la description d'un tableau qui se trouve dans le cabinet du docteur en chef de la clinique psychiatrique. Cette *ekphrasis* s'inscrit dans le dialogue avec la littérature classique, et plus particulièrement, à notre avis, comme une réponse en contrepoint à Dostoïevski, dont le roman *l'Idiot* se développe autour de la description du tableau de Holbein *Le Christ mort*. Chez Dostoïevski, le tableau sacrilège représente la mort, et il est le signe de la déchéance de la culture et

de la corruption des mœurs, le présage des crimes et des catastrophes à venir dans le roman. Au contraire, chez Makanin, le tableau représente la vie, le plaisir érotique, et il est le signe de la liberté. En effet, le tableau exposé chez le psychiatre (un Frans Wouters) représente des nymphes endormies, vers lesquelles se glisse un satyre. La couverture de l'édition russe du livre représente un autre tableau, celui de Watteau, *Nymphe et Satyre*, accompagné du mot *Сатирмэн* (Satyromane qui rime avec Superman) avec la lettre latine S, reprise, de façon fortement ironique, dans le titre russe : ИСПУГ.

- 40 La scène représentée renvoie à la mythologie grecque : le satyre, mi-homme, mi-bouc, est associé à Dionysos, dieu des plaisirs et jouissances, du vin et de l'ivresse, de l'oubli de soi, du chaos. Il fonctionne dans une opposition binaire avec Apollon, dieu solaire, dieu de l'harmonie ordonnée. Cette paire est similaire aux deux hypostases de la vieillesse, telles que nous les avons distinguées dans le champ lexical russe (*смапеу* / *смапук*).
- 41 La figure du *смапук* Alabin, à la fois carnavalesque et mythologique, a beaucoup en commun avec le vieux Kozlodoev, de la chanson de Boris Grebenščikov: « Il rampe sur le toit, [...] il est vieux, il veut aller aux chiottes »¹⁰.
- 42 Le personnage du vieillard sénile, mais concupiscent, le *satyromane*, serait un nouveau type de « héros de notre temps » ? Pourtant, en intitulant un chapitre « Pour qui votera le petit homme ? »¹¹, ce n'est pas avec Pečorin, mais avec Akakij Akakievič que Makanin invite à faire le rapprochement. Ce faisant, il poursuit son dialogue avec la littérature classique [Després, 2000 : 24 ; 2006 : 136, 142], ici non plus avec Puškin, Tolstoj ou Dostoevskij, mais avec Gogol'. Akakij Akakievič, aujourd'hui, c'est le vieillard Alabin. Rejeté, marginalisé, humilié, il est néanmoins capable d'agir et de se révolter.
- 43 La vieillesse ouvre pour Alabin une possibilité de se libérer des conventions, mais aussi de la peur, au point qu'il devient, malgré lui, un « héros », comme on le voit dans le chapitre « La Maison blanche sans politique ». Dans ce chapitre faussement épique, l'auteur inscrit Alabin, sans qu'on parvienne à déterminer le degré d'ironie, dans l'histoire politique réelle de la Russie : son apparition sur le toit de la Maison blanche met fin à la confrontation critique, en 1993, entre les

manifestants (et les chars envoyés par le président El'cin) et les parlementaires retranchés dans la Maison blanche. Cet épisode est un point de rupture et de bascule dans l'affrontement entre le passé (les députés conservateurs) et le présent (la jeunesse libérale). Or toute une génération, celle des vieux, n'a pas encore dit son dernier mot dans l'histoire post-soviétique. Au-delà du cas russe, l'auteur semble inviter à ne pas ignorer le point de vue des retardataires, des exclus, des faibles, et donc des vieillards.

- 44 La première décennie post-soviétique est souvent appelée métaphoriquement les années *sauvages* (*лихие девяностые*¹²). Ce sont les années du crépuscule de l'empire. Le vieux Alabin est le « héros de notre temps » parce qu'il correspond à son temps, car c'est l'époque qui est vieille, et aussi un peu dérangée, elle se croit débridée, mais n'est qu'inadéquante, en retard, décalée. La liberté des années 1990 n'est qu'une fausse liberté.
- 45 Le thème de la vieillesse, central dans l'œuvre de Makanin depuis *Les Voix* écrit en 1982 jusqu'à *La Frayeur* publié en 2006, trouve sa réalisation la plus complète dans le portrait du vieillard Alabin, qui apparaît comme un contrepoint, non seulement à l'image philosophique et religieuse du Sage, mais aussi au stéréotype du Vieux dans la sphère sémiotique commune.
- 46 D'une œuvre à l'autre, Makanin le déconstruit, pour finalement proposer un portrait de vieillard à la fois objectif et subjectif. Pour cela, l'auteur propose plusieurs niveaux de lecture. Le portrait d'Alabin n'est pas univoque, et il est parfois difficile de déterminer la part d'affabulation, dans le récit de ses exploits, sexuels ou politiques. Le non-respect de la chronologie des événements dans la narration contribue à ce brouillage. La distinction entre l'auteur-narrateur et le narrateur-personnage est incertaine, et le rapport de l'auteur à son personnage est ambigu. Le lecteur est invité à accepter cette ambivalence, qui donne de la profondeur et de la richesse au personnage. Makanin s'inscrit à la fois dans la sémiosphère traditionnelle où le vieux est solitaire, faible et impotent, impuissant (physiquement et mentalement), et dans un monde narratif qui lui est propre, où le vieux désire, jouit de la vie, et agit sur le présent. Les deux dimensions coexistent, dans un jeu de perspectives qui invite au décentrement, à la façon des tableaux en trompe-l'œil.

