

© 2025. Г. А. Велигорский

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

## Британская эстетика «живописного» как способ организации фантастического пространства в повести В. А. Соллогуба «Тарантас»

*Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 24-78-10093 <https://rscf.ru/project/24-78-10093/>*

**Аннотация:** В настоящей статье повесть В. А. Соллогуба «Тарантас» исследуется в нескольких ракурсах. Прежде всего, она рассмотрена в контексте британской эстетической категории «живописное» (“picturesque”), получившей развитие, начиная с середины XVIII в., в трудах Уильяма Гилпина, Ювдейла Прайса и Ричарда Пейна Найта, и воспринятой русскими писателями начала XIX столетия. Посредством этой категории Соллогуб создает галерею фантастических и псевдо-фантастических ситуаций, которые служат иллюстрациями трем типам фантастического, согласно теории Ц. Тодорова. Соллогуб демонстрирует изрядную осведомленность в европейской эстетике, он дает пример русского живописного путешествия (voyage pittoresque) — жанра, получившего развитие в 1810–1830-х гг. и в описываемое время находившегося в центре журнальной полемики. Повесть «Тарантас» становится мощным высказыванием консервативного автора, показывающего, как чрезмерная увлеченность западными концепциями и в целом ориентированность на Запад может затмевать для русского человека исконное живописное и становится причиной фантастических, обманчивых грез.

**Ключевые слова:** живописное, фантастическое, Соллогуб, «Тарантас», фантастическое пространство, живописное путешествие, сон

**Информация об авторе:** Георгий Александрович Велигорский, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4316-4630>

E-mail: screamer90@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 11.01.2025

**Дата одобрения статьи рецензентами:** 31.01.2025

**Дата публикации статьи:** 25.03.2025

**Для цитирования:** Велигорский Г. А. Британская эстетика «живописного» как способ организации фантастического пространства в повести В. А. Соллогуба «Тарантас» // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 1. С. 182–213. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-1-182-213>



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

**Dva veka russkoi klassiki**,  
vol. 7, no. 1, 2025, pp. 182–213. ISSN 2686-7494  
**Two centuries of the Russian classics**,  
vol. 7, no. 1, 2025, pp. 182–213. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2025. George A. Veligorsky

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

## British Aesthetics of the “Picturesque” as a Way of Organizing a Fantastic Space in the Story “Tarantas” by V. A. Sollogub

**Acknowledgments:** This work was carried out at IWL RAS with financial support from the Russian Science Foundation, project no. 24-78-10093 (<https://rscf.ru/project/24-78-10093/>).

**Abstract:** The article examines the story “Tarantas” by V. A. Sollogub, perceiving it from several angles. First of all, as stated in the title, the story is considered in the context of the British aesthetic category “picturesque,” which has been developed starting from the middle of the 18<sup>th</sup> century, in the works of William Gilpin, Uvedale Price and Richard Payne Knight, and adopted by Russian writers of the early 19<sup>th</sup> century. By means of this category Sollogub creates a gallery of fantastic and pseudo-fantastic situations, which serve as illustrations of the three types of the fantastic, according to the theory of Ts. Todorov. Sollogub demonstrates a considerable awareness of European aesthetics, creating a gallery of picturesque characters, situations, and encounters, and thus providing an example of Russian picturesque travel (voyage pittoresque), a genre that developed in the 1810s–1830s and was at the center of journalistic controversy at the time. The story “Tarantas” becomes a powerful statement by a conservative author, showing how excessive enthusiasm for Western concepts and a general orientation towards the West can obscure the original picturesque in a Russian person, and become the cause of fantastic, deceptive dreams.

**Keywords:** picturesque, fantastic, Sollogub, “Tarantas,” fantastic space, picturesque journey, dream.

**Information about the author:** George A. Veligorsky, PhD in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4316-4630>

**Received:** January 11, 2025

**Approved after reviewing:** January 31, 2025

**Published:** March 25, 2025

**For citation:** Veligorsky, G. A. “British Aesthetics of the ‘Picturesque’ as a Way of Organizing a Fantastic Space in the Story ‘Tarantas’ by V. A. Sollogub.” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 7, no. 1, 2025, pp. 182–213. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-1-182-213>

Повесть В. А. Соллогуба «Тарантас» — удивительно многогранное произведение, которое, невзирая на обозначенный автором жанр «путевых впечатлений» (или, по сути, художественного травелога), заключает в себе множество слоев, которые не были прочитаны современной автору критикой и читателями — и оказались неочевидными по прошествии лет. Повесть эта была написана в 1840 г., на самом пике полемики о природе русского «живописного путешествия», о возможности такового, о «живописных» перспективах России как страны, в момент зарождения русского «живописного туризма» — и стала не только высказыванием автора в русле этой полемики, но и первой попыткой создать фантастическое (по крайней мере, отчасти) произведение с оглядкой на европейский опыт и, в первую очередь, на эстетическую категорию «живописное» (“picturesque”).

Категория “picturesque”, которой, по словам Н. Певзнера, уготовано будет стать «одним из величайших вкладов англичан в мировую эстетическую теорию» [цит. по: Causey: 170], зародилась в 1750-е гг.; впервые оформившаяся в трудах английского священнослужителя, художника, теоретика искусства Уильяма Гилпина (1724–1804), она дополнила собой другие, уже существовавшие эстетические категории — «прекрасное» (beautiful) и «возвышенное» (sublime). В отличие от «прекрасного», ассоциировавшегося с мягкими, округлыми линиями, плавными переходами, гладкими формами, и «возвышенного», связанного напрямую с понятием “awe” (англ. — букв.: «то, что вызывает священный ужас»), «живописное» отождествлялось в первую очередь с чем-то неровным (rugged), необработанным (rough), пересеченными линиями, изломами, перепадами, светотенью. Благодаря деятельности Гилпина, а также его ближайших последователей — сэра Ювдейла Прайса (1747–1829) и Ричарда Пейна Найта (1751–1824) — вся вторая половина XVIII и начало XIX в. прошли в Англии под эгидой изучения категории “picturesque” и попыток ее применения к реальной жизни.

В начале XIX в. категория “picturesque” была основательно воспринята русскими авторами: будучи впервые осмыслена в сочинениях М. Н. Муравьева («Обитатель предместья», 1790) и Н. М. Карамзина («Письма русского путешественника», 1791–1792), она прочно усвоилась в русской литературе и к моменту публикации повести «Тарантас» уже обыгрывалась в сочинениях А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Н. И. Греча, В. Ф. Одоевского, М. Н. Погодина, Н. Ф. Павлова и мн. др.; попутно шла и полемика о ее природе [см.: Велигорский: 73–92]. Главное достижение В. А. Соллогуба, исподволь в эту полемику включившегося, состояло в том, что он первым соотнес категорию “picturesque” с категорией “fantastic” — и представил их как взаимосвязанные и даже порождающие друг друга.

Следует отметить, что в XVIII и начале XIX в. «живописное» и «фантастическое» воспринимались британской эстетикой как кардинально разные понятия. Так, согласно «Энциклопедии садоводства», изданной в Лондоне в 1823 г., горы, которые встречаются путешественнику, могут являться дикими (savage), ужасающими (terrific), возвышенными (sublime), живописными (picturesque) или фантастическими (fantastic). Далее в тексте идет речь о «фантастических камнях» (fantastic stones), под которыми понимаются валуны совсем уж необычного, невероятного вида, — и, как отмечает автор заметки, всякому художнику следует таковых избегать [Loudon: 1013].

Тем не менее, к 1840-м гг. ситуация несколько изменилась. В каталоге-путеводителе Анны Джеймсон, изданном в 1842 г. (как раз в то время, когда Соллогуб работал над окончательной версией повести) и адресованном посетителям лондонских галерей, в описании полотна У. Уэстолла «Милтон надиктовывает [“Потерянный Рай”] своим дочерям» отмечается «живописное, фантастическое (picturesque, fantastic) очарование, которое производит запечатленный художником интерьер» [Jameson: 579]. Встречается эта синонимия и впоследствии; к примеру, в рассказе Генри Джеймса (1843–1916) — автора, очевидно сведущего в эстетике “picturesque” [Велигорский: 114–115] — «Мадонна будущего» (“The Madonna of the Future”, 1873) находим следующее описание изображенного на портрете мифического героя: «Я был ошарашен: откуда это живописное, фантастическое (picturesque, fantastic), почти нереальное существо, витающее в пределах, отданных красоте?» [Джеймс: 5]

Связь категорий “picturesque” и “fantastic” осмысливают и современные британские исследователи. К примеру, по мнению М. Лонга, литературный жанр “horror” («ужасы») нередко возникает на пересечении «живописного» с «фантастическим» за счет того, что «живописное» воплощает собой нечто дразнящее человека, неожиданность, обманутое ожидание и др. Исследователь подчеркивает важную для жанра коннотацию “quaint” («причудливый»), присущую и «живописному», и отмечает, что последнее являет собою водораздел, пролегающий между прирученной человеком природой — и фантастической пустошью (fantastic wilderness), на которой обитают чудовища [Long: 127].

О синонимии «фантастическое» / «живописное», встречающейся в повести «Тарантас», речь пойдет далее в тексте статьи. Пока же отметим второй важный фактор — вклад В. А. Соллогуба в полемику о «живописном путешествии», историю которой будет уместно здесь коротко рассмотреть.

