

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА



ОРТОДОКСЫ И ЕРЕТИКИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

К юбилею профессора
Н.М. Солнцевой

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М. В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

ОРТОДОКСЫ И ЕРЕТИКИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX — начала XXI веков

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ К ЮБИЛЕЮ
ПРОФЕССОРА Н. М. СОЛНЦЕВОЙ

Под общей редакцией
доктора филологических наук, профессора *М. М. Голубкова*



МОСКВА – 2022

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)
О-63

*Рекомендовано к изданию Ученым советом
филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова
Протокол №12 от 23 декабря 2021 года*

Рецензенты:

А. Г. Коваленко, д-р филол. наук, проф., зав. кафедрой русской
и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов;
А. А. Холиков, д-р филол. наук, проф. кафедры теории литературы
филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова

О-63 **Ортодоксы и еретики русской литературы XX — начала XXI ве-**
ков. Коллективная монография к юбилею профессора Н.М. Солнцевой /
Под ред. М.М. Голубкова; сост. и ред.: Г. В. Зыкова, Н. А. Нерезенко,
О. С. Октябрьская, А. А. Семина. — Москва: МАКС Пресс, 2022. —
308 с.

ISBN 978-5-317-06744-1

<https://doi.org/10.29003/m2577.978-5-317-06744-1>

Настоящая коллективная монография составлена усилиями коллег и учеников Натальи Михайловны Солнцевой. Издание охватывает обширный круг значимых литературных явлений и персоналий как конца XIX и первой половины XX столетий (творчество Ф. Достоевского, М. Горького, З. Гиппиус, С. Сергеева-Ценского, И. Шмелева, А. Блока, А. Гайдара, В. Шаламова и др.), так и второй половины XX века (наследие Е. Кропивницкого, В. Маканина, П. Санаева, Н. Абгарян и мн. др.). Все изучаемые аспекты в той или иной степени связаны со сферой научных интересов профессора Н.М. Солнцевой, многолетнее творческое общение с которой послужило источником вдохновения для авторов представленных исследований. Создатели коллективного труда преследовали цель отразить глубину и всеохватность научных изысканий своего коллеги и учителя. Каждая из глав так или иначе несет на себе отпечаток богатой и многогранной личности юбиляра, чье имя в литературоведении стало символом не только филологического анализа высочайшего уровня, но и непревзойденного стилистического мастерства.

Ключевые слова: современная литература, русская литература, Н.М. Солнцева, литературоведение, современный литературный процесс.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-317-06744-1

© Авторы, 2022
© Оформление. ООО «МАКС Пресс», 2022

Оглавление

Леденев А.В., Хлебус М.А.

Наталья Михайловна Солнцева 5

Голубков М.М.

Наталье Михайловне Солнцевой 9

Образы русского дома и мотив бездомности
в литературе XX–XXI веков 11

Кихней Л.Г.

Пушкинская речь Ивана Шмелева
и «Стихи к Пушкину» Марины Цветаевой: контрапункт смыслов 23

Чагин А.И.

Пути русского неореализма: Александр Блок 36

Васильева И.В.

Сказка или реальность: о некоторых художественных особенностях
русской литературы XX века 62

Сюе Чэнь

Национальный образ мира в «Солнце мертвых» И.С. Шмелева 74

Апалькова Е.С.

Мифопоэтика П.П. Муратова
(на примере рассказа «Эвзебий и Флорестан» из цикла
«Магические рассказы») 83

Кольцова Н.З., Монисова И.В.

Снова о «реализме без берегов» и прочих «реализмах» XX века 94

Пауткин А.А.

Спасительное чтение, или Похвала книге 105

Октябрьская О.С.

Феномен А.П. Гайдара — взгляд из XXI века 113

Васильева Д.Ю.

Образ ребёнка в автобиографических произведениях
С. Аксакова, М. Горького, П. Санаева: сравнительный анализ 122



Ничипоров И.Б.

Этнокультурный колорит в романе Н. Абгарян «Симон» 134

Умеров Ш.Г.

Потерянное поколение на rendez-vous: из века XX в XXI век 143

Сорокина В.В.

Видовая изменчивость современной европейской прозы
о живописцах 155

Кротова Д.В.

Поэзия В. Шаламова и З. Гиппиус:
парадоксы схождения и антитез 171

Семина А.А.

Об одном претексте повести В. Маканина
«Стол, покрытый сукном и с графином посередине» 192

Октябрьская-Кисничан А.И.

Принципы изображения Даши Севастопольской в новеллистике
К. Лукашевич («Даша Севастопольская»)
и С. Сергеева-Ценского («Первая русская сестра») 204

Михайлова М.В.

Драматург «Трёх актов» (Юрий Соболев о Сергее Найдёнове) 218

Колобаева Л.А.

Достоевский в современном литературном сознании
(о книге «Ф.М. Достоевский в литературных и архивных источниках
конца XIX – первой трети XX века» (М.: ИМЛИ РАН, 2021)) 272

Зыкова Г.В.

Стихи Филарета Чернова и Евгения Кропивницкого
в бумагах Всеволода Некрасова 281

Сведения об авторах 305



Леденев А.В., Хлебус М.А.

НАТАЛЬЯ МИХАЙЛОВНА СОЛНЦЕВА

Annus millesimus nongentesimus nonagesimus sextus pro civitate nostra philologica eximius factus est. Год 1996 стал для нашей кафедры особенным. В помещении кафедры стало светлее, зимние месяцы поспешили навстречу весенним и летним, с лица заведующего кафедрой Бориса Семеновича Бугрова не сходила улыбка. Главная причина климатически-академических метаморфоз на кафедре, да и на филологическом факультете МГУ в целом, была очевидной — в феврале коллектив факультета пополнился Н.М. Солнцевой. Зачин хорошо известного стихотворения Давида Самойлова «У зим бывают имена...» почти идеально оркеструет — в 25-летней ретроспекции — это внешне негромкое событие. С одной, впрочем, значимой поправкой: воображаемый редакторский разум кафедры, вероятно, предложил бы заменить «холод и голубизну» на более «теплые», но не менее выразительные характеристики. А вот «мерцание и тайна» — тут ни убавить, ни прибавить!

Обмолвка о редакции, конечно же, неслучайна: до прихода на кафедру за плечами Натальи Михайловны был огромный и плодотворный опыт редакционно-издательской работы. Впрочем, обо всем по порядку.

Будущего профессора русской литературы, родившегося в Ленинграде, судьба предусмотрительно переместила в Москву, где в 1975 г. Наталья Михайловна окончила филологический факультет МГУ. Со временем она стала старшим редактором в известнейшем издательстве «Советский писатель».

Особенно важной сферой профессиональных интересов для Натальи Михайловны оказалась история русской литературы первой трети XX века. Именно благодаря ее активному участию в издательстве была выпущена целая серия книг писателей и поэтов Серебряного века. Тогда удалось опубликовать — нередко впервые в СССР — произведения И. Шмелева, Б. Зайцева, Б. Садовского, В. Хлебникова, С. Клычкова, а также сборник «Возвращение», в который вошли произведения репрессированных авторов.



Влияние имени на судьбу — вопрос дискуссионный, но академическое подвижничество Натальи Солнцевой, смысл и формы ее филологического служения побуждают верить в органическую силу соседства «родного» и «вселенского». Кандидатская диссертация «Проза Сергея Клычкова. Из истории идейных и художественных исканий в литературе 20-х гг.» (1989) стала началом большого пути — к организации издательства «Скифы», к созданию фундаментального труда «Китежский павлин. Филологическая проза: Документы, факты, версии» (1992). В этой книге на материале частных и государственных архивов с кропотливой точностью и художнической прозорливостью были воссозданы биографии и творческие судьбы «новокрестьянских» писателей Н. Клюева, С. Клычкова, С. Есенина, А. Ганина, П. Карпова, П. Орешина, А. Ширяевца, П. Васильева — с учетом множества прежде не известных фактов, восполняющих широкий литературный контекст Серебряного века и первых послереволюционных десятилетий.

Продолжая исследовательскую работу и изучая прежде недоступные архивные документы, уже в 1993 г. Наталья Солнцева защитила докторскую диссертацию на тему «Эстетические и мировоззренческие искания крестьянских писателей 1900–1930-х гг.». В этом же году в издательстве «Московский рабочий» вышла ее вторая фундаментальная книга: «Последний Лель: О жизни и творчестве Сергея Клычкова», в которой исследованы биографические источники образов Клычкова, его творческое становление, специфика художественного мира писателя. Книга быстро становится литературоведческой классикой: фигура поэта усилиями исследователя с этого времени занимает достойное место в созвездии русских художников слова XX века. Позже, уже в 2000 году, вышло собрание сочинений Клычкова в двух томах («Эллис Лак»). Наталья Михайловна принимала непосредственное участие в составлении, подготовке текста, комментариев, ей же принадлежит вступительная статья.

Работа на филологическом факультете для Н.М. Солнцевой началась с труднейшего испытания: с 1996 по 1999 гг. она была заместителем декана по учебной работе филологического факультета.



На практике это означало колоссальную занятость: бесконечный поток документации, ежедневные встречи со студентами и преподавателями, урегулирование конфликтных ситуаций. Тем не менее Наталья Михайловна продолжала активную научную работу, включилась в чтение лекций для студентов разных отделений.

В 1998 году она стала профессором кафедры истории русской литературы XX в. и продолжает работать в этой должности в настоящее время. Кафедра успела сменить название, но неизменными остаются высочайшая академическая репутация Н.М. Солнцевой и роль одного из научных лидеров кафедрального коллектива.

Профессор Солнцева — автор большого количества блистательных статей, редактор и соавтор целого ряда учебников и учебных пособий, которые стали базовыми для студентов и аспирантов-филологов. В 2013 году вышло принципиально новое для академической практики учебное пособие Н.М. Солнцевой «Крестьянский космос в русской литературе 1900–1930-х гг.». Серия монографических исследований о писателях начала XX века (Есенине, Клюеве, Шмелеве), оригинальное культурологическое исследование «Репутация куклы», статьи и доклады о самых разных сферах русской литературы и культуры XX столетия — вот лишь беглый очерк ее ярких достижений.

Наталья Михайловна Солнцева — не только страстно увлеченный своим предметом ученый, но и талантливый преподаватель. За годы работы в университете она разработала и прочитала десятки лекционных курсов и курсов по выбору для магистрантов и аспирантов. Плодотворно работает спецсеминар Н.М. Солнцевой. Под ее руководством защищены 23 кандидатские и докторские диссертации, среди ее учеников — филологи России и нескольких зарубежных стран.

Однако цифры и факты — какими бы внушительными они ни были — не передают то главное, что сделало Наталью Солнцеву уникальным, особенным, неповторимым человеком. Это лучезарное обаяние ее личности. Можно было бы вспомнить о том, что она — при ее невероятной занятости — способна с увлечением обсуждать со студентами и аспирантами достоинства новой выставки в Третьяковке,



или только что вышедший роман современного автора, или сценографию театральной постановки (ее любимый театр — Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко). Можно поражаться кропотливости и заботливости, с которой она до последнего дня, да нет, — часа — до защиты работы очередного выпускника или аспиранта продолжает помогать ему, пытаясь предугадать возможные осложнения.

И все-таки главное, непередаваемое, невыразимое в Наталье Солнцевой каким-то мистическим образом связано с ее фамилией и ее улыбкой, с непобедимой стихией света, всегда сопровождающей и ее громкие свершения, и ее вполне человеческие повседневные поступки. Там, где Наталья Михайловна, всегда празднично. Да и может ли быть иначе рядом с человеком, родившимся накануне самого светлого праздника — Нового года? Кажется, у коллектива кафедры есть ответ на лирические вопрошания Сергея Клычкова:

Откуда льется свет?
Вот это тайна... тайна,
И ей разгадки нет!



М.М. Голубков

Наталье Михайловне Солнцевой

Я познакомился с Натальей Михайловной Солнцевой при обстоятельствах самых благоприятных: накануне защиты докторской диссертации. Борис Семенович Бугров, в те дни председатель диссертационного совета и заведующий нашей кафедрой, попросил ее быть оппонентом моей докторской диссертации. Когда ученый совет принял диссертацию к защите и утвердил официальных оппонентов, я направился в издательство «Советский писатель», где тогда и работала Наталья Михайловна.

Разумеется, я был знаком с ее самой известной на тот момент книгой «Китежский павлин» и представлял себе, какую сложную и ответственную задачу поставил перед собой ее автор: представить полузабытые или совсем забытые имена писателей, условно говоря, есенинского круга, в первую очередь Николая Клюева и Сергея Клычкова. Нужно было показать их поэтику, специфику того художественного языка, который они выработали, описать его «лексику» и «грамматику», что и делала Наталья Михайловна в своей книге. Относясь к ним с уважением и интересом, тогда я все же не представлял себе грандиозные очертания той литературной галактики, которую создали новокрестьянские писатели первой трети XX века.

Войдя в издательский кабинет, я увидел перед собой молодую и очень красивую женщину (коей Наталья Михайловна и по сей день остается), веселую, доброжелательную и совсем не строгую. Автор «Китежского павлина» мне представлялся совсем иным человеком, умудренным годами, чуть ли не знакомцем героев своей книги о «новокрестьянах». И дальше расхождение между реальным автором и образом автора «Китежского павлина» все более и более усиливалось. Наталья Михайловна разлила чай (несмотря на редакционную суету у нее нашлось время для большого и невероятно интересного для меня разговора) и стала рассказывать о том, что именно привело ее к ис-



следованию новокрестьянской литературы: интерес к русскому взгляду на мир, который смогли они воплотить. Моя диссертация была посвящена русскому национальному сознанию, как оно проявилось в русской литературе 1920-30-х годов. Так личная симпатия совпала с общностью научных и жизненных взглядов. К тому же, как скоро выяснилось, я не совсем заблуждался, говоря о личном знакомстве автора со свидетелями событий. Никогда не забуду рассказ Натальи Михайловны, как в странном старичке, растерянно ходившем по коридорам издательства «Советский писатель», редакторы узнали Пимена Карпова, единственного, наверное, представителя этого литературного направления, которому удалось пережить 30-е годы.

Сейчас мы понимаем масштаб сделанного писателями новокрестьянской литературы. Имена С. Есенина, Н. Клюева, С. Клычкова, П. Васильева, А. Ганина, П. Орешина, П. Карпова известны и историку литературы, и читателю. Тогда ситуация была все-таки иная. Русская Атлантида, созданная этими писателями и ушедшая на дно озера Китеж от политических гонений, схороненная Океаном исторического времени на дне морском, поднялась сейчас во всей своей красе. Стало ясно, что эти художники говорили о деревне, их родившей и воспитавшей, внушившей представления о мире, о значении бытия как о русском цивилизационном укладе, древнем, мудром и органичном, гибель которого происходила на глазах их поколения. Подобное мироощущение блестяще выразил Павел Васильев:

*Не матери родят нас — дом родит
Трежит в крестцах, и горестно рожденье
В печном дыму и лепете огня.
Дом в ноздри дышит нам, не торопясь растит,
И вслед ему мы повторяем мненье
О мире, о значенье бытия¹.*

¹ Васильев П. Автобиографические главы // Васильев П. Сочинения. Письма. М., 2000, 2002. С. 498.



Но Атлантида не поднимется сама, сколь ни благоприятны для этого были бы геологические или исторические условия. Для этого нужны усилия многих людей, ученых, исследователей, которые это благое дело сделают делом своей жизни. И Наталья Михайловна — одна из них: и на ее хрупких плечах поднялась и предстала по всей красе и во всем грандиозном величии русская литература о деревне 20-30-х годов — новокрестьянская литература.

Конечно, круг ее научных интересов намного шире. Она и блестящий специалист по Серебряному веку, по литературе русской эмиграции первой волны, а ее книга «Репутация куклы» стала интереснейшим явлением в сфере культурологических исследований. Любая ее статья, любая книга строится на поиске парадоксальных и невероятно сложных явлений русской литературы и русской культуры, как, например, книга «Странный эрос», по-новому открывающая Серебряный век и 20-е годы. И все они так или иначе связаны с проблемой русской жизни XX века, если угодно, с русским домом ушедшего столетия и изучением того, как в нем жилось. Именно поэтому в сборник, посвященный юбилею Натальи Михайловны, я предложил свое видение русского дома, во многом вдохновленное ее думами и ее работами.

ОБРАЗЫ РУССКОГО ДОМА И МОТИВ БЕЗДОМНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ

Статья посвящена образу дома, как он сложился в русской литературе XX века и как продолжает развиваться в современной литературе. Он связан с трагическим мотивом утраты, который восходит еще к комедии А.П. Чехова «Вишневый сад». Этот мотив был развит М. Булгаковым, пусть и на совершенно ином материале, в повести «Собачье сердце» и романе «Мастер и Маргарита».



В статье рассматриваются разные интерпретации образа дома: это городской дом в поэзии военных лет (творчество К. Симонова), в литературе русской эмиграции (В. Набоков, М. Осоргин), в художественном мире писателей новокрестьянского направления (П. Васильев), в литературе социалистического реализма (С. Бабаевский), в деревенской прозе второй половины XX столетия (В. Распутин), а также в современной литературе (Р. Сенчин).

Образ дома в русской литературе XX века обретает два аспекта: с одной стороны, он рассматривается не как городское многоэтажное строение или же деревянная деревенская изба, а как цивилизационный феномен; с другой стороны, писатели осмысляют трагическую потерю этого дома, а складывающуюся ситуацию — как ситуацию бездомности и неприкаянности, на что ясно указывает литературный псевдоним одного из самых сложных и трагических персонажей романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: Иван Бездомный. Трагическое восприятие утраты дома достигает своей кульминации в повести В. Распутина «Прощание с Матерой», в которой эта тема приобретает мифологический характер: утрата русского дома ставится в один ряд с гибелью Атлантиды. Но если Атлантида погибла в результате непреодолимой для человека стихийной катастрофы, то гибель Матеры на дне рукотворного моря обретает еще более трагический смысл.

Образ русского дома — один из важнейших предметов изображения и рефлексии литературы XX—XXI веков, притом осмысление этого образа носит чаще всего драматический или даже трагический характер. Этот образ формирует тему утраты русского дома, тему прощания с ним, хотя поворачивается она самыми разными своими гранями.

Своеобразный пролог этой темы создала русская драма последней трети XIX — самого начала XX веков, показав гибель дворянского гнезда как дома, воспетого русской литературой предшествующих столетий начиная еще с литературы классицизма. В комедии А.Н. Островского «Лес» помещица Гурмыжская распродает свой лес, т. е., по сути,



разоряет свое имение, тратя деньги на любовников, а в конце комедии — на жениха, который годится ей во внуки. Саму по себе эту ситуацию драматург воспринимает как комическую, не ощущая, вероятно, того, что станет главным для Чехова, — глубокого и осознанного трагизма неотвратимой гибели дворянской усадьбы, в которой выросли несколько поколений лучших людей России, дворянского дома, воспетого Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Львом Толстым, дома, ставшего важнейшим хронотопом русской литературы XIX века. Чехов прощается с дворянской усадьбой: на месте вишневого сада будут построены дачи. Неотвратимость и независимость от воли героев пьесы этого процесса подчеркивается еще и тем, что исход борьбы за вишневый сад не имеет никакого значения для его судьбы. Лопахин задолго до аукциона дает совет Раневской, как поправить дела: вырубить сад, а территорию разбить на дачи, что и делает сам, купив имение почти случайно, в запале борьбы на аукционе с купцом Деригановым. Поэтому совершенно не важно, кто станет хозяином сада: Раневская ли не допустит дела до торгов, хватит ли Гаеву на аукционе суммы, присланной ярославской тетушкой, кто окажется богаче: Лопахин или Дериганов. Судьба вишневого сада предрешена не ими, а некими высшими силами, в результате действия которых на смену дворянскому гнезду придут дачи, а на смену аристократам Чехова — дачники из одноименной пьесы М. Горького. Варвара, героиня пьесы Горького, поставит точный социальный диагноз людям своего круга: «Интеллигенция — это не мы! Мы что-то другое... Мы — дачники в нашей стране... какие-то приезжие люди. Мы суетимся, ищем в жизни удобных мест... мы ничего не делаем и отвратительно много говорим»². Дворянское гнездо погибло не от бездеятельности Гаева или Раневской, не от бесчувственности Лопахина, не от скупости ярославской тетушки; оно погибло оттого, что на смену дворянству

² Горький М. Дачники // Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения в 25 тт. Т. 7. Пьесы, драматические наброски. 1897–1906. М., 1970. С. 276.



приходят дачники и восхищаются не красотой вишневого сада, но вкусом колбасы: «Я предложу вам, господа, колбасы... такая, знаете, колбаса!»³ — радостно восклицает адвокат Басов. На смену жизненной утонченности приходит пошлость, которая и не думает скрываться, напротив, открыто заявляет о себе.

Конечно, Горький мог иронизировать над дачниками: в его жизни не было никакой дворянской усадьбы, а детство прошло в доме Кашириных, нравы которого мы хорошо помним по автобиографической трилогии. Разумеется, прощание с таким домом никакого отчаяния не вызывало. Но такое восприятие дома не является характерным для русской литературы XX века. Тема дома чаще всего воспринимается как тема его утраты, притом утраты невосполнимой и горькой.

Литература XX века знает тему городского дома, притом горечь его утраты иногда компенсируется расширением родного пространства, доступного для художественного освоения. Наиболее ярко это видно в стихотворении К. Симонова «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...»: «Ты знаешь, наверное, все-таки Родина — / Не дом городской, где я празднично жил, / А эти проселки, что дедами пройдены, / С простыми крестами их русских могил»⁴. «Деревни с погостами», «русская околица», «изба под Борисовом», «пажители и леса» не только компенсируют утрату городского дома с его праздничным житьем, но расширяют саму категорию русского дома до бескрайних пространств, связанных трактом, измеренным слезами чаще, чем верстами.

Такого мотива компенсации утраты дома мы не встретим в эмиграции. Для литературы русской диаспоры характерна ностальгическая нота прощания с русским домом («Сивцев Вражек» М. Осоргина), создание ретроутопии («Лето Господне» И. Шмелева). Глубокий анализ этого романа с точки зрения создания мифа о дореволюцион-

³ Горький М. Указ. соч. С. 271.

⁴ Симонов К. Стихотворения. Поэмы. Вольные переводы // Симонов К. Собр. соч.: В 10 тт. Т. 1. М., 1979. С. 88–89.



ной России содержится в статье Е.М. Болдыревой⁵. Исследователь рассматривает авторскую стратегию моделирования, конструирования, мифологического очищения прошлого, когда все негативное забывается, а светлое и позитивное идеализируется. Так в литературе русского зарубежья был создан образ раз и навсегда утраченного русского дома, а эмиграция рассматривалась как трагедия, как доживание, как жизнь после смерти; подлинная жизнь ассоциировалась с безвозвратным прошлым.

Однако русское зарубежье знает и комедийное осмысление ситуации изгнания («Защита Лужина» В.В. Набокова). Безымянная мать безымянной невесты Лужина обставляет свою берлинскую квартиру матрешками и прочей псевдонациональной атрибутикой и вполне этим удовлетворяется, полагая, что свою Россию она увезла с собой. Иронизируя над увезенной с собой Россией, Набоков тем не менее вводит в свой роман и подлинный мотив утраты дома: Лужин убегает, узнав о предстоящей ему школьной жизни, а потом возвращается в опустевший дом. Эта ситуация предугадывает внутренний сюжет романа: эмиграция, которая отнюдь не осознается Лужиным как трагедия, разрешается в итоге попыткой возвращения домой. Больной Лужин в метаниях по ночному Берлину мучительно пытается вспомнить (и вспоминает, как ему кажется) ту дорогу домой, когда он бежал от родителей с железнодорожной станции. Этим побегом и завязывается сюжет романа — в сущности, романа об изгнании и об утрате дома⁶.

Тема разрушения русского городского дома звучит с начала 20-х годов и становится сюжетообразующей в «Переписке из двух углов» Вяч. Иванова и М. Гершензона, когда оба автора, согреваясь буржуйкой, растопленной выломанными паркетинами, обломками

⁵ Болдырева Е.М. Миф о России в эмигрантском творчестве И.С. Шмелева // Мир русскоговорящих стран. 2019. № 1. С. 85–92.

⁶ Голубков М.М. Владимир Набоков и его роман «Защита Лужина» // Голубков М.М. Зачем нужна русская литература? Из записок университетского словесника. М., 2021.



мебели и книгами, размышляют о социокультурных и даже онтологических причинах утраты дома, взрастившего несколько поколений русской интеллигенции.

В середине 20-х годов появляется тема борьбы за свой дом представителя профессорской культуры, человека науки, со свирепой и агрессивной массой. Так Швондер спускает собаку на профессора Преображенского, а Шариков, искренне ненавидя старинные книжные полки со стеклянными дверцами и книгами с золотыми корешками, подвергает калабуховский дом опасности потопа, претендует на свои квадратные аршины и пробует себя в жанре доноса на профессора. Сам профессор Преображенский оказывается беспомощным перед Полиграфом Полиграфовичем, и только вмешательство его ученика, друга и отчасти оппонента доктора Борменталья подталкивает его к повторной операции. Здесь возникает серьезная этическая проблема: предложение профессора Преображенского не идти на преступление никогда, против кого бы оно ни было направлено, и дожить до старости с чистыми руками не находит понимания у доктора Борменталья: тот полагает, что этический максимализм его учителя приведет к тому, что до старости самому ему уже не дожить... В повести Булгакова надежда на спасение дома от натиска массового человека, столь ярко описанного в трудах Хосе Ортеги-и-Гассета, связывается с изживанием традиционных представлений русской интеллигенции о народе-богосце более молодыми ее представителями. Надежда, впрочем, вполне иллюзорная, как показала история... Вспомним, что утрата подвальной, в котором работал Мастер, привела его в клинику профессора Стравинского, а обретение дома возможно лишь при помощи Азazelло.

Таким образом, в русской литературе XX века тема дома обретает два аспекта. С одной стороны, дом трактуется не просто как место жительства, а как некий феномен, созданный русской цивилизацией на протяжении многих веков ее существования. С другой стороны, звучит мотив утраты дома, притом этот мотив предстает в нескольких смысловых ракурсах: трагическое восприятие утраты



(Булгаков, Осоргин); отречение от дома как осознанная жертва, ведущая к расширению самого понятия русского дома до границ всей России (Симонов). Подчас мотив утраты дома предстает в сфере комического, которое призвано отчасти снять его трагическое звучание (Набоков, Булгаков, придавший образу профессора Преображенского комические черты).

Но рядом с городским домом русская литература XX века выстраивала деревенский дом, судьба которого оказалась еще более трагической. Она была предопределена судьбой самой деревни как особого культурного, социально-бытового, производственного уклада, сформированного тысячелетней русской культурой. Именно литература о деревне, знавшая в XX веке как минимум три течения (новокрестьянская литература 1910–1930-х, деревенская проза второй половины XX века, соцреалистический колхозный роман), представила образ русского дома не столько в конкретно-историческом аспекте, сколько в аспекте онтологическом, бытийном, как модель вселенной, вмещающей в себя русскую цивилизацию и русского человека.

Новокрестьянская литература дала замечательную плеяду поэтов и прозаиков, среди них — С. Есенин, Н. Клюев, С. Клычков, П. Васильев, П. Орешин, А. Ганин... Люди, рожденные и сформированные деревней, многие получили прекрасное гуманитарное образование, как Клюев, или прекрасно знали современную русскую и иностранную литературу, как Клычков, Есенин, Васильев, они создали литературное течение, типологически близкое к тому, что возникло спустя несколько десятилетий в Карибском регионе и было названо «магическим реализмом» (Маркес, Карпентьер, Кортасар). В их творчестве сошлись те тенденции, что, казалось бы, не могли встретиться: древние славянские верования, фольклорная образность и мистика — и новейшие достижения модернистской литературы. Именно на стыке этих тенденций и возникли удивительные произведения новокрестьян. И русский дом предстал в их интерпретации не как постройка, но как воплощение русского космоса, в котором живет и формируется личность.