- 47 Pour l'auteur, la vieillesse est un âge où l'impotence n'empêche pas le désir d'amour, et même l'hypersexualité, où le goût de la vie et l'appétit de vivre sont exacerbés par l'absence d'avenir et l'oubli du passé. C'est un âge où l'homme peut s'émanciper du poids du *сочуиум* et se libérer de la peur. Le vieillard n'est pas voué à l'impuissance civique, il peut agir et s'inscrire dans l'histoire.
- 48 En même temps, Alabin dit de lui-même ironiquement qu'il est un *sovieticus* : le vieillard reste à la marge, en retard sur l'époque. Il préserve sa dignité et son jugement, refuse de se soumettre aux médecins, résiste à la modernisation, mais sa résistance est vouée à l'échec. Il n'est rien d'autre qu'un clandestin, qui n'a pas toute sa place dans la société.
- 49 Au plus près de l'autoportrait de son auteur, le vieillard se situe ainsi dans la continuité des anti-héros antérieurs de Makanin. Pourtant « l'attardement » du vieillard pourrait bien se révéler, paradoxalement, un signe d'adéquation avec son époque.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Маканин Владимир, 1982, *Голоса*. Повести. Рассказы, Москва, Советская Россия.

Маканин Владимир, 1987, *Отставший*. Повесть, Москва, Художественная литература.

Маканин Владимир, 2006, *Испуг*. Роман, Москва, Гелеос.

Маканин Владимир, 2001, *Однодневная война*, *Новый мир*, № 10, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/10/odnodnevnaya-vojna.html.

Makanine Vladimir, 1988, *Les Voix*. Traduit du russe par Françoise Cherbe, Alinea.

Makanine Vladimir, 1990, *Le retardataire* : Roman. Traduit par Christine Zeytounian-Belous, Belfond.

Makanine Vladimir, 2009, *La Frayeur*. Traduit du russe par Yves Gauthier, Gallimard.

Makanin Vladimir, 2009, *The One-Day War*. Translation by Bela Shayevich, *Life Stories: Original works by Russian writers anthology*, Russian Life, p. 145-169.

Bibliographie

Després Isabelle, 2022, « Peut-on écrire l'histoire du postmodernisme russe ? », *Revue d'études slaves*, XCIII 2-3, p. 301-316.

Després Isabelle, 2000, « A la recherche du héros. Vladimir Makanin, *Underground*, ou Un héros de notre temps », *Revue russe*, n° 17, p. 23-34.

Després Isabelle, 2017, « La clandestinité du héros de Vladimir Makanin », *La clandestinité, études sur la pensée russe*. Sous la dir. de Françoise Lesourd, Paris, L'Harmattan, p. 321-332.

Després Isabelle, 2006, « Un classique vivant ? Le texte et l'intertexte chez Vladimir Makanin », *Chroniques slaves*, Grenoble, n° 2, p. 133-143

Mélat Hélène, 1993, « Vladimir Makanine : l'impossible unité », *Revue russe*, n° 5, p. 41-56.

Mélat Hélène, 1996, « La vie culturelle en Russie au début des années 1990 », *Revue russe*, n° 16, p. 91-102.

Pier John, 2018, « Monde narratif et sémiosphère », *Communications*, vol. 103, n° 2, p. 265-286.

Амусин Марк, 2018, «Гроссмейстер Маканин», *Дружба народов*, № 2, <https://magazines.gorky.media/druzhba/2018/2/grossmejster-makanin.html>, consulté le 09/01/2024.

Букарева Н. Ю., Незговорова К. В., 2018, «Особенности организации метатекста в прозе Маканина», *Верхневолжский филологический вестник*, № 3, с. 42-49.

Климова Т. Ю., 2017, «Деструктивный эрос в системе авторских идентификаций в прозе Маканина», *Вестник Бурятского госуниверситета*, № 3, с. 169-178.