Первые опыты «живописных» путешествий в России относятся к концу XVIII в. Ранние издания такого рода представляли собой «папки с эстампами, объединенными единой тематикой, большеформатные и миниатюрные книги, а также роскошные альбомы “живописных путешествий” <...>»; все это, по мнению А. А. Безгубовой, «свидетельствовало о высоких достижениях европейской книжной культуры и графики»: «Слово “живописное”, все чаще появляющееся на обложках книг, анонсировало преимущественно развлекательный характер изданий, похожих теперь не на энциклопедии, а на альбомы гравюр» [Безгубова: 344–345]. Такие путешествия, именовавшиеся на французский манер — «питторэск вояж» (pittoresque voyage), представляли собой своего рода разновидность Большого турне — но без четко обозначенного маршрута.

После публикации «Писем русского путешественника» многие авторы начинают следовать примеру Карамзина и отправляются в Европу на поиски «живописного». Впрочем, самые ранние из таких поездок носили вынужденный характер, будучи совершены в рамках военной кампании. Так, в годы Наполеоновских войн появляются «живописные» отчеты полковых офицеров. К примеру, «Письма русского офицера о Польше, Австрийских владениях, Пруссии и Франции, с подробным описанием отечественной и заграничной войны с 1812 по 1814 год» (1812–1817). На страницах этой книги, в частности,

встречаем рассуждение о «живописце Розе», который, «запечатлев в воображении все изящные виды Италии, рисовал прекрасно цветущие долины у подножия древних развалин, живописные берега морей <...>, беспечных пастырей и пестрые стада их» [Глинка: 22]. Образы живописной Австрии, Германии и Силезии во множестве появляются в 1813 г. — в военных журналах А. Н. Михайловского-Данилевского и А. А. Щербинина, а также в «Походных записках русского офицера» И. И. Лажечникова. В 1817 г. в «Отечественных записках» публикуется ряд статей, посвященных «живописным путешествиям» Н. И. Греча («Письма издателя “Сына Отечества” к редактору», «Записки о Париже», «Воспоминания о Германии»). Живописная Швейцария — открытая, как мы помним, Карамзиным — появляется в «Отрывках из письма о Швейцарии» (1821) В. А. Жуковского, а также в «Журнале моего путешествия по Австрии, Италии, Сицилии, Швейцарии и проч.» (1823–1825) А. Д. Черткова.

Одним из основоположников русского «живописного путешествия» по праву можно назвать А. С. Грибоедова. Поэтика такого путешествия формируется в его дневниках, которые он вел во время поездок по югу России в 1818–1828 гг. («Путевые заметки», «Путешествие от Тавриза до Тегерана», «Путешествие из Моздока до Тифлиса» и др.) [см.: Поташова]. Прекрасно знавший английский язык [см.: Писканов: 280], Грибоедов явно ориентируется на язык «живописного» путешествия, основы которого заложил уже упоминавшийся Уильям Гилпин, чьи труды и идеи повлияли на развитие “*voyage pittoresque*” [см.: Велигорский: 148–165]. Продвигаясь по стране, Грибоедов выискивает живописные точки, с которых можно обозреть окрестности, рассматривает «седые от времени» руины («Живописный вид в Султанейскую долину. На дороге три арки — развалины моста» [Грибоедов: 312]). Многочисленные примеры таких наблюдений содержатся в описании путешествия из Тифлиса в Тебриз: «Большой объезд по причине завала: несколько переправ через Терек, множество селений, *pittoresque*» [Грибоедов: 288]; «11-го ночью жар и утро печет немилосердно, все с себя скидаю, скачу стремглав. Много колесил округ Касбина, срывал молодые фисташки. Наконец, на квартире тьма фруктов и отдых. Молитва хана на рассвете. *Pittoresque*» [Грибоедов: 311].

Следы знакомства с эстетикой “*picturesque*” прослеживаются в травелогах А. Н. Муравьевы, одного из зачинателей «церковной беллетри-

стики» [Хохлова: 11]. (Характерно, что Муравьев близко знал А. С. Грибоедова и даже считал его своим учителем.) Образцы «живописных» впечатлений встречаем в его книгах «Таврида» (1827) и в «Путешествии по святым местам в 1830 году» (1832) — такие как, например, «Живописные татарские селения, встречающиеся на бегу» [Муравьев: 364].

Как видим, к 1830-м гг. уже открыты «живописный» Кавказ и Таврида, Крым («русская Италия», как называли его европейцы); происходит обнаружение «живописной» Финляндии: посетивший ее в 1840 г. А. И. Греч оставил описание пейзажного парка Монрепо (статья «Живописные виды имения Монрепо в Финляндии»), а его брат Н. И. Греч опубликовал роман «Черная женщина», представив в нем образы живописной финской природы и не менее живописного пастората. Однако большая часть России с ее чарующей стариной, усадьбами и монастырями, остается неохваченной

Именно в это «переломное» время, в эпоху зарождения русского «живописного» туризма [Ely: 671], — появляется повесть В. А. Соллогуба «Тарантас», которую по праву можно назвать одним из ярчайших образцов «ироничного» «живописного путешествия».

Появление этой повести тем более знаменательно оттого, что в 1840-е гг. в европейской словесности «русские просторы начинают прославляться как явно анти-живописные» [Ely: 82], причем некоторые русские писатели отчасти поддерживали этот миф. Достаточно вспомнить, например, образ России, разметнувшейся «ровнем-гладнем», в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя. (Ср., впрочем, альтернативную точку зрения А. Шёнле, утверждающего, что Гоголь, напротив, боролся с этим стереотипом и пытался сформировать представление о русской дали как мощнейшем образце “picturesque” [см.: Schönle].). В 1846 г. С. Т. Аксаков, автор «Записок об уженье» (переизданы в 1854 г. как «Записки об уженье рыбы»), отмечал, что «не найдется почти ни одного человека, который был бы совершенно равнодушен к так называемым красотам природы, то есть: к прекрасному местоположению, живописному далекому виду»:

...но это еще не любовь к природе; это любовь к ландшафту, декорациям, к призматическим преломлениям света; это могут любить люди самые черствые, сухие, в которых никогда не зарождалось или совсем заглохло всякое поэтическое чувство <...> Их любовь к природе внешняя, нагляд-

ная, они любят картинки, и то ненадолго; смотря на них, они уже думают о своих пошлых делишках и спешат домой, в свой грязный омут, в пыльную, душную атмосферу города, на свои балконы и террасы, подышать благовонием загнивших прудов в их жалких садах или вечерними испарениями мостовой, раскаленной дневным солнцем... [Аксаков: 265].

Именно благодаря Аксакову среди представителей «натуральной» школы формируется представление о «живописном» как «принадлежности» определенных областей, живописных от природы (с минимальным участием человека), либо, наоборот, о чем-то слишком «деланном» — когда «живописный пейзаж» понимается как «искусственно сконструированный сельский» [Елy: 81].

В то же время, к началу 1840-х гг., когда был опубликован первый, черновой, вариант повести «Тарантас» (в журнале «Отечественные записки»), многие авторы продолжают искания в сфере «живописного путешествия». Попытку создать «исконно русскую» разновидность “*voyage pittoresque*” в эти годы предпринимает П. Свиньин; с этой целью он публикует в «Отечественных записках» ряд сочинений, в том числе «Картины России и быт разноплеменных народов» (1839), где любовь к живописному ставится на патриотические рельсы. Однако, как справедливо отмечает К. Эли, «при всем интересе к живописному, Свиньин так и не смог развить поражающих артистических образов» [Елy: 81].

В своей «Художественной газете» за 1837 г. Нестор Кукольник опубликовал заметку о намерении издавать альманах «Живописная Россия»; в этой заметке автор сетовал, что за границей регулярно издаются живописные путешествия (“*voyage pittoresque*”), тогда как в России, кроме переводных, нет достойного аналога:

Кто припомнит, как разнообразна природа на необозримом пространстве нашего отечества, сколько мы имеем городов, при имени коих возбуждаются важные исторические воспоминания, как разнообразны народы, вошедшие в состав Русского государства: тот легко согласится, что подобное предприятие не только не излишне, напротив, может быть признано существенною потребностью нашего времени [Кукольник 1837а: 139].



В рецензии на одно из таких изданий, альманах И. Делаacroa «Всемирная панорама...», Кукольник подытожил свои размышления:

Если же эти собрания должны состоять из смеси различных, ничем между собою не связанных предметов, то изберите предметом вашим одно Русское или, по крайней мере, к России принадлежащее; с иноземными предметами мы познакоимся в подлинниках <...>, а русское — это нетронутый клад [Кукольник 1837б: 32].

Соллогуб, с большой вероятностью, был знаком с этой статьей. Отголоски суждений Кукольника звучат в словах героев «Тарантаса» («<...> за границей теперь мода издавать путевые впечатления» [Соллогуб: 140]), а идея о «нетронутом кладе» находит отражение в «мечтаниях» из последней главы: «У нас есть свой запад, свой восток, свой юг и свой север... Коли любишь путешествовать... так и тут своего во всю жизнь не объедешь» [Соллогуб: 295]. Косвенно упоминается в тексте «Тарантаса» издатель «Художественной газеты» — правда, в ироничном ключе, когда речь идет о «ревностных членах разрозненного тела» России, которые «угощают святую Русь <...> драмами на фасон Шиллера» [см.: Немзер: 51]. Все это дает основания считать, что Соллогуб не воспринял идеи Кукольника в чистом виде, но переосмыслил их в ироническом ключе.