Представители этого течения все, за исключением Пимена Карпова, были физически уничтожены в период с 1925 года, когда как представитель «ордена русских фашистов» был расстрелян Алексей Ганин и убит Сергей Есенин, до 1937–1938 годов, когда к расстрелу были приговорены Клюев и Клычков. Поэтому их наследники, писатели деревенской прозы второй половины XX века (В. Белов, В. Астафьев, В. Распутин, Ф. Абрамов, Б. Можаяев и мн. др.) не знали и не могли знать не только художественных открытий своих предшественников и языка, на котором те говорили, но не знали и о самом факте их существования. Поэтому язык писателей деревенской прозы был преимущественно реалистическим и сами они начинали как реалисты. Статья Федора Абрамова «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе» (1954) стала манифестом деревенской прозы и содержала требование правды — так, как ее понимали в «Новом мире». Статья была полемически направлена против литературы социалистического реализма, говорящей неправду о людях колхозной деревни. И на первый взгляд, пафос ее автора совершенно оправдан. Достаточно сопоставить сюжетные ситуации и социально-бытовые обстоятельства жизни героев романа «Две зимы, три лета», второго из тетралогии Абрамова «Братья и сестры», и романа С. Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды», чтобы стало ясно: последний отдает долг лакировочным тенденциям и колхозная жизнь, им описанная, соотносится с реальностью так же, как потемкинские деревни. Можно вспомнить еще и фильм И. Пырьева «Кубанские казаки», на съемках которого, как говорили, артисты падали в голодные обмороки при виде муляжного изобилия ломящихся столов. Значит, и Пырьев, и Бабаевский говорили неправду?

Но ведь между правдой искусства и правдой жизни — пропасть! Литература социалистического реализма, тот же Бабаевский или Бубеннов, тоже сказали свою правду. Это была правда так никогда и не сбывшегося идеала колхозной деревни, и оттого, что он не воплотился в жизнь (и, возможно, не мог воплотиться), он не утратил привлекательности идеала и его красоты, он показал жизнь, основанную



на принципах добра и справедливости, и этот идеал был выстрадан деревней и обладал своей высокой правдой. Как ни странно это может прозвучать, но критерий правды — не самый достоверный в искусстве. Ведь и литература социалистического реализма даже в самый жесткий момент формирования соцреалистического канона имела свою правду. И колхозный роман 30-х годов тоже — совсем иную, конечно, чем правда деревенской прозы 60–80-х годов, о которой скажут Ф. Абрамов и В. Белов спустя два десятилетия. Но он тоже имел свою правду. Литература, как ни странно это может показаться, не умеет лгать, она, если угодно, не знает неправды. Только ее правда не всегда соотносится с правдой протокола или черно-белой фотографии.

Этого, однако, не могли увидеть писатели-деревенщики, находившие в колхозном романе лишь возведение потемкинских деревень и строившие свою художественную концепцию исключительно на правдивом воспроизведении тяжелейших обстоятельств жизни послевоенной деревни. Первые две книги тетралогии Ф. Абрамова «Братья и сестры» дают полное представление о том, каковы были эти обстоятельства. Писатели, вошедшие в литературу вместе с Абрамовым, не застали уже уроков Серебряного века, творческий опыт модернизма был им незнаком, и они наследовали прежде всего опыт классической реалистической литературы. Правда о русском доме, сказанная деревенской прозой, не утратила своей актуальности и теперь, когда жизненные обстоятельства, ею воспроизведенные, давно в прошлом. Деревенская проза прошла путь от критического реализма, на котором настаивал Федор Абрамов, к онтологическому осмыслению высокой трагедии деревенского дома, возведенной Валентином Распутиным в масштаб цивилизационной катастрофы. Прощаясь с деревней Матерой и с домом старухи Дарьи, Распутин увидел в судьбе русского дома высокую трагедию Атлантиды:

Как тот, кто жгучею тоскою

Томился по краю родном



И вдруг узнал бы, что волною
Он схоронен на дне морском ⁷.

В эстетическом плане деревенская проза второй половины XX века прошла путь от критического реализма («Братья и сестры» Ф. Абрамова, «Живой» Б. Можаяева, «Привычное дело» В. Белова, «Живет такой парень» В. Шукшина) до творческого опыта В. Распутина: универсализация конкретно-исторического материала, придание ему онтологических смыслов. То же характерно и для самого Распутина: от сугубо реалистических произведений («Деньги для Марии», «Уроки французского») он приходит к модернистскому осмыслению действительности в «Прощании с Матерой», хотя в последних своих произведениях (повести «Дочь Ивана, мать Ивана», цикле рассказов 90-х годов) вновь обращается к реалистическим принципам типизации.

Современная литература явно устала от символизации, от модернистских обобщений и стремится даже не к реализму, а к натурализму. Такова книга Романа Сенчина «Зона затопления», в которой он, обращаясь к сюжету Распутина и посвящая ему книгу, полемизирует с ним и в эстетическом, и в нравственно-этическом аспектах.

Трудно не отметить писательскую смелость Сенчина: он рассказывает о том, о чем писал Распутин полвека назад, только на современном материале, о затоплении огромных территорий в бассейне Ангары для рукотворных морей новых гидроэлектростанций. Но к тому жизненному материалу, в котором Распутин видел глубокий онтологический смысл и воплощал его в мифе о современной Атлантиде, Сенчин подходит с журналистской точностью и просто фиксирует трагедии людей, которым предстоит переселение из деревенского дома, обреченного на затопление, в блочные одинаковые пятиэтажки. Очевидно, что обращение к этому сюжету невозможно вне распутинского контекста. На это указывает само посвящение книги: Валентину Григорьевичу Распутину. При этом повесть Сенчина может быть

⁷ Тютчев Ф.И. Стихотворения. М., 1989. С. 386.



прочитана как весьма полемичная по отношению к традиции предшественника. На уровне эстетическом полемика проявляется в принципиальном отказе от модернистских и реалистических принципов типизации и обращении к журналистской очерковости и натурализму. В плане этическом автор «Зоны затопления» тоже бросает упрек своему предшественнику. Не называя его имени, герой Сенчина вспоминает, как писатель и группа кинематографистов плыли на катере по Ангаре, снимали фильм о местах, подлежащих затоплению, горестно вздыхая, отчаливали от обреченной деревни. А почему бы им просто не остаться там? Остаться — и жить до тех пор, пока проект не будет похоронен? Что, и с ними бы затопили? Это вряд ли. Зато общественный резонанс был бы такой, что обещал спасение. Нет, Распутин и его спутники сели на катер и горестно уплыли. И это тогда еще, когда слово писателя звучало громко и имело вес: достаточно вспомнить, что именно писательская общественность во главе с С.П. Залыгиным предотвратила чудовищный циклопический проект переброса части стока северных рек в Среднюю Азию. Таким образом, современная литература в ситуации потери литературоцентризма бросает упрек литературе предшествующей эпохи, когда голос писателя звучал «как колокол на башне вечевой / во дни торжеств и бед народных». Тогда деревенский дом можно было спасти. Сейчас — уже нет.

Думается, что тема русского (и не только русского) дома может стать одной из доминантных тем современной литературы. Об этом, в частности, говорят три романа Гузели Яхиной, писательницы, неожиданно ворвавшейся в литературу несколько лет назад и занявшей в ней прочное место: «Зулейха открывает глаза» (2016), «Дети мои» (2018), «Эшелон на Самарканд» (2021). Тема дома поворачивается в них весьма неожиданным образом. Дом с кулацким хозяйством в татарской деревне становится для Зулейхи тюрьмой, а сама она предстает бесправной рабой нелюбимого мужа и объектом террора со стороны свекрови. Оказываясь жертвой раскулачивания и попадая в спецпереселенцы, Зулейха открывает глаза на мир и осознает себя



личностью в условиях, которые, казалось бы, могут лишь угнетать человека, но отнюдь не способствовать его личностному становлению. Свой подлинный дом она находит в поселке на берегу Ангары, выстроенном такими же жертвами политики раскулачивания, как и она сама. Образ немецкого дома на крутом берегу Волги, выстроенный немцами-колонистами Поволжья на века, с немецкой прочностью и основательностью, становится местом робинзонады героев романа «Дети мои», а «Эшелон на Самарканд» посвящен спасению беспризорников и обретению ими странного ковчега на колесах, в котором 500 бездомных обретают временный дом. Темой последнего на сегодня романа Г. Яхиной становится не столько тема дома (эшелон, составленный из разномастных вагонов, все-таки не дом), сколько тема бездомья. Через роман проходит тема разрушения естественного дома, в котором живет семья и вырастают дети. Этому разрушению сопутствуют голод, холод, биологическая деградация, показанная подчас с шокирующим натурализмом. Будучи писателем татарского происхождения и пишущая на русском языке, Г. Яхина приходит к продолжающему традиции XX века трагическому пониманию темы дома как темы утраты.



Л.Г. Кихней

ПУШКИНСКАЯ РЕЧЬ ИВАНА ШМЕЛЕВА И «СТИХИ К ПУШКИНУ» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ: КОНТРАПУНКТ СМЫСЛОВ

И цветаевский цикл «Стихи к Пушкину» (1931, 1933, 1937), и пушкинская речь Шмелева, прочитанная в столетнюю годовщину смерти поэта (1937), — юбилейные тексты, стало быть, имеют особый имиджевый статус, а именно — моделируют посмертную литературную репутацию Пушкина и участвуют в процессе творения литературного мифа о нем.

См. у Марины Цветаевой¹:
К пушкинскому юбилею
Тоже речь произнесем:
Всех румяней и смуглее
До сих пор на свете всем,
Всех живучей и живее!
Пушкин — в роли мавзолея?²

Цикл «Стихи к Пушкину» Цветаевой неоднократно привлекал внимание исследователей творчества поэта биографическими реалиями,

¹ *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 тт. / Сост.: А.А. Саакянц, Л.А. Мнухина. М., 1994–1995. Т. 6. С. 278. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

² Здесь намек и на мавзолей Ленина (в 1930 г.), и на поэму Маяковского, вольно или невольно канонизировавшего личность вождя революции. В поэме о нем (1924) лейтмотивом звучит фраза, ставшая лозунгом: «Ленин и теперь живее всех живых».



включенными в содержательную структуру цикла³, сугубо авторским видением «моего Пушкина», идущим вразрез с общепринятыми концепциями (Л.Г. Кихней, Т.С. Круглова, Т.Л. Павлова⁴, В.Н. Орлов⁵, А. Смит⁶, М.И. Фейнберг⁷); в цикле отмечалась рецепция пушкинского творчества и автореминисценции из стихотворений самой Цветаевой.

Пушкинская речь Шмелева также не обделена вниманием исследователей: ее блестяще анализирует Н.М. Солнцева в контексте творческой биографии прозаика⁸, В.А. Кошелев⁹, и весьма подробно рассматривает И.А. Есаулов¹⁰, который сопоставляет выступление Шмелева с пушкинской речью Ф.М. Достоевского и других авторов XIX – начала XX веков, моделирующих и углубляющих восприятие Пушкина.

³ *Зубова Л.* Наблюдения над языком цикла М. Цветаевой «Стихи к Пушкину» // *Studia Russica Budapestensia: Материалы III и IV Пушкинологического Коллоквиума в Будапеште.* Будапешт, 1995; *Кресикова И.* Цветаева и Пушкин. Попытка проникновения. М., 2001; *Кукулин И.* «Русский Бог» на rendez-vous (О цикле М.И. Цветаевой «Стихи к А.С. Пушкину») // *Вопросы литературы.* 1998. № 5. С. 122–137.

⁴ *Кихней Л.Г., Круглова Т.С., Павлова Т.Л.* «Против течения...»: специфика адресации в цикле «Стихи к Пушкину» Марины Цветаевой // *Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2012).* Ч. 2: Литературоведение: Сборник научных трудов. СПб., 2013. С. 227–332.

⁵ *Орлов В.Н.* «Сильная вещь — поэзия!» // *Цветаева М. Мой Пушкин.* М., 1981. С. 4–18.

⁶ *Смит А.* Роль пушкинских подтекстов в поэтике Цветаевой // *Studia Russica Budapestensia: Материалы III и IV Пушкинологического коллоквиума в Будапеште.* Будапешт, 1995. С. 237–244.

⁷ *Фейнберг М.И.* Марина Цветаева о Пушкине // *Творческий путь Марины Цветаевой: Первая международная научно-тематическая конференция (Москва, 7–10 сентября 1993 г.).* М., 1993. С. 16.

⁸ *Солнцева Н.М.* Иван Шмелев. Жизнь и творчество. М., 2007.

⁹ *Кошелев В.А.* «...вот тайна, которую мы как будто разгадали»: «Пушкинская речь» И.С. Шмелева 1937 года // *И.С. Шмелев и литературный процесс XX–XXI вв.: Итоги, проблемы, перспективы. X Крымские Международные Шмелевские чтения.* М., 2004. С. 11–18.

¹⁰ *Есаулов И.А.* Пушкинская речь Ивана Шмелева: новый контекст понимания // *Проблемы исторической поэтики.* 2013. № 11. С. 405–426.



Однако сравнительным анализом пушкинской речи Шмелева и «Стихов к Пушкину» Цветаевой фактически никто не занимался¹¹ — и в силу отдаленности творческих вселенных Шмелева и Цветаевой, и по причине разности, даже полярности концепций, воплощенных в этих произведениях. Мы же выдвигаем гипотезу о внутренней связи цветаевского цикла с пушкинской речью Шмелева, явившейся своего рода потаенным спором, косвенным, имплицитным и, возможно, неосознанным ответом на речь Шмелева и подобные ему выступления в честь пушкинского юбилея.

Юбилейные тексты, приуроченные к 100-летию со дня смерти Пушкина, а также к 125-летию и 130-летию со дня его рождения, имеют особый имиджевый статус: они моделируют посмертную литературную репутацию Пушкина, участвуют в процессе творения литературного мифа о нем.

Сопоставление этих текстов интересно тем, что их можно рассматривать в двойной оптике. Смысловая энергия этих текстов направлена как на личность и творчество Пушкина, так и на самих авторов как на архетипических реципиентов, моделирующих образ Пушкина для современников и потомков.

Юбилейная речь Марины Цветаевой произносится под знаком борьбы за подлинного Пушкина. А для этого, как представляется поэтессе, надо очистить его образ от неподлинных напластований, юбилейных трактовок, которые опять-таки в жанровом контексте юбилейных речей навязывают Пушкину квазивысокие роли, которые ему не свойственны, что приводит, по ее мнению, к мавзолеизации, омертвлению образа.

Для Цветаевой важен не просто бунт ради бунта, но противостояние всякого рода канонизации, в которой она видела опасность

¹¹ В основу настоящей статьи лег доклад, прочитанный на «Шмелевских чтениях» в 2018 году в Алуште. Переработанный и дополненный вариант статьи (в соавторстве с Т. Сафаровой) в октябре 2021 года был послан в редакцию «Нового филологического вестника».



жизни, трактуемой ею как непрестанное становление. И она не могла смириться с тем, что Пушкина, в творческом поведении которого она находила союзника в борьбе с жизненными и художественными стереотипами, вдруг канонизировали, сделав идеологическим и художественным эталоном.

Бросая «вызов — лицемерам», Цветаева превращает пространство «Стихов к Пушкину» (1931) в арену борьбы за подлинного Пушкина. Она, согласно правилам ведения полемики, приводит и точку зрения своих оппонентов в виде каскада повторяющихся синтаксических конструкций, воссоздающих расхожие стереотипы (роли) Пушкина, остранныя их при этом собственными издевательски-недоуменными вопросами:

Пушкин — в роли монумента?

Гостя каменного? <...>

Пушкин — в роли Командора? <...>

Пушкин — роли лексикона? <...>

Пушкин — роли гувернера? <...>

Пушкин — роли русопята? <...>

Пушкин — в роли гробокопа?

(II, 281–282)

Так, роль «гувернера», приписываемая Пушкину, — намек на воспитательное, преобразующее природу человека значение его творчества, о котором писал Шмелев в финале своей речи. То же нравственное значение придавал поздней поэзии и прозе Пушкина философ Иван Ильин, близкий друг Шмелева. Роль «лексикона», приписываемая, по мнению Цветаевой, ее оппонентами Пушкину, — это также отсылка к представлениям Шмелева и его соратников о Пушкине как создателе русского литературного языка. Роли «русопята» и «гробокопа» перекликаются (правда, в искаженной, саркастической трактовке) с мыслями Шмелева (и опять же, повторимся, его сторонников) о Пушкине как выразителе русской национальной идеи (уни-



чижительно названной Цветаевой «русопятством») и его патриотическому чувству, любви к «родному пепелищу» и «отеческим гробам»¹², что для Шмелева определяет «самостоянье» современной личности.

По мысли Цветаевой, все эти «высокие» роли делают из Пушкина икону, памятник, что приводит к омертвлению образа гениального поэта. Не случайно в риторических вопросах наблюдается синонимическая парадигма ролей, семантическим ядром которой становится сема памятника из камня («Гость каменный», «монумент», «мавзолей»).

Поэт вообще отвергает саму возможность создания кумира, полагая, что стремление сделать из Пушкина икону убивает, превращает его в «монумент», памятник. По сути дела, в первом стихотворении она пишет не о Пушкине, а об искаженных его трактовках, навязанных ролях, стереотипах восприятия.

И еще один стереотип, уже касающийся не модели творческого поведения, а пушкинской поэтики, стереотип, на который она яростно набрасывается, — это пресловутое пушкинское чувство меры, феномен пушкинской гармонии, о котором пишет Шмелев и другие его сторонники-«пушкиньянцы».

Цветаева отвергает роль, навязанную Пушкину, — эталона «меры», «золотой середины», противопоставляя этой выморочной, по ее мнению, гармонии пушкинскую безмерность — его свободу, стихийность. Причем оппозиции «мера / безмерность» и «мертвое / живое» становятся неким структурно-содержательным принципом, организующим смысловое пространство первого стихотворения и всего цикла в целом. Ср. в начале стихотворения:

«Чувство меры?» Чувство — моря
Позабыли — о гранит
Бьющегося?..
(II, 281)

¹² Пушкин: *pro et contra*. М., 2000. Т. 2. С. 279.



«Золотая середина», «чувство меры» оказывается «мерой пушкиньянца», который старается вместить безмерного (как море) Пушкина в «прокрустово ложе» своих представлений:

...А куда девали пекло
Губ, куда девали — бунт
Пушкинский? уст окаянство?
Пушкин — в меру пушкиньянца!
(II, 281)

Каким же видится Цветаевой подлинный Пушкин? Главное: она воспринимает его, прежде всего, как живого человека. И эта жизнь, брызжащая через край, несовместима с той ролью Командора, которую ему навязывают.

Запальчивость Цветаевой в ее полемическом диалоге с оппонентами свидетельствует о том, что спор о Пушкине имеет личностные подтексты. Ощущая глубинное внутреннее родство с гением Пушкина, Цветаева отстаивает не только его, но и свою внутреннюю свободу — свободу жизненного и творческого самовыражения.

Ведь в упрек ей нередко ставили (например, тот же Георгий Адамович) отход от норм классической, пушкинской гармонии и ясности. Вот почему в третьем стихотворении цикла «Станок» Цветаева утверждает собственное бытие художника как равноправное с пушкинским:

Вся его наука —
Мощь. Светло — гляжу:
Пушкинскую руку
Жму, а не лижу.
(II, 286)

Далее. Она отвергает мысль о творческом наитии, то есть, по сути дела, о божественной природе вдохновения. Это принципиальный вопрос.



Обратим внимание, что в более ранних посвящениях поэтам-современникам (конца 1910-х – начала 1920-х годов) звучат сакральные, едва ли не молитвенные коннотации в обращении к ним. Так, Ахматову Цветаева именует «Анной всяя Руси», имя Блока имплицитно рифмует со словом «Бог» (ср.: «Имя твое — ах, нельзя!»; «имя твое, звучащее словно: ангел...»).

В юбилейных стихах Пушкину Цветаева, напротив, отвергает саму мысль о молитвенном преклонении и обожествлении Пушкина. Она отстаивает идею о своей равнозначности Пушкину, отождествляя себя с ним по принципу поэтического родства. Мастерство поэта она наследует, как правнук наследует генетические свойства и навыки прадеда: «Прадеду — товарка: / В той же мастерской!». При этом ни о каком божественном вдохновении и речи не идет, в Пушкине она видит труд, усилие, ломовую тягу: «Каждая помарка — / Как своей рукой» (II, 286).

Итак, она обращается к жизни, делает акцент на беззаконии, едва ли не кощунстве («уст окаянство»), хулиганстве, подчеркивает анархическую свободу, творчество почти не анализирует (анализ будет произведен в «Искусстве при свете совести» и в «Пугачеве»), а здесь ее задача — создать образ Пушкина, безусловно, мифологизированный, архетипическую модель поведения поэта (в какой-то мере по своему образу и подобию) как свободной, никому не подчиненной, анархической, имморальной личности, вне этических категорий. По сути дела, она создает ницшеанский миф о Пушкине, приправленный бергсоновским «жизненным порывом»...

При этом в цветаевском цикле «Стихи к Пушкину» бросаются в глаза открытые выпады против эмигрантской юбилейной критики, восславляющей Пушкина-государственника и русофила. Полемический задор и последовательное обыгрывание юбилейных постулатов эмигрантов-«пушкиньянцев», пронизывающее цикл, заставляет предположить, что Цветаева дописывала стихи именно в юбилейном, 1937 году.

Более того, есть основания предположить, что этим циклом Цветаева скрыто полемизировала непосредственно с пушкинской ре-



чью Шмелева. Она иронически обыгрывает ключевые образы речи Шмелева и его цитирование Пушкина (эмигрантский статус беженцев, для которых Пушкин ассоциируется с Россией; отсылки к героике Белого движения, цитаты из «Медного всадника» («Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?»), воспевание Татьяны как символа русской души и пр., — всё это саркастически парафразировано в цветаевском цикле: «Томики поставив в шкафчик — / Посмешаете ж его, / Беженство свое смешавши / С белым бешенством его! // Белокровье мозга, морга / Синь — с оскалом негра, горло / Кажущим...» (II, 282).

И далее: «Поскакал бы, Всадник Медный, / Он со всех копыт — назад. / Трусоват был Ваня бедный, / Ну, а он — *не* трусоват. / Сей, глядевший во все страны — / В роли собственной Татьяны?» (II, 283)

И Белое движение, и Медный всадник, и Татьяна — ключевые образы речи Шмелева¹³, иронически обыгранные Цветаевой. Отсюда напрашивается вывод о скрытой полемике именно со Шмелевым. И дело не только и не столько в текстовых совпадениях, а в прямой противоположности утверждаемых ими тезисов, в противоположности авторских модальностей, интерпретационных модусов.

Цветаева дает каскад определений Пушкина с ироническим отстранением: Пушкин в роли Командора? Пушкин в роли русопята?..

Шмелев же профетически определяет: Пушкин есть то-то и то-то...

Если у Цветаевой адресаты — враги (лицемеры, убийцы, пушкиньянцы), то у Шмелева — друзья, товарищи по эмигрантской судьбе, русские, оказавшиеся в изгнании.

Если Цветаева обращается к оппонентам с разоблачительной речью, то Шмелев — с объединяющей.

Если Цветаева пишет о Пушкине в жизни (основываясь на кни-

¹³ Шмелев И.С. Заветная встреча // Шмелев И.С. Собр. соч.: В 5 тт. Т. 7 (доп.). Это было: Рассказы. Публицистика. М., 1999. С. 514–521.



ге Вересаева «Пушкин в жизни»), то Шмелев пишет исключительно о творчестве.

Если для Цветаевой Пушкин — негр, инородец, то для Шмелева — укоренен в русском языке, в русской народной стихии, в русской истории.

Если для Цветаевой Пушкин — труженик, по несколько раз переписывающий свои стихи, то для Шмелева (как и для Блока) — «велению Божию послушный».

Если для Цветаевой Пушкин — только поэт, поэт *par excellence*, и поэтому все его черты — свобода, доходящая до имморализма и беззакония, жизненная сила, мощь, инаковость (инородчество) — это архетипические черты поэта, то для Шмелева он больше чем поэт, он — пророк, одновременно он — Серафим, Моисей — то есть существо высшей породы, несущий божественную истину, Божию правду.

Причем если Цветаева использует принцип риторической суггестии (повтор синтаксически и ритмически однородных вопросов по каскадному принципу), то Шмелев свои тезисы формулирует и доказывает. Как он это делает? Он, прежде всего, ставит вопрос: что значит Пушкин для нас, для России, для поколения людей, силою трагических обстоятельств оказавшихся вне Родины.

В своем ответе на эти вопросы он, во-первых, отождествляет Пушкина с Россией (ср.: «В Пушкине раскрывается Россия»¹⁴) и одновременно — с «*нашим* бытием», то есть бытием современных русских, оказавшихся в эмиграции и хранящих память о прежней «*нашей* России»¹⁵.

Во-вторых, Шмелев считает Пушкина выразителем национального сознания русского народа¹⁶, духовная сущность и миссия которого, в свою очередь, отождествляется им с божественным предна-

¹⁴ Указ. соч. С. 521.

¹⁵ Там же. С. 515.

¹⁶ Там же.



значением, «Божиим велением» (которому, как доказывает Шмелев известной цитатой, Муза Пушкина «была послушна»). Отсюда — обожествление, сакрализация Пушкина, угадывание в его творчестве, с одной стороны, знаков «иного мира», а с другой — «правды русского народа»¹⁷. Причем эта «*правда*», по Шмелеву, «всех примиряет» и освещает мир божественным началом¹⁸. Доказывая эту мысль, Шмелев ссылается на сакрализацию России Гоголем, апеллирует к пушкинской речи Достоевского и даже к философской системе Вл. Соловьева¹⁹ и далее делает вывод, что творчество Пушкина — это «столбовая дорога», по которой далее пошла вся русская классическая литература.

В-третьих, Шмелев отождествляет Пушкина и его творчество с «родимой стихией» русского языка. Эту мысль, исходящую от Достоевского, Шмелев мистически интерпретирует и углубляет. Вот что он пишет о пушкинском слове: «Уже не слово, а русская ткань живая, тающая дух животворящий», пушкинское слово способно «воскрешать» родную природу²⁰. Не о таком ли слове, ставшем плотью, говорится в Евангелии от Иоанна? Не о нем ли с библейскими отсылками писали Гумилев в «Слове»²¹ и Мандельштам в статье «О природе слова»²²? Как бы мысленно отвечая теоретикам и практикам акмеизма, Шмелев замечает, что это «осиянное» (Н.С. Гумилев) слово уже *было* — у Пушкина. Из этой идеи следует несколько важнейших постулатов.

Так, через Пушкина открывается тайна «*нашего языка*» (в сравнении с чужим языком, который жизнь заставила эмигрантов, находящихся на чужбине, слушать). «С Пушкиным мы в своем»²³. Пушкин-

¹⁷ Шмелев И.С. Заветная встреча // Шмелев И.С. Собр. соч.: В 5 тт. Т. 7 (доп.). Это было: Рассказы. Публицистика. М., 1999. С. 514.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 516–517.

²¹ Гумилев Н.С. Собр. соч.: В 10 тт. Т. 4. М., 2001. С. 67.

²² Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 тт. М., 1999. Т. 1. С. 217–231.

²³ Шмелев И.С. Указ. соч. С. 517.



ское слово — «животворящее», иначе говоря, это слово-логос, причем не только в христианско-богословском, но в гераклитовском понимании Логоса как источника жизни — физической и духовной. Мощная стихия пушкинского языка, объединяющая Восток и Запад, в то же время включает «родное сердце», сердце стихии — Родины, с которой Шмелев, как уже было сказано выше, отождествляет Пушкина.

И в-четвертых, Пушкин, по убеждению Шмелева, воспел не просто Россию, а «Россию имперскую, великолепную»²⁴, доказательством этого становится каскад цитат, в том числе и из поэмы «Медный всадник». Почему Шмелев заостряет мысль на России имперской, державной? Потому что ее нет. Но эта Россия для него — в каждом из нас. Отсюда вытекает мысль Шмелева об историзме Пушкина как о некоем «завете» — быть хранителями истории, языка ценностей ушедшей России. Эту мысль он подтверждает, цитируя проникновенное пушкинское стихотворение: «Два чувства дивно близки нам — / В них обретает сердце пищу — / Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам»²⁵.