Климова Т. Ю., 2009, «Деконструкция конфузной ситуации Гоголя в повести В. Маканина "Голоса"», *Вестник Бурятского госуниверситета*, № 10, с. 216-220.

Крючкова Н. В., 2003, *Концепты возраста (на материале русского и французского языков)*, диссертация на соиск. ученой степени кандидата филолог. наук, Саратов.

Крючкова Н. В., 2006, «Специфика проявления концептуальных признаков в лексической системе языка и в ассоциативных связях (на материале концепта старость в русском языке)», *Вестник Томского гос. педагогического университета*, вып. 5 (56), с. 75-79.

Кучина Т. Г., Морозов А. С., 2017, «Субъектная структура повествования в повести В. Маканина "Голоса"», *Верхневолжский филологический вестник*, № 3, с. 26-29.

Маканин Владимир, 1979, «Гоголь и конфузная ситуация», *Литературная учеба*, № 2, с. 183-187.

Малькова А. В., Рыбальченко Т. Л., 2018, «История публикации романа В. Маканина “Испуг”/“Обстрел”: рождение и трансформация текста», *Филологический класс*, № 1 (51), с. 115-120.

NOTES

- 1 Le passage d'un monde à l'autre par l'adaptation, la mutation, voire la contorsion, est un thème qui intéresse Makanin, comme on le voit, en particulier, dans son roman *La Brèche*, et dont l'envers est le thème de la résistance et du non conformisme.
- 2 Cf. Le starets Zossime dans le roman de Dostoevskij *Les frères Karamazov*.
- 3 Voir le récit de Vasilij Belov *Le Dialogue*, ou le roman de Valentin Rasputin *L'adieu à Matorra*, ou encore le personnage féminin de *La maison de Matriona* de Solženicyn.
- 4 Voir le récit de Makanin *Une histoire d'amour réussie* (*Удавшийся рассказ о любви*, 2000).
- 5 Eugène qui devient fou dans *Le cavalier de bronze* de Puškin : «...Увы! его смятенный ум / Против ужасных потрясений / Не устоял...», puis *Le Journal d'un fou* de Gogol', *Le Double* et les *Carnets du sous-sol* de Dostoevskij, le *Démon mesquin* de Sologub, etc.
- 6 Le mot français est moins chargé, puisqu'il signifie *inconstant*, *d'humeur changeante*.
- 7 Il ne s'agit pas seulement de ses escapades nocturnes, mais de son engagement pour la défense de la Maison blanche à Moscou, lors des événements de 1993.
- 8 Le rapprochement est renforcé par la figure concomitante du petit Kolja Mister, un enfant qui vieillit de façon précoce en raison d'une maladie qui le voue à une mort prochaine.
- 9 La traduction française *Fumées et brouillards vers le soir*, par Lily Denis, est parue en 1979 chez Stock-Est.
- 10 «Сползает по крыше старик Козлодоев / Пронырливый, как коростель. / Стремится в окошко залезть Козлодоев / К какой-нибудь бабе в постель. [...] Он стар; он желает в сортир ». Paroles du titre *Kozlodoev*, de l'album *Treugol'nik*, 1981, repris dans la bande sonore d'Assa de Sergej Solov'ëv, sorti en 1987, film culte et emblématique de l'époque de la perestroïka.

11 Dans la traduction française le titre «За кого проголосует маленький человек?» est traduit par : « Pour qui voteront les petites gens ? » [Makanine, 2009 : 91].

12 On peut aussi traduire *luxue* par *débridées* ou *turbulentes* [Després, 2022 : 301].

RÉSUMÉS

Français

Vladimir Makanin (1937-2017) est le représentant d'un nouveau réalisme littéraire. Dans ses récits et romans, il revient constamment sur certains thèmes et motifs, de sorte que l'on peut parler d'un métatexte. Un de ces motifs récurrents est celui de la vieillesse. La figure du vieillard est communément associée, sur le plan sémantique, à la faiblesse, la maladie et l'approche de la mort, par opposition à celle de l'homme jeune qui, particulièrement dans le mythe soviétique, est beau, fort, travailleur et joyeux. Le métatexte de Makanin déconstruit le stéréotype qui ressort des associations langagières communes, tout d'abord par l'érotisation des corps des vieux (dans *Les Voix*), puis par une réflexion sur le tragique de la perte du pouvoir (politique autant que sexuel), sur la responsabilité et la culpabilité, sur le renoncement (dans *La guerre d'un jour*). Enfin, Makanin construit dans *La frayeur* un personnage qui s'inscrit dans la lignée du « petit homme » de la littérature russe, celui du vieillard Alabin. Cet *alter ego* de l'auteur est considéré par la société comme « inadéquat », c'est à dire inapte et marginal, mais l'auteur combine ce regard extérieur avec le point de vue du personnage lui-même, qui ne cesse de manifester son désir érotique, son énergie vitale, sa capacité d'agir et sa liberté. Ainsi, s'écartant des canons moderniste et réaliste, Makanin interroge et retourne les associations traditionnelles de la vieillesse avec la solitude, la faiblesse, l'incapacité et la folie et en propose plusieurs regards, parfois contradictoires. N'hésitant pas à bousculer le lecteur, il l'invite à un décentrement et à une remise en question, en lui offrant la figure originale, paradoxale et dérangeante d'un vieillard érotomane, libéré, impliqué, et amoureux de la vie.