Внимательный читатель без труда различит на страницах «Тарантаса» и отголоски полемики с сочинением А. де Кюстина «Россия в 1839 году», в частности, с одной из фронтальных тем этого травелога — размышлениями о худом качестве русских дорог, «превращающих путешествие по России в горькую шутку для всякого» путешественника» [Елy: 81]. Словно соглашаясь с Кюстином — которого он, однако, косвенно упомянет на страницах «Тарантаса» в негативном ключе<sup>1</sup>, — Соллогуб пишет:

Никогда время не идет так медленно, как в дороге, в особенности на Руси, где, сказать правду, мало для взора развлеченья, но зато много беспокойства для боков [Соллогуб: 212].

---

<sup>1</sup> Как справедливо отмечает А. Немзер, слова «рассказывать про нас всякие небылицы» — явный выпад против А. де Кюстина и его книги «Россия в 1839 году» [Немзер: 53].

Не следует, однако, упускать из виду, что писатель умело пользуется приемом субъективации, вкладывая эти суждения в уста одного из своих персонажей.

Вслед за Кюстином Соллогуб показывает образ «России безбрежной», явившейся накануне преображения в волшебном сне Ивана Васильевича:

И вот исчезли леса, и долины, и живые места. Голая степь раскинулась, растянулась во все стороны, как скованное море... Тощий ковыль едва колыхался от широкого размета ничем не обузданного ветра... <...> В целой природе дышало таинственное, унылое величие. Всё напоминало смерть и в то же время сливалось в какое-то неясное понятие о вечности и жизни беспредельной... [Соллогуб: 287].

Как уже отмечалось выше, в 1840 г. появляется первый, черновой (9 глав) фрагмент повести «Тарантас», опубликованный в «Отечественных записках»; пять лет спустя увидело свет и первое книжное издание.

В повести два героя — казанский помещик Василий Иванович и его нечаянный попутчик, Иван Васильевич, «молодой человек, только что вернувшийся из-за границы» [Соллогуб: 159]. Как видим, уже на уровне имен герои являются «антиподами» (ср. «зеркальное» отражение их имен-отчеств), а также косвенной парой «отец — сын»; на это указывал еще один из первых рецензентов — В. Г. Белинский, сравнивавших их с Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем из знаменитой повести Гоголя [см.: Белинский: 85]. Василий Иванович — классический тип русского уездного помещика; по сюжету, он едет в родную деревню, везя жене подарки (чемодан с ними срезают почти в самом начале повести, на одном из прогонов, и Василий Иванович жестоко сокрушается об утрате). Иван Васильевич, молодой человек, напротив, грезит европейскими (подчас завиральными) идеями. «Что такое Иван Васильевич? — писал Белинский. — Это нечто вроде маленького Дон Кихота» [Белинский: 89]. Этот персонаж — классический для литературы того времени тип «русского» европейца; он не окончательно оторвался от корней, но все же напитан западными влияниями — как французскими, так и английскими, воспринятыми поверхностно, но с присущим юности жаром.

Вот как описывает Ивана Васильевича, при первом его появлении, Соллогуб:

На нем английский макинтош без талии; панталоны его сшиты у Шевеля; палка, на которой он опирается, куплена у Вердье [Соллогуб: 159].

В этом кратком, всего в несколько штрихов, описании мы видим явное сочетание двух «иноземных» кодов — английского и французского. Оба они, как окажется впоследствии, являются определяющими для характера персонажа.

Неожиданный ключ к пониманию первого из этих кодов, «французского», дал К. Стефан, первый переводчик повести на английский язык. В издании 1850 г. он уточнил оригинальный подзаголовок «Путевые впечатления», присовокупив к нему слова “...of Young Russia” — «...Молодой России» [см.: Count Sollogub] — очевидно, обыгрывая характеристику «достойный представитель юной Руси» [Соллогуб: 159], которую автор дает своему персонажу в первой главе, и тем самым подчеркивая идею «молодости», каковой была одержима в ту пору Европа.

На этот подзаголовок обратил внимание еще знаменитый романист Чарлз Диккенс — один из первых рецензентов английского перевода повести.

Молодая Франция, Молодая Германия и Молодая Англия, — замечал он, — уже имели на своей улице праздник и, постарев и вследствие этого став мудрее, умолкли <...>. Основные принципы всех этих национальных молодых одинаковы... Возвращение молодости — их цель, средние века — их девиз [цит. по: Урнов: 161].

«Младоросс» Иван Васильевич — достойный наследник «младофранков», персонажей фельетонов Л. Гозлана и новелл Т. Готье, собранных в одноименный сборник (1833). Описывая внешний вид молодого человека, только что вернувшегося из Парижа, Соллогуб замечает: «Волосы его обстрижены по вкусу *средних веков*, а на подбородке еще видны остатки *ужаснейшей бороды*»<sup>1</sup> [Соллогуб: 159]. Последние слова этого предложения английский переводчик передал так: “remnants of

---

<sup>1</sup> Здесь и далее курсив везде наш. — Г. В.

a Van-Dyke beard” — «остатки вандейковской бороды» [Count Sollogub: 3]. «Вандейковская борода» — то есть, в сущности, эспаньолка — была частью моды, которую в начале 1830-х гг. ввели младофранки, молодые парижане-романтики, входившие в кружок «бузенго» (П. Борель, С. Нантёй, Ж. де Нерваль и др.)<sup>1</sup>. Точно такие бороды носят персонажи Т. Готье — герои повестей «Даниель Жовар, или Обращение классика» (1833) и «Эта и та, или Страсти молодой Франции» (1833); ср. также описание «младофранков» в новелле Готье «Листки из альбома художника-самоучки» (1844): «Иные носили закрученные кверху усы и эспаньолку <...> казалось, перед вами ожившие портреты Ван Дейка» [Готье: 469]. Впрочем, и в этом отношении молодой человек чуть запаздывает, по меньшей мере, на десять лет: сам Готье отмечает, что эспаньолку носили «по моде 1830 года» [Готье: 110].

Отголоски французских реалий прочитываются и в сценах, субъективированных от лица Ивана Васильевича. Когда Соллогуб сравнивает гору чемоданов на задке тарантаса с «луксорским обелиском» [Соллогуб: 165], он явно переходит на точку зрения своего персонажа, видевшего в Париже этот грандиозный монумент — египетскую стелу, дар Франции от хедива Мухаммеда Али, установленный в 1836 г. на площади Согласия.

Для «младофранков», которым очевидно подражает Иван Васильевич, была характерна перформативность, стремление максимально театрализовать мир, превратить его в литературный оммаж, в сценическую игру или в пародию; поведение их во многом сводилось к внешним эффектам, к созданию «декораций», которыми необходимо обставить мир, чтобы он воспринимался иначе. К примеру, в новелле Т. Готье «Чаша с пуншем» (1833) мы видим, как персонажи устраивают театрализованный ужин — и за столом, среди прочего, разыгрывают по ролям сцены из французской классики. В новелле «Элиас Вильдманштадиус, или Средневековец» (1832) заглавный герой тщательно обустраивает свое жилище и окружает себя предметами старины, тем самым создавая иллюзию, театральную репрезентацию окружающего пространства, в которое он помещает самого себя. Таков во многом и Иван Васильевич, сочетающий тягу к театральности и мечтательному

---

<sup>1</sup> Подробнее о кружке «бузенго» см., напр.: [Соколова: 432–433], [Зенкин: 655].

визионерству; как мы увидим далее, именно эта нацеленность на себя, театральный эгоцентризм мешает ему оглядеться по сторонам и увидеть вокруг «живописное».

Отношение к подобной игре — и в целом к французским влияниям — у Соллогуба однозначно негативное; в повести оно выражено в словах Василия Ивановича:

Бедный ребенок, он хотел только подрасти да приосаниться, чтоб молвить слово твердое по-своему <...>; а мы на него навьючили французский парик да немецкий кафтан да опутали его в ободранные ткани *театрального гардероба* <...> Освободить ребенка, бросить в печку *театральный хлам* и обратиться снова к естественным, к родным началам [Соллогуб: 211].

Отклик на эти слова возникнет в фантастическом сне Ивана Васильевича с образами «маленьких детей с огромными иссохшими черепами» и напудренных обезьян во французских кафтанах [Соллогуб: 289].

Вторым, менее очевидным, но не менее важным кодом становится тяготение персонажа к британской эстетике “picturesque”. Этот «английский код» прочитывается в попытке Ивана Васильевича превратить «поездку в Казань» в «живописное путешествие», «пользуясь примером Европы, но не принимая его за образец» [Соллогуб: 161]. Специально для этой цели герой покупает «живописный альбом» — «прекрасно переплетенную в коричневый сафьян книгу со стальными стежками и тонко очиненным карандашом» [Соллогуб: 161]. По иронии судьбы, этой «величественной» книге так и суждено остаться пустой, а в самом конце повести — оказаться в грязи, под поднятыми к небесам колесами перевернутого тарантаса.

В повести мы встречаем немало доказательств того, что В. А. Соллогуб прекрасно знал и тонко чувствовал эстетику «живописного». В главе XVII, «Сельский праздник», где автор приводит один из ярчайших образцов русского “picturesque”, есть следующие рассуждения Ивана Васильевича:

Вообще предметы определяются в уме вовсе не так, как в действительности, а как-то выпуклее, ярче, живописнее. К тому же есть такие люди,

которые долго будут любоваться какой-нибудь литографией и никогда не заметят в природе того, что она изображает [Соллогуб: 264].