В последней цитате скрыта адресация к героическим усилиям Белого движения, которое пыталось защитить ценности имперской России и ныне оказалось в эмиграции. Этот подтекст неожиданно генерирует «заветную» мысль Шмелева о пророческой миссии Пушкина и его духовидческой роли для всей эмигрантской диаспоры. Иллюстрирует эту идею Шмелев двумя пушкинскими стихотворениями, как бы перенося их из пространства литературы в пространство живой жизни. Стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», полагает Шмелев, — это «завет» *ныне живущим потомкам великой России*: «“Я, Александр Пушкин, веленью Божию послушный, навеки с вами, со всею великой Русью, — *ваш*”»²⁶. И далее Шмелев

²⁴ Там же. С. 519.

²⁵ Там же. С. 520.

²⁶ Там же.



отождествляет своих собратьев по эмиграции с персонажем пушкинского «Пророка», в томлении духа влачившимся по пустыне, а Пушкина — с Серафимом, миссия которого — преобразить его, очистив от всего наносного. Вот, собственно, это и есть, по Шмелеву, «тайна Пушкина», и состоит она в «заветной», «очистительной» встрече нас с ним, в «очищающем пламени» творчества Пушкина, которое он как бы «вдвигает» в отверстую нашу грудь.

Пушкинская речь Ивана Шмелева и цветаевский цикл «Стихи к Пушкину» — своего рода сублимация противостоящих линий осмысления личности и творчества Пушкина известными русскими писателями, публицистами и философами.

Так, за Шмелевым стоит едва ли не вся эмигрантская общественность, воспринимавшая Пушкина как патриота-русофила и государственника. Огромный успех шмелевской речи, прочитанной на юбилейных торжествах в Варшаве и многократно перепечатанной, отнюдь не случаен: Шмелев — рупор коллективного суждения. Кроме того, в шмелевской речи аккумулированы смысловые токи юбилейных речей о Пушкине Гоголя, Достоевского (на которых он прямо ссылается), Блока («О назначении поэта» — тоже юбилейная речь!), представления о Пушкине о. С. Булгакова, И. Ильина, С. Франка, Н. Лосского, Н. Бердяева и многих других религиозно ориентированных философов, эмигрантов первой волны. Пушкин — выразитель русской души, национального и исторического самосознания, поэт глубокого религиозного мироощущения.

На первый взгляд кажется, что за Цветаевой никто не стоит. В письме к А.А. Тесковой (от 26 января 1937 года) Цветаева пишет:

«Они [стихи о Пушкине. — Л.К.] для чтения в Праге *не подходят*²⁷, ибо они мой, поэта, единоличный вызов — лицемерам *тогда и теперь*. И ответственность за них должна быть — *единоличная*» (VI, 449).

²⁷ Здесь и далее в цитате курсив М. Цветаевой. — Л.К.



Если Шмелев выражает точку зрения на Пушкина, укорененную в традиции и в общественном мнении современников-эмигрантов, то Цветаева, по свойственному ей нравственному императиву всегда идти «против течения», заведомо противостоит этому «общему мнению». В цитированном выше письме Тесковой она характеризует свои стихи следующим образом:

«Страшно-резкие, страшно-вольные, ничего общего с канонизированным Пушкиным не имеющие, и всё имеющие — обратное канону. <...> Они *внутренно-революционны* — так, как никогда не снилось тем, в России. <...> Но не только такие стихи, а мятежные и помимо событий пушкинской жизни, *внутренно-мятежные*, с вызовом каждой строки...» (VI, 449).

Однако в цветаевском цикле и примыкающей к нему прозе («Искусство при свете совести», «Мой Пушкин» и «Пугачев») воплощается не только индивидуалистическая позиция Цветаевой, но сублимированы точки зрения, отчасти тяготеющие к «бунтарской» интерпретации Пушкина — типа эссе М. Гершензона или речи о Пушкине И. Зданевича, не допущенной к юбилейным чтениям.

Этот «вызов» задает своего рода интригу при сопоставлении этих диаметрально противоположных трактовок Пушкина, которые в литературно-общественном контексте той эпохи, да и сегодня звучат как своего рода философский контрапункт, противостояние точек зрения, далеко выходящее за границы литературно-критической полемики.



А.И. Чагин

ПУТИ РУССКОГО НЕОРЕАЛИЗМА: АЛЕКСАНДР БЛОК

В 1906 г. в «Золотом Руне» появилась статья А. Блока, задуманная им еще в 1905 г. и носящая многозначительное название «Безвременье». В раздумьях поэта современная жизнь России и пути русской литературы резко разделены. «Наша действительность, — пишет поэт, — проходит в красном свете. Дни все громче от криков, от машущих красных флагов; вечером город, задремавший на минуту, окровавлен зарей. Ночью красное поет на платьях, на щеках, на губах продажных женщин рынка. Только бледное утро гонит последнюю краску с испитых лиц»¹. Иное дело — литература, из которой поэтом представлен близкий ему, определенный ее круг, обозначенный именами Л. Андреева, З. Гиппиус, Ф. Сологуба, за которыми как предшественники, как вехи, определившие традицию, высятся имена Лермонтова, Гоголя, Достоевского. Размышления об этом пути литературы, к которому принадлежал и сам Блок, звучат в статье как приговор. «Смерчи всегда витали и витают над русской литературой»², — замечает поэт, а несколькими страницами позже, возвращаясь к этому же образу, продолжает: «...Смерчи обходят стороной равнину, на которой мы слушаем Тишину. Приложим ухо к земле родной и близкой: бьется ли еще сердце матери? Нет, тишина прекрасная снизошла, согрелись мы в ее заботливо опущенных крыльях <...> Мудры мы, ибо нищи духом; добровольно сиротеем, добровольно возьмем палку и узелок и потащимся по российским равнинам. А разве странник услышит о русской революции, о криках голодных и угнетенных, о столицах, о декадентстве, о правительстве? Нет, потому что широка земля,

¹ Блок А. Безвременье // Блок А. Собр. соч.: В 20 тт. Т. 7. М., 2003. С. 24.

² Там же. С. 27.



и высоко небо, и глубока вода, а дела человеческие незаметно пройдут и сменятся другими делами... Странники, мы — услышим одну Тишину»³. Через всю статью, напоминающую стихотворение в прозе, проходят два образа, вбирающие в себя главный ее смысл: образ «необъятной серой паучихи скуки»⁴, окутавшей своей паутиной всю российскую жизнь, и зараженного «паучьим ядом»⁵ писателя-странника, чье блуждание по дорогам русской жизни напоминает «бесцельное стремление всадника на усталом коне»⁶, обреченного «вечно кружить и кружить по болотам, от кочки до кочки, в фиолетовом тумане, под большой зеленой звездой»⁷. И вот, говоря о писателях-странниках, слышащих «одну Тишину»⁸, поэт размышляет: «А что, если вся тишина земная российская, все бесцельная свобода и радость наша — соткана из паутины? Если жирная паучиха ткет и ткет паутину нашего счастья, нашей жизни, нашей действительности, — кто будет рвать паутину? Самый страшный демон нашептывает нам теперь самые сладкие речи: пусть <...> беззвучно протекает счастье всадника, кружащего на усталом коне по болоту, под большой зеленой звездой»⁹. И заключает: «Да не будет так»¹⁰.

К образам, возникающим в этой статье 1906 года, стоит обратиться и в наших размышлениях о путях развития русской поэзии 1920–1930-х годов, т.к. многое, возникавшее в литературе в послеоктябрьские десятилетия, уходило своими истоками в 1900-е годы. Мысли одного из лидеров молодого поколения русских символистов об отсеченности современной литературы от реальности исторической жизни России, о необходимости прорваться сквозь паутину

³ Там же. С. 31.

⁴ Там же. С. 21.

⁵ Там же. С. 22.

⁶ Там же. С. 26.

⁷ Там же. С. 27.

⁸ Там же. С. 31.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.



воцарившейся в литературе «тишины», сквозь «фиолетовый туман» вневременных видений к голосам и краскам «нашей действительности» свидетельствуют не только о начинающемся значительном повороте в мировидении и художественной позиции Блока (об этом речь впереди), но и о том, что наши представления о соотношении различных путей поэтического (литературного) развития в XX веке, об их границах и, в конечном счете, исторической их судьбе должны быть предметом новых размышлений и, при необходимости, серьезно уточняться. Стоит в связи с этим вспомнить замечание И.П. Смирнова, который, отвергая в известной своей работе концепции В.М. Жирмунского и Б.М. Эйхенбаума, построенные на идее противостояния художественных систем, преодоления одной системы другою, подчеркивал, что «речь идет не о субъективных заблуждениях» этих авторов, «но об исторической ограниченности взгляда, которая неумолимо возникает в условиях, когда наблюдатель практически не отделен от объекта...»¹¹. Это, собственно, признавал и сам В.М. Жирмунский, вспоминая спустя полвека о ранних своих, составивших концепцию «преодоления символизма», работах и подчеркивая, что писались они в то время, «когда противоположности живого литературного процесса были заметнее современнику, чем сходства»¹². Та высота точки обзора, которую диктует внушительная уже временная дистанция, отделяющая нас от первой трети минувшего столетия, оборачивается сегодня возможностью укрупненного взгляда на взаимодействие и развитие тенденций и направлений поэтического (литературного) развития, позволяет отойти уже от моментов противостояния и борьбы, вышедших на первый план в восприятии участников литературного движения, очевидцев и близких современников, и увидеть за ними важные процессы взаимопроникновения соперничающих явлений,

¹¹ Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 14.

¹² Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 334.



их глубинные преемственные связи, свидетельствующие о мощном объединительном потенциале литературы, об условности внутрилитературных перегородок. В частности, размышления Блока в его статье 1906 года, свидетельствующие о стремлении литературы символизма (в лице одного из наиболее ярких ее мастеров) выйти на просторы исторической реальности русской жизни, перекликаются с утверждением Андрея Белого о том, что «момент реализма всегда присутствует в символизме...»¹³, с теоретическими работами Вяч. Иванова, В. Брюсова, обращенными к проблеме соотношения и взаимодействия символизма и реализма. Все это еще раз побуждает к усложнению взгляда на давнюю проблему осмысления опыта развития русской литературы в XX веке, и не только в начале его, но и в 1920–1930-е годы — на проблему взаимоотношений реализма и модернизма.

Возвращаясь к близкой по рассматриваемой проблематике книге И.П. Смирнова, о которой шла уже речь, — одной из наиболее значительных работ, обращенных к проблеме соотношения символизма и постсимволистских направлений поэтического развития, — вспомним в связи с обращением автора книги к концепции В.М. Жирмунского, что, хотя сам В.М. Жирмунский в определенной мере смягчал позднее конструкцию своей модели «преодоления символизма» поэзией «Гиперборея» (не отказываясь при этом от самой модели)¹⁴, осознание соотношения художественных систем в поэзии начала прошлого века и в наше время — об этом напоминал И.П. Смирнов — продолжает осуществляться, в немалой мере, в соответствии с концепцией Жирмунского¹⁵. И хотя речь у исследователя шла (в разговоре о «нашем времени») о 1960–1970-х годах, примеры, подтверждающие это суждение, можно найти и сегодня. При этом заметим, что смысл выводов и наблюдений, содержащихся в книге, шире рассматриваемых

¹³ *Белый Андрей*. Арабески. М., 1911. С. 244.

¹⁴ *Жирмунский В.М.* Указ. соч. С. 334–335.

¹⁵ *Смирнов И.П.* Указ. соч. С. 9–10.



в ней конкретных художественных явлений. В частности, замечание автора о том, что «критики, которые с сочувствием наблюдают за становлением только что возникших школ, склоняются к принципиально раздельному рассмотрению сменяющихся систем литературы» и что поэтому «семантические системы, последовательно расположенные на временной оси, разводятся в полярных направлениях», — относится, конечно же, не только к соотношению символизма и постсимволистских течений, но и к оси *реализм — модернизм*. Стоит в связи с этим вспомнить и о том, что разделительная концепция Жирмунского, построенная во многом на идее противостояния поэзии классической и романтической, опиралась, в частности, на сопоставительный анализ произведений Блока и Ахматовой, что «классицизм» Ахматовой (о чем напоминает, кстати, и И.П. Смирнов) автор концепции интерпретировал в одном синонимическом ряду с понятиями «неореализм», «новый художественный реализм», «реализм»¹⁶. Стало быть, границы противостояния, очерченные в работах Жирмунского, шире проблемы соотношения собственно акмеизма с символизмом — здесь возникает и понятие «реализм», существенно расширяя проблему: разводятся «в полярных направлениях» реализм и модернизм.

Традиция разведения по противостоящим лагерям реализма и других (модернистских) направлений поэтического развития, проведения четкого водораздела между ними в немалой степени сохранялась как минимум до конца минувшего столетия. В особенности это наблюдение справедливо в отношении опыта изучения литературы послеоктябрьских десятилетий, в обращении к которым подобный взгляд на соотношение художественных систем в русской литературе XX века усугублялся возникшей и утверждавшейся с 1930-х годов

¹⁶ См.: Смирнов И.П. Указ. соч. С. 10; Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 317; Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 36; Жирмунский В.М. Анна Ахматова и Александр Блок // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 327, 330, 336.



тенденцией политизации представлений о путях литературного развития. Можно было бы приводить немало примеров такого рода интерпретаций литературного процесса — назовем лишь несколько из них (как крайние вехи, обозначившие примерное начало и, быть может, «начало конца» этой тенденции). В середине 1930-х годов появилась книга А. Селивановского «Очерки по истории русской советской поэзии», где автор, размышляя о послеоктябрьских судьбах поэзии — и всей русской литературы, — весьма решительно высказывался о взаимоотношениях различных направлений поэтического развития: «Она [Революция. — А. Ч.] лишила символизм возможности иметь своих наследников, потому что советское искусство развивалось, перешагнув через труп упадочного буржуазного искусства предреволюционных времен. <...> Она с особой ясностью обнаружила всю эфемерность и реакционность художественной концепции символизма»¹⁷. Фразу эту стоит вспомнить сегодня лишь по одной причине. Отечественное литературоведение и, в частности, литературная историография, прошли с тех пор уже немалый путь. Парадокс, однако, заключается в том, что, если снять с этого высказывания «оперенье» вульгарно-социологической риторики, то легко убедиться, что сама его суть — понимание природы соотношения различных направлений развития русской поэзии в пореволюционный период как пути противостояния, борьбы и «перешагивания через трупы» (новый вариант того, что Жирмунский еще раньше предпочел назвать «преодолением») — в основных своих параметрах продолжала жить и в дальнейшем. Вспомним: в появившихся с тех пор «Историях», в других обобщающих историко-литературных трудах — во всяком случае, вплоть до 1990-х годов — решение этой проблемы идет в основном по модели, сформулированной в свое время Я.Е. Эльсбергом в его статье, которая называлась «Реализм и модернизм» и имела подзаголовок: «Основные линии борьбы»¹⁸. По

¹⁷ Селивановский А. Очерки по истории русской советской поэзии. М., 1936. С. 45.

¹⁸ Эльсберг Я.Е. Реализм и модернизм (Основные линии борьбы) // Реализм и его соотношения с другими творческими методами. М., 1962. С. 245–270.



этому принципу строилась и вышедшая в 1980-е годы «История русской советской поэзии»¹⁹. Один из подобных примеров близости этому подходу в понимании логики и характера поэтического развития — вышедшая в 1996 г. книга В.С. Баевского «История русской поэзии. 1730–1980» — работа, совершенно далекая, конечно, от позиций А. Селивановского, но отдавшая дань разделительной концепции Жирмунского в самом принципе интерпретации взаимоотношений художественных систем в XX веке: глава книги, посвященная русской поэзии минувшего столетия, названа «XX век. Противостояние поэтических школ»²⁰.

В последние два десятилетия становится очевидным стремление исследователей увидеть по-новому характер взаимоотношений реализма и модернизма. Суждения, высказываемые по этому поводу, принципиально разнятся с теми, что утверждались 20–30 лет назад. «Модернизм в России формировался в процессе взаимодействия с реализмом, — замечает Л.А. Колобаева. — Взаимодействие реализма <...> и модернизма — не борьба только, но взаимовлияние, отталкивание и притяжение, проникновение друг в друга и обоюдное обогащение — и становится движущим началом литературного процесса в эпоху Серебряного века»²¹. Обратим внимание — речь здесь идет не о рождении неких «промежуточных явлений» в литературе, но о взаимодействии реализма и модернизма как о движущей силе литературного процесса рубежа XIX и XX веков. При этом автор считает необходимым выделить особо — как принципиальную позицию — мысль о самом характере взаимоотношений двух систем: «Подчеркнем при этом, что подобный взгляд отнюдь не означает возврата к теории литературного процесса как борьбы двух возможных направлений — реалистического и антиреалистического. И модернизм, и реализм мыслятся как явления многосложные, за каждым из этих понятий стоит не одна литератур-

¹⁹ История русской советской поэзии. 1917–1941. Л., 1983. — См. главы, посвященные поэзии первых лет революции и 1920–1930-х годов.

²⁰ Баевский В.С. История русской поэзии. 1730–1980. М., 1996. С. 187.

²¹ Колобаева Л.А. Русский символизм. М., 2000. С. 5.



ная ветвь. Кроме того, ни одно из них, и реализм в том числе, нельзя считать монопольным обладателем художественной “правды”. Модернизм, с нашей точки зрения, не исключает, а предполагает искание истины, но обретает ее на иных по сравнению с реализмом путях»²².

Высказанная здесь позиция оказывается сегодня едва ли не преобладающей в нашем литературоведении. В вышедшем в ИМЛИ двухтомнике «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)» речь идет о первостепенной важности «окончательного отказа от восприятия литературного движения конца XIX – начала XX в. лишь в категориях конфронтации и взаимоотчуждения — как состояния войны между реализмом и модернизмом»²³. Это утверждение сопровождается важной оговоркой — о том, что опыт русской литературы рубежа веков «опровергает в конечном счете и возникшую еще в лоне Серебряного века версию о “примирении школ” (в смысле объединения их в некоем синтетическом третьем), и версию об их непримиримости (коллективная и долговременная мысль советского литературоведения). Сложная цельность порубежного литературного процесса родилась из их сосуществования как систем, открытых “чужому” опыту (граница не на замке), но и не настолько открытых, чтобы было возможно размыть их оппозицию друг другу»²⁴.

Естественно возникает в этом контексте и обращение к проблеме неореализма в русской литературе конца XIX – начала XX веков — к проблеме, рассмотрение которой в нашем литературоведении началось не сегодня и имеет уже свою историю²⁵. Неореализм, иссле-

²² Там же.

²³ *Келдыш В.А.* Русская литература Серебряного века как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2001. С. 15.

²⁴ Там же.

²⁵ См.: Русская литература конца XIX — начала XX в. 1908–1917. М., 1972. С. 133; 172–201; *Келдыш В.А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 210–211.



дованию которого в книге посвящена специальная глава, определяет-ся здесь как одна из характерных линий литературного развития рубе-жа веков, как «особое течение внутри»²⁶ реалистического направления, больше, чем другие, соприкасавшееся с процессами, протекавшими в модернистском движении, и освобождавшееся от сильного натура-листического веяния, окрасившее широкое реалистическое движение предыдущих лет»²⁷. Важно, что взаимодействие художественных си-стем рассматривается уже под знаком тех обретений, которые ждали писателей на пути к подобному художественному синтезу: «Для “тра-диционных” реалистов данный процесс был связан, в первую очередь, с нарастанием и углублением бытийного фактора в их творчестве. <...> Напротив, для писателей, начинавших так или иначе в модерни-стском лоне, всего важнее на пути к новому синтезу оказывалось ос-воение стихии “земного”, углубление чувственно-конкретного, в том числе социально-конкретного, восприятия мира»²⁸.

Необходимость обращения к «истории вопроса» — к опыту осмысления проблем взаимоотношений реализма и модернизма в русской литературе начала XX века и конкретнее — рассмотрения *неореализма* как одной из характерных в этом контексте линий ли-тературного развития — возникла не только по очевидной причине, о которой шла уже речь: ясно, что многое в поэзии 1920–1930-х го-дов не может быть объяснено с достаточной полнотой без экскур-са в прошлое, без выявления рождавшихся в начале XX века исто-ков поэтического (и шире — литературного) развития двух послереволюционных десятилетий. Дело здесь и в другом: имеющий-ся опыт изучения проблемы взаимодействия художественных систем

²⁶ Курсив В.А. Келдыша. — А.Ч.

²⁷ Келдыш В.А. Реализм и «неореализм» // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2001. С. 262.

²⁸ Там же. С. 289.



в русской литературе рубежа веков и, в этом контексте, проблемы неореализма как заметного направления литературного развития дает возможность с достаточной полнотой представить, как утверждался неореализм в поэзии 1900–1930-х годов. О критерии полноты здесь стоит вспомнить особо: именно в обращении к поэзии этого периода соотношение понятия «неореализм» лишь с «процессами, протекавшими *внутри* реалистического движения»²⁹, было бы явно недостаточным. И, конечно, не просто потому, что поэзия Серебряного века в большой своей части представлена, как известно, модернистскими течениями. Важно, что уже в те годы толкование понятия «неореализм» предлагалось и в модернистских кругах, и речь там шла (в работах М. Волошина, Г. Чулкова³⁰) о прорастании неореализма на эстетической почве модернизма как о свершившемся факте. Основания к этому были вполне серьезные. Обращаясь вновь к исследованию И.П. Смирнова, заметим, что предложенная им модель эволюции поэтических систем сохраняет свою действенность и на более широком пространстве, нежели непосредственно рассматриваемое автором поле взаимодействия символизма с постсимволистскими течениями. В частности, суждение о том, что «между смежными циклами не бывает абсолютного зияния, что скачок плавен, что сдвиг постепенен» вполне уместно вспомнить и в связи с предшествующим «семантическим переворотом»: рождением символизма как романтической реакции на ясно обозначившееся к 1880-м годам засилие позитивизма, на натурализм, бытописание, которыми обернулась в те годы в произведениях многих писателей реалистическая традиция. (Кстати говоря, не случайно, видимо, суждениям автора о «плавности» скачка

²⁹ Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2001. С. 17. Курсив принадлежит авторам цитируемого издания.

³⁰ См.: *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 60–62; *Михайлова М.В.* Максимилиан Волошин и Георгий Чулков // Серебряный век русской литературы: Проблемы, документы. М., 1996. См. об этом также в кн.: Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2001. С. 17, 60.



и «постепенности» сдвига от одной системы к другой предшествуют его размышления именно о создании художественной системы символизма³¹. Вспомним и о другом принципиально важном положении, естественно связанном с мыслью о постепенности, плавности межсистемных переходов — о том, что «взрыв происходит внутри старой системы»³². Видимо, отсюда начинаются все возможные размышления о соотношении реализма и модернизма (в данном случае — символизма) — от понимания факта рождения новой художественной системы (символизма) в результате взрыва внутри «старой системы» (реализма). Отсюда — и медленность этого взрыва, плавность скачка, постепенность сдвига, оборачивающиеся тем, что между нарождающейся системой и «старой» не только нет «абсолютного зияния», но и неизбежно сохраняются — под всеми различительными признаками — глубинные «генетические» связи. Естественным следствием такого медленного взрыва, отбрасывающего «изношенную норму» и отрывающего «одну систему от другой, противопоставляя их», но сохраняя при этом черты их родства, а, стало быть, и потенциальные каналы взаимодействия, взаимопроникновения, оказывается изначально заложенная в «программу» подобного взрыва «возможность обратного преобразования»³³. Обращаясь к проблеме взаимодействия реализма и символизма (и шире — модернизма), можно, таким образом, при всем понимании важности момента противостояния и борьбы между двумя художественными системами, говорить и о заложенном в каждой из них потенциале для проникновения в другую. Отсюда — и понимание неореализма как итога художественного синтеза двух систем, могущего осуществляться в любом направлении, в виде «прямого» или «обратного преобразования»: черты «старой» системы (реализма) могут прорасти на художественном поле «новой»

³¹ Смирнов И.П. Указ. соч. С. 24–25.

³² Там же. С. 26.

³³ Там же. С. 25–26.



(символизма) — и наоборот. Свидетельством тому — факты поэтического развития 1910–1930-х годов.

Как известно, развернувшиеся в 1920-е годы споры о творческом методе, в центре которых была именно проблема реализма и модернизма в русской литературе, неизбежно были связаны с вопросом о верности традициям, о восприятии опыта классики. Но, возвращаясь в начало века, мы открываем записные книжки Блока и читаем написанное поэтом в июне 1908 года: «Запомнить перечитыванье “Онегина”. “Онегина” целиком следует выучить наизусть»³⁴. За этим вниманием к урокам Пушкина стояли очень важные для поэта в те годы неотступные мысли о движении к реализму. Вот запись от 20 апреля 1907 года — Блок сравнивает реалистов с «мистиками и символистами» не в пользу последних: «Мистики и символисты <...> плюют на “проклятые вопросы”, к сожалению. Им нипочем, что столько нищих, что земля кругла. Они под крылышком собственного “я”. <...> Они слишком культурны — потому размениваются на мелочи (индивидуализм), а реалисты — “варвары”»³⁵. Обратим внимание — о своих собратях по символистскому цеху Блок пишет отстраненно — «они». Его все чаще посещают мысли о классике, о поэтическом слове, неотделимом от народной жизни, и мысли эти уже прямо связаны и с собственным творчеством: «“Коробейники” поются с какой-то тайной грустью. Особенно — “Цены сам платил немалые, не торгуйся, не скупись...”». Голос исходит слезами в дождливых далях. Все в этом голосе: просторная Русь, и красная рябина, и цветной рукав девичий, и погубленная молодость. Осенний хмель. Дождь и будущее солнце. <...> ТАК писать пьесу — *в этой осени*»³⁶. В запись эту, сделанную в июне 1907 г., вплетены образы из стихотворения 1905 года «Осенняя воля» («Выхожу я в путь, открытый взорам...»); год же спустя после этой

³⁴ Блок А. Записные книжки (1901–1920). М., 1965. С. 109.

³⁵ Там же. С. 94.

³⁶ Там же. С. 94–95. Курсив А. Блока.



дневниковой записи Блок пишет стихотворение «Россия» («Опять, как в годы золотые...»). Раздумья поэта, доверенные листкам дневника, идут рука об руку с его поэтическими поисками. Годом позже он уже точно обозначит в дневнике важные для него цели, связанные с решительным уходом из-под «крылышка собственного “я”» в реальность народной жизни, в социальную реальность: «Мечты о журнале с традициями добролюбовского “Современника”. Две интеллигенции. Дрянность “западнических” кампаний (“Весы”, мистический анархизм и т.п.). <...> Распроститься с “Весами”. <...> Написать доклад о единственном возможном преодолении одиночества — приобщение к народной душе и занятие общественной деятельностью»³⁷.

Не случайно упомянуты здесь Добролюбов и «Современник» — мысли из дневника прямо подтверждаются всем содержанием литературно-критических статей, публицистики Блока 1907–1909 годов, где явственно обозначился поворот к наследию русской демократической эстетики, где очевидно стремление к «преодолению одиночества» на путях гражданского служения в творчестве³⁸. Вот все тот же 1907 год — в статье «Литературные итоги 1907 года» поэт высказывается против борьбы направлений, против роковой отделенности литераторов в «сюртуках и смокингах», вообще — «интеллигентских» исканий в литературе, культуре от реальной российской жизни; здесь вполне сочувственно приводятся пространные цитаты из письма «молодого крестьянина дальней северной губернии, начинающего поэта» — Н. Клюева, напомнившего о «миллионах лет человеческой борьбы и страдания», прошедших бесследно для многих русских писателей³⁹. В статье «О реалистах» (1907) появляется весьма значимое в устах Блока, свидетельствующее об искренности

³⁷ Блок А. Записные книжки (1901–1920). М., 1965. С. 113–114.

³⁸ См.: Магомедова Д.М. Александр Блок // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. М., 2001. С. 116–118.

³⁹ Блок А. Литературные итоги 1907 года // Блок А. Собр. соч.: В 20 тт. Т. 7. М., 2003. С. 111; 112–113.