Русский

Владимир Маканин (1937-2017) — представитель нового реализма в русской литературе. В своих рассказах и повестях он постоянно возвращается к известным литературным темам и мотивам, создавая таким образом прозу-метатекст. Одной из подобных тем является старость. Фигура старика семантически ассоциируется с немощью, болезнью, приближением смерти и контрастирует с образами советской мифологии, воспевающей молодость, красоту, физическую силу, трудолюбие и жизнерадостность. В своей мета-прозе Маканин

деконструирует стереотип, возникающий из общепринятых языковых ассоциаций: сначала путём эротизации тела пожилых людей (в *Голосах*), затем в размышлениях о трагической потере власти (политической и сексуальной), об ответственности и вине, об отречении (в *Однодневной войне*). Наконец, следуя традициям «маленького человека», Маканин создает в *Испуге* образ старика Алабина, *alter ego* автора. В глазах общества Алабин «неадекватен», то есть он — тип ненормальный и маргинальный. Данная внешняя точка зрения совмещается автором с точкой зрения самого героя, который не перестает испытывать вожделение к женщинам, чувствует в себе энергию, способность к действию и внутреннюю свободу. Отходя от модернистского и реалистического канонов, Маканин ставит под сомнение и опровергает традиционные ассоциации старости с одиночеством, слабостью, недееспособностью и безумием, предлагая несколько различных, порой противоречивых, точек зрения на возраст. Маканин провоцирует рефлексия читателя, предлагая оригинальную, парадоксальную и неудобную фигуру раскрепощенного, социально активного и влюбленного в жизнь старика-эротомана.

English

Vladimir Makanin (1937-2017) represents a new literary realism. In his stories and novels, he constantly revisits and explores certain themes and motifs, giving rise to a prose-metatext. One of the recurring motifs is that of old age. The figure of the elderly man is semantically associated with weakness, illness and approaching death as opposed to the youthful man, who, particularly in Soviet myth, is handsome, strong, hard-working and joyful. Makanin's meta-prose deconstructs the stereotype that emerges from common linguistic associations, first by eroticizing the bodies of old men in *Voices* and then by reflecting on the tragedy of the loss of power (both political and sexual) as well as responsibility, guilt and renunciation in *The One-Day War*. In *Fear*, Makanin creates the character of the elderly Alabin, who follows in the tradition of the 'little man'. As the author's alter ego, he is regarded by society as 'inadequate', unfit and marginal, although Makanin combines this external view with the character's own perspective, as he never ceases to manifest his erotic desire, vital energy and freedom. Departing from the modernist or realist canon, the author questions and overturns traditional connotations of old age with loneliness, weakness, incapacity and madness and instead offers an array of sometimes contradictory viewpoints. Not afraid to challenge his readers, he invites them to think and question themselves, presenting the original, paradoxical and disturbing figure of an erotomaniac old man, who is truly liberated and enamoured with life.

Mots-clés

Makanin, vieillesse, vieillard, stéréotype, associations langagières, nouveau réalisme, métatexte, folie, éros, érotomanie, sémiosphère

Keywords

Makanin, old age, old man, stereotype, language associations, new realism, metatext, madness, eros, erotomania, semiosphere

Ключевые слова

Маканин, старость, старик, стереотип, языковые ассоциации, новый реализм, метатекст, безумие, эрос, эротомания, семиосфера

AUTEUR

Isabelle Després

Professeure de langue et littérature russes à l'université Grenoble-Alpes, membre de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie (UR ILCEA4) ; après une thèse portant sur la critique littéraire moscovite de l'époque romantique (1825-1835), ses recherches portent sur la littérature russe après 1992, en particulier sur l'œuvre de Vladimir Makanin, Mihail Šiškin, Tat'jana Tolstaja, Viktor Pelevin, Timur Kibirov, ainsi que sur la critique essayiste à l'époque dite postmoderne dans les revues Znamja et Novyj Mir ; elle étudie par ailleurs le conceptualisme moscovite et les textes du rock russe.