Здесь писатель следует идеям одного из последователей У. Гилпина — художника и эссеиста сэра Ювдейла Прайса:

<...> мы можем воспринимать полотна художников как серию различных экспериментов, на которых деревья, здания, вода и т. п. расположены, сгруппированы и сопряжены друг с другом самым прекрасным и поразительным образом <...>. Многие из этих объектов, редко отмечаемые, когда они разбросаны по лицу природы, собранные вместе и в пределах небольшого пространства холста, оказывают изрядное воздействие на созерцающего, который таким образом учится отделять, выбирать и комбинировать [Price: 5].

Косвенным подтверждением такого знакомства может служить и упоминавшийся выше перевод К. Стефана, который, соглашаясь с Соллогубом, систематически передает его прилагательные «живописный» как “picturesque” — и лишь изредка «подправляет» русского автора, допуская, на его взгляд, неточность в эстетических категориях. Например, в главе VI читаем:

Местоположение <...> бульвара прекрасно: на высокой горе, над самой Клязьмой; вдали расстилается равнина, сливаясь с небосклоном [Соллогуб: 185].

Однако, согласно британской эстетике, бульвар, расположенный на возвышении над рекой, никак не может быть «прекрасным» (“beautiful”) [см.: Велигорский: 109 сл.] — и переводчик устраняет «ошибку» Соллогуба: передает «прекрасно» как “charming”, и далее, усиливая эффект, вводит уточнение “picturesque”: “The situation of the boulevard is charming: on a high hill, with the river Kliasma flowing beneath; in the distance a picturesque valley, extending to the horizon” [Count Sollogub: 56].

Соллогуб искусно вплетает полемику о природе «живописного путешествия» в речь двух попутчиков — нарочито «приземленного» Василия Ивановича и восторженного «сновидца» Ивана Васильевича. В начале по-

ездки первый из них резонно говорит: «Путешествуют там, за границей, в неметчине; а мы что за путешественники? Просто — дворяне, едем себе в деревню» [Соллогуб: 168]. Пытаясь ответить на это резонное замечание, Иван Васильевич поднимает важнейший вопрос — о причине «живописного» путешествия. (Ср. у К. Эли: «<...> британский джентльмен, отправляющийся в Большое турне, определенно знал, для чего путешествует» [Ely: 81].) Герой Соллогуба намерен искать «подлинную Русь», изучать «в отношении ее древности и в отношении ее народности, что, впрочем, тесно связано между собой» [Соллогуб: 168]. С этой целью он планирует заносить в путевую книжку «все, что нам встретится дорóгой истинно любопытного, истинно достойного внимания» [Соллогуб: 169]. Василий Иванович скептически воспринимает эти слова, однако не отговаривает попутчика: «<...> путевые впечатления в России могут много явить любопытного, в особенности если они будут руководствоваться одной истиной» [Соллогуб: 170].

Скепсис Василия Ивановича оказывается пророческим. По ходу повествования Иван Васильевич все более и более осознает утопичность своего прожекта:

<...> старина наша не помещается в книжонке, не продается за двухгривенный, а должна приобретаться неусыпным изучением целой жизни [Соллогуб: 185].

Отсутствие живописных впечатлений превращается в неумолчный рефрен-ламентацию:

В книгу записывать было нечего. Везде тот же досадный, прозаический напев: «Лошади в разгоне» [Соллогуб: 177];

Посудите сами: можно ли было что писать? Дорога, избы, смотрители, всё это так неинтересно, так прозаически скучно [Соллогуб: 178];

Книга путевых впечатлений лежала перед ним в неприкосновенной белизне [Соллогуб: 198];

<...> книга путевых впечатлений выпала из рук Ивана Васильевича [Соллогуб: 202].

Вслед за этими событиями приходит и мысль о невозможности живописного путешествия.

Что же я стану писать? — восклицает Иван Васильевич. — Теперь я понимаю Василия Ивановича: он в самом деле прав был, когда уверял, что мы не путешествуем по России и что *в России путешествовать невозможно* [Соллогуб: 199].

Итогом этой горестной ламентации становится отчаянный, но неизбежный итог: «Пропали мои впечатления!» [Соллогуб: 199].

Постоянно ускользающее от Ивана Васильевича «живописное» принимает на себя характерную черту «фантастического» — его неуловимость, недоступность для персонажа; оно лишь проглядывает сквозь действительность, но остается не замечено окружающими; согласно Ц. Тодорову, это свойство духовного мира, который проникает в мир физический и, «как следствие, их фундаментальные категории подвергаются модификации» [Тодоров: 99]. Яркий пример такой «незримости» — сцена, в которой герои отправляются в путь на тарантасе, «удивительном изобретении ума человеческого», который притом «ни в ком не возбудил удивления», несмотря на замечание автора «а было чему подивиться» [Соллогуб: 164, 167]. Троекратное употребление корня «-див-» применительно к тарантасу явно указывает на фантастическую природу повозки — что, впрочем, акцентирует и сам Соллогуб, называя тарантас «странным созданием», «диким порождением фантастического мира, чем-то средним между кибиткой и стрекозой» [Соллогуб: 164]. Здесь в пору опять вспомнить высказывание Ц. Тодорова, определяющего «фантастический жанр как нечто постоянно исчезающее» [Тодоров: 39].

Следует отметить, что Соллогуб, по сути, уравнивает понятия «фантастический», «странный» и «живописный». В главе XII, «Печорский монастырь», он пишет, рассуждая о новом зодчестве:

<...> зачем уничтожать те *странные, фантастические* формы, те чешуйчатые крыши, те фаянсовые наличники и подоконники, те изразцовые карнизы, заменяющие на севере камень и мрамор, которые так *живописны* для взора и придают каждому зданию такой неожиданный и *своеобразный* вид? [Соллогуб: 222].

Строго говоря, Соллогуб был не первым, кто провел подобную параллель. В 1820-е гг. эпитет «живописный», уже прочно вошедший в



русский литературный язык, сближается с такими прилагательными, как «туманный», «таинственный» (это происходит, к примеру, в стихотворении Е. А. Баратынского «Богдановичу» (1827)); обретает он и негативную окраску, встречаясь в консервативной критике, направленной против писателей романтического толка, в том числе — и против авторов фантастических повестей [см.: Велигорский: 85]. Однако Соллогуб нередко ставит между категориями “fantastic” и “picturesque” знак равенства, как это делали его современники-англичане. К примеру, в главе I «Тарантаса» автор описывает, как Иван Васильевич идет по Тверскому бульвару, «поглядывая с удивлением <...> на *фантастические* ливреи <...> небритых лакеев» [Соллогуб: 160]. Поскольку здесь речь идет о цветистых и, вероятно, немного неопрятных, привлекающих взгляд одеждах, к ним правомерно будет употребить именно категорию “picturesque” [см.: Халтрин-Халтурина].

Встречается подобный прием и в других сочинениях Соллогуба. В ранней повести «Сережа» (1838), описывая особняк помещика-англофила Карпентова, который постоянно достраивает его, в том числе прибавив к нему боскетную (комнату, убранную как зимний сад), писатель сообщает, что дом от этого «принял <...> *фантастический* вид» — и приводит дальше следующее уточнение: «Впрочем, подобные дома в провинции встречаются нередко; они известны под общим названием “домов без архитектуры”» [Соллогуб: 26]. Здесь явно речь идет о «живописно обработанных зданиях», которые еще в 1790-х гг. критиковал британский журналист Уильям Маршалл и насмешка над которыми станет общим местом британской юмористики XIX столетия [см.: Велигорский: 49–54].

Упоминание боскеты встречается и в «Тарантасе» (причем — с присовокуплением все того же эпитета), при описании провинциальной гостиницы: «<...> буфетная, расписанная еще с незапамятных времен в виде боскета, который еще кое-где высовывает *фантастические* растения из-под копоты и отпавшей штукатурки» [Соллогуб: 232].

На страницах повести неоднократно встречается описание «живописных» одежд, начиная от «панталон горохового цвета» Василия Ивановича, «приятно колеблющихся *живописными* складками около сапог» [Соллогуб: 160] и продолжая другими элементами костюма казанского помещика. При этом нередко они обретают фантастическую окраску, выражающуюся в сопоставлении их с античными или героиче-

ческими реалиями. «Кеньги», «мохнатый ергак с шерстью снаружи», «шарф с радужными отливами — драгоценный подарок супружеского долготерпения», шаровары — все это придает Василию Ивановичу, по сообщению Соллогуба, «красоту героическую»<sup>1</sup> (в англ. переводе: “quite Homeric” — «почти гомеровскую» [Count Sollogub: 12]). Играет здесь роль живописная ирония, создаваемая благодаря субъективации повествования: далее в тексте, когда эти панталоны видит уже Иван Васильевич, их владелец описывается уже как «*странная громада* в белой фуражке, в гороховых занавесках около ног» [Соллогуб: 182].