отрицания литературного герметизма признание Горького «великим страдальцем», выразителем того «великого, необозримого, просторного, тоскливого и обетованного, что мы привыкли объединять под именем *Руси*»⁴⁰. Наконец, в статье «О современной критике» (опять 1907 г.) прямо уже говорится о «встрече» «реалистов» и «символистов» как об «одном из очень характерных явлений нашей эпохи»⁴¹. Ясно осознавая при этом и дистанцию между соперничающими направлениями, Блок признает, что встреча эта — «холодная, вечерняя, взаимное полупризнание; точно Монтекки и Капулетти, примирившиеся слишком поздно, когда уже не стало Ромео и Джульетты»⁴². Однако он убежден в желанности этой встречи для обеих сторон: «Реалисты тянутся к символизму, потому что они стосковались на равнинах русской действительности и жаждут тайны и красоты. <...> Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух “келий”, им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы»⁴³. Поэт подчеркивает, что «движение русского символизма к реализму и полное несходство его в этом отношении с западным, — уже представляют общее место», и приветствует встречу двух направлений как «здоровый факт»⁴⁴.

Заметка на полях. Статья Блока была с раздражением воспринята в кругу символистов. А. Белый в фельетоне «О критических перлах» писал: «Талантливый поэт Александр Блок превращается в путаника-критика. Примером этой путаницы служит его фельетон “О современной критике”, где слияние символизма с реализмом объясняет он, так сказать, по-домашнему: реалисты-де тянутся к символизму, потому что они возжаждали тайны, а символисты идут

⁴⁰ Блок А. О реалистах // Блок А. Указ. соч. С. 45. Курсив А. Блока.

⁴¹ Блок А. О современной критике // Блок А. Указ. соч. С. 108.

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же. С. 109.



к реализму, потому что им опостылел “спертый воздух келий”. Просто и ясно: стоило ли являться Ницше, Метерлинку, Пишпышевскому, ежели работали они в спертom воздухе?... Г-н Блок, ведь вы дитя, а не критик! Оставьте в покое келью символизма, если там «спертый воздух»... Мы же признаем необходимым считать вас выбывшим из фаланги теоретиков и критиков нам любезного течения»⁴⁵. Стоит заметить, что Белый, столь непримиримо отзывавшийся о статье Блока, сам в те же годы создавал стихотворения, составившие позднее книгу «Пепел» (1909), ставшую одним из высочайших взлетов творчества поэта и обозначившую, как он писал в «Начале века», его поворот к реальности: «Мой переход к теме “Пепла”: себя ограничить “реальным” предметом, избой, — не рефлексам солнца на крышах соломенных...»⁴⁶. Характерно, конечно, что эта книга открывается и посвящением памяти Некрасова, и эпиграфом из Некрасова («Что ни год — уменьшаются силы...»), — но не случайно, видимо, и то, что в редакции 1925 года эпиграфом к книге «Пепел» были строки из стихотворения Блока «Осенняя воля» (1905), выразившие те настроения поэта, которые и легли в основу его статьи 1907 года: «Выхожу я в путь, открытый взорам. / Ветер гнет упругие кусты. / Битый камень лег по косогорам. / Скудной глины желтые пласты».

Встреча двух направлений осознавалась в те годы как реальный и отрадный факт и другими писателями, представлявшими как модернистский, так и реалистический берега русской литературы. Одним из примеров движения символизма к реализму Блок считал творчество Брюсова — а сам Брюсов в 1910 г. писал о «наблюдении действительности» как о начале всякого искусства, о том, что «будущее явно принадлежит какому-то еще не найденному синтезу между “реализмом” и “идеализмом”»⁴⁷. В критике 1910-х годов возникает термин

⁴⁵ Белый Андрей. О критических перлах // Раннее утро. 1907. № 15, 5 декабря.

⁴⁶ Белый Андрей. Начало века. М.; Л., 1933. С. 328–329.

⁴⁷ Брюсов В. Среди стихов. 1894–1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М., 1990. С. 318–319.



«неореализм» (иногда — «новый реализм» или «новейший реализм») как выражение сути рождающегося (как полагал Блок) или необходимого в будущем (как утверждал Брюсов) художественного синтеза. Возникновение самого термина говорило о том, что рождение нового синтеза было увидено, прежде всего, внутри реализма, в котором все больше, как полагали критики реалистического направления, давала знать о себе «неопределенная тоска по высшей жизни <...> сверхчувственному миру»⁴⁸. Вместе с тем, весьма характерным для сторонников этого толкования «встречи» реализма с символизмом (к примеру, для Иванова-Разумника) было стремление увидеть именно в символизме оплодотворяющее, обновляющее начало, давшее возможность новому синтезу прорасти на почве реалистической литературы⁴⁹.

Было, однако, и иное толкование термина «неореализм», идущее из модернистского лагеря. Совпадая с мнениями критиков реалистического направления о благотворности самого факта утверждающегося в литературе художественного синтеза, о проявившейся весьма значительной роли опыта реализма с его обращенностью к внешнему миру, М. Волошин, к примеру, в статье «Анри де Ренье» (1910) утверждал, что неореализм возникает из символизма, укрепляется «на фундаменте символизма»⁵⁰. О том же писал тогда и Г. Чулков⁵¹.

Стоит задуматься и о том, что внутреннее содержание термина «неореализм» включает в себя не только синтез реализма и символизма, но и более масштабное, развивающееся во времени явление — встречу реализма и модернизма (где модернизм понимается как сложное единство, обнимающее в своих пределах и символизм,

⁴⁸ Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. 3. Современники. Вып. 1. М., 1910. С. 123.

⁴⁹ Иванов-Разумник. Русская литература в 1913 году // Заветы. 1914. № 1. С. 89, 95.

⁵⁰ Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 60–62.

⁵¹ См.: Серебряный век русской литературы. Проблемы, документы. М., 1996.



и постсимволистские движения). Действительно, в критике 1910-х годов возникает понятие «акмеистического реализма» — и хотя призывы акмеистов к «приятию мира», к прославлению жизни воспринимались некоторыми критиками как отражение реалистических принципов в кривом зеркале⁵², все же дальнейшее творчество крупнейших поэтов, чьи имена связаны с этим течением (прежде всего А. Ахматовой, О. Мандельштама, в определенной мере — В. Ходасевича, Г. Иванова), как мы увидим, позволяет говорить о прорастании реализма на почве постсимволистского творчества. Обращаясь к опыту русского футуризма, мы видим, как и формальные открытия футуристов (точнее, устремленность к созданию нового поэтического языка), и унаследованные ими уроки символизма были востребованы в происходившем в 1910–1920-е годы повороте некоторых из них к реалистическим основаниям творчества — назовем прежде всего В. Маяковского и Б. Пастернака; конечно, надо здесь вспомнить и об И. Северянине, и о примыкавших к футуризму имажинистах, над которыми возвышается фигура С. Есенина. Значительные элементы футуристической поэтики были восприняты и мастерами, не принадлежавшими к кругу футуристов (скажем, М. Кузминым, О. Мандельштамом, М. Цветаевой), соединяясь с реалистическими элементами их творчества на пути к новому художественному синтезу.

Поверяя дневнику и высказывая в статьях (среди которых стоило бы, конечно, вспомнить и известную статью 1908 года «Народ и интеллигенция») мысли о «встрече» символизма с реализмом, о выходе из символистских «келий» в реальную жизнь, Блок не случайно называл это «здоровым фактом». В его понимании русский народ не только объект сострадания, но и — прежде всего — родник жизненной силы, оздоровления нации, надежда на спасение России. В письмах к Белому в августе 1907 г. Блок признавался: «Никакого “оргазма” не понимаю

⁵² См.: Заветы. 1913. № 5. С. 153.



и желаю трезвого и простого отношения к действительности»⁵³, потому так “ухватился” «за Скитальца; я за Волгу ухватился, за понятность слога, за отзывчивость души, за ее здоровую и тупую боль»⁵⁴. «Я редко тоскую и унываю, — пишет он Белому, — чаще — бодр. Предо мною плывет новое, здоровое, надеюсь, сильное. *Как человек*⁵⁵ с желанием здоровья и простоты, я и пишу, или стараюсь писать»⁵⁶.

Под знаком подобных умонастроений и создавались Блоком его стихи о России, творился миф о ней, сквозь который прорывались живые образы Родины. Ведь именно тогда, с 1907 года, когда были написаны упомянутые уже статьи — «О реалистах» и другие (эффект от которых был очевиден; достаточно вспомнить, что за статьей «О реалистах» последовало оскорбительное письмо Белого Блоку — и вполне реально возник вопрос о дуэли), началась работа Блока над циклом «Родина», продолжавшаяся по 1916 г., т.е. все предреволюционные годы. И дело, конечно, не только в том, что были созданы такие произведения, как «Россия», «Осенний день», «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..», «На железной дороге», цикл «На поле Куликовом» и т.д. Образ Родины не мог не возникнуть в поэзии Блока в те годы — за этим стояли и постоянные (о чем шла уже речь) мысли поэта о назначении художника, о выходе искусства в живую жизнь; за этим стояли и настроения, объединяющие многих поэтов в те годы межвременья, — вспомним, например, что тогда же Белый писал книгу «Пепел». Однако поворот, происходивший в творчестве поэта, затрагивал не только тематику произведений и давал знать о себе не только в цикле «Родина». Он затрагивал самые основы поэзии Блока, во многом определив черты творческой зрелости поэта, воплотившиеся в третьем томе.

⁵³ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. М., 2001. С. 308.

⁵⁴ Там же. С. 325.

⁵⁵ Курсив А. Блока. — *А. Ч.*

⁵⁶ Там же. С. 344.



Та самая встреча символизма с реализмом вполне естественно происходит теперь на пространствах произведений Блока, сказывааясь уже на структуре поэтической речи. Поэтическая речь Блока третьего тома — это, прежде всего, «прямая речь реальных понятий и значений слова»⁵⁷. Образ у него здесь — не в ущерб его смысловой глубине или символической масштабности — всегда конкретен, детали поэтической картины или прямо названы, или вполне зримо выписаны: поэт видит, как «в предназначенное плавание / идут тяжелые корабли»⁵⁸, ловит взглядом «мосты, часовню, резкость ветра, / Безлюдность низких островов»⁵⁹, слышит, «как пропел <...> сиреной влюбленной / Тот, сквозь ночь пролетевший мотор»⁶⁰. Если раньше для Блока «ночь» была полна мистического смысла и обликом своим чаще всего не выходила за круг чисто символистской образности (см. «Ночь», 1904: «Маг, простерт над миром брений, / В млечной ленте — голова...»⁶¹, «...Женственное Имя / В нимбе красного огня»⁶²), то в лирике третьего тома «ночь», при всей нередко символической значимости этого образа, вполне реальна, остается в пределах земных представлений: «Тихо, холодно, темно»⁶³, «Ночь, как ночь, и улица пустынна»⁶⁴ и т.п. Наступает пора символизма простых слов: «Ночь, улица, фонарь, аптека...». Поворот творчества сказывается, как видим, и в стилистике поэтической речи: она становится проще, неизбежно реагируя на приход жизненных реалий в художественный мир поэта и не теряя при этом символической глубины.

⁵⁷ Орлов Вл. Поэзия Блока // Блок А. Стихотворения. Л., 1955. С. XXXI.

⁵⁸ Блок А. Поздней осенью из гавани... // Блок А. Собр. соч.: В 20 тт. Т. 3. М., 1997. С. 13.

⁵⁹ Блок А. На островах // Блок А. Указ. соч. С. 14.

⁶⁰ Блок А. С мирным счастьем покончены счеты... // Блок А. Указ. соч. С. 15.

⁶¹ Блок А. Ночь // Блок А. Собр. соч.: В 20 тт. Т. 2. М., 1997. С. 45.

⁶² Там же.

⁶³ Блок А. Как растет тревога к ночи!.. // Блок А. Собр. соч.: В 20 тт. Т. 3. М., 1997. С. 28.

⁶⁴ Блок А. Указ. соч. С. 45.



В третьем томе меняется сам характер символизма Блока — здесь явно обнаруживаются новые черты творчества, говорящие о зрелости поэта и о происходящей в его произведениях встрече символизма с реализмом — той встрече, о желанности которой он писал в своих статьях 1907 года. Вторжение реальной действительности в сферу творчества преобразует саму структуру символа и его назначение, отдавая символ (но не отделяя совершенно) от «веяния мистики». Символизм для Блока заключается теперь не в «развоплощении» материального мира, но в стремлении охватить его единым взглядом, выявить и запечатлеть взаимосвязь всех вещей и явлений, уловить их единый «музыкальный» смысл. В таком понимании любая жизненная подробность становится для поэта символом некоего целого — но ни в какой мере не лишается своей реальности, выражая уже (в отличие от ранних произведений Блока) не только некую мистическую сущность, но обращаясь к ней явление реальной исторической жизни, воплощенное в емком, многозначном образе. Мистические глубины в поэзии Блока часто открываются теперь за глубинами культурно-историческими; реалистические основания творчества и символистский его полет сливаются воедино, обогащая друг друга. Так было в цикле «На поле Куликовом», о символическом смысле которого, о происходящей здесь перекличке конкретных исторических ассоциаций, сопряжении «вечного», «исторического» и «современного» написано уже немало⁶⁵. Но вот стихотворение «Осенний день» (1909), рисующее вполне конкретную и гораздо более локальную во времени и пространстве, в сравнении с циклом о Куликовской битве, лирическую картину — перед поэтом открывается обычный осенний русский пейзаж:

Осенний день высок и тих,
Лишь слышно — ворон глухо
Зовет товарищей своих,
Да кашляет старуха.

⁶⁵ См.: Магомедова Д.М. Александр Блок. С. 114.



Овин расстелет низкий дым,
И долго под овином
Мы взором пристальным следим
За летом журавлиным...⁶⁶

Все детали поэтической зарисовки здесь совершенно конкретны: глухое карканье ворона, кашель старухи, низкий расстилающийся дым из овина, пролетающие журавли. Перед нами развернута картина, словно взятая из мастерских русских «передвижников». Однако картина эта имеет и другие масштабы, в лирическом размышлении открываются вдруг просторы, которых не увидеть из-под овина:

Летят, летят косым углом,
Вожак звенит и плачет...
О чем звенит, о чем, о чем?
Что плач осенний значит?

И низких нищих деревень
Не счесть, не смерить оком,
И светит в потемневший день
Костер в лугу далеком...⁶⁷

Здесь и распахнувшиеся пространства России, увиденные как бы с птичьего (журавлиного) полета, и просторы души, принимающей в себя весь этот мир и молитвенно открывающейся ему, — в начале стихотворения не случайно следует признание: «И изливается душа, / Как в сельской церкви темной»⁶⁸. Открытая миру душа поэта способна и принять в себя каждый уголок, каждую подробность этого мира, и объять его целиком, и почувствовать его боль, услышанную в журавлином плаче, угаданную в грозном — как предупреждение —

⁶⁶ Блок А. Осенний день // Блок А. Собр. соч.: В 20 тт. Т. 3. М., 1997. С. 174.

⁶⁷ Там же. С. 174–175.

⁶⁸ Там же. С. 174.



блеске далекого костра в потемневших осенних просторах. И в последней строфе все это соединяется в прямом излиянии души, исполненном в традициях народного плача:

О, нищая моя страна,
Что ты для сердца значишь?
О, бедная моя жена,
О чем ты горько плачешь?⁶⁹

Как видим, все эти пересекающиеся планы лирического пространства, взаимодействуя, создают единый масштабный образ, полный простора во всех измерениях — простора земли, души и истории; образ, символическая сила которого в способности вобрать все конкретные подробности этого земного мира и выразить объединяющий их огромный духовный, исторический смысл, за которым открывается и выход в иные, вышние пределы (*мир* — *храм*). Реальное здесь одухотворяется символическим, символическое рождается на почве реального.

Итак, встреча символизма с реализмом стала одной из творческих основ поэзии Блока в пору его творческой зрелости, Блока третьего тома, во многом определяя неореалистический характер многих его произведений. С этим пришел поэт и к 1917 году, эти основания творчества были важны для него и на оставшемся коротком пути, оборвавшемся в 1921 году. В этом отношении весьма примечательна история создания поэмы «Возмездие», ставшей как бы мостом, перекинутым поэтом из одной исторической эпохи в другую, свидетельством непрерываемости творчества, развивающегося, несмотря на вторжения истории, по своим законам.

Работа над поэмой началась в 1910 году и продолжалась, не будучи завершенной, до 1921 года, до смерти поэта. Начиная работу над поэмой, он писал матери: «Я чувствую, что у меня, наконец, на 31-м году определился очень важный перелом, что сказывается и на поэме

⁶⁹ Там же. С. 175.



и на моем чувстве мира. Я думаю, что последняя тень “декадентства” отошла. Я определенно хочу жить и вижу впереди много простых, хороших и увлекательных возможностей — притом в том, в чем прежде их не видел»⁷⁰. О том же — и слова о 1910 году, сказанные Блоком в Предисловии к поэме, — о том, что это был год смерти Комиссаржевской, Врубеля и Толстого, что этот год отмечен кризисом символизма и рождением новых направлений в литературе. А дальше шли признания поэта, совпадающие с его дневниковыми записями и статьями 1907–1909 годов и самым непосредственным образом связанные с его поворотом в сторону реалистических берегов творчества: «Зима 1911 года была исполнена глубокого внутреннего мужественного напряжения и трепета. Я помню ночные разговоры, из которых впервые вырасталось сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики. Мысль, которую, по-видимому, будили сильные толчки извне, одновременно стучалась во все эти двери, не удовлетворяясь более слиянием всего воедино, что было легко и возможно в истинном мистическом сумраке годов, предшествовавших первой революции, а также — в неистинном мистическом похмелье, которое наступило вслед за нею»⁷¹. О том же, в сущности, говорится и в прологе «Возмездия», где поэт говорит об обращенности поэмы к «здешнему миру», о желании выразить, «как зреет гнев в сердцах», «как в каждом дышит дух народа». Здесь, в прологе, Блок развернуто излагает свое видение миссии и могущества истинного художника, — и этот портрет явственно отличается от образа поэта, возникавшего некогда в произведениях символистов:

...ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить все, что видишь ты.

⁷⁰ Блок А. Письма 1898–1921 // Блок А. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 8. М.; Л., 1963. С. 331.

⁷¹ Блок А. Возмездие // Блок А. Собр. соч.: В 20 тт. Т. 5. М., 1999. С. 48.



Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.
Познай, где свет, поймешь, где тьма.
Пусть же все пройдет неспешно,
Что в мире свято, что в нем грешно,
Сквозь жар души, сквозь хлад ума...⁷²

Не случайно в этом монологе, звучащем как поэтический манифест, подчеркнуты качества художника-мастера, измеряющего все «бесстрастной мерой», творящего осознанно, отдающего творчеству и «жар души», и «хлад ума». Это уже не теург, имеющий магическую власть над миром; перед нами — Зигфрид, герой, правящий меч над горном, дробящий ямбом камня жизни. Более того, герой этот уже не властен своевольно повелевать миром, над ним есть более могучий властелин:

И мир — он страшен для меня.
Герой уж не разит свободно —
Его рука — в руке народной...⁷³

Вот позиция, явно далекая от символистских воззрений на судьбу и миссию художника. «Возмездие», как известно, было холодно встречено символистами, и это неудивительно. Всем своим художественным строем эта поэма «с бытом и фабулой», с неторопливым эпическим повествованием в духе пушкинского романа в стихах как бы противостояла эстетическим принципам символизма. Со всей силой своего мастерства Блок возрождает здесь традиции русской поэтической классики. Не раз уже было замечено, что «исток и проблематики, и поэтики “Возмездия” — в реализме Пушкина»⁷⁴. Это так,

⁷² Там же. С. 21.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Орлов Вл. Поэзия Блока. С. XLII.



здесь живет даже пушкинская интонация. Но прочитаем вступление ко второй главе, где возникает «совиный» образ Победоносцева, — и станет ясно, что опыт символизма как наследника романтической традиции живет и здесь, сообщая, как говорил Блок, «тайну и красоту» неореалистическому повествованию. Уроки символизма дают знать о себе здесь, преображаясь в стихии пушкинского романтизма, в красках и образах «Руслана и Людмилы»: «Он дивным кругом очертил / Россию, заглянув ей в очи / Стеклянным взором колдуна; / Под умный говор сказки чудной / Уснуть красавице не трудно, — / И затуманилась она»⁷⁵.

В 1921 г. Блок работает над продолжением второй и завершением третьей глав «Возмездия». Эта работа не была закончена, однако имеющиеся наброски дают весьма важный материал, помогающий понять творческие устремления поэта в первые пореволюционные годы. Вскоре после, а точнее сказать — в годы исторических потрясений, переживаемых Россией, оставив за плечами романтический опыт «Двенадцати» и «Скифов», Блок, продолжая работу над «Возмездием», пишет строки, удивительно напоминающие пролог к поэме, снова подчеркивающие мысль о творчестве как осознанном акте, в котором полет мечты поверяется разумом и волей художника:

В твои... сцепленные зубы,
Пегас, я втисну удила,
И если ты, слышав трубы,
На звук помчишься, как стрела,
Тебе исполосую спину
Моим узорчатым хлыстом,
Тебя я навзничь опрокину,
Рот окровавив мундштуком,
И встанешь ты, дрожа всем телом,
Дымясь, кося свой умный глаз

⁷⁵ Блок А. Возмездие // Блок А. Указ. соч. С. 45.



На победителя.....
Смирителя твоих проказ...
Пойдешь туда, куда мне надо,
Грызя и пеня удила,
Пока вечерняя прохлада
Меня на отдых не отвела...
Смирись, и воле человека
Покорствуй, буйная мечта...⁷⁶

А вслед за этим вступлением разворачивается поэтическое повествование, продолжающее опыт работы над поэмой в 1910-е годы и вновь дающее основание говорить о традициях пушкинского реализма в творчестве Блока. Здесь, в этих предсмертных набросках, очевидными становятся скупость поэтических средств и подчеркнутая традиционность поэтического рисунка:

И по холмам, и по ложбинам,
Меж полосами светлой ржи
Бегут, сбегаются к овинам
Темно-зеленые межи...
<...>
Белеет церковь над рекою,
За ней опять — леса, поля...
И всей весенней красотой
Сияет русская земля...⁷⁷

⁷⁶ Блок А. Черновики продолжения поэмы «Возмездие» // Блок А. Указ. соч. С. 63.

⁷⁷ Там же. С. 67–68.



И.В. Васильева

СКАЗКА ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ: О НЕКОТОРЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

Русская литература начала XX века — явление уникальное и самобытное, ставшее живым зеркалом эпохи, передающим ее особое отражение. Основанием для такого рода оценки, с одной стороны, может служить значительное число литературных направлений и их вариаций, сложившихся на основе как уже существовавших, так и появившихся вновь. С другой стороны, феноменальность ее заключается в совершеннейшем разнообразии тем, образов, форм и способов воплощения авторского замысла, представленных в текстах разных писателей, принадлежащих к одной исторической эпохе. Взаимопроникновение различных художественных методов, обновление литературных приемов, изменение привычных понятий — вот основные отличительные черты русской литературы этого времени. Сказы, сказки, феерии, легенды, мифы, футуристические повести и романы, научные открытия и фантастические мечты явились неотъемлемой частью произведений русских писателей 1910–1920-х годов. Очевидно, что причины всего этого многообразия кроются в тех общественных процессах, которые сложились в этот исторический период. «Распад и разрушение, с одной стороны, и ощущение возрождения, начало нового общественно-культурного этапа в творчестве, с другой»¹ — все это явилось основой для формирования, развития и становления новой картины мира в литературе. Стоит

¹ *Васильева И.В.* Своеобразие «сказочного мира» М. Пришвина // Михаил Пришвин и XXI век. Сборник всероссийской научной конференции, посвященной 140-летию со дня рождения писателя; отв. ред. Е.Т. Атаманова. Елец, 2013. С. 174.



также отметить и то, что важную роль в этом процессе сыграл неоромантизм, оформившийся в самостоятельное направление, одно из наиболее сложных с точки зрения определения явлений в искусстве слова.

В этой связи ярчайшим произведением первого десятилетия XX века представляется повесть-сказ М.М. Пришвина «У стен града невидимого» («Светлое озеро»), созданная в 1909 году после путешествия писателя к озеру Светлояр, на дно которого, по преданию, опустился Китеж-град, спасаясь от разграбления войсками Батыя.

На примере этого текста хорошо заметны характерные особенности русской неоромантической литературы, где значимую роль играли этнокультурные образы-символы. Именно таким и становится «поддонный град Китеж», в основе которого лежит потаенная святость, столь необходимая неоромантикам для обретения своего собственного идеала и сохранения внутренней свободы. Интерес к легенде о невидимом граде Китеже в русской культуре обусловлен прежде всего идеей национального самосознания, наиболее остро проявившейся на рубеже эпох. Революции, перевороты, социальные конфликты, утрата истинных духовных ценностей становятся толчком к возрождению образа Китежа как идеального места на земле. Он отмечен печатью святости, благочестия и героического подвига, освящен милостью Бога и олицетворяет высшую форму нравственности.

Сразу обращает на себя внимание форма подачи материала, в которой реальность пересекается с вымыслом, быль соседствует с волшебством и условно-символической картиной мира, а все вместе эти элементы создают уникальное художественное пространство, позволяющее прорваться из времени в вечность. Образ невидимого града не столько обращение к историческому прошлому, сколько стремление найти ответ на вопрос о том, в чем заключается истинный жизненный смысл человека, а также попытка заглянуть в будущее своей страны, предсказать ее дальнейший путь. «Я верю в него, Китеж есть»², —

² Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 1. М., 1982. С. 431.



пишет Пришвин, главное — «не унимать духа»³. Переосмысление и интерпретация образа и сюжета дает возможность создания вневременного пространства, объединяющего в себе символику и реальную действительность, воплощающего сложную картину современного писателю мира. Идеи духовной революции, обращение к народному мировосприятию, крестьянской тематике, полной сказочных элементов и элементов мистицизма, были близки и Пришвину. В образах стариков в повести «У стен града невидимого» он видит подлинных сынов русского народа, «новых», преобразованных людей. Эта легенда дошла до нас во многом благодаря старообрядцам-беспоповцам, сделавшим ее литературную обработку в 80–90 годы XVIII века. Пришвин ориентируется на обе составляющие этой литературной обработки легенды: историческую и вневременную, причем вторая, создавая образ земли обетованной, определяет и жанр текста как сказки-были. Писатель предлагает свое решение вопроса о будущем России: обратиться к истинной народной вере, создав с ее помощью новое художественное пространство, сутью которого является погружение в мир «невидимый». В основе этой концепции лежит неудовлетворенность представителей новых творческих направлений в созданном Богом мире и желание в противовес «злому» миру и «злому» времени создать свой мир красоты, через который осуществлялась бы попытка прорваться из времени в вечность. В связи с этим неподдельный интерес вызывала у творческой части русского общества начала XX столетия вековая народная мудрость. Именно через нее стремится проникнуть в сущность бытия и найти ключ к разгадке исторической миссии России и Пришвин.

Эта же душевная неуспокоенность присуща и творчеству М. Горького. В цикле «Сказки об Италии», относящемся к 1911 году, жанр народного творчества появляется уже в заглавии, но, по сути, ни одна из частей цикла не может являться сказкой в буквальном по-

³ Там же. С. 473.



нимании смысла слова. Мы не увидим здесь волшебства, мгновенных превращений, необычных персонажей, писатель рисует вполне реальные картины жизни обычных людей. Фактически перед нами вновь сказка-быль, форма, которая, по мысли Пришвина и Горького, вероятно, наиболее точно воплощала нравственно-символическую картину мира, где реальность событий соседствовала со сказочной и одухотворенной природой, а добро со злом. Выбор жанра, а также его интерпретация и являются своеобразной особенностью авторского мировосприятия действительности. Не случайно эпиграфом к циклу из 27 сказок были выбраны слова Г.Х. Андерсена: «Нет сказок лучше тех, которые создает сама жизнь»⁴.

Сильные и мужественные характеры один за другим появляются перед читателем на страницах цикла, но это отнюдь не сказочные волшебники или сверхъестественные герои, а простые труженики, честно выполняющие свой долг, думающие о счастье не столько для себя, сколько для таких же, как и они, мирных жителей в любом уголке мира. Необходимо отметить, что интерес писателя, который так подробно рисует картину жизни солнечной и теплой Италии, на самом деле более широк и охватывает межэтническое и межкультурное пространство. Не случайно практически одновременно со «Сказками об Италии» Горький пишет «Русские сказки», тем самым реализуя свою художественную концепцию мира. Символика, органично наполняющая итальянские истории, занимает в них важное место. Особенно бросается в глаза цветовая палитра: зеленый, голубой, красный и желтый, приближающийся к золотому, — это те краски, которыми расцвечено произведение Горького. Все они несут важный нравственно-психологический смысл, привнося в текст христианские мотивы.

«Сказки об Италии» Горького — «это картинки действительной жизни»⁵, на которых предстает образ народной души во всем его

⁴ Горький Максим. Собр. соч.: В 30 тт. Т. 10. М., 1951. С. 5.

⁵ Горький Максим. Повести. Рассказы. Сказки. «На дне». Публицистика / Сост., вступ. ст., комм. С.Ф. Дмитренко. М., 2004. С. 704



портретном многообразии, присущий, по мысли самого Горького, любому народу, а русскому в особенности.

Еще более своеобразны картины мира в произведениях А.С. Грина, писателя, имя которого до сих пор окутано тайной, а творческий метод представляет собой синтез реализма, неоромантизма, мистификации, фантастики, сказки.

Это сложное соединение можно увидеть уже в повести «Остров Рено», созданной в 1909 году, где автор стремится совместить реальность и откровенный вымысел. Герой наделен вымышленным именем Тарт, но в начале произведения история звучит вполне реально (пятеро матросов военного парусного судна были посланы на поиски воды на безлюдный остров), однако дальнейшее развитие сюжета, несомненно, представляет собой неоромантическое мировосприятие: Тарт исчезает из человеческого мира и не желает туда возвращаться. Он наслаждается диковинной первозданной природой, не тронутой человеком. Его желанием становится слияние с этим особым, завораживающим миром. Автор объединяет в повести традиционные романтические мотивы побега, неудовлетворенности жизнью, тайны, тревожных и одновременно радостных ощущений, — и образы, являющиеся частью постоянно напоминающей о себе действительности. Писатель все отчетливее начинает осознавать, что внешняя достоверность деталей не может по-настоящему глубоко передать его мироощущение и мировосприятие. Все чаще появляются в его произведениях реально-романтические герои, которые способны передать не только жизненные личные впечатления писателя, но и эстетические идеалы определенной эпохи. Грин создает такого героя, который в сложнейших жизненных ситуациях проявляет лучшие свои человеческие качества. Произведения писателя антропоцентричны, написаны о человеке и для человека.

К 20-м годам XX века в произведениях Грина формируется некий особый стиль, сочетающий в себе разнородные, а порой и совершенно противоречивые художественные традиции. Наиболее ярко эти



поиски нового стиля воплотились в рассказах «Крысолов», «Серый автомобиль», «Корабли в Лиссе», а также феерии «Алые паруса» и романах. Писатель создает свою собственную страну на карте — Гринландию, «мир будущего»⁶ и одновременно «художественную реальность <...> мироздание, созданное по аналогии с мифопоэтическими построениями XX века <...> предельно обобщающий, романтически-условный миф XX века, имеющий символическую природу»⁷. «Гринландия» находится не в условном пространстве, но обладает определенной картографической точностью, однако ее города, реки и проливы носят фантастический характер, а мир фантазии сосуществует, соседствует с условной реальностью. Процесс создания этой реально-мистической страны был практически завершен к 1913 году, когда местом действия произведений писателя становятся города, которых нет на реальной географической карте.

Одним из обитателей этой страны является Друд из романа «Блистающий мир» (1921–1923). Этот персонаж обретает многомерность и высокую степень обобщенности благодаря своей мифологической основе. Полет героя, преодолевшего земное тяготение, символизирует величайшую способность человеческого духа разорвать узы материально-эгоистических зависимостей, извечные в мире своекорыстия, и взмыть, взлететь над ними, достигнув таким образом подлинного парения духа. Образ Друда — это воплощение веры писателя в величие человеческого духа. Борьба героя с обществом, его окружающим, — главная тема всего творчества художника, но в романе «Блистающий мир» она проявилась с особой силой. Четко выделены два лагеря: с одной стороны Друд, Тави, Стеббс, с другой — Руна, Руководитель и весь обывательский мир.

Гриновский герой — добрый, бескорыстный человек, но он тверд и бескомпромиссен с врагами. Однако даже в борьбе со своими

⁶ Михайлова Л.А. Грин: Жизнь, личность, творчество. М., 1980. С. 78.

⁷ Загвоздкина Т.Е. Особенности поэтики романов А.С. Грина: дис. ... канд. филол. наук. М., 1985. С. 7.



противниками Друд не прибегает к насилию. Гуманизм героя — прямое выражение авторской позиции: неприятие любых форм жестокости, а тем более войны. Одновременно с романом писатель работал над книгой о Петре Петровиче Шмидте — легендарном участнике революции 1905 года в Одессе. Поэтому можно сказать, что Шмидт стал духовным прототипом гриновского героя.

Эта ориентация на реальность вовсе не удивительна, так как в основе творчества Грина — преображение действительности. Так или иначе, практически все герои писателя имеют своих прототипов в реальной жизни или связаны с его собственной судьбой или судьбой эпохи.

Тесная взаимосвязь художника со временем, прочная привязка произведения ко времени позволяет нам выяснить, что события «Блистающего мира» отнесены к началу XX века: в 1910 году в Петербурге прошла «Авиационная неделя», которая потрясла писателя. Грину страшно не понравились первые грубые и неповоротливые машины. И надо думать, неслучайно он вставил в свой роман описание соревнований «Клуба Воздухоплателей», в котором принял участие Крукс-Друд на своем музыкальном аппарате. Художник, видимо, стремился противопоставить страшным чудовищам, какими были первые самолеты, во всем совершенную и прекрасно звучащую машину героя.

Очевидно, что романтизм начала XIX века, с его порывом к бесконечности и потребностью в трансцендентном, трансформируется в творчестве Грина, обретая реалистическое содержание и стремление, характерное для данной исторической эпохи, жить удесятенной жизнью.

В основе «Блистающего мира» — противостояние двух типов людей: Руны, ослепительно прекрасной и всесторонне развитой, но живущей без привязанностей и любви, и Друда — сильного, доброго героя, считающего, что величие возможностей человека проявляется прежде всего в его способности победить зло, но не силой, а добром. Это первый гриновский герой, который идет на серьезное столкновение с миром эгоизма. В этой борьбе он ищет и находит своих единомыш-



ленников, но Друд одинок в мире людей. Они травят его за индивидуальность, за его непохожесть на них. Герой мучительно переживает свою изолированность от мира, его постоянно тянет к человеческому теплу. Обретя, наконец, близкого человека в лице Тави, девушки из простой, бедной семьи, герой, казалось бы, должен быть счастлив, но финал романа неожиданный: Друд погибает. Земное притяжение оказалось сильнее «подъемной силы» Человека Двойной Звезды.

На первый взгляд, это типичный финал романтического произведения, но у Грина гибель героя не означает гибель идеалов, а скорее наоборот, доказывает трудность избранного им пути. Конфликт в гриновских произведениях вообще специфичен, это «не столкновение прекрасного вымысла и грубой реальности, как представляют его многие, а борьба поэтического взгляда на мир с так называемым “здравым смыслом” мещанина»⁸, он проявляет себя на эмпирическом уровне, формируя особый психологический неоромантический подход. Столкновения такого рода есть в большинстве произведений Грина. В рассказе «Крысолов», написанном в 1924 году, первоначальный сюжет средневековой европейской легенды изменен до неузнаваемости, а в основу положены факты из биографии самого писателя и история, рассказанная ему петроградским знакомым Леонидом Борисовым. Время действия указано точно — весна 1920 года, 22 марта, да и герой рассказа и история, с ним произошедшая, абсолютно реальны. Человек этот, по словам все того же Л. Борисова, был знаком писателю, часто присоединялся к их компании и, на первый взгляд, совсем не вязался с гриновским произведением. Но вполне простая история о вдруг зазвонившем телефоне в холодной и полуразрушенной квартире так заинтересовала писателя, что, вероятно, указание точного времени и конкретного человека было необходимо Грину для усиления сюжетной линии произведения.

⁸ Ханютин Ю. И не зацвела ивовая корзина... // Литературная газета. 1961. 22 августа. №№ 33–34.



В «Крысолове» раскрывается способность Грина обращаться ко внутреннему миру героев, их мыслям, чувствам, переживаниям, отталкиваясь от внешних, часто совершенно обыденных событий. Исходя из внешнего события, Грин переключается на внутреннее, под действием своих ассоциаций погружается в мысли героя рассказа (кстати сказать, во многом похожего на самого автора) и отвлекается настолько, что исходный стимул (завонивший телефон) оказывается забыт.

Классическая легенда о Крысолове, вероятно, была известна Грину по сказкам братьев Гримм; возможно, что он также читал произведения Гете и Гейне, хотя прямых подтверждений этому нет. Но так или иначе части гриновского рассказа в целом соответствуют сюжетному плану легенды, в рассказе они пронумерованы. Такое деление лишь усложняет композицию, т.к. читателям предстоит самостоятельно уловить историческую основу и сопоставить ее с реальностью. В первой половине рассказа перед нами представлен своего рода реалистический физиологический портрет Петрограда, города, на который и совершают во второй половине рассказа свой набег «крысы-оборотни». Начало рассказа Грина напоминает описание Гамельна в старинной легенде. Здесь же возникает и еще одна сюжетная струна: мимолетная встреча героя с девушкой, образ которой становится для него ангелом-хранителем, олицетворением мечты, без которой не обходится, пожалуй, ни одно из произведений Грина. В последней части эта мечта обретает реальное имя — Сюзи, но все равно сохраняет таинственность и загадочность. Тема любви, почти не развитая в других произведениях с этим сюжетом, здесь является определяющей и служит для осмысления всей структуры рассказа. Только истинное чувство помогло спасти героя от смерти, заставило вновь поверить в собственные силы.

Точность деталей сменяется резким переходом в некий призрачный мир, вызванный вначале галлюцинациями, связанными с болезнью героя, а затем с его напряженным душевным состоянием. Герой тоже будто позволяет увести себя в какой-то другой мир, отгородившийся от реального мира стеной. Вот герой натывается на



шкаф, битком набитый провизией, — и хотя здесь нет еще ничего невозможного, мелодия чуда уже начинает отдаленно звенеть в пустынном мертвого дома. Эта музыка — одновременно и мелодия, уводящая крыс из нор на смерть, олицетворяющая современный мир, и в то же время символ жизни, дающий герою надежду. Мелодия приближается и усиливается, когда герой по молчащему, бездействующему аппарату звонит в «никуда», в пространство, в некую иную жизнь, и телефонистка отвечает ему. Он неточно называет номер. Усталый, потухший, но живой голос поправляет его, и вымысел начинает приобретать все черты последовательности, неизбежности — только потому, что откуда-то все громче доносится мелодия чуда. Крысы, господствующие в пустом доме, стремятся погубить человека, но роль флейты в рассказе выполняет телефонная трель, и мир снова становится реальным. Грин пишет не сказку. Великий Крысолов существует, он живет в Петрограде, и автор указывает его адрес. Гринское видение темы Крысолова — одновременно традиционно и необычно. К концу рассказа создается впечатление, что крысы-оборотни живут в человеческом обществе и делают все, что им вздумается. Для того чтобы разглядеть их подлинную крысиную сущность, необходимо понять их психологию. Своеобразие этого текста заключается прежде всего в том, что древняя легенда о дудочнике-крысолове интерпретирована согласно современным реалиям, а также соотносится со сразу несколькими разными национальными художественными традициями. «Грин как художник-романтик наследует романтическое видение мира, а как писатель XX века — усваивает по-своему реализм XX века, романтизм молодого Горького, искания русского символизма и акмеизма»⁹. Грин, как и его предшественники Пришвин и Горький, повествует о вполне реальных событиях. Более того, его герой живет не вдали от России или ее столиц, а в самом центре — в Петрограде.

⁹ Загвоздкина Т.Е. Романтическая мифологизация в творчестве А. Грина (от новеллы к роману) // Малые жанры в русской и советской литературе: межвуз. сб. науч. тр. Киров, 1986. С. 121.



На первый взгляд, ничего необычного или сверхъестественного с ним не происходит, однако, как это часто бывало в петербургских текстах, неожиданно мир вокруг героя меняется, наполняясь мистикой и таинственностью, где вдруг неожиданно начинает звонить давно молчащий телефон, а крысы, обитающие в пустом доме, оказываются порождением метафизического зла, в основе которого лежит способность манипулировать человеческими чувствами и ощущениями.

Новым этапом изображения мира, но уже грядущего и поэтому вполне «сказочного», становятся произведения Я.М. Окунева «Грядущий мир» и А.В. Чаянова «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии». Общим для этих двух текстов является желание их авторов заглянуть в будущее и представить возможный вариант нового, совершенного во всех отношениях общества.

В 1920 году А.В. Чаянов публикует свое необычное произведение, наполненное утопическими для того времени мечтами о будущем, Я.М. Окунев в 1923 году продолжает эту тему, давая емкую характеристику новой творческой форме, активно входящей в литературный процесс советской эпохи: «Всякая утопия намечает этапы и вехи будущего. Однако утопист — не прорицатель. Он строит свои предположения не на голой выдумке, развивает воображаемое будущее из настоящего, из тех сил науки и форм человеческой борьбы, которые находятся в своей зачаточной форме в настоящее время»¹⁰. Эти слова можно считать пророческими, ведь оба автора в своих произведениях, написанных в начале 20-х годов XX века, создают новый, совершенно неизвестный доселе мир, который при этом не вызывает никакого удивления у читателей начала XXI века. Несмотря на то, что в произведении А. Чаянова будущность от современности отделяют всего 60 лет, а у Окунева это уже промежуток в два столетия, оба эти текста соединили в себе сказку и реальность, ведь для современного

¹⁰ Окунев Я.М. Грядущий мир. Катастрофа. Электронное издание: Salamandra P.V.V., 2013. С. 89. URL: https://www.rulit.me/data/programs/resources/pdf/Yakov_Okunev_Gryaduschiy_mir_Katastrofa_RuLit_Net_301249.pdf



человека все, описанное в них, абсолютно естественно и привычно. Для читателей же начала 20-х годов прошлого века все технические и социальные новшества, с которыми сталкиваются герои, представляются совершеннейшей фантастикой. Электрический свет на улицах, воздушные корабли, постоянно бороздящие надземное пространство, средства связи наподобие современных мобильных телефонов и многое другое для тех, кто еще совсем недавно видел на улицах лишь гужевой транспорт, а свое жилье освещал свечой, лучиной или керосиновой лампой, представлялось сказочным и совершенно невероятным. Перед нами картина мира будущей жизни России. Герои обоих произведений оказываются в грядущем времени, где «люди живут на достаточно высокой ступени благосостояния и культуры <...> сообща»¹¹.

Итак, как можно заметить, сказка и реальность представляются неотъемлемыми чертами своеобразного художественного мира, воплощенного в русской литературе начала XX века.

¹¹ Чаянов А.В. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии // Утопия и антиутопия XX века. М., 1990. С. 171.



Сюе Чэнь

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ОБРАЗ МИРА В «СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ» И.С. ШМЕЛЕВА

«Солнце мертвых» Шмелева — яркий пример крымского текста, в 1920-е годы специфично представленного в связи с Гражданской войной. В повести особенности крымского текста формируются «под влиянием событий, мифологем и архетипов, специфических для Крыма»¹.

В работе В.Д. Наривской и А.А. Степановой крымский текст «выступает как целостная система крымского топоса»². По мнению исследователей, у Шмелева выделяются исторический крымский текст, крымский текст в повести «Солнце мертвых» и крымский текст в переписке Шмелева и О. Бредиус-Субботиной.

В «Солнце мертвых» Крым — место «реализации представления об абсолютном счастье»³, где сохранилась память автора о семейной жизни, и место жизни при большевиках, где семья испытала распад и голод. В истории русской литературы восприятие Крыма неоднозначно. «Почти все ученые и писатели, почтившие своим вниманием Крым, указывают на странное ощущение, возникающее у них на этой земле: с одной стороны, объективный творческий подъем, с другой, желание, полностью выразившись, умереть. Такое сочетание Эроса и Танатоса рождает особое чувство агональности, присущее лишь некоторым другим зонам Средиземноморья»⁴. В произведе-

¹ Курьянова В.В. Крымский текст в творчестве Л.Н. Толстого. Симферополь, 2015. С. 5. Типология крымского текста сформулирована в: Люсый А.П. Крымский текст в русской литературе. СПб., 2003.

² Наривская В.Д., Степанова А.А. Реанимация крымского текста в романе в письмах И.С. Шмелева и О.А. Бредиус-Субботиной // Вестник Днепрпетровского университета имени Альфреда Нобеля. Серия «Филологические науки». 2013. № 2 (6). С. 129.

³ Там же. С. 127.

⁴ Люсый А.П. Крымский текст в русской литературе. СПб., 2003. С. 133.



дениях ряда писателей Крым представлен либо как сумеречный вход в Аид, например, в «Одиссее» Гомера («Там киммериян печальная область, покрытая вечно влажным туманом и мглой облаков») или «Киммерийских сумерках» (1907–1909) М. Волошина, либо — у Пушкина, например, — как романтическое, свободное пространство с прекрасными «берегами Тавриды» («Евгений Онегин») и «Тавриды сладостной полями», как домашний мир «простых татар» на «улицах Бахчисарая» («Бахчисарайский фонтан»), мир «хижинок татар» («Евгений Онегин»). Каждый художник изображает Крым по-своему, дополняет образ и тему Крыма своей спецификой, но, как правило, и быт, и крымский пейзаж окрашены особенностями этнокультуры.

В русской художественной литературе, отражающей тему Крыма, жизнь крымских татар показана как этнографически уникальная⁵. Их восточная ментальность отличается от русской. В произведениях русских художников, прозаиков, поэтов картины крымского межнационального быта занимают скромное место. У Шмелева («Солнце мертвых»), напротив, отражено представление автора о диалоге национальных ментальностей, главным образом русской и татарской. Взаимоотношения представителей различных национальностей в Крыму во время Гражданской войны — сквозной мотив повествования. Шмелев, выявляя этнокультурную специфику русских, изображает национальный образ мира.

Как пишет Г.Д. Гачев, в национальном образе воплощается «основной фонд национальных ценностей, ориентиров, символов и архетипов»⁶. Даже тело Гачев понимает как опорную точку, к которой стягиваются «все силовые линии в национальном космосе»⁷.

⁵ Эмирова А.М. «Солнце мертвых»: крымская татарская тема в творчестве И.С. Шмелева // «Берега Тавриды». Симферополь. 1995. № 4-5. С. 213.

⁶ Гачев Г.Д. Национальный образ мира: Курс лекций. М., 1998. С. 87. См. также: Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Евразия — космос кочевника, земледельца и горца. М., 1999.

⁷ Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Евразия — космос кочевника, земледельца и горца. С. 44.



Он исходит из того, что тот или иной народ видит мир по-своему. В «Солнце мертвых» миропонимание крымских татар дано с точки зрения русского человека, толерантно относящегося к их образу жизни и объективно воссоздающему их национальный миропорядок, передавая их этику, религиозные приоритеты, умозрение, отношение к вещам, животным. Так в повести выстраивается космологос (по определению Гачева).

История поселения разных народов в Крыму развивалась динамично. Крым заселяли русские, украинцы, татары, крымчаки, караймы, армяне, греки, итальянцы. В повести Шмелева часто встречается упоминание о чужой земле, однако в крымском пространстве она не представляет антитезы родной земле. В эпопею нет антагонизма насельников родной земли и переселившихся из других регионов — в условиях голода и репрессий все пребывают в равном положении. Чужаками в Крыму описаны красноармейцы и каратели.

Как справедливо считает А. Эмирова, в повести Шмелев создает в основном два разных мира — русский и татарский, они, «пересекаясь, не сливаются на житейском уровне»⁸; тот и другой трагичны. Добавим: национальный образ мира представлен в повести не только татарами и русскими. При этом культурные парадигмы разных этносов пересекаются, взаимодействуют, но сохраняют свою самобытность.

Шмелев описал единый многонациональный мир, что проявилось в ряде эпизодов. Например: «<...> под шелковицей спят синими курдюками вверх шоссейные турки, раскинув медные кулаки», «Тешут на земле камни греки и итальянцы, постукивают молоточки <...> Татары, поджарые, на поджарых конях лихо закидываются за поворот, блестя зубами, тянут катык из крынки» (572)⁹. Есть образ шумливого плута-армянина, восточного человека «с кавказскими по-

⁸ Эмирова А.М. Указ. соч. С. 214.

⁹ Здесь и далее текст повести цит. по: Шмелев И.С. Солнце мертвых // Шмелев И.С. Собр. соч.: В 5 тт. Т. 1 / Сост. Е.А. Осьминина. М., 1998. С. 453–636. Номера страниц указаны в скобках.



ясами и сукнами, с линючими чадрами кричащих красок — утехой женщин» (465). Описаны греки, торгующиеся за несколько пудов муки, покупающие у профессора Ивана Михайловича его золотую медаль за пуд муки, у барыни ожерелье с драгоценными камнями за три фунта муки: «У нас простой коммерческий расчет! это гораздо больше, чем ваша совесть!» (525). Татары, греки говорят по-русски, рассказчик использует татарскую лексику, девочка в рваной юбке «по-ихнему умеет хорошо» (551). Совместное проживание народов на одной территории (упоминаются татарские деревушки) способствовало активному взаимовлиянию и взаимопроникновению национальных культур, образованию уникальной крымской этнокультуры.

Мир крымских татар изображен в ряде произведений Шмелева («Няня из Москвы», «Голос зари» и др.). Чтобы объективно развить эту тему, Шмелев прочитал несколько томов «Энциклопедии Крыма», о чем он упомянул в письме к Бредиус-Субботиной: «<...> чтобы писать это, я проглядел десяток томов “Энциклопедии Крыма”, изучал Коран и татарский фольклор»¹⁰. Он также пояснял Бредиус-Субботиной, что хотел «пережить Крым через призму таких глобальных явлений, как 12-томная энциклопедия Крыма, история крымских татар и т.д.»¹¹.

Согласно Гачеву, верхний этаж духа этноса — поэзия и литература, а нижний — природа, быт, дом, одежда, пища. Например, для Гачева дом — это образ мироздания, иначе — национального космоса; специфичная для этносов еда — «та часть внешнего космоса, что переходит в нутрь нашу и становится частью микрокосмоса»¹². В «Солнце мертвых» через описание уклада жизни, одежды, еды Шмелев изображает «нижний этаж» духа крымских татар. Еда как форма культурной идентификации обретает сугубо национальные особенности. Лексика,

¹⁰ И.С. Шмелев и О.А. Бредиус-Субботина. Роман в письмах: в 2 т. Т. 1. 1939–1942. С. 62.

¹¹ Там же. С. 279.

¹² Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Евразия — космос кочевника, земледельца и горца. С. 22.



связанная с едой, отражает быт татар: брынза, чебуреки в бараньем сале, чурек, овечий сыр и т.д. Встречаются портреты татарских проводников: «в рейтузах синей диагонали, с нафабранными усами, с бедрами Аполлона из Корбека, со стеком за лаковым голенищем, с запахом чеснока и перца» (466). Присутствует немало лексических групп с семантикой «татарский»: «татарская груша», «татарская деревня», «татарская земля», «татарские кони», «татарский базар», «татарские постолы» (вид обуви), «татарский виноградник». Шмелев внимателен к речи крымских татар. Повесть изобилует лексикой, характерной для их этнокультурной специфики: чадра, чабан, можар, шайтан, мечеть и т.д. Характеризуют крымский мир частые в повести топонимы.

Самым типичным этнокультурным объектом крымских татар является мусульманское богослужebное сооружение — мечеть. В голодные времена, в период репрессий старый татарин Гафар продолжает ходить в мечеть и совершать намаз. Другой татарин, сухой старец «с шоколадной головкой в белой обвязке» (466), предстает стоящим на коленях во время молитвы, повернувшимся лицом к Мекке.

Крымские татары, персонажи повести, следуют принципам доброты, проявляют заботу о судьбе других людей, независимо от их вероисповедания. Татарин Гафар спасает рассказчика-христианина. В дождливую ночь через татарина Абайдулина он передает рассказчику корзину с яблоками, сушеной грушей, мукой, бекмесом: «Старый татарин прислал подарок. Не долг это, а подарок» (609). Рассказчик воспринимает Абайдулина как «вестника с неба» (609). Христианин-рассказчик прозревает: мусульманина Абайдулина к нему привел Господь. Дар Гафара вывел его из кризиса веры: «Небо! Небо пришло из тьмы! Небо, о Господи!.. Старый татарин послал... татарин...» (609). Абайдулин и рассказчик испытывают одно и то же чувство помощи Бога. Так, Абайдулин говорит: «У тебя Аллах свой... у нас Аллах мой... Все — Аллах!» (610). Рассказчик мысленно отзывается: «И с нами Бог» (610). Их короткий диалог завершается внутренней молитвой рассказчика, в которой опять же высказана мысль о родстве душ христианина и му-



сультманина: «Знаю я: с нами Бог! Хотя на один миг с нами. Из темного угла смотрит, из маленьких глаз татарина. Татарин привел Его! Это Он велит дождю сеять, огню — гореть. Вниди и в меня, Господи! Вниди в нас, Господи <...> В дожде и в ночи пришел Ты с татаринцом, по грязи...» (610). Единая судьба русского и татарина подчеркнута местоимениями («с нами Бог», «Вниди в нас», «горе наше», «от нас»).

При этом и решение Гафара помочь рассказчику, и согласие Абайдулина передать продукты требовало преодоления страха: «— Тебе прислал. Иди ночью... велела. Там видит, тут видит — неко-рошо... убьют. Иди ночью, лутче. А-а-а.. — крутит головой татарин. — Смерть пришел... всей земле» (609). В портрете Абайдулина выражено восхищение рассказчика добротой простого человека: он стар, у него коричневое, «трудовое», строгое, суровое лицо, «человеческое в глазах его» (609), его обувь мокрая и в глине, он в татарской шапке, мокрой от дождя; он подсовывает сучья в огонь, курит самокрутку. Рассказчик испытывает к нему родственное чувство: «Дикарь, татарин? Велик Аллах! Жива человеческая душа! жива!!» (609).

В этом кульминационном эпизоде Шмелев показал суть иной для него веры, определившей этику и мораль персонажей. Поступок Гафара перекликается с поступком Али, героя сказки Шмелева «Голос зари»: Али построил пекарню и продавал хлеб нищим, голодным за полцены. В произведениях Шмелева и Гафар, и Али, и другие татары верят в слова пророка: «Пустёй помутились все, лишь бы осталась одна живая душа, — и сохранится огонь в светильнике»¹³. Героиня романа «Няня из Москвы» (1933) так оценивает татарина Османа, помогшего ей и ее хозяйке убежать из Крыма: «<...> месяцу молится, а верный-то какой. Ведь он в рай попадает, в рай... и спрашивать не будут, какой веры»¹⁴. В словах и рассказчика, и няни

¹³ *Богоявленская И.М.* «И сохранится огонь в светильнике». Сказка И. Шмелева «Голос зари» // Крымский архив. Симферополь, 1999. № 4. С. 189.

¹⁴ *Шмелев И.С.* Няня из Москвы // Шмелев И.С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. / Сост. Е.А. Осьминина. М., 1998. С. 112.



звучит мысль о любви к ближнему независимо от принадлежности к той или иной религии.

В изображенной Шмелевым картине многоликого Крыма показывается примирение христианства и ислама в живой реальности. Любовь к ближнему соединяет две религии, открывает рассказчику смысл существования и приближает к познанию истинного Бога. Эта тема созвучна мысли В. Соловьева о стремлении человечества и всех религий к единству, она определила его интерес к исламу («Магомет, его жизнь и религиозное учение», 1896)¹⁵. Отметим точку зрения Соловьева в целом на религиозные крайности, высказанную в его работе «Великий спор и христианская политика» (1883): «примирение двух противоположных начал в живой действительности устраняет нелепые крайности бесчеловечного бога и безбожного человека и дает смысл всему существующему»¹⁶. Сострадание русского к мусульманину — тема русской литературы. Например, она выражена в произведениях Куприна («Дознание», 1894; «Поединок», 1905). Мысль о сближении этносов и вероисповеданий выражена в поэзии В. Хлебникова-евразийца («Хаджи-Тархан», 1913; «Тиран без Тэ. Встреча», 1922, и др.). Приведем и цитату из Ветхого Завета: «И об Измаиле Я услышал тебя: вот, Я благословлю его, и возвращу его, и весьма, весьма размножу; двенадцать князей родятся от него; и Я произведу от него великий народ» (Быт. 17:20).