Богат текст и персонажами, которые, выражаясь словами У. Гилпина, служат «живописным приложением» (“picturesque appendages”) к пейзажу [Gilpin: 24] — то есть играют в нем такую же роль, как поросшая мхом руина или зубец разрушенной крепости. Один из них — это Сенька, кучер Василия Ивановича, щеголяющий «в бараньей шкуре, словно дикарь ледовитых пустынь» [Соллогуб: 166]. Фигурируют в образе и древнегреческие аллюзии, с которым также ассоциировалось “picturesque”: «Сенька в нагольном тулупе принялся снова за свою циклопическую работу» [Соллогуб: 166]; о циклопах как живописных персонажах рассуждал Ю. Прайс в упоминавшемся нами эссе «О живописном» [Price: 17].

Наконец, высшим воплощением «живописного» оказывается и сам тарантас, «рисующийся» перед читателями «во всей степной красоте» (в англ. пер. — “in full and beauteous glory”). Образ «живописного» тарантаса Соллогуба, возможно, послужил вдохновением для Уильяма Споттисвуда (1827–1883) — английского математика и печатника, автора «Путешествия на тарантасе по Восточной России осенью 1856 года» (“A Tarantasse Journey through Eastern Russia in the Autumn of 1856”); в частности, он упоминает, что «купил сию геркулесову повозку (herculean vehicle) за 170 руб.» [Споттисвуд: 48].

В повести «Тарантас» «фантастическое» и «живописное» переключаются не только на лексическом уровне. Вторая из этих категорий нередко порождает фантастические ситуации — или, во всяком случае, неизменно сопутствует таковым. Рассмотрим, как это происходит, от-

---

<sup>1</sup> Разумеется, «героическое» здесь следует понимать в ракурсе “picturesque” — как, например, цыганку Мэг из романа В. Скотта «Гай Мэннеринг» [см.: Garside].

толкнувшись от теории фантастического, сформулированной Ц. Тодоровым в программном труде «Введение в фантастическую литературу» (1970).

Согласно Ц. Тодорову, «первый признак [фантастического] заключается в том или ином использовании фигурального дискурса <...>» [Тодоров: 66]; в частности, важную роль здесь играет художественное «преувеличение», которое «ведет к сверхъестественному» [Тодоров: 67]. В тексте «Тарантаса» мы встречаем множество гипербол, причем все они, так или иначе, оказываются сопряжены с поэтикой живописного. Особенно много мы видим их в описании самой повозки. Две оглобли, на которых держится тарантас, обозначены как «параллельные дубины, неизмеримые и бесконечные» [Соллогуб: 164]; сама корзина тарантаса характеризуется как «исполинский кубок, как чаша преждепотопных обедов» [Соллогуб: 164]. Внутри тарантаса положена «огромная перина», которая при этом «ввалилась в пропасть» (настолько глубока упомянутая корзина), а на задке тарантаса прикреплены «три чудовищные чемодана», которые «возвышаются луксорским обелиском» [Соллогуб: 165].

Однако важно отметить, что приведенные гиперболы умеряются Соллогубом посредством «живописной» иронии; для достижения таковой автор сочетает высокие образы с относительно низким контекстом. Так, сравнение тарантаса с «чашей преждепотопных обедов» оказывается сниженным оттого, что героям предстоит в эту чашу садиться (вспомним в этой связи выражение «сесть в калошу», предполагающее нелепый, постыдный и/или позорный опыт, который пережил человек [см.: Камчатнова: 141–142]). Посреди описания тарантаса Соллогуб неожиданно отвлекается на «оду» погребцу — ящичку для кушаний и напитков, — которая занимает едва ли не половину абзаца. Наконец, изобразив «героическую» повозку, Соллогуб сообщает, что ямщик запряг в нее «трех чахлых» — а стало быть, «живописных» — лошадей; уместно вспомнить в этой связи остроумное замечание английского писателя Сидни Смита (1771–1845): «У настоятеля лошадь прекрасная (beautiful), у викария — живописная (picturesque)» [цит. по: Hussey: 219].

Второй тип «фантастического», по Ц. Тодорову, актуализируется, когда в тексте «реализуется собственный смысл фигурального выражения» [Тодоров: 68]. Подобные примеры в «Тарантасе» также есть. Пре-

жде всего, это образ летящего, становящегося птицею тарантаса (явное развитие образа гоголевской «птицы-тройки»). Нередко Соллогуб употребляет синекдоху или метафору, переходящую в буквальную — и, как следствие фантастическую — ипостась: к примеру, в главе XIV гостиничный половой предстает «ходячим подсвечником» [Соллогуб: 232], а «серебренчатые домики учтиво кланяются» проезжающим [Соллогуб: 230]. Эта же глава изобилует живописными описаниями русских купцов, приводившимся ранее образом «фантастической» боскеты и проч. Уместно вспомнить и описание покосившихся домов, встречающееся в повести Соллогуба «Аптекарьша» (1841), где они характеризуются именно в контексте категории “picturesque”:

Весь город показался ему не так отвратителен. Изломанные крыши сделались *живописными*. По грязной улице очертились протоптанные тропинки [Соллогуб: 87].

Наконец, в третьем, по Тодорову, типе «появлению фантастического элемента предшествует ряд сравнений, фигуральных или просто идиоматических выражений, весьма обычных в обыденной речи, но, если их воспринимать буквально, они станут обозначать сверхъестественное событие, как раз то, которое и происходит в конце истории» [Тодоров: 69]. Именно это и случается с тарантасом в заключительной главе повести — «Сон», где экипаж оборачивается небывалой птицей. Этой метаморфозе действительно предшествует ряд даваемых автором намеков. В главе II, при отправлении тарантаса, сообщается, что он казался «порождением фантастического мира, чем-то средним между стрекозой и кибиткой» [Соллогуб: 164]; это предвосхищает его будущий полет — и столь же стремительное падение (благодаря знаменитой басне И. А. Крылова (1808) стрекоза ассоциировалась с чем-то легкомысленным и оттого ненадежным). Далее в тексте будут встречаться олицетворения тарантаса, к примеру, в главе XIV: «Твердая его поступь вдруг стала робка и нерешительна, как будто бы он сделал какую-нибудь глупость» [Соллогуб: 231]. С одушевленным существом будут сближать повозку и персонажи: так, Василий Иванович воспринимает ее полонку как буквально человеческую измену [Соллогуб: 231].

В связи с «буквализацией» как средством создания фантастического уместно вспомнить и кошмарный сон Ивана Васильевича (явно

вдохновенный сном Татьяны из «Евгения Онегина» (гл. V, строфы XVI–XXI)), в котором увидятся ему кочерги в вицмундирах, напудренные обезьяны во французских париках, маленькие дети с огромными иссохшими черепами и т. д. Все эти образы, так или иначе, возникали ранее в тексте; «истертые вицмундиры» наравне с «рыжими бородами» высывались из окон в главе XIV. В «огромном медведе», который «сидел, скорчившись, на камне и играл плясовую на балалайке» [Соллогуб: 289], явно узнаётся Василий Иванович, уподобляемый в тексте этому животному, причем впервые — при отправлении тарантаса [Соллогуб: 167]. Прослеживаются в этом сне и отголоски разговоров героев, например, уже приведенная нами отповедь французскому воспитанию, которую возглашает Василий Иванович в главе X.

Здесь стоит отметить, что живописное пространство, ускользающее от персонажа и не поддающееся описанию, может быть истолковано как пространство, увиденное во сне. Согласно британскому психоаналитику, исследователю бессознательного Масуду Кану (1924–1989), именно «смещение» человека в пространстве сновидения (“dream space”), будь то буквальное передвижение или перемена ролей, порождает «неуловимый ускользающий фокус», что и обуславливает неуловимость происходящего [Кан: 173]. Вспомним в этой связи слова Ивана Васильевича:

В воображении все обрисовывается в ярких, приятных и резких красках, а на деле все сливается в какой-то мутный хаос скучной действительности [Соллогуб: 198].

Таким образом, сновидение, изначально, по природе своей, служащее для реализации желания, оборачивается погоней за неуловимым.

Мотив сна недаром становится одним из фронтальных для повести. Герои постоянно спят или дремлют — в дороге, в трактирах, на почтовых станциях, — лишь ненадолго пробуждаясь для разговоров, пересуд или попытки сделать путевые заметки. Именно «в минуту сладкого усыпления», когда «Иван Васильевич воображал себя в Итальянской опере» [Соллогуб: 177], с тарантаса срезают чемоданы, о чем потом горючо убивается Василий Иванович.

С образами сна связан и сам тарантас. «А каков тарантасик-то? Ась?.. Сущая *колыбель!*» — говорит о нем Василий Иванович [Солло-

губ: 166]. Многократно упоминаются в тексте «семь пуховых подушек в ситцевых наволочках» и «огромная перина» [Соллогуб: 164], то переносимые из тарантаса в гостиницу, то вновь возвращаемые в него. В минуту досады Иван Васильевич рассуждает о своем спутнике: «<...> ты сам не что иное, как тарантас — уродливое создание, начиненное дрянными предрассудками, как *тарантас начинен перинами*» [Соллогуб: 224]. Наконец, именно из перин и подушек начинают «выползать перья, симметрически располагаясь крыльями» [Соллогуб: 287], когда тарантас претерпевает свою фантастическую метаморфозу.

Опьяненный и убаюканный мечтами о «живописном», Иван Васильевич пускается в путь, вернее — в погоню за ним, и постоянно оказывается обманут. В качестве двух ярких примеров «неуловимости живописного» приведем эпизоды из глав VIII и XVIII, в которых герой соответственно посещает табор цыган и попадает на храмовый праздник.