В «Солнце мертвых» говорится о богатых крымских татарах, которые при красных многое потеряли («Больше тысячи барашков было, а теперь мало...» (551)), но при этом выражают сочувствие голодным детям. Татарские чабаны вежливы с девочкой Глазковой, одарили ее ленточками («Как татарку убрали... у них так невест

¹⁵ Об отношениях Востока, Запада, России см. также в работах В. Соловьева «Три силы» (1877), «Философские начала цельного знания» (1877).

¹⁶ Соловьев В.С. Христианство и реакция восточного начала в ересь. Смысл мусульманства // Соловьев В.С. Великий спор и христианская политика. М., 1999. С. 23.



убирают» (551)), дали еды для нее, ее братьев и матери. Татары, выручающие обнищавших русских, — повторяющийся мотив повести. Рассказчик ищет ухоженный татарский виноградник, чтобы раздобыть у сторожа сушеные груши. Татарин покупает у него заплатанную рубаху. Татарин проявляет отвагу и решительность, когда укрывает бежавших из подвала-тюрьмы; в итоге он погибает.

Рассказчик сострадает обедневшему татарскому населению, что выражено в эпизоде встречи со старым татариним, вернувшимся из мечети. У него ввалившиеся глаза горной птицы, он говорит о смерти татар, о голоде («— Груша — нет. Табак — нет. Кукуруз — нет. Орех нет. Мука — нет. Плоха» (602)). Рассказчик с сочувствием пишет о незнакомом татарине, выдиравшем с откоса сухую траву. Общее горе выражено в эпизодах забитого шомполами татарина, обстреля татарской деревушки.

Вызревший в сознании татар внутренний конфликт между испытанием голодом и верностью традиционному отношению к животному положен в основу ряда эпизодов. В фольклоре крымских татар конь — помощник и покровитель человека. В их понятии «животное, а не человек выступает носителем человеческих свойств, мудрости и т.д.»¹⁷.

В голодные времена татарам жалко резать коня, которого нечем кормить; один из татар («крохотный, черноусый, с обезумевшими глазами» (623)) с болью умолял рассказчика купить у него коня; другой продал своего коня за шесть фунтов хлеба. В восприятии дьякона поведение татар неадекватное: «Ему бы на месяц с семьей хватило, продержаться... Посоли мясо...» (626); «Воистину — голову потерял чумовой татарин» (627). Вместе с тем история с конями созвучна отношению рассказчика к курочкам, в композиции повести это два параллельных мотива.

Но в теме межнациональных отношений нет идеализации. Шмелев приводит и негативную оценку, данную татарам учительницей: «<...> богатый татарин недоплатил полпуда грецких орехов еще

¹⁷ Гачев Г.Д. Национальные образы мира. С. 125.



с зимы, хоть бы ячменем отдал за уроки! — Люди теряют честность! Это был самый правовеерный татарин. А вчера резал барашка и не дал даже головку...» (570).

Итак, Шмелев в «Солнце мертвых» создал картину социального бытия, заостряя понятия «свой» (насельник Крыма) и «чужой» (красноармеец, большевик), и картину национального бытия, в которой он абстрагируется от понятий «свой» и «чужой»¹⁸. Повесть «Солнце мертвых» дает широкую панораму исторически устоявшегося межнационального крымского бытия. С приходом Красной армии, в условиях голода и террора сосуществование этносов по-прежнему составляет общий крымский мир.

¹⁸ «<...> Крымское и русское предстают как органичный природный синтез, именно крымскость для Шмелева предстает мерилем русскости» (*Наривская В.Д., Степанова А.А. Реанимация крымского текста в романе в письмах И.С. Шмелева и О.А. Бредиус-Субботиной. С. 127*).



Е.С. Апалькова

МИФОПОЭТИКА П.П. МУРАТОВА (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «ЭВЗЕБИЙ И ФЛОРЕСТАН» ИЗ ЦИКЛА «МАГИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ»)

В начале XX в. интерес к мифу как форме познания окружающего мира актуализуется, при этом по сравнению с предшествующими эпохами сами представления о мифе значительно расширяются, захватывая сферу собственно культуры. З.Г. Минц пишет: «Именно искусство для символиста — глубинный аналог общего мироустройства (ибо сам “мир есть миф” — “творимая легенда”))¹. Сближение таких категорий, как цитата (явная или скрытая — реминисценция, аллюзия или перифраз) и мифологема, прослеживается и в творчестве писателей, в той или иной степени наследующих эстетике символизма, — будь то акмеисты, неореалисты или представители иных школ, усвоившие «заветы символизма». Мифологизм для литературы постсимволизма — одно из средств универсализации, цель которого — обнаружить в конкретно-исторической ситуации вечные проблемы, в поведении человека найти архетипические, а не типические черты. Разумеется, далеко не всякое стремление к обобщению влечет за собою преодоление «локального историзма», однако в постсимволистской культуре наблюдается выход в надвременное пространство — и способом «победы над временем» чаще всего оказывается именно искусство, обретающее статус мифа.

Муратов, будучи чрезвычайно чутким к поэзии мировой культуры, в своем творчестве, очевидно, опирается на достижения символизма — прежде всего в сфере мифопоэтики. В цикле «Магические

¹ Минц З.Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов // Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 61.



рассказы» (1922) он выстраивает особый хронотоп: пространство и время в рассказах конкретны и абстрактны одновременно. Для него не столько важно показать исторически достоверную картину, сколько выявить универсалии, которые утрачиваются в современном механистическом мире. Уход от современности позволяет писателю показать героев в контексте культуры, в которой они органично существуют. М. Слоним пишет: «На фоне чужого быта и дальних времен: как под чужими небесами далеких стран, острее, необычнее кажутся человеческие действия и переживания. Только они одни и составляют центр внимания Муратова»².

При этом следует отметить, что Муратов ориентируется не только на символистскую «грамматику мифа» — способы введения в текст аллюзий и реминисценций, но и на сам «словарь» символизма — тот набор устойчивых сюжетов и образов мировой культуры, который входит в некий «общесимволистский миф о мире», базирующийся на представлении о «Красоте как глубинной сущности мира <...> его высшей ценности и наиболее активной преобразующей силе бытия (“Красота спасет мир”))»³. В образах персонажей Муратов выразил свои представления о красоте и ее участии в современном мире. Как считал А. Бахрах, Муратов увидел, как культура перерождается в цивилизацию, и понял, что красота мир не спасет, «а ведь именно этой идеей были пропитаны все его прежние писания»⁴. Эстетизм и чувство красоты стали основными принципами художественного творчества Муратова. «Видеть красоту — таков девиз Муратова, выдающий в нем поклонника прерафаэлитов»⁵, — пишет В.М. Толмачев. В рассказе «Эвзебий и

² Слоним М. Литературные отклики. П. Муратов, «Эгерия» // Воля России. Прага, 1923. С. 54.

³ Минц З.Г. О некоторых неомифологических текстах... С. 60.

⁴ Бахрах А. По памяти, по записям // Русский Берлин / Сост., пред. и персоналии В.В. Сорокиной. М., 2003. С. 41.

⁵ Толмачев В.М. Образ красоты // Образы Италии. М., 1994. С. 567.



Флорестан» (1922) красоту мира воплощает не живопись, а музыка, через которую рассказчице открывается понимание любви: «Мне больше не жаль моих видений: я грезила, я бодрствую, встречая тебя, любовь»⁶. Мифопоэтика муратовского рассказа подчеркнута ориентирована на индивидуальный шумановский миф — и в этом, видимо, также просматриваются традиции символизма и постсимволизма (вспомним «Петербург» Андрея Белого и написанную позднее «Поэму без героя» Ахматовой, подтекст которых в значительной степени сформирован творчеством Р. Шумана).

С обращением к мифу связаны стремление к эстетизации языка и ориентация на европейскую литературу. Следуя принципу «прекрасной ясности», Муратов находил ее образец в искусстве Италии, она же — место действия большинства его рассказов, выполненных в «латинизированной», классической манере; персонажи введены в широкий культурный контекст. Вместе с тем в рассказах реальность синтезирована с магией, что не исключает общности муратовского стиля с уравниваемостью литературной манеры писателей аполлонического круга⁷. Придерживаясь лаконичной манеры повествования, Муратов не называет место, в котором происходит действие рассказа «Эвзебий и Флорестан»: конкретное пространство здесь не важно, главное — противопоставление естественного и городского начал. Однако в произведении упоминаются картинная галерея с «венецианскими юношами», «флорентийский святой Себастьян», «золотистая темень испанской ночи» (456), которые связаны с миром древней культуры. Как уже подчеркивалось, условный романский «адрес» рассказа задан уже в названии, отсылающем к творчеству Шумана и — шире — к традициям романтизма, с его идеей «местного колорита», с одной стороны, и интересом к мифу —

⁶ Муратов П.П. Эгерия: Роман и новеллы из разных книг / Сост., вступ. ст. Т. Прокопова. М., 1997. С. 458. (Далее в тексте страницы указываются по данному изданию.)

⁷ Колобаева Л.А. Русский символизм. 2-е изд., доп. М., 2017. С. 285, 286.



с другой. Однако, как истинный сын своего времени, Муратов привносит новое содержание в оба понятия, предельно сближая их.

В статье «Искусство и народ» (1924) Муратов обосновывает свою концепцию среды, или обстоятельств жизни человека, — «пейзаж», под которым он, однако, подразумевает не столько привычное изображение природы, сколько особый мир. Для писателя пейзаж — это органическая природно-ландшафтная и культурно-историческая составляющая жизни всего народа и определенных групп; пейзаж формирует контекст, в котором бытует человек. Индустриализация, механизация уничтожают связь мира и человека, отрывают последнего от корней, от самих основ бытия, обрекают на существование в духовном вакууме. Так, если Эвзебий связан с «пейзажем», органическим миром, то противопоставленный ему Флорестан воплощает механистическое начало города — и уже в этой оппозиции отражается авторская идея.

«Пейзаж» для Муратова близок категории мифа прежде всего потому, что связан с иррациональным началом: муратовский «пейзаж», как и древний миф, безусловно, воплощает в себе саму органику жизни. Однако, как уже подчеркивалось, «пейзаж», как и миф (или неомиф XX века), выходит за пределы сугубо природной сферы и становится для писателя важной *эстетической* категорией; это культурный ландшафт, с которым органично сосуществует человек. Утрачивая эту связь, современный человек «выпадает» из «пейзажа» (культурного контекста) и оказывается в мире цивилизации — бездушном и механистическом. Вводя в текст условные (поистине магические) сюжеты, автор получает ключ к прошлому, воплощающему универсальные начала: античные герои и боги являются органичной частью универсума. Муратов обращается к этим образам, не нарушая повествовательной структуры текстов. Итак, именно стремление найти универсальное в жизни и выразить красоту мира становится основной предпосылкой обращения Муратова к мифу.



Однако наследие символистской культуры проявляется еще в одном универсальном (мифическом) «сюжете» XX века — сюжете, связанном с образом творца, художника. Так, в статье «Искусство прозы» (1926)⁸ писатель проводит параллель между мифом и творческим процессом (здесь вновь вспоминаются и Сологуб с его «творимой легендой», и Блок с его концепцией человека-артиста). Утрата мифологической основы, способности творить миф через текст — один из признаков «антиискусства», по мнению Муратова. Этим термином писатель обозначает современную ему культурную ситуацию. Так, критикуя творчество Пруста, он видит у него «самый проницательный трактат о человеке, но уже более не миф о человеке»⁹. Настоящее искусство прозы заключается в мифотворчестве — и этой способностью обладала проза XVII–XIX вв.: «Есть нечто родственное этому “мифотворчеству” эллинов, этой мифопеической их способности опознавать богов и героев, в той способности воплощать и наделять жизнью вымышленных “героев”»¹⁰. Муратов убежден, что мифотворчество — это основной тип европейского искусства. Миф, по Муратову, подобен религиозному сознанию. Именно поэтому творчество Пруста, с его точки зрения, — «книга великого неверия»¹¹. Таким образом, можно считать, что творчество Муратова стало попыткой восстановить этот органический миф, вернуть героя в «пейзаж». Героями прозы Муратова стали люди в «пейзаже», в органическом контексте культуры.

Отношение Муратова к мифу отразилось в его суждениях о живописи. Особую мифогенность Муратов отмечал в пейзажах Н.П. Ульянова: «Но самым удивительным остается пейзаж, который

⁸ Цитаты из статей и книг П.П. Муратова приведены в соответствии с нормами современного русского языка.

⁹ *Муратов П.П.* Искусство прозы // *Современные записки.* Париж, 1926. С. 194.

¹⁰ Там же. С. 196.

¹¹ Там же.



составляет истинную сущность мифа, и место в нем фигур, являющих действие мифа»¹². Должное Муратов отдавал технике П. Сезанна, «растворенного» в природе¹³.

Однако творчеству Муратова свойствен синтез мифологизации и правдоподобия. Для стилевой парадигмы прозы Муратова принципиален вопрос об отношении к фантастическому. Усмотрев в творческой манере Ульянова опору на действительность, он отметил и его стремление к фантастическому, несмотря на то что последний «никогда не был “фантастом” и визионером»¹⁴. Склонность Ульянова-традиционалиста к символистской условности, к импрессионистскому портрету и пейзажу порождала мифологизированную реальность, однако не разрушала правдоподобия, на чем заострил внимание Муратов: «Он жаждет необыкновенного, но не изображает небывалого. Фантастически живописное он видит в действительном и внутренне необычайное проникает во внешне обычном. В этом и заключается главный смысл его внутренней содержательности. <...> Мир полон чудес в самом будничном своем обиходе»¹⁵. Подобное органичное совмещение фантастического и будничного в русской литературе 1910–20-х гг. можно обнаружить прежде всего в произведениях неореалистической направленности, а в западной — значительно позднее — в том искусстве, которое подпадает под определение магического реализма (и здесь не может не поражать присутствие одного и того же эпитета «магический», который Муратовым используется для обозначения жанровых особенностей своих рассказов, а литера-

¹² Муратов П.П., Грифцов Б.А. Николай Павлович Ульянов. С. 30.

¹³ «Перед зрелищами неба и земли Сезан окончательно забывал некоторое, что связывало его с обыденной жизнью. Высшее бескорыстие его живописных трудов среди природы не имеет ничего себе равного». Муратов П. Сезан. Издательство З.И. Гржебина, 1923. С. 22. (Фамилия художника дана в соответствии с написанием Муратова).

¹⁴ Муратов П.П., Грифцов Б.А. Николай Павлович Ульянов. С. 12.

¹⁵ Там же.



туроведами и искусствоведами трактуется как определение стилевой направленности произведений Г. Маркеса, М. Астуриаса и др.).

Такое же изображение чудесного, необычного свойственно прозе Муратова — автора «Магических рассказов», в которых магическое показано как очевидное и проявляющееся в повседневности, логически объяснимое и само собой разумеющееся. Магия в его понимании — это органическая составляющая мира, которую обретает героиня рассказа.

При всем скептицизме Муратова по отношению к условности (беспредметности) искусства как творческому методу¹⁶ она присутствует в его «Магических рассказах» — как, впрочем, и в живописи Ульянова. Муратов подчеркивал условность временной и пространственной специфики художественного мира этого художника, формирующую своего рода «неясность» изображенного топоса, в котором человек соединен с природой; отмечал кажущееся присутствие на картинах того, кто не показан; писал о «непреднамеренности» античного мифа в русском деревенском пространстве, что встречалось «только у ренессансных художников, для которых античность была тоже какой-то правдой их простодушного воображения»¹⁷. Таким образом, условность не только не нарушала гармонии реальности, но, напротив, способствовала созданию некоего «сверхреального», едва ли не чувственно осязаемого образа того мира, в котором органично существовали античные герои. Не будет преувеличением сказать, что

¹⁶ В искусстве Сезанна Муратов видит возможные пути возрождения искусства. Заслуга этого художника заключается в том, что он возвращает европейскую живопись на истинную дорогу. Муратов отмечает, что Сезанн «уходит от готовых приемов и школьных формул искусства ложного, условного, лишь обозначающего и напоминающего вещи, вместо того чтобы создавать их живописный эквивалент». Именно этот живописец, по мнению Муратова, стремится вернуть истинную форму вещам, которая была утрачена в творчестве импрессионистов: в их творчестве начались эксперименты со светом. *Муратов П. Сезан. С. 7.*

¹⁷ *Муратов П.П., Грифцов Б.А. Николай Павлович Ульянов. С. 30.*



и в прозе Муратова обращение к античности не противоречит установке на реалистичность мотивировок — прежде всего потому, что не нарушает повествовательной структуры. Так, в рассказе «Эвзебий и Флорестан» мифопоэтика становится неотъемлемой частью того пространства, которое и попадает под муратовское понимание пейзажа. Знаки античных богов присутствуют в мире: «Падучая звезда рассыпалась в светлую пыль, затем еще более глубоко чернели пустоты ночных небес. Я успевала узнать твой знак, таинственная вестница божеств, будь отныне спокойна: я подчинилась ему!» (458). Именно это чувство «пейзажа» открывает героине новое восприятие мира.

Проблема рецепции, восприятия — одна из ключевых для тех писателей и философов, которые проявляют интерес к мифу. Так, миф, по А.Ф. Лосеву, это «необходимая категория сознания и бытия вообще»¹⁸. Миф как культурный код, который определяет сознание, важен и для Муратова. Это не просто вечный сюжет, узнаваемые герои, это мифологическое пространство, с которым органически связано сознание героев. Именно обращение к мифу позволяет художнику слова «вернуться» к первоначальному восприятию мира — тому восприятию, к которому приходит героиня рассказа.

Подобная мудрость сердца, которая оказывается чем-то большим, чем рассудочное знание, может быть соотнесена с лосевским понятием «ведения», в котором снимается конфликт между рациональным и иррациональным. Об антитезе, лежащей в основе рассказа «Эвзебий и Флорестан», заявляется с первых строк: «Вы были мне дороги оба, ты, погруженный в раздумье, Эвзебий, и ты, не желающий размышлять, Флорестан» (453). В тексте реализуется миф о мироустройстве, здесь нет героев в привычном смысле слова. Эвзебий и Флорестан воплощают две противоположные стихии, сосуществующие в мире: первый — близок к природе, «пейзажу», второй — к городу и морской стихии.

¹⁸ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М., 2008. С. 105.



И, разумеется, важное место в произведении занимает тема музыки, что обусловлено и историко-биографическими, и культурологическими факторами. Рассказ посвящен Наталье Александровне Кастальской, дочери композитора Александра Дмитриевича Кастальского. Однако для современников писателя более очевидной была иная «музыкальная подсказка»: имена героев связаны с именем Р. Шумана, с его мифотворчеством, во многом выходящим за пределы собственно музыки и врывающимся в саму жизнь. Именно этими именами были подписаны статьи в «Новой музыкальной газете», которая выходила в городах Германии в XIX в. Позже стало известно, что за этими именами скрывается один человек — сам композитор, который распределил между ними две ипостаси своей личности: с одной стороны, лиризм и созерцательность, с другой — страстность и импульсивность. Однако, вероятно, обращение писателя к музыке можно трактовать и как следствие ориентации на культуру Серебряного века с его культом «духа музыки», восприятием оной как особой философской категории.

Не случайно повествование в рассказе ведется от имени героини. Пребывая на лоне природы, она чувствует связь с Эвзебием, мечтает о нем. Они оба близки «пейзажу», который описан идиллически: долины, крестьяне, молящийся эремит (отшельник). Попадая в город, она ощущает присутствие Флорестана, которого видит «на мачте самого горделивого» (454) из кораблей — и встреча с ним «страшная». Природный пейзаж противопоставлен городскому, который воплощает цивилизацию.

В рассказе Муратова получает развитие шумановская трактовка темы двойничества (которое понимается именно как соотнесенность разных ипостасей одной личности, а не традиционное для романтизма противопоставление «темной» и «светлой» сторон души). Несмотря на противопоставленность двух героев, они представляют две части одного целого — последнее открывается героине через чувство «пейзажа»: «Вы по-прежнему нераздельны в моем сердце: в одном существе соединила я мерещившиеся мне ваши разнообразные черты» (458).



Эвзебий и Флорестан не просто герои, а модель построения мира, строящаяся на двух противоположных началах. Так описывается музыка, которую слушает героиня: «Я наслаждалась теперь той внутренней музыкой, которая, возникнув из сыгранной пьесы, готова продолжиться в нас беззвучными мелодиями, немymi аккордами» (455). Эта музыка противопоставлена звукам скрипок и бубнов, которые были слышны ей на улицах города.

Идее двойственности героев и мира отвечает и особая композиция произведения — в том числе и организация хронотопа. Муратов создает мифологическое пространство, в котором существуют герои. Композиционно рассказ состоит из двух частей, которые строятся на антитезе: в первой — героиня находится на лоне природы, вспоминая о Эвзебии, во второй — попадает во враждебный город, связанный с Флорестаном. Однако и на этом уровне — уровне хронотопа — противоречия если не снимаются, то примиряются: «Я была достойна обоих вас, когда всходила затем по застланной восточным ковром лестнице украшенного дома» (455), — признается героиня.

Важную роль в произведении играет мотив карнавала: «В дни карнавала я нередко встречала обоих вас» (456). Пространство карнавала олицетворяет искусственность мира, героиня хочет «скинуть с лица круглую маску» (457). Оба героя появляются в это время: Эвзебий с круглой шляпой и Флорестан в образе «огненного арлекина» (457). Героиня отталкивает Эвзебия, пытаясь отыскать Флорестана. Сюжет карнавала также отсылает к одноименному музыкальному произведению Шумана (1834), в котором он показал столкновение искусства и жизни с мещанством. В итоге настоящее искусство, по замыслу композитора, торжествует. Образы Пьеро и Арлекина строятся на антитезе: первый тяготеет обстановкой и склонен к философским размышлениям, второй же воплощает стихию движения и жизни. Эвзебий и Флорестан, по замечанию Шумана, отражают его собственную двойственную сущность: один — лирик, второй — страстная личность. Таким образом, обращение к музыкальному предшественнику помогает увидеть еще



одну важную тему рассказа — постижение природы творчества, которое оказывается столь же противоречивым и неоднозначным. Как уже отмечалось выше, эстетика карнавала, столь близкая культуре Серебряного века, во многом была «подсказана» ему и творчеством Р. Шумана.

В образах Эвзебия и Флорестана реализуется архетип дихотомической модели мира: гармония и хаос (или, в терминах Серебряного века, — аполлоническое и дионисийское начала). Героиня выступает как женское начало, способное примирить их. Через приобщение к тайной (мифической) структуре мира она обретает истинную любовь: «Зрелище мира я вижу уверенней, и явственней слышатся мне глаголы дней, лепеты ночи» (458). Таким образом, героиня возвращается в органический «пейзаж» через близость к природе и мифу: смотрит на звездное небо, где видит «треугольник Тельца, ромб Дельфина, зигзаг Кассиопеи, крест Лебедя» (457). В этот момент она получает знак судьбы, благодаря которому перестает искать встречи с Эвзебием или Флорестаном (и в муратовской трактовке любви как высшей силы, примиряющей противоположные начала, можно увидеть отзвук соловьевского мифа).

Таким образом, мифопоэтика — один из важнейших признаков муратовского стиля в рассказе. В «Эвзебии и Флорестане» показано, как героиня обретает истинное счастье, возвращаясь в «пейзаж», приобщиться к которому возможно лишь через примирение противоположных начал бытия, преодоление трагической раздвоенности мира и человеческой души. Миф для Муратова не сводится к некоей «функциональной единице» текста, но становится важнейшей содержательной категорией — и в этом отношении художественные эксперименты писателя оказываются созвучны открытиям философов и мыслителей, прежде всего наследника В. Соловьева А.Ф. Лосева и П. Флоренского. При этом Муратов создает в цикле «Магические рассказы» свой оригинальный миф о мироустройстве, и важной категорией этого мифа становится «пейзаж», совмещающий в себе природную и культурную сферы, — по сути, тот идеальный мир, который противостоит бездушному механистическому пространству современной цивилизации.



Н.З. Кольцова, И.В. Монисова

СНОВА О «РЕАЛИЗМЕ БЕЗ БЕРЕГОВ» И ПРОЧИХ «РЕАЛИЗМАХ» XX ВЕКА

Название статьи отсылает к двум книгам¹, но в подтексте, разумеется, лежит не одно исследование и не одна научная дискуссия — в том числе споры о *неореализме*, о *гротескном*, *магическом реализме*, *сюрреализме*, *соцреализме*, *постреализме* и др. «Договариваться о терминах» можно бесконечно долго — особенно если речь идет об обозначении таких основополагающих литературоведческих понятий, как жанр или стиль (прежде всего т.н. «большой стиль», или направление). И особенно сложно прояснить содержание всем, казалось бы, понятного термина *реализм*. Еще полвека назад рассуждения о его мировоззренческих основах (а без этого невозможно говорить о направлении, которое не исчерпывается совокупностью технических приемов) можно было соотнести с понятием «типизации» — выявлением тех свойств в характерах героев, которые обусловлены «средой». Сегодня же и вопрос о том, что можно считать характером, кажется не таким уж прозрачным: выступает ли он как некое неделимое понятие — или индивид все же превращается в «дивида», распадается на множество личностей; да и понятие среды нуждается в расшифровке, поскольку очевидно не сводится к конкретно-историческим факторам. Более того, трансформируются и сами представления о реальности. Что есть реальность, каков ее статус? Насколько реален тот тонкий, невидимый мир, существование которого сегодня признает не только высокая наука, но и житейская «философия»? Тот мир неосязаемых вибраций и волн, который, кажется, выходит за гра-

¹ Гароди Р. О реализме без берегов — D'un réalisme sans rivages. М., 1966; Якимович А.К. Реализмы двадцатого века. Магический и метафизический реализм. Идеологический реализм. Сюрреализм: Европа. Америка. Россия. М., 2001.



ницы наших представлений о материальном и телесном, но влияет на повседневную жизнь человека не меньше, чем вся совокупность грубых материй? Пресловутая виртуальная реальность заставляет задаваться вопросом и о романтическом двоемирии — точнее, о незыблемости границ между мирами: поту- и посюсторонним, которые, оказывается, могут не противостоять друг другу, а существовать в неразрывной связи, и это очевидно любому верующему; но в таком случае снимается базовое противопоставление романтизма и реализма, восходящего к эмпиризму, философии позитивизма. Итак, спор о реализме неминуемо затрагивает вопросы не только философии, но и веры. Если в эпоху господствующего атеизма немислимо было применение термина *духовный реализм*, то сегодня он используется многими литературоведами, и не только в связи с творчеством Б. Зайцева или И. Шмелева, но и по отношению к XIX веку².

Реакцией на подобную размытость понятия, на предельно широкое толкование реализма, выходящего за свои берега, неминуемо должно было стать нигилистическое отношение к нему, желание радикального пересмотра одного — вплоть до отказа: так, В. Толмачев предпочитает оперировать понятием *натурализм*. Хотя подобная позиция имеет свою логику (по мнению ученого³, термин *реализм* — не только *социалистический*, но и *критический* — навязан отечественному литературоведению идеологией, а потому выходит за пределы собственно научного словаря), понятие натурализма едва ли легко приложимо к русской реалистической литературе. Во всяком случае, замена термина привела бы к еще большей путанице понятий: действительно, т. н. «натуральная школа» XIX века имеет очень мало общего с натуралистическими тенденциями в западной литературе, русских после-

² Алексеев А.А. Проблема духовного реализма в русской классической литературе XIX века // Дергачевские чтения – 98: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 1998. С. 22–24.

³ Толмачев В.М. Натурализм: проспект детализированной словарной статьи // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2017. № 1. С. 92.