Миф о «живописных» цыганах к 1840-м гг. уже полноценно сформировался в России. Проникновение этих персонажей в литературу «связывалось с тем интересом к местному колориту, национальной характеристичности персонажей и живописности образов, которые появились в литературе как составная часть романтического стиля» [Лотман, Минц: 600]. Ко времени написания «Тарантаса» спектр «цыганских» мотивов в русской литературе был весьма широк: от «вакхических» в «Афинеяском витязе» (1796) Г. Р. Державина («Возьми, египтянка, гитару...»), получивших развитие в ранней лирике К. Н. Батюшкова, П. А. Вяземского и Е. А. Баратынского, и до мотива свободлюбия, «счастливой бедности» и природной чистоты в «Цыганах» (1827) А. С. Пушкина и «цыганском цикле» С. П. Шевырёва, а также «демонических» цыган в ранней прозе Н. В. Гоголя и Г. Ф. Квитки-Основьяненко [см.: Мароши 2019а; Мароши 2019б].

Однако важно отметить, что восприятие цыган как «живописного» народа коренится именно в английской эстетике (опиравшейся на живопись С. Розы, создателя многочисленных образов картинных цыган [см.: Garside]). Вслед за У. Гилпиным (впервые упомянувшим о них как живописных персонажах в 1792 г. в поэме «О пейзажной живописи», опубликованной им в качестве приложения к трем программным эссе («О живописной красоте», «О живописном путешествии», «О зарисовках пейзажа») [Gilpin: 21], о цыганах писали многие теоретики

«живописного». Так, филолог и критик Ричард Пейн Найт отмечал, что цыгане на лоне природы — один из самых могучих живописных образов: «Их грязные и заплатанные одежды, разметанные (*disheveled*) волосы, и в целом дикий вид цыган и девочек-попрошаек, как правило, живописен» [Knight: 194]. Согласно Ю. Прайсу, цыгане, будучи «людьми естественными», кажутся такой же частью пейзажа, как «старые лагуны и мельницы, как дикая лесная лошадь и прочие, тому подобные, объекты» [Price: 76].

Сведущий в европейской эстетике герой Соллогуба неспроста ждет от этой встречи живописного опыта:

«Цыгане, цыгане! — воскликнул с радостью Иван Васильевич, вскочив с своего стула. — Цыгане, Василий Иванович, цыгане... Первая глава для моих впечатлений» [Соллогуб: 200].

Словно дразня ожидания Ивана Васильевича (и читателя), Соллогуб помещает цыганский табор в местности, которую можно описать как “*picturesque*”: «У самой опушки леса, около большого поля, цыганский табор рисовался в *живописном беспорядке*» [Соллогуб: 201]. Здесь русский писатель опять же «верен» Ю. Прайсу, писавшему, что табор, раскинутый в сельской местности, едущая по дороге цыганская кибитка и одинокая фигура цыгана или цыганки (чаще последнее), непременно создадут живописный эффект [Price: 206]. Упоминает Соллогуб и другие живописные детали: «Телеги с протянутыми к деревьям холстами в виде шатров», «смуглые ребятишки на перинах», «дымящиеся костры», «безобразные старухи в оборванных мантиях, коричневые лица, всклокоченные волосы (в англ. пер. — “*disheveled hair*”)» — «всё резко обозначалось в этой странной и дикой (*strange and striking*) картине» [Соллогуб: 201; ср.: Count Sollogub: 92]. Недаром, предвкушая живописную встречу, Иван Васильевич «был очень доволен» [Соллогуб: 201].

Однако ожидания героя (а заодно и читателя) оказываются обмануты. Цыганки, традиционные носительницы «живописного», не только поют русские народные песни и романсы, но и рядятся по европейской моде:

Погибли Хитаны, Эсмеральды, Прециозы; Прециоза одета щеголихой Смоленского рынка; Эсмеральда в пегом газовом платье, украденном на Басманной [Соллогуб: 202].

Внешность цыганки Наташи (которую Соллогуб наделяет нарочито русским именем) и вовсе может быть охарактеризована как «прекрасная» (beautiful): несмотря на смуглый цвет кожи, черты ее «были нежны и правильны, и белые, как сахар, зубы резко отделялись на малиновых устах» [Соллогуб: 203].

В эпизоде с табором герой обманывается в своих ожиданиях; однако из эпизода с храмовых праздником — одной из главных живописных сцен в «Тарантасе» — явствует, что Иван Васильевич, несмотря на его начитанность в британской эстетике, слишком сфокусирован на себе (подобно французским «младофранкам») — и не различает живописные образы. Местами Соллогуб оставляет для внимательного читателя характерные маркеры, отсылающие к категории “picturesque”, к примеру: «Все население было на ногах, толпясь живописными кучками вокруг строений» [Соллогуб: 266]. В целом достаточно сдержанно употребляющий цветочные эпитеты, в этой главе писатель необычно щедр на них: он употребляет такие образы, как «светло-зеленый стаканчик», «красные и синие сарафаны», «снежно-белые рукава», «серебряный шпиг и зеленый купол церкви» — и все это словно бы нанесенное на «серый грунт пасмурного неба» [Соллогуб: 266]. Иначе говоря, само небо предстает холстом картины («грунт» здесь — в значении «грунтовка», художественный термин). Явлены в изобилии и образы живописной еды: «Пирог, лепешки, сушеные рыбы и разное мясо, в числе которого поросенок играл не последнюю роль, устилали роскошную кучей наскоро сколоченные столы» [Соллогуб: 273] (Вспомним образ живописной «пестрой кучи», отмечаемый исследователями в творчестве Н. В. Гоголя [см.: Савинков].) При этом сам Иван Васильевич постоянно думает о том, как он выглядит со стороны, охорашивается, старается быть менее картинным, поправляя «немного беспорядок своего костюма» (напомним: приведенная в беспорядок одежда — характерная черта “picturesque”). Это обстоятельство вызывает едкое замечание деревенской девицы: «Вишь какой облизанный немец идет» [Соллогуб: 267]; немец здесь — очевидно в значении «иностранец».

Прогулка Ивана Васильевича по деревне представляет собой «живописное путешествие» в миниатюре: сам Соллогуб пишет, что его герой «принялся за странствование» [Соллогуб: 267]. По мере движения Ивану Васильевичу открываются все новые живописные виды: «засохшая травой площадка», «небольшой пруд, у которого ворчали утки



с утятами», «каменная ограда» церкви, за которой «в густой траве наклонялось несколько крашенных темно-красным деревянных крестов» [Соллогуб: 267], — однако, поглощенный своими раздумьями, персонаж игнорирует их — и, убаюканный, как будто бы продолжает спать.

Пробуждение героя последует лишь в последней главе, апогее его «живописного путешествия», в которой автор, по В. Г. Белинскому, «истощил всю иронию и чудесно дорисовал <...> своего миниатюрного Дон-Кихота» [Белинский: 114]. Начав с обращения к мифу о бескрайней России, Соллогуб рисует картину России утопической — «русского Рая», представленного как высшее сочетание “sublime” и “picturesque”; это страна, где «огромные реки, как животворные жилы, сплетаясь между собой, вились по всем направлениям, сплетаясь между собой и разливая повсюду обилие и жизнь», «густые леса ложились <...> широкою тенью», «плотные ленты дорог растянулись <...> лучами во все стороны» [Соллогуб: 291], а «на лугах живописно пасутся стада, и небольшие деревеньки, рассыпая кругом себя земледельцев <...>, как бы наблюдают за сбережением времени и труда человеческого» [Соллогуб: 293]. Здесь Соллогуб воплощает идею «согласия» разнородных стихий («Вот почему мы старались согласовать разнородные стихии, а не разрушать, не сокрушать их в безрассудных порывах» [Соллогуб: 296]), которая впервые была подчеркнута Александром Поупом в «живописной» поэме «Виндзорский лес» (“Windsor Forest”, 1713) [см.: Велигорский: 41].

Согласно Ц. Тодорову, «<...> фантастическое возникает лишь в момент сомнения — сомнения как читателя, так и героя, которые должны решить, принадлежат ли воспринимаемые ими явления к “реальности” в том виде, как она существует в общем мнении» [Тодоров: 38]. Именно это и случается в последней главе «Тарантаса». На протяжении всей повести Иван Васильевич погружен в сон, однако в финале ее вдруг начинает сомневаться в происходящем — и в итоге оказывается разочарован увиденным. Это происходит в минуту, когда тарантас из живописного (в терминологии У. Гилпина и Ю. Прайса) становится собственно фантастическим и превращается в огромную птицу:

Тут Иван Васильевич схватил руками за огромную шею фантастического животного и, спустив ноги над крыльями по обе стороны, не без душевного волнения ожидал, что из всего этого будет [Соллогуб: 288].

Тарантас мчится по небу — однако герой вдруг оказывается недо-  
волен увиденным:

Наконец дождался я впечатления <...> и в самом пошлом, в самом глупом роде. <...> Ищу современного, народного, живого — и после долгих тщетных ожиданий добиваюсь какой-то бестолковой, фантастической истории [Соллогуб: 288].

Концовка повести перекликается с идеей того, что фантастическое — непременно зыбко, «постоянно подвергается опасностям и в любой момент может испариться» [Тодоров: 38]. Особенно знаменательны в этом смысле последние слова ямщика: на вопрос, не видно ли чего кругом (подразумевающий, очевидно, нет ли людей, способных оказать помощь перевернувшимся), он отвечает: «Ничего, ваше благородие!» [Соллогуб: 302] Таким образом, перед читателем — оборвавшееся сновидение, каковым и была вся повесть, возвращение в реальность/небытие.

Идеал русского живописного в этой главе был негативно встречен многими рецензентами, увидевшими в нем предельную наивность автора. Белинский, в целом высоко оценивший повесть, сурово критиковал этот пассаж, в котором, как он считал, содержится мнимое «развенчание» европейского путешествия, а по сути — нелепая мечта об эпохе, когда «в России будет свой Рим, свой Неаполь, <...> свои Альпы, своя Швейцария, <...>, словом, будет всё, чего нет теперь и что манит и раздражает любопытство путешественников всех стран» [Белинский: 115]. По мнению другого рецензента, Ю. Ф. Самарина, такое «преображение» в действительности выхолащивает природу русского “picturesque”: «А в городах какие улучшения! Совсем не видать заборов, все сплошные дома, нет ни развалин, ни растрескавшихся стен, ни грязных лавочек... Как живописен должен быть такой город!» — иронично восклицает рецензент [Самарин: 26]. Однако, как нам кажется, оба рецензента упускают из виду авторскую иронию. Не следует забывать, что картина, явленная в главе XX, — всего лишь сон «европеизированного» русского Дон Кихота, — сон, который завершится пробуждением и полетом не вверх, а вниз, и падением в придорожную канаву.

Как видим, создавая свой «Тарантас», Соллогуб преследует сразу несколько целей. Прежде всего, он подводит читателя к мысли, что

погоня за русским живописным не может строиться на мечтаниях, не должна быть «сном золотым», навеянным западными теориями (французскими или британскими), но зиждиться на изучении действительности и прокладывании собственных путей. Один из таких путей он отчасти показывает, являя читателю галерею исконно русских живописных образов (храмовый праздник, цыганский табор, виды провинциальных трактиров, собственно тарантас) и персонажей (прежде всего — Василия Ивановича и его кучера), которые, в свою очередь, могут порождать фантастические картины или же приводить таковые на память. Русское «живописное», по Соллогубу, неуловимо, как волшебный сон, и в погоне за ним нужно непременно быть зорким, не грезить о прочитанном. Именно эта идея должна лежать в основе русского «фантастического путешествия» и «живописного туризма», у истоков которого, как выяснится впоследствии, и стояла повесть «Тарантас».

### Список литературы

#### Источники

- Аксаков С. Т. Собр. соч.: в 5 т. М.: Правда, 1966. Т. 4. 480 с.
- Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 9. 804 с.
- Глинка Ф. Н. Письма русского офицера. М.: Правда, 1990. 448 с.
- Готье Т. Младофранки. Новеллы. Сказки: в 2 кн. / изд. подгот. С. Н. Зенкин, Е. В. Трынкина. М.: Ладомир: Наука, 2022. Кн. 1. 624 с.
- Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: в 3 т. СПб.: Нотабене; Дмитрий Буланин, 1999. Т. 2. 620 с.
- Джеймс Г. Мадонна будущего: повести / пер. с англ. М.: Текст, 2004. 384 с.
- [Кукольник Н. В.] «Живописная Россия» // Художественная газета на 1837 год, издаваемая Нестором Кукольником. М.: В тип. Леонтия Снегирёва и К°, 1837. № 22. С. 138–140.
- [Кукольник Н. В.] [Рецензия:] Всемирная панорама, или Галерея [*sic!*] привлекательнейших видов, ландшафтов, памятников и развалин, снятых с природы и гравированных на стали искуснейшими художниками, издаваемая Иваном Делакроа. Рига, в типографии Миллера. 1835–1836–1837 // Художественная газета на 1837 год, издаваемая Нестором Кукольником. М.: В тип. Леонтия Снегирёва и К°, 1837. № 2. С. 31–36.
- Муравьев А. Н. Таврида / изд. подгот. А. Н. Хохлова. СПб.: Наука, 2007. 542 с.
- Самарин Ю. Ф. [Рецензия:] Тарантас: путевые впечатления. Сочинение графа В. А. Соллогуба. СПб., 1845 / Сочинения Ю. Ф. Самарина: в 2 т. М.: Тип. А. И. Мамонтова и К°, 1877. Т. 1. С. 1–27.
- Соллогуб В. А. Повести и рассказы / сост., вступ. ст., подгот. текста и примеч. Е. И. Кийко. М.; Л.: Худож. лит., 1962. 390 с.
- Споттисвуд У. Путешествие на тарантасе по восточной России осенью 1856 года // Англичане едут по России. Путевые записки британских путешественников XIX века / сост., пер. с англ., вступ. ст. и примеч. И. В. Кучумова. СПб.: Алетейя, 2021. С. 28–171.
- Count Sollogub. The Tarantas: Travelling Impressions of Young Russia / trans. from the Russian by K. Stefan. L.: Chapman & Hall, 1850. 196 p.
- Gilpin W. Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: To which is added a Poem on Landscape. Printing. L.: Printed for R. Blamire, MDCCXCII [1792]. 264 p.
- Jameson [A.]. Handbook to the Public Galleries of Art in and Near London: With Catalogues of the Pictures Accompanied by Critical, Historical, and Biographical Notices, and Copious Indexes to Facilitate Reference: in 2 vols. L.: John Murray, 1842. Vol. 2. 632p.
- Knight R. P. An Analytical Inquiry into the Principles of Taste. L.: Printed for T. Payne and J. White, 1805. 470 p.
- Loudon J. C. An Encyclopædia of Gardening: Comprising the Theory and Practice of Horticulture, Floriculture, Arboriculture, and Landscape-gardening, Including All the Latest Improvements; a General History of Gardening in All Countries; and a Statistical View of Its Present State, with Suggestions for Its Future Progress, in the British Isles. 5<sup>th</sup> ed. L.: Printed for Longman, Rees, Orme, Brown & Green, 1828. 1233 p.

*Price U.* An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape. A New Edition, with Considerable Additions. L.: Printed for J. Robson, MDCCXCVI [1796]. 414 p.

### Исследования

*Беззубова А. А.* Отечественные издания «живописных путешествий» конца XVIII – первой половины XIX в. как пример эстетики «pittoresque» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2014. № 4 (46). С. 344–355.

*Велигорский Г. А.* «Усадебный текст» и национальный культурный код: русско-британские литературные связи XIX – начала XXI века / отв. ред. В. Г. Андреева. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 416 с. (Сер. «Русская усадьба в мировом контексте»; Вып. 7)

*Зенкин С. Н.* Теофиль Готье — писатель-артист // *Готье Т.* Младофранки. Новеллы. Сказки: в 2 кн. / изд. подгот. С. Н. Зенкин, Е. В. Трынкина. М.: Ладомир; Наука, 2022. Кн. 2. С. 653–697. (Сер. «Литературные памятники»)

*Камчатнова Ю. Б.* О семантико-стилистическом своеобразии выражения «сесть в лужу» в русском языке // *Slověne*. 2012. № 2. С. 135–152.

*Кан М.* Правильное и неправильное использование сновидения в психической жизни // Современная теория сновидений / пер. с англ. А. П. Хомика; науч. ред. Н. Ф. Калина. М.: АСТ; Рефл-бук, 1999. С. 133–146.

*Лотман Ю. М., Минц З. Г.* «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока // *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления / вступ. статья М. Л. Гаспарова. СПб.: Искусство-СПб, 1996. С. 599–652.

*Мароши В. В.* Люди огня: к символике цыганского мифа в русской и европейской литературе XIX века // Сибирский филологический журнал. 2019. № 3. С. 53–65. <https://doi.org/10.17223/18137083/68/5>

*Мароши В. В.* Цыганский «вакхический» миф в русской литературе XIX в. и неодионисийский миф Вяч. Иванова // Культура и текст. 2019. № 2 (37). С. 54–78.

*Немзер А.* Комментарий к тексту книги «Тарантас» издания 1845 года // Тарантас. Путевые впечатления / Сочинение графа В.А. Соллогуба. Факсимильное издание. М.: [Б. и.], 1982. С. 49–51.

*Писканов Н. К.* Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» // *Грибоедов А. С.* Горе от ума / изд. подгот. Н. К. Писканов при участии А. Л. Гришунина. М.: Наука, 1987. С. 280–387. (Сер. «Литературные памятники»)

*Поташова К. А.* Поэтика визуального образа в кавказском тексте А. С. Грибоедова // Научный диалог. 2020. № 3. С. 250–264. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2020-3-250-264>

*Савинков С. В.* «Пестрая куча» и «строгий порядок»: об архитектонике гоголевского мира и письма. URL: <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1402/> (дата обращения: 20.01.2025).

Соколова Т. В. В духе и стиле «неистового романтизма»: Роман Петрюса Бореля «Мадам Потифар» // *Борель П. Мадам Потифар* / изд. подгот. Т. В. Соколова, А. Ю. Миролубова, Е. Э. Овчарова. М.: Ладомир, 2019. С. 427–478.

Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с франц. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.

Урнов М. Н. Неподражаемый Чарльз Диккенс — издатель и редактор. М.: Книга, 1990. 290 с.

Халтрин-Халтурина Е. В. Английская эстетика «живописного» и «Барышня-крестьянка» А. С. Пушкина // *Михайловская пушкиниана*. Вып. 41. Михайловское; Псков: Государственный музей-заповедник А. С. Пушкина «Михайловское», 2006. С. 151–167.