дователей Э. Золя принято отличать от их современников-реалистов, а натурализм 1910-х гг. с его концепцией «зоологического человека» (показателен пример замятинского «Уездного»), оказывается ближе к модернизму, чем к «классическому» реализму. О тяготении натурализма к модернизму и авангарду свидетельствует и проза 1920-х гг. — прежде всего «Голый год» и «Машины и волки» Б. Пильняка, «Конармия» и «Одесские рассказы» И. Бабеля, а также творчество А. Платонова, В. Шкловского и многих других. Вносит курьезность и тот факт, что омонимичным термином «писатели-натуралисты» в отечественном контексте нередко называют и авторов произведений о природе (*natura*) — В. Бианки, М. Пришвина, Б. Житкова и др.

Итак, понятие *реализма* очень сложно заменить каким-то иным, когда речь идет о русской литературе. Но тогда закономерно встает вопрос о разграничении видов реализма — классического реализма XIX века и, безусловно, отличающегося от него реализма XX века и современности. Вопреки протестам А. Синявского против самой возможности уточняющего определения («Разве бывает реализм социалистическим, капиталистическим, христианским, магометанским?»⁴), отечественное — и не только! — литературоведение не устает доказывать, что такая возможность есть. Многочисленные определения-эпитеты, прилагаемые к термину, подтверждают, что реализму подвластно многое — он имеет право быть не только социалистическим, но и *гротескным, фантастическим, мистическим, духовным, магическим*. Напомним, что лишь некоторые из этих определений являются авторскими — как, например, *фантастический реализм* Достоевского, имеющий к фантастике очень и очень опосредованное отношение (действительно, более чем странный *реализм* писателя скорее может быть назван мистическим⁵ или психологическим). Другие виды реализма в русской литературе получили свое определение не по воле самих

⁴ *Абрам Терц*. Что такое социалистический реализм. Париж, 1988. С. 3.

⁵ *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. Философия творчества, культура и искусства. В 2 тт. Т. 2. М., 1994. С. 38–40.



создателей художественных систем — но такое «нарушение авторских прав» оказывается, как это ни парадоксально, весьма оправданным.

Так, наиболее разработанным сегодня, пожалуй, является понятие *гротескного реализма* — прежде всего потому, что уже в 1920-е годы лучшие умы из представителей «русской гофманианы» активно трудились на поприще развития, углубления, теоретического обоснования традиций ее основоположника Гоголя, пользовавшегося, кстати, иными терминами для обозначения своего стиля — «арабески»⁶.

Гораздо меньше повезло такому термину, как *магический реализм*, который, по словам А.А. Гугнина, «...оказался... самым “блуждающим” термином XX века, это своеобразный “ванька-встанька”...»⁷. Действительно, слишком широк разброс явлений, которые сегодня относят к магическому реализму — от ярчайших образцов латиноамериканской прозы до тех произведений русской литературы, которые традиционно рассматриваются в русле модернизма⁸. Вроде

⁶ «Русская гофманиана 20-х гг. XX в. выходит за пределы собственно литературы и включает в себя и литературоведение, что закономерно, поскольку следование традициям Гоголя немыслимо без осмысления законов его творчества. Глубокое исследование гоголевской поэтики — книга А. Белого «Мастерство Гоголя» — появится позже, в 1934 г., и станет итогом размышлений одного из самых ярких представителей гоголевского направления в литературе XX в. Но это теоретическое исследование было бы невозможным без предварительной работы именно художников слова, писателей, применявших на практике все гоголевские приемы, — самого А. Белого, начинавшего свой путь мастера крупной формы с «Серебряного голубя», поистине гоголевской вещи, но также и М. Булгакова, и С. Кржижановского, и Л. Добычина, И. Ильфа и Е. Петрова, и, разумеется, «серапионов» — в том числе юного В. Каверина, роман которого является экскурсом в гоголевские сюжеты, в гоголевскую поэтику — в русскую гофманиану» (Кольцова Н.З., Лю Маявэнь. Гоголевские традиции в романе В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2020. Т. 25. № 3. С. 437).

⁷ Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (феномен и некоторые пути его осмысления). М., 1998. С. 20.

⁸ Подробнее об этом см.: Кольцова Н.З. К вопросу о магическом реализме в русской литературе // От Чехова до Бродского: эстетические и философские аспекты русской литературы XX века. М., 2019. С. 133–149.



бы выделены его константы — синтез правдоподобного изображения и фантастики, причем такой синтез, при котором магические элементы органично вырастают из изображаемой реальности, непротиворечиво существуют в ней, вследствие чего усложняется хронотоп: художественное пространство искажается, время становится субъективным и относительным. Однако подобное соединение странного и обыденного можно обнаружить и в других *реализмах*.

Мы разделяем точку зрения С. Чупринина, полагающего, что наиболее яркие проявления магического реализма следует искать в области национальных литератур — в творчестве «писателей советского и постсоветского пространства, которые средствами русского языка пытаются передать иной, чем у русских, национально-культурный и ментальный опыт, иную этническую и конфессиональную идентичность. В этом смысле черты магического реализма, восходящего, как правило, к народным верованиям и состоящего в придании волшебному статуса реального, прослеживались (и прослеживаются) в творчестве абхаза Фазиля Искандера, киргиза Чингиза Айтматова, чукчи Юрия Рытхэу, чуваша Геннадия Айги, корейца Анатолия Кима, таджика Тимура Зульф리카рова, нивха Владимира Санги, татарина Ра-виля Бухараева или осетина Алана Черчесова. Являясь неотъемлемой, но особой частью русской литературы, их творчество так же соотносится с нею, как русская литература соотносится с мировой...»⁹

Причем этноматериалом (изображением национального быта, обращением к национальной мифологии, проявлением особой ментальности) не исчерпывается специфика таких произведений. В них могут быть проявлены особые черты поэтики — на уровне синтаксиса, узнаваемой неторопливой «восточной» ритмики и пышности фразы, определенных повествовательных стратегий, колористики. Показательно, что американская исследовательница Венди Б. Фэрис назвала свою

⁹ Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. М., 2007. С. 288.



статью о писателях этого круга «Дети Шахерезады...»¹⁰. В этом отношении магический реализм оказывается гораздо ближе к модернизму, чем к «классическому» реализму — прежде всего на том основании, что делает ощутимым стиль, превращает его в содержательную компоненту. Мифопоэтика и «интенсивная» деталь, ощутимый прием — все это характеризует произведения не только названных выше писателей, заявивших о себе в советское время, но и современных художников слова, идущих схожим путем, — С. Юзеева, Г. Яхиной, М. Петросян и др.

Однако, как уже отмечалось, среди исследователей явления до сих пор нет единого мнения по поводу природы и границ магического реализма.

Казалось бы, явление *неореализма* изучено гораздо более полно: ему посвящены многочисленные работы и исследования отечественных ученых. Тем не менее и здесь вопрос о границах термина оказывается весьма сложным. И дело даже не в том, что, как и в случае с понятием натурализма, мы сталкиваемся с несовпадением исторических и географических координат (в мировой культуре с неореализмом ассоциируются имена классиков итальянского кинематографа — Р. Росселлини, Л. Висконти, В. де Сики, Д. де Сантиса, когда же речь идет о философии — Б. Рассела, Д. Мура и др.), но именно в том, что и в восприятии неореализма как факта отечественной литературы мнения отечественных литературоведов не совпадали и не совпадают по сей день.

Так, и сами представители неореализма 1910-х гг. по-разному интерпретировали это явление, и их критики-современники включали в перечень художников-неореалистов самых разных авторов — от Андреева и Бунина до Ахматовой и Мандельштама. Так, В. Жирмунский пишет: «С некоторой осторожностью мы могли бы говорить об идеале “гипербореЙцев” как о неореализме»¹¹. Е. Замятин относит

¹⁰ Faris Wendy B. Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction // *Magical Realism: Theory, History, Community*. London, 1995.

¹¹ Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 132.



к неореалистам — наряду с собою и Ю. Анненковым — также ярчайших представителей символизма: «Сюда — к синтетизму и неореализму — пришел перед смертью Блок со своими “Двенадцатью” (и не случайно, что иллюстратором для “Двенадцати” выбрал он Анненкова). Сюда пришел незаметно для себя Андрей Белый: недавно напечатанное им “Преступление Николая Летаева”»¹².

При том, что все сходится в оценке явления как синтеза реализма и модернизма (или символизма), споры о неореализме не утихают. Если попытаться обозначить главную силовую линию, вокруг которой группируются дискуссии, то это будет спор о том, по «какому ведомству» проводить явление — по линии модернизма или реализма. Речь идет не о «количественном» критерии (не о попытках понять, чего «больше» в неореализме), не об эстетике или поэтике неореализма, но именно о его мировоззренческих основах: наследует ли он символистской концепции тварного мира как отражения, проявления высших начал — символа, — или исходит из приятия самоценной реальности посюстороннего мира — вот вопрос, который требует разрешения. При этом несложно заметить, что «еретики» Замятин и Ремизов, с одной стороны, и православные Шмелев и Зайцев — с другой — по-разному воспринимают реальность, что и дает Т.Т. Давыдовой основания выделять в неореализме «два подтечения: "религиозное" и "атеистическое"»¹³.

Соглашаясь с Т.Т. Давыдовой в вопросе неоднородности явления, мы тем не менее не готовы принять ее точку зрения в отношении неореализма как разновидности модернизма (или одной из стадий его становления). Во-первых, возникает вопрос, почему в таком случае не только прозу Булгакова и Платонова, но и ранние произведения символиста Андрея Белого не относить к этому явлению? Тот же вопрос

¹² Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е. Лица. Нью-Йорк; Мюнхен, 1967. С. 235.

¹³ Давыдова Т.Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция. М., 2011. С. 28.



может быть поставлен и по отношению к «Мелкому бесу» Сологуба — произведению, в котором быт подан не менее рельефно и выпукло, чем в «Творимой легенде». На наш взгляд, расширительное толкование термина вступает в противоречие с законом Оккама (феноменом «бритвы Оккама») и не способствует выявлению главного: нового мировоззрения тех художников, которые осознают связь с реализмом, но при этом подчеркивают свою принципиальную новизну, предопределенную неприятием материалистического подхода к действительности, философии грубого эмпиризма, позитивизма. «Возвращение» к реальности не подразумевает отказа от признания трансцендентных начал бытия — и в этом отношении неореалисты действительно смыкаются с акмеистами: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться. Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теология, останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят. Что же касается ангелов, демонов, стихийных и прочих духов, то они входят в состав материала художника и не должны больше земной тяжестью перевешивать другие взятые им образы»¹⁴, — писал Н. Гумилев в своем знаменитом манифесте. Гумилевская концепция «нового» искусства очевидно перекликается и с замятинской теорией синтетизма. Как отмечает М. Хатямова, «путь художника, и по Гумилеву, и по Замятину, — это мужественное преодоление “сопротивления материала” жизни, путь “наибольшего сопротивления” ее хаотическому началу»¹⁵. Несложно заметить, что выявление непознанного, загадочного в самой реальности сближает

¹⁴ Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм // *Критика русского постсимволизма* / Сост., вступит. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. М., 2002. С. 24.

¹⁵ Хатямова М. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века / Науч. ред. В.А. Суханов. М., 2008. С. 58.



не только акмеизм и неореализм, но и неореализм и магический реализм. Но, очевидно, только на этом основании ставить знак равенства между двумя «разновидностями» реализма нельзя — и дело не только в национальной экзотике как ярчайшей примете магического реализма, но и — прежде всего — в философских основах неореализма.

Как подчеркивает М. Хатямова, «в “Записных книжках”, обозначая философскую базу “неореализма”, Замятин признает преобладание авторского сознания над реальностью в символизме и неореализме, в отличие от классического реализма. Ссылки на Н. Лосского важны для понимания общей для акмеистов и Замятина идеи “мира как органического целого” (название работы Лосского 1915 года). Приписывая развитию литературы форму диалектической спирали, Замятин симптоматично называет ее “органической кривой”. Realia у Замятина содержится в realia, они онтологически тождественны: открыть бытие в быте, философию — в жизни, трансцендентное как имманентно присущее земному — вот задачи истинного искусства»¹⁶.

Именно наука для Замятина — основа мифотворчества: «...миф всегда, явно или неявно, связан с религией, а религия сегодняшнего города — это точная наука, и вот — естественная связь новейшего городского мифа, городской сказки с наукой»¹⁷. Более того, Замятину именно наука, математика предоставляют неоспоримые доказательства присутствия непознаваемого в самой жизни — хотя бы потому, что в область т. н. действительных чисел входят и числа иррациональные, несводимые к простой арифметике, по Замятину — к житейской философии (и эту мысль он будет развивать в своем романе).

Для Ремизова, однако, основанием для его мифопоэтики стала «низшая мифология», или демонология (интересовавшая, к слову, не только старших и младших символистов, но и постсимволистов).

¹⁶ Хатямова М. Формы литературной саморефлексии в русской прозе. Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. Томск, 2008. С. 16–17.

¹⁷ Замятин Е. Герберт Уэллс // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Сост., подгот. текста и комм. Ст. С. Никоненко и А.Н. Тюрина. М., 2004. Т. 3: Лица. С. 77.



Для Шмелева и Зайцева, как мы помним, основа мировоззрения — православие.

Возможно, все же именно эти принципиальные расхождения в понимании природы трансцендентного самими представителями неореализма и вызывают споры литературоведов по сей день, вынуждая больше внимания уделять поэтике произведений. На наш взгляд, поиск подобных «доказательств» принадлежности того или иного произведения к неореализму не составит труда — но в таком случае к нему могут быть отнесены не только ранняя проза А. Толстого (что более чем справедливо), но и наследие русской классической литературы XIX века. Более того, и лозунга «бытие через быт» тоже явно недостаточно для пояснения понятия. Согласимся с Н. Солнцевой, остроумно отметившей: «Бытие изображено через быт и в произведениях Л.Н. Толстого»¹⁸.

Так что же — отказаться от термина «неореализм»? Вряд ли это удастся — хотя бы потому, что спор о неореалистах, или о «новых», «новейших» реалистах, является фактом культурной жизни России. И как бы ни стремились современные исследователи пересмотреть понятия, заменить одни обозначения на другие, по отношению к Бунину едва ли когда-нибудь будет применяться термин «артнатурализм»¹⁹. И все же выход, безусловно, есть: применяя тот или иной устоявшийся термин («неореализм», «гротескный реализм» и пр. «реализмы»), следует знать, какой смысл вкладывался в него на разных этапах его бытования, понимать, что некоторые противоречия в его трактовке снять и даже хотя бы отчасти сгладить не удастся — просто

¹⁸ Солнцева Н.М. Предисловие // Давыдова Т.Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция. М., 2011. С. 5.

¹⁹ В.М. Толмачев пишет: «Оправданно говорить не только о моралистическом, националистическом, но и эстетском или артнатурализме Н. (технизм Г. де Мопассана в сравнении с пассионарностью Э. Золя; «виртуозно сделанные» пьесы А. Чехова в свете драм несколько громоздких Х. Ибсена; поздний И. Бунин в сравнении с его ранним творчеством)» // Толмачев В.М. Натурализм: проспект детализированной словарной статьи // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2017. № 1. С. 97.



потому, что эти противоречия являются для понятия корневыми, заложенными в сами его основы участниками литературного процесса. Эти противоречия нужно не игнорировать и не исправлять, но, напротив, обнажать, подчеркивать — а в итоге объяснять.

Далеко не все термины и понятия навсегда останутся в литературоведении: некоторым суждена роль «рабочих определений» — и они будут заменены другими, более точными (на определенный момент), другие же сохранятся, но только в роли обозначений исторических фактов (литературных явлений) — и эти «квазитермины» следует рассматривать, вероятно, в отрыве от «внутренней формы» слова (или слов), но лишь как *имя, название* исторического феномена. Так и в нашем случае: следует не соотносить обсуждаемые термины-словосочетания с содержанием корневого, казалось бы, понятия *реализм*, но воспринимать их как «сращения», неделимые понятия, сформированные в определенную эпоху по отношению к оригинальным, самобытным (а подчас и единичным!) явлениям литературы (искусства).

*А.А. Пауткин*

СПАСИТЕЛЬНОЕ ЧТЕНИЕ, ИЛИ ПОХВАЛА КНИГЕ

Древнерусская литература донесла до нас ряд текстов, содержащих похвалы книгам. Их можно встретить как в переводных, так и в оригинальных памятниках уже в первые века после принятия христианства. Конечно, речь идет тут о духовной книжности, а рассуждения древних авторов преисполнены средневековой назидательности. Так, Кирилл Туровский в «Притче о челоуѣчьстѣй души и телеси», призывая к прилежному чтению, замечал: «Мира сего властители <...> и в житискихъ тружающеися вещехъ челоуѣци прилѣжно требуютъ книжнаго поучения»¹. А в «Слове нѣкоего калугера о чьтѣи книгъ» из «Изборника» Святослава Ярославича 1076 г. содержатся даже наставления о самом процессе чтения: «Егда чьтеши книги, не тышти ся бързо иштисти до другыя главизны, нѣ поразумѣи, чьто глаголють книги и словеса та, и тришьды обраштяся о единой главизнѣ»².

Понятно, что отношение к книге и ее восприятие исторически изменчивы. Сегодня, в период уже нелитературоцентричного состояния нашей культуры, эта очевидная эволюция приобретает все новые подтверждения.

Социальные потрясения всегда катастрофически отражались на книжных собраниях, не способствовали они и готовности к размеренному постижению того, что человек способен почерпнуть со страниц рукописей или печатных изданий. Но история чтения, да и читателя, жившего в определенную эпоху, будет неполной, если оставить без внимания примеры обращения к литературному произведению

¹ Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 292.

² Изборник 1076 года / Изд. подгот. В.С. Голыщенко, В.Ф. Дубровина, В.Г. Демьянов, Г.Ф. Нефедов. М., 1965. С. 152.



в условиях, казалось бы, абсолютно немислимых, и прежде всего взаимоотношения человека и книги на войне. При этом интересно проследить роль конкретного издания, экземпляра, сопровождавшего своего владельца на столь гибельном пути.

Информация подобного рода редка и, конечно, в первую очередь касается сильных мира сего. Например, известно, что Наполеон в походах сопровождал томик песен Оссиана в итальянском переводе Мельхиоре Чезаротти (1763), а не более поздние французские (П.М.Л. Баур-Лормиана или П. Летурнера). Корсиканцу, носителю диалекта итальянского языка, Чезаротти был ближе. Сочинения Оссиана оказались и на борту корабля, доставлявшего Бонапарта на остров Св. Елены (1815). В этот катастрофический для него момент плененный император обсуждал поэтические достоинства творений Макферсона с английскими офицерами. «Северный Гомер», считал Наполеон, «потрясает душу, трогает ее»³. Подобные суждения по поводу культовой книги рубежа XVIII — XIX вв. высказывал и А.В. Суворов («пою из Оссиана»⁴). Прославленные полководцы, от которых зависели судьбы десятков тысяч обычных людей, вдохновлялись разными переводами одного и того же литературного произведения.

А что же простые смертные? Можно найти информацию о библиофильских интересах юного офицера А.Т. Болотова в оккупированном Кенигсберге⁵ или записи удивленного Анри Бейля, капитана интендантской службы наполеоновской армии, листавшего в бога-

³ Максимы и мысли узника Святой Елены. СПб., 2012. С. 144.

⁴ *Суворов А.В.* Письма. М., 1986. С. 240. Письмо Д.И. Хвостову (октябрь 1792 г.). В 1792 г. Е.И. Костров осуществил полный перевод оссиановского эпоса, посвятив его Суворову.

⁵ «Мне пришел тогда двадцать первый год от рождения, и с самого сего времени началось прямо мое чтение книг, которое после обратилось мне в толикую пользу» (*Болотов А.Т.* Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков / Вступ. статья и примеч. А.В. Гулыги. М., 1986. С. 277).



тых домах пожарной Москвы обильно представленные французские книги. Особенно будущего Стендаля поразило множество сочинений Вольтера⁶. Но все-таки это сведения самого общего характера.

У интересующей нас темы есть и более конкретная сторона, более выразительные факты, когда можно говорить не только о произведении, но и о вполне определенном издании в руках человека, находящегося в самой гуще военных событий.

Сегодня мало кто помнит о том, что в разгар Севастопольской обороны обеими сторонами велась интенсивная подземная война, в ходе которой скрытно отрывались целые галереи, закладывалась взрывчатка, выслеживались и пресекались действия вражеских саперов. Героем этой контрминной войны был штабс-капитан Александр Васильевич Мельников. Начальник инженерно-саперных войск Севастополя Э.И. Тотлебен называл Мельникова «обер-кротом». Действительно, штабс-капитан провел в подземелье более пяти месяцев, руководил сложнейшими и весьма опасными противоминными работами. Пребывая во мраке, в нечеловеческих условиях, он заболел ревматизмом, истощением и был контужен взрывом.

Писатель и переводчик Н.В. Берг осмелился спуститься в подземелье, куда не проникал солнечный свет. Электрического освещения тогда еще не было. Журналист, состоявший переводчиком при штабе главнокомандующего, был поражен увиденным: в одном из помещений среди схем и инструментов он обнаружил «Мертвые души» Гоголя. «Похождения Чичикова» Мельников читал при свете масляной лампы или свечи, прислушиваясь к признакам работы вражеских саперов. Можно предположить, что читал он второе прижизненное издание, 1846 г. (первое — 1842 г.), отпечатанное в университетской типографии. Едва ли это было вышедшее уже в 1855 г. самое новое на тот момент издание поэмы.

⁶ «Прекрасные книги, как, например, Бюффон, Вольтер, который здесь повсюду» (Цит. по: *Стендаль. Собр. соч.*: В 15 тт. Т. 15. М., 1959. С. 114).



Заметим, что Берг, оставивший воспоминания о Гоголе (1872), известен своими «Записками об осаде Севастополя» (1858). В том же году был издан «Севастопольский альбом» с 37 рисунками, выполненными самим литератором. Один из них представлял подземную комнату капитана Мельникова в момент беседы с ним Берга. Иллюстрация дает представление о бытовой обстановке, добротном обустройстве «резиденции» командира русских саперов⁷.

Отмеченный эпизод в подземелье нашел свое художественное отражение в эпосе С.Н. Сергеева-Ценского «Севастопольская страда» (1937–1939). Здесь штабс-капитана Мельникова посещает его начальник Тотлебен, осматривающий минные галереи. Автор воспользовался документальным свидетельством Берга. Появляется на страницах романа и поэма Гоголя. Сергеев-Ценский идет дальше источника, отмечая: «На столе лежали “Мертвые души”, раскрытые на том месте, где описана игра Чичикова с Ноздревым в шашки»⁸. Что побудило писателя упомянуть именно этот фрагмент гоголевского текста? Возможно, ситуативное созвучие азартной игры без правил с уловками воюющих сторон или сравнение напора возбужденного Ноздрева с действиями поручика, штурмующего вражескую крепость. В другом месте читаем: «“Мертвые души” на его столе Тотлебен видел не раз, однако же отогнул переплет и поднес книгу к свечке, чтобы прочитать заглавие»⁹.

Конечно, несмотря на всю жестокость реальности в середине XIX в. еще не были утрачены элементарные представления о человечности. В недавно опубликованных дневниках главнокомандующего русскими войсками в Крыму князя А.С. Меншикова под 27 ноября 1854 г. читаем: «Несколько дней перед сим я возвратил с парламентом английскому капитану Чичитеру духовную с письмом его жены,

⁷ Героическая деятельность А.В. Мельникова была отмечена орденом Святого Георгия 4-й степени.

⁸ *Сергеев-Ценский С.Н.* Собр. соч.: В 10 тт. Т. 5. М., 1955. С. 439.

⁹ Там же. С. 441.



а прапорщику Пентону молитвенник, коим благословила его мать. Предметы эти были на пленных денщиках сих офицеров. Сего дня я получил за сие благодарственное письмо лорда Роглана»¹⁰.

Иное дело ужасы века XX-го, вызвавшие такие раны сознания, каких не знали прежде. Обратимся к судьбам пяти филологов. Послевоенная профессиональная деятельность трех из них связана с филологическим факультетом МГУ. Все эти люди, физически изувеченные войной, вспоминали о книгах, оказавшихся их спутниками на полях сражений Отечественной войны. Расположим сведения об этом необычном «круге чтения» фронтовиков в некоей историко-литературной последовательности.

Рядовой-связист Евгений Иванович Осетров (1923–1993) хранил на фронте «тоненькую книгу с текстом» «Слова о полку Игореве»¹¹. Об этом он рассказал спустя десятилетия в очерке «Иду путем Игоря», ведь ему довелось участвовать в освобождении Курска и Путивля в 1943 г. Какое же издание «Слова» могло поместиться в солдатском «сидоре»? При виде книжки красноармейцу вспомнилась школа, друзья по классу. Значит, скорее всего, это «Слово о полку Игореве» со вступительной статьей, переводом и примечаниями Г. Шторма, вышедшая в издательстве «Детиздат» ЦК ВЛКСМ в серии «Школьная библиотека» в 1937 г. В маленькой книжке объемом 104 страницы юным читателям предлагался параллельный текст древней поэмы и ее перевод.

Артиллерист гвардии лейтенант Аркадий Иванович Пауткин (1923–1990) в полевой сумке носил «Трагическую историю о Гамлете, принце Датском». Книжка не занимала много места, ведь Шекспир в переводе М. Лозинского был тоже издан в серии «Школьная библиотека классиков» (М.; Л.: ГИХЛ, 1933).

Рядовой-пехотинец Леонид Григорьевич Андреев (1922–2001) захлеб читает в 1942 г. роман В. Гюго «Человек, который смеется».

¹⁰ А.С. Меншиков в Крымской войне. Дневники. Письма. Воспоминания. Ч.1 / Сост. А.В. Ефремов. Симферополь, 2018. С. 60.

¹¹ Осетров Е.И. Живая Древняя Русь. М., 1985. С. 13.



Некоторые страницы книги отсутствуют, их уже вырвали солдаты для самокруток¹².

Владимир Иванович Малышев (1910–1976), капитан, трижды раненный на Ленинградском фронте, хранил в полевой сумке историческую повесть Ал. Алтаева «Разоренные гнезда», изданную в 1914 г. в типографии И.Д. Сытина в Петербурге и повествующую о начальных событиях раскола¹³. Это объясняется тем, что он уже профессионально увлечен всем, относящимся к личности протопопа Аввакума и его литературному наследию.

Командир минометного взвода Лев Григорьевич Якименко (1921–1978), проучившийся до войны два года в МИФЛИ, пронес по фронтовым дорогам сборник стихов Пастернака со знаковым названием «Сестра моя — жизнь» (1923)¹⁴.

Все названные книги были утрачены в результате тяжелых ранений их владельцев и последовавших за этим событий.

К сказанному добавим еще один штрих. Лейтенант А.И. Пауткин вспоминал спустя годы, что в самые тяжелые моменты госпитальной борьбы за жизнь у его койки сидела школьница, которая вслух читала роман Р. Хаггарда «Дочь Монтесумы» (1893). Отметим, что в советское время до конца 50-х — нач. 60-х гг. этого автора приключенческих романов не переиздавали. Значит, девочка приносила том из домашней библиотеки из собрания сочинений, выходившего в Петрограде в 1915 г.

¹² См.: Андреев Л.Г. Философия существования. Военные воспоминания. М., 2005. С. 99.

¹³ «Санитар лишил меня этой книги. Он снял с меня полевую сумку... перед тем как положить меня на носилки» (Цит. по: Гречишкин С.С., Маркелов Г.В. В.И. Малышев в переписке с русскими советскими писателями // Древлехранилище Пушкинского Дома. Материалы и исследования. Л., 1990. С. 286).

¹⁴ См.: Якименко В.Л., Кислицын К.Н. «Забыть о возможности смерти». Литературовед и писатель, профессор Московского университета Лев Григорьевич Якименко (1921–1978) // Судьбы творцов российской науки и культуры. Т. 7. М., 2020. С. 392.



Современные аналитики книжного рынка, говоря о пристрастиях различных возрастных групп, относят двадцатилетних к верхней границе юношества. Четверо из названных должны были остаться «навек» девятнадцатилетними», как это сформулировал в своей повести Г. Бакланов, ведь они принадлежали к поколению рожденных в начале 20-х гг. минувшего века. Оно понесло наибольшие потери. Самый старший среди них — В.И. Малышев, успевший в 1939 г. окончить филологический факультет ЛГУ и поработать в Петрозаводске. Его жизненный опыт был уже иным.