Хохлова А. Н. Андрей Николаевич Муравьев — литератор. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 246 с.

Causes A. Pevsner and Englishness // *Reassessing Nikolaus Pevsner* / ed. by P. Draper. N. Y.; Abingdon: Routledge, 2017. P. 161–176.

Ely C. The Picturesque and the Holy: Visions of the Tourist Space in Russia, 1820–1850 // *Architectures of Russian Identity, 1500 to the Present* / ed. by J. Cracraft and D. L. Rowland. Ithaca (NY): Cornell University Press, 2017. P. 80–89.

Garside P. Picturesque Figure and Landscape: Mag Merrilies and the Gypsies // *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics Since 1770* / ed. by S. Copley and P. Garside. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 145–174.

Hussey C. *The Picturesque: Studies in a Point of View*. L.: Routledge: Taylor & Frances, 2019. 323 p.

Long M. *Beautiful Monsters: Imagining the Classic in Musical Media*. L.; Berkeley (CA): University of California Press, 2008. 311 p.

Schönle A. Gogol, the Picturesque, and the Desire for the People: A Reading of “Rome” // *The Russian Review*. 2000. Vol. 59, October. P. 597–613.

## References

Bezgubova, A. A. “Otechestvennye izdaniia ‘zhivopisnykh puteshestvii’ kontsa XVIII – pervoi poloviny XIX v. kak primer estetiki ‘pittoresque’.” [“Local Publications of ‘Picturesque Travelogues’ from the End of the 18<sup>th</sup> – First Half of the 19<sup>th</sup> Century as an Example of the Aesthetics of ‘Pittoresque’.”] *Problemy istorii, filologii, kul'tury*, no. 4 (46), 2014, pp. 344–355. (In Russ.)

Veligorskii, G. A. “*Usadebnyi tekst*” i natsional'nyi kul'turnyi kod: russko-britanskii literaturnye sviazi XIX – nachala XXI veka [The Estate Text and the National Cultural Code: Russian-British Literary Relations of the 19<sup>th</sup> – Early 21<sup>st</sup> Century], ed. by V. G. Andreeva. Moscow, IWL RAS Publ., 2022. 416 p. (In Russ.)

Zenkin, S. N. “Teofil' Gotë — pisatel'-artist” [“Théophile Gautier — Writer-Artist”]. Gotë, T. *Mladofranki. Novelly. Skazki: v 2 kn.* [The Young French. Novellas. Fairy Tales: in 2 books], book 2, prep. by S. N. Zenkin, E. V. Trynkina. Moscow, Ladomir Publ., Nauka Publ., 2022, pp. 653–697. (In Russ.)

Kamchatnova, Iu. B. “O semantiko-stilisticheskom svoeobrazii vyrazheniia ‘sest’ v lizu’ v russkom iazyke” [“On the Semantic and Stylistic Peculiarities of the Expression ‘Sit in a Puddle’ in the Russian Language”]. *Slověne*, no. 2, 2012, pp. 135–152. (In Russ.)

Kan, M. “Pravil’noe i nepravil’noe ispol’zovanie snovideniia v psikhicheskoi zhizni” [“Correct and Incorrect Use of Dreams in Mental Life”]. *Sovremennaia teoriia snovidenii* [Modern Theory of Dreams], trans. from English by A. P. Khomik, scientific ed. by N. F. Kalina. Moscow, AST Publ., Refl-buk Publ., 1999, pp. 133–146. (In Russ.)

Lotman, Iu. M., and Z. G. Mints. “‘Chelovek prirody’ v russkoi literature XIX veka i ‘tsynganskaia tema’ u Bloka” [“‘Man of Nature’ in Russian Literature of the 19<sup>th</sup> Century and the ‘Gypsy Theme’ in the Works by A. Blok”]. *O poetakh i poezii. Analiz poeticheskogo teksta. Stat’i i issledovaniia. Zametki. Retsenzii. Vystupleniia* [On Poets and Poetry. Analysis of Poetic Text. Articles and Research. Notes. Reviews. Speeches]. St. Petersburg, Iskusstvo-Spb Publ., 1996, pp. 599–652. (In Russ.)

Maroshi, V. V. “Liudi ognia: k simvolike tsynganskogo mifa v russkoi i evropeiskoi literature XIX veka” [“People of Fire: Towards the Symbolism of the Gypsy Myth in Russian and European Literature of the 19<sup>th</sup> Century”]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 3, 2019, pp. 53–65. <https://doi.org/10.17223/18137083/68/5> (In Russ.)

Maroshi, V. V. “Tsynganskii ‘vakkhicheskii’ mif v russkoi literature XIX v. i neodionisiiskii mif Viach. Ivanova” [“The Gypsy ‘Bacchic’ Myth in Russian Literature of the 19<sup>th</sup> Century and the Neo-Dionisian Myth by Vyach. Ivanov”]. *Kul’tura i tekst*, no. 2 (37), 2019, pp. 54–78. (In Russ.)

Nemzer, A. “Kommentarii k tekstu knigi ‘Tarantas’ izdaniia 1845 goda” [“Commentary on the Text of the book ‘Tarantas’, 1845 edition”]. *Tarantas. Putevye vpechatleniia, Sochinenie grafa V. A. Solloguba. Faksimil’noe izdanie* [Tarantas. Travel Impressions, Written by Count V. A. Sollogub. Facsimile Edition]. Moscow, [S. n.], 1982, pp. 49–51. (In Russ.)

Piskanov, N. K. “Komediia A. S. Griboedova ‘Gore ot uma.’” [“Comedy ‘Woe from Wit’ by A. S. Griboedov”]. Griboedov, A. S. *Gore ot uma* [Woe from Wit], prep. by N. K. Piskanov, A. L. Grishunin. Moscow, Nauka Publ., 1987, pp. 280–387. (In Russ.)

Potashova, K. A. “Poetika vizual’nogo obraza v kavkazskom tekste A. S. Griboedova” [“Poetics of the Visual Image in the Caucasian Text of A. S. Griboedov”]. *Nauchnyi dialog*, no. 3, 2020, pp. 250–264. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2020-3-250-264> (In Russ.)

Savinkov, S. V. “Pestraia kucha” i “strogii poriadok”: ob arkhitektonike gogolevskogo mira i pis’ma [“Motley Heap” and “Strict Order”: On the Architectonics of Gogol’s World and Writing]. Available at: <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1402/> (Accessed 20 January 2025). (In Russ.)

Sokolova, T. V. “V dukhe i stile ‘neistovogo romantizma’: Roman Petriusa Borelia ‘Madam Potifar.’” [“In the Spirit and Style of ‘Frantic Romanticism’: Petrus Borel’s Novel ‘Madame Potiphar.’”] Borel’, P. *Madam Potifar* [Madame Potiphar], prep. by T. V. Sokolova, A. Iu. Miroljubova, and E. E. Ovcharova. Moscow, Lodomir Publ., 2019, pp. 427–478. (In Russ.)

Todorov, Ts. *Vvedenie v fantasticheskuiu literaturu* [Introduction to the Fantastic Literature], trans. from French by B. Narumov. Moscow, Dom intellektual'noi knigi Publ., 1999. 144 p. (In Russ.)

Urnov, M. N. *Nepodrazhaemyi Char'z Dikens — izdatel' i redactor* [The Inimitable Charles Dickens — Publisher and Editor]. Moscow, Kniga Publ., 1990. 290 p. (In Russ.)

Khaltrin-Khalturina, E. V. “Angliiskaia estetika ‘zhivopisnogo’ i ‘Baryshnia-krest’ianka’ A. S. Pushkina” [“English Aesthetics of the ‘Picturesque’ and ‘The Young Lady-Peasant’ by A. S. Pushkin”]. *Mikhailovskaia pushkiniana* [Mikhailovskoe Pushkiniana], issue 41. Mikhailovskoe, Pskov, State Museum-Reserve of A. S. Pushkin “Mikhailovskoye” Publ., 2006, pp. 151–167. (In Russ.)

Khokhlova, A. N. *Andrei Nikolaevich Murav'ev — literator* [Andrei Nikolaevich Muravyov as a Writer]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2001. 246 p. (In Russ.)

Causey, Andrew. “Pevsner and Englishness.” Draper, Peter, editor. *Reassessing Nikolaus Pevsner*. N. Y., Abingdon, Routledge Publ., 2017, pp. 161–176. (In English)

Ely, Christopher. “The Picturesque and the Holy: Visions of the Tourist Space in Russia, 1820–1850.” Cracraft, James, and Daniel Bruce Rowland, editors. *Architectures of Russian Identity, 1500 to the Present*. Ithaca, Cornwall University Press Publ., 2017, pp. 80–89. (In English)

Garside, Peter. “Picturesque Figure and Landscape: Mag Merrilies and the Gypsies.” Copley, Stephen, and Peter Garside, editors. *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics Since 1770*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2010, pp. 145–174. (In English)

Hussey, Christopher. *The Picturesque: Studies in a Point of View*. London, Routledge Publ., Taylor & Frances Publ., 2019. 323 p. (In English)

Long, Michael. *Beautiful Monsters: Imagining the Classic in Musical Media*. London, Berkeley, University of California Press Publ., 2008. 311 p. (In English)

Schönle, Andreas. “Gogol, the Picturesque, and the Desire for the People: A Reading of ‘Rome.’” *The Russian Review*, vol. 59, October, 2000, pp. 597–613. (In English)