Перед нами драматическая судьба не произведения, а вполне конкретного экземпляра, отдельной единицы из большого тиража. Книга либо изначально принадлежала названным фронтовикам, либо могла случайно найти своего читателя. Эти произведения, относящиеся к различным эпохам и литературным родам, обладают разной степенью влияния в мировой культуре. Большинство упомянутых изданий не представляют собой чего-то раритетного, не являются бесценными артефактами. Их аскетизм соответствует обстановке, а исчезновение в круговерти военных действий — событие малозначительное. Однако насильственное разлучение книги с ее владельцем в тех условиях кажется скорее чудом, ведь они должны были погибнуть вместе. Их читатели выжили, а книги — нет.

Объяснить и тем более описать характер, да и сам процесс такого чтения непросто, хотя бы уже потому, что большинство людей, причастных к книжной культуре, к счастью, не оказывалось в столь экстремальной обстановке. Пожалуй, и сторонники рецептивно-эстетических теорий, апеллирующие к сознанию читателя, его реакция на воспринимаемый текст, окажутся бессильны. Увиденное и пережитое перед тем, как открывалась книга, было абсолютно противопоставленным, а скорее, просто враждебным самим смыслом, заключенным в литературном произведении. Мотивация и психология такого чтения специфичны. Его не назовешь познавательным актом, и тем более — процессом, направленным на получение эстетического



удовольствия. Это тонкая нить связи с культурной традицией, готовая оборваться в любую минуту. Книга как утешение, способ предотвратить расчеловечение, опустошение и развитие жестокосердия.

Вспомним вновь Кирилла Туровского, утверждавшего в XII в., что чтение «...вся житиския свѣта сего печали отводить»¹⁵. Способны ли были в XX в. отвести все печали названные книги, далекие от богословской дидактики? Едва ли. Ясно лишь, что они, пожертвовав собой, принесли пользу своим в общем-то обреченным читателям и заслуживают похвального слова.

¹⁵ Памятники литературы Древней Руси. XII век. С. 340.

*О.С. Октябрьская*

ФЕНОМЕН А.П. ГАЙДАРА — ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

Ярким писателем первой половины XX века стал Аркадий Гайдар, который буквально ворвался сначала в гущу событий Гражданской войны, а потом и в детско-юношескую литературу, при этом став кумиром для многих поколений подростков XX века. Однако иные реалии XXI века и сменившиеся идеологические установки изменили не только отношение читательской публики к этому автору, но и вытеснили его произведения из круга детско-подросткового чтения. Даже среди специалистов-литературоведов¹ во многом складывается новый образ А.П. Гайдара не только писателя, но и политического деятеля, актуализировавшего идеологемы своей эпохи и ревностно служившего советскому строю. Таким образом, можно говорить об уникальной мифологизации фигуры писателя, которая лишь меняет окраску в зависимости от идейных установок эпохи. В наши дни происходит во многом низвержение кумиров советского времени в соединении с переосмыслением социально-классовых подходов и социалистических ценностных ориентиров, что порой имеет эмоционально-конъюнктурную основу. Однако за любым мифом вполне проступает более-менее реалистическая фигура писателя, создающего произведения остросовременные, отражающие «болевы́е точки», которые вместе с тем выходят и на «вечные» проблемы, характерные для любой эпохи и каждым поколением воспринимающиеся по-своему, но при этом никогда не теряющие актуальности и злободневности. Это и проблемы

¹ *Круглова Т.А.* Произведения соцреализма как свидетельства «революции чувств». Экзистенциальные проблемы героев Аркадия Гайдара // Политики культурной идентичности. 2010. № 1. С. 37–51; *Чудакова М.О.* Сквозь звёзды к терниям: Смена литературных циклов // Литература советского прошлого. М., 2001. С. 339–366 и др.



социализации ребёнка, и вопросы взаимодействия всех членов детского коллектива, и преемственность поколений.

Одной из ярких особенностей гайдаровского творчества стал пафос общественного служения, который отличает героев Гайдара разных возрастов и убеждений (Борис Гориков, Тимур Гараев, Сергей Щербачёв и т.д.). Однако для писателя важны были и совсем другие идеи, — в частности, «мысль семейная», которую он развивает практически в каждом своём произведении. Сам рано ушедший из семьи, погрузившийся во взрослую жизнь, не проживший нормально подросткового периода, писатель компенсирует отсутствие нормального детства в собственной биографии в судьбах своих персонажей. Именно семья, особые отношения юного гайдаровского героя с родителями или с кем-то одним из них маркирует этих персонажей весьма своеобразно. Так, в поисках гармонии в семье, во взаимоотношениях родителей находится шестилетняя Светлана, героиня рассказа «Голубая чашка», долгий путь к отцу проделывают братья Серёгины, Чук и Гек, воспоминания об отце и его заветы не дают пропасть Сергею Щербачёву, юному пионеру-барабанщику. В то же время ищут новые ориентиры и одновременно продолжают дело отцов Борис Гориков, Тимур Гараев и другие герои.

Многие произведения Гайдара были весьма востребованы в XX веке, хотя их продвижение к читателю шло в ряде случаев очень непросто, а сейчас воспринимаются с осторожностью и даже опаской из-за якобы повышенной идеологичности его творчества. Действительно, творчество Гайдара активно откликается на все острые проблемы его современности. Так, он вполне реалистично воплотил свое вступление во взрослую жизнь в автобиографической повести «Школа». Своеобразно откликнулся на постановление ЦК ВКП (б) 1935 года «Об уголовной ответственности детей с 12-летнего возраста», согласно которому даже ребенок мог нести наравне со взрослыми суровое наказание вплоть до расстрела за уголовные и политические преступления. Постановление фактически явилось реакцией на появ-



ление в крупных городах шаяк подростков, которые занимались разбоем и воровством. Гайдара очень заинтересовала эта тема, тем более что в 1930-е годы он сталкивался с этим явлением часто: «Аркадий Петрович обратился к начальнику соседнего отделения милиции. Тот объяснил по секрету: подростковые шайки (куда входили и девочки) — одна из тупиковых проблем столицы. Преступления совершали дети, родители которых были арестованы. В лучшем случае у кого-то осталась бабушка с крошечной девяносторублёвой пенсией. Грабёж для этих подростков становился единственным средством существования, чтобы не умереть с голоду»². Таким образом, писатель бросает вызов обществу, выявляя реальную и острую проблему — грабителями и хулиганами становились дети репрессированных, лишённые средств к существованию, элементарно голодные. Гайдар делает такого оступившегося и оказавшегося брошенным ребенка положительным героем повести «Судьба барабанщика» и пытается разобраться в причинах его поступков и бед.

Перед Великой Отечественной войной (как бывший военный он не мог не понимать её скорую неизбежность) он решил дать детям какое-то ответственное поручение, готовя их к важной миссии — стать полноценными помощниками взрослых. При этом писатель, учитывая опыт Гражданской войны и свой собственный, пытался удерживать детей и подростков в тылу, сохраняя их жизни, но и направляя их энергию в нужное русло и делая их активными помощниками взрослых («Тимур и его команда», «Клятва Тимура»). Это подтверждает и письмо персонажа «Клятвы Тимура» полковника Александрова дочери, написанное с фронта, в котором он не только внушает детям и подросткам уверенность в конечной победе Советского Союза над фашистами, что само по себе в начале войны было принципиально важным, но и указывает на тяжесть ратного пути бойца, которому необходимо помочь, а не заставлять волноваться о судьбе детей, находящихся

² Камов Б. Аркадий Гайдар. Мишень для газетных киллеров. М., 2011. С. 226.



в тылу. Гайдару необходимо было уберечь горячие головы подростков от необдуманных поступков и от попыток убежать на фронт. Среди прочих детских обязанностей писатель на первое место ставит именно учёбу, не только переключая подростка на сугубо мирное явление, но и предлагая даже в самых драматических обстоятельствах думать о мирном, вечном, а не преходящем. Залогом правильности выбора автор устами героя делает собственное спокойствие и гордость за ребёнка: «Дочурка, начался бой, равного которому еще на земле никогда не было... Если тебе будет трудно, не плачь, не хнычь, не унывай. Помни, что тем, которые бьются сейчас за счастье и славу нашей Родины, за всех ее милых детей и за тебя, родную, еще труднее, что своей кровью и жизнью они вырывают у врага победу. И враг будет разбит, разгромлен и уничтожен. Женья! Я смотрю тебе сейчас в глаза прямо, прямо... Я клянусь тебе своей честью старого и седого командира, что еще тогда, когда ты была совсем крошкой, этого врага мы уже знали, к смертному бою с ним готовились. Дали слово победить. И теперь свое слово мы выполним. Женья! Поклянись же и ты, что ради всех нас там у себя... далеко... далеко... ты будешь жить честно, скромно, учиться хорошо, работать упорно, много. И тогда, вспоминая тебя, даже в самых тяжелых боях я буду счастлив, горд и спокоен»³.

В этом письме-наказе главное — дать детям возможность самореализоваться в учёбе, конкретной помощи взрослым в тылу, а бойцам — спокойно воевать, не думая о том, что их дети могут сбежать на фронт и погибнуть. Гайдар написал это письмо по дороге на фронт, а выслал чуть позже. Письмо стало одним из последних документов, присланных Гайдаром с фронта. Фактически это ещё и завещание и клятва самого писателя, в которой и уверенность в победе, и тревога и боль за детей, которые остаются одни.

Фигура Аркадия Гайдара в русской литературе (не только дет-

³ Гайдар А.П. Клятва Тимура // Гайдар А.П. Чук и Гек: повести и рассказы. М., 2004. С. 295–296.



ской) оригинальная и непростая. Он активно вступил на литературную арену 1920-х годов и сразу вызвал многочисленные дискуссии о своём творчестве и неизменный интерес как взрослых читателей, так и адресата-ребёнка. Он воплощал в своём творчестве самые актуальные и злободневные проблемы и вопросы, сохраняя при этом высокий художественный уровень произведений. Однако до сих пор творчество и идейная позиция этого писателя вызывают полемику и неоднозначные оценки в литературоведении, критике и исторической науке. Много копий сломано по поводу роли Аркадия Гайдара в событиях Гражданской войны, полемически противопоставлены разные литературоведческие интерпретации изображённых им событий и характеров его произведений. Очень многое воспринималось и воспринимается в штыки. Так, еще в 1939 году после подготовки к печати «Судьбы барабанщика» и анонсирования повести в «Пионерской правде» внезапно поступает приказ рассыпать набор⁴. Такие решения обычно находили продолжение в аресте не только автора, но и членов всей редакции. Как указывал Б. Камов, библиотеки, не дожидаясь указаний сверху, снимали с полок «РВС», «Школу», «Военную тайну», «Дальние страны». Более того, доходило и до сжигания книг Гайдара прямо во дворах библиотек. Спасло и Гайдара, и рукопись, и редакции неожиданное награждение писателя орденом «Знак Почёта». Награда невысокая, но завизированы списки награждённых самим Сталиным. Гайдар носил с тех пор эту счастливую для себя награду не снимая, даже на фронте. Снял её только накануне рокового дня собственной гибели под Леплявой. После выхода «Военной тайны», «Голубой чашки», «Тимура» были организованы дискуссии о нужности этих произведений и уместности знакомства с ними советской детской аудитории. И в 1990-е годы после массовой атаки на советских писателей, героев и т.д. под раздачу попал и Гай-

⁴ На это обращает внимание Б. Камов (*Камов Б.* Аркадий Гайдар. Мишень для газетных киллеров. Указ изд.).



дар, который к тому же был дедом небезывестного Егора Гайдара.

Творчество писателя во многом было определено событиями, в водовороте которых оказался юный Аркадий Голиков, — революцией и Гражданской войной. Пережитые им во время Гражданской войны события стали серьёзной фактической основой произведений Гайдара. Однако пребывание с тринадцатилетнего возраста на фронте, тяжёлые впечатления от всего увиденного, необходимость непосредственного участия в драматических перипетиях, с одной стороны, способствовало обретению бесценного военного и жизненного опыта, с другой — лишило его по сути детства и юности. Все это предопределило тематику, проблематику и типологию характеров его произведений.

Трагические события реальности смягчены не только особым акцентом, но и образами главных героев его повестей и рассказов, которыми становятся разные персонажи, но многие автобиографичны. Бытовой житейский опыт, как и писательское мастерство, Гайдар постигал уже в мирное послевоенное время. Героями его произведений становились в основном либо шести-семилетний ребёнок, либо двенадцати-четырнадцатилетний подросток; неизменно присутствует образ красного командира или солдата-красноармейца — смелого, решительного защитника. Автор пытался воспроизвести те периоды взросления человека, которые были наиболее актуальны для него самого. Самый младший возраст был важен писателю для понимания характера сына, с чьей мамой Гайдар расстался. Тип такого ребёнка воплощён в образах Светланы («Голубая чашка»), Чука и Гека, маленького Альки («Военная тайна») и др. и свидетельствует о желании Гайдара представить персонажа, родившегося и воспитанного уже в мирное время и решающего типичные детские проблемы, показать определенный психологический тип. Гайдар умел не только находить общий язык даже с самыми маленькими детьми, но и остроумно, оригинально и незаметно воспитывать их. Сын писателя вспоминал об одном эпизоде. Когда он маленький упал в очередной раз на пол, вытребывая что-то для себя, отец молча уселся напротив



и наблюдал истерику сына, а когда она начала ослабевать, посоветовал: «Ты лупи с толком. Сначала ногами, потом руками. Или лучше так: правой ногой и левой рукой. Потом наоборот. Попеременно. Давай попробуем!»⁵

Самым распространённым типом персонажа становится двенадцати-четырнадцатилетний подросток, так как писатель пытался в художественных произведениях воспроизвести свой подростковый период, который он провел на фронте, командуя людьми. В повестях Гайдар пытался представить значительную палитру типов этой возрастной категории, намечая самые разные характеры и помещая их в непростые жизненные обстоятельства. Он и сам до конца оставался в душе подростком. Из воспоминаний Барто известен случай: однажды она встретила Гайдара у детской редакции, в кулаке у него была змея. Поэтесса испугалась, а Гайдар «успокоил» — ужик это, обычный и симпатичный. И пояснил — в бухгалтерию иду. День был невыплатной, но гонорар писатель в этот день получил⁶.

Романтическим идеалом предстаёт тип красного боевого командира или красноармейца, который всегда приходит на помощь другим в трудных ситуациях. В этом он сродни романтическим персонажам классики и герою былинного эпоса. Это хорошо знакомый тип героя-защитника и хранителя земли русской. В то же время у Гайдара нет упоминания ни одного советского лидера или партийного деятеля, за исключением Зиновия Соловьева, по чьему распоряжению был организован первый в советской стране детский оздоровительный лагерь Артек.

Советская эпоха требовала изображать не столько индивидуальность, сколько коллектив. Гайдар делает здесь небольшую уступку времени, но главное для него — именно изображение личности. Безусловно, его герой не одинок, он часть детского коллектива — дружеского, братского, семейного, школьного или отрядного. Однако

⁵ Гайдар Т. Голиков Аркадий из Арзамаса. М., 1988. С. 158.

⁶ Этот случай подробно описывает Т.А. Гайдар (*Гайдар Т. Голиков Аркадий из Арзамаса. Указ. изд.*).



писателя очень интересует фигура лидера. Гайдар выделяет разные психологические типы героического характера. Это и лидер-командир, и лидер-атаман. Однако писатель делает лидерскую позицию не абсолютной и весьма подвижной. Гайдар накануне войны понимал, что авторитарное лидерство не может держаться на приказах и муштре, поэтому выступает за демократический стиль общения («Клятва Тимура»).

Писателю удалось актуализировать характерную для любой эпохи атмосферу детско-подросткового мира с его особенностями, противоречиями и проблемами. Конечно, приоритеты эпохи, идеалы нового времени очень важны и полно представлены в повестях и рассказах писателя, но основной акцент смещён к изображению психологии героев, для которых самым важным оказывается честность, порядочность, верность слову, чувство справедливости и отстаивание чести. Особенностью творчества Гайдара стало сопряжение самых современных и актуальных для того времени событий и вневременных детских характеров, востребованных в любую эпоху.

Гайдар черпал материал для своих книг в реальной действительности, но основой его произведений во многом становились народная культура, народная традиция. К примеру, мифологическая составляющая оказывается в основе сюжета об Альке Ганине («Военная тайна»), своеобразный обряд инициации, закреплённый русским фольклором, проходят герои повести «Судьба барабанщика» и рассказа «Голубая чашка».

Некоторые повести Гайдара несут на себе генетическую память мифологем русской литературы. К примеру, в повести «Судьба барабанщика» есть определённое сходство с «Капитанской дочкой» на жанровом, мотивном, сюжетном уровнях. При этом для многих произведений Гайдара характерно следование традициям русской классической литературы XIX века и вневременной характер провозглашаемых писателем XX века нравственных ценностей. А выдвигаемые писателем как главные семейные ценности (не только в повести «Судьба барабанщи-



ка», но и в «Голубой чашке», «Чуке и Геке» и др.), в какое время они бы ни провозглашались, всегда остаются остро современными.

Таким образом, Аркадий Петрович Гайдар обращался в своем творчестве к проблемам актуальным и остросовременным для своей эпохи, но решал их на этическом, нравственном и общечеловеческом уровнях. На первый план в его прозе выходят проблемы дружбы и взаимоотношений в дружеском коллективе, семейные ценности, поиски себя, а периферийными оказываются идеологические установки и социальные предпочтения, что свидетельствует об актуальности его произведений и востребованности их в любую эпоху, в том числе и нашу.



Д.Ю. Васильева

ОБРАЗ РЕБЁНКА В АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С. АКСАКОВА, М. ГОРЬКОГО, П. САНАЕВА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Автобиографизм в литературе — одна из наиболее актуальных и изучаемых на текущий момент тем. В первую очередь, это связано с тем, что в основе произведений автобиографического характера лежит художественное переосмысление личности самого автора текста, его жизненный путь, сложившийся под влиянием личных, социальных, общественных и иных причин. В связи с этим образ ребенка в контексте данной темы привлекает особое внимание. Проблема автобиографизма, актуальная для художественных произведений о детстве в русской литературе XIX–XX вв., представлена в творчестве писателей разных временных периодов неодинаково. На протяжении XIX и XX веков концепция детства в отечественном словесном творчестве претерпевала значительные изменения, что особенно заметно при сравнении произведений С. Аксакова, М. Горького и П. Санаева.

Аксаков одним из первых обратил внимание именно на формирование личности ребенка, особое место в котором занимает окружающий его разнообразный мир, семья, а значительную роль в нем играют сельский уклад жизни и природа. Как и Л. Толстой в повести «Детство», Аксаков в «Детских годах Багрова-внука» (1856) передает право общения с читателем самому маленькому герою, формируя устойчивую традицию, при которой именно ребенок откровенно и искренне, т. к. он еще не испорчен обществом, рассказывает обо всем, что его волнует и занимает, транслируя, таким образом, мысли самого автора. Во многом именно этому произведению середины XIX века мы обязаны оттачиванием жанра автобиографической повести о детстве.



История формирования души ребенка не просто захватила Аксакова, но и в определенной степени предоставила ему возможность сохранить для потомков историю своего рода. Сын писателя И. Аксаков, готовя в 1870 году четвертое издание «Семейной хроники», снабжает его «Предуведомлением», в котором практически признается в том, что все описанные его отцом события абсолютно реальны, а персонажи, их населяющие, принадлежат либо к самому роду Аксаковых, либо относятся к его окружению. Наличие же вымышленных имен объясняется тем, что Аксаков хотел всячески избежать внутри-семейных распрей¹. В «Детских годах Багрова-внука» представлен не просто абстрактный, собирательный образ ребенка, а автобиографический персонаж, близкий мировосприятию и мироощущению самого автора данного текста.

Это можно проследить, опираясь как на непосредственную биографию писателя, так и на те впечатления и ощущения от окружающей действительности, которые непосредственно сам Аксаков вынес из детства. Обратившись к истории жизни писателя, можно заметить, что между ним и его героем много общего: обоих зовут Сергеем, они ровесники, оба живут в Уфе. Кроме того, мальчики, старшие в своих семьях, имеют младших сестер. Важной общей биографической особенностью также можно назвать и особое участие в жизни детей их матерей. И Софья Николаевна (мать литературного героя), и Мария Николаевна, мать писателя, окружают сыновей заботой, вниманием, лаской, защищают от жизненных невзгод. Имеют много общего между собой и отцы героев — реальный Тимофей Степанович Аксаков и Алексей Степанович Багров. Любопытным представляется также частичное сходство в отчествах родителей Аксакова и его героя Багрова. Возвращаясь же ко сходству в характеристике отцов, нужно отметить, что оба они любят природу, уважительно относятся к людям разного социального статуса. Воспитание героя и родительский пример во многом влияют на отношение маленького героя к окружающим.

¹ Аксаков С.Т. Собр. соч.: В 5 тт. Т. 1. М., 1966. С. 112–113.



Глядя на общение своих родителей с крепостными, Сережа и сам учится любви и уважению к простым людям. Окружающее персонажа пространство во многом идеализированно и рафинированно — это добрый и ласковый мир, наполненный любовью и заботой старших о детях. Автору важно показать эту особую атмосферу семьи героя, чтобы представить картину истинного счастливого детства. Однако писатель не только акцентирует внимание на благополучии, но и выявляет переломные моменты, существенно повлиявшие на психику, характер и дальнейшую судьбу героя. Все это находит отражение в смене настроения персонажа, его отношении к окружающим — боязни за мать во время ее болезни, ощущении страха перед смертью при посещении умирающего деда. Мать для героя — это одна из главных сил, влияющих на развитие мальчика. Ребенок испытывает ужас от мысли, что он может потерять самого горячо любимого человека. «Сердце у меня замерло от страха, и мысль, что я причину болезни матери, мучила меня беспрестанно»². Важно, что все происходящее передано глазами ребенка, а значит, и обстоятельства жизни, им описанные, представлены точно, с особой искренностью и чистосердечием. Отметим связь героя с природой, продемонстрированную на генетическом, эстетическом и событийном уровнях: родители привезли его на опушку леса и положили на цветущую поляну, которая сотворила невероятное: ребенок поправился. Каждое последующее соприкосновение с природой приносит герою незабываемые впечатления и знания, наделяясь в восприятии ребенка еще и символическим значением. Автор стремится создать образ благородный, в котором особенно сильны порядочность и нравственность. При этом характер героя меняется, он динамичен. Если вначале его интересы ограничиваются близким окружением и миром природы, то по мере взросления они расширяются до социального и общечеловеческого. От простых и наивных детских вопросов герой переходит к постановке, а затем и решению более сложных

² Там же, гл. «Последовательные воспоминания». С. 27.



проблем, постепенно расширяя сферу своих интересов, привязанностей и пристрастий. Так, Сергея начинают волновать взаимоотношения между людьми, особенности человеческой личности, все глубже раскрывая его внутренний мир.

Выбранный ракурс изображения персонажа дает возможность проникнуть в психологию юного героя, проследить сложный процесс анализа и самоанализа, которым постоянно занят мальчик. Позже Сергей Багров признается, что голова его «была старше его лет, и общество однолетних <...> детей не удовлетворяло <...> а для старших я был сам молод»³. Фактически в произведении два Багрова: маленький мальчик и взрослый герой, вспоминающий все, что с ним было в детстве, а третий персонаж — сам Сергей Аксаков, создатель текста, художник и реальный человек, выстраивающий образы согласно своим личным воспоминаниям и творческим установкам.

Аксаков хотел создать произведение для детей, но не назидательное, а познавательное, и поэтому останавливался на тех событиях своей жизни, которые могли бы заинтересовать читателя-ребенка середины XIX века и дать ему новые сведения о мире. Именно такими являются наблюдения Сережи Багрова за природой, за простыми людьми и их трудом, за изменениями, происходящими в его собственном мировосприятии. Герой исследует мир вокруг и делает определенные выводы. Так сквозь призму восприятия ребенка в произведении появляются темы тяжелого труда крестьян и несправедливого отношения к ним, народных талантов и жестких ограничений для них в жизни. Неравенство вызывает в его душе протест, который, хоть и не имеет резких очертаний, но оказывает определенное влияние на его взаимоотношения с родителями. В такие моменты начинает особенно преобладать нарратор, который близок по восприятию мира и его оценке самому автору, стремящемуся сохранить память о роде Аксаковых. Очевидно, перед нами не документальный, а художественный текст,

³ Там же, гл. «Сергеевка». С. 99.



где главный герой — совершенно самостоятельная и независимая личность, способная преодолевать трудности, переосмысливать их, искать новые ответы на свои вопросы, но не защищенная от ошибок, слабостей и сомнений. Изображая мир автобиографического героя, Аксаков демонстрирует развитие последнего, взросление, но при этом ребенок перестает восприниматься как будущий взрослый, что было свойственно литературным памятникам предыдущих эпох. Образ ребенка у Аксакова представляет собой сложное субъектно-объектное явление, т.к. представляет собой стремление автора и связать его с собственной биографией, и, опираясь на свои личные воспоминания, исследовать процесс становления и развития детского сознания, что особенно важно, и воспроизвести все те основные типичные черты, которые присущи дворянским детям его времени.

Если в произведении Аксакова детство — это в большей степени пора счастливая, то в повести Горького «Детство» оно уже приобретает драматический аспект. Социальные явления оставляют глубокий след, формируя в сознании ребенка особый критический взгляд на жизнь, наполненный часто негативными эмоциями, однако сохраняющий способность любить, прощать, замечать красоту окружающего мира.

Процесс создания повести М. Горьким в определенной степени сопоставим с тем, как долог был путь реализации замысла у Аксакова. Доказательство этому можно найти в примечании к тексту Горького, где сообщается, что первые наброски художественной автобиографии датируются весной 1893 года. Но само произведение создается в 1912–1913 годах, о чем известно из письма Горького И.Д. Сытину: «...могу предложить вам ряд маленьких очерков из воспоминаний детства моего, — уверен, что они могут быть интересны»⁴. Таким образом, перед нами также автобиографический текст, а значит, и образ ребенка в нем тесно перекликается с личностью самого автора и фактами его собственной жизни.

⁴ Горький М. Собр. соч.: В 30 тт. Т. 13. М., 1951. С. 642.



Продолжая традиции прочтения детской темы, Горький ориентируется и на автобиографическое произведение Аксакова. Доказательством этому является упоминание самим писателем в повести «В людях» «Семейной хроники», «вымывшей и очистившей душу от шелухи впечатлений нищей и горькой действительности...»⁵.

Как и Аксаков, Горький ведет повествование от первого лица. И здесь перед нами сложная нарративная структура, при которой в тексте не один повествователь, а как минимум два: ребенок (Алеша Пешков) и уже взрослый персонаж, способный давать более точные оценочные или пояснительные комментарии. Важна здесь и роль самого писателя, по воле которого в произведении сочетается трагическое и драматическое, социальный аспект и, лишенный какого-либо намека на сентиментализм, реалистический взгляд на мир ребенка, брошенного в водоворот жизни.

Как и Сережа Багров, первые яркие впечатления Алеша Пешков получает от дороги, т.е. новых картин. Но если у Аксакова герой хоть и взволнован всем происходящим, чувствует при этом постоянную любовь и опеку матери и отца, то персонаж Горького уже с самого начала оказывается в совершенно противоположной ситуации. В горе, свалившемся на семью (смерть отца), мальчик остается практически предоставленным самому себе, если бы не бабушка Акулина Ивановна, ставшая для ребенка самым близким и дорогим человеком. Мир семьи у Горького — это уже нечто другое, чем у Аксакова. Последний относится к нему с трепетом и пиететом, боясь нарушить спокойствие клана своими автобиографическими откровениями, демонстрирует уважение к семейным ценностям и в своем юном герое. В повести же «Детство» открывается картина разрушения семьи: сначала практически уничтожается род Пешковых, со смертью отца и младшего брата, а затем и Кашириных. Несомненно, эти драматические события очень сильно влияют на маленького героя, который чувствует, в отличие от

⁵ Там же, «В людях», гл. 10. С. 357.



Багрова, незащищенность даже в своем доме. Писатели изначально представляют разные предпосылки развития характера героя, исходя из данных собственных биографий. Вместе с тем это оказывается не только реальным биографическим фактом, а именно важным условием формирования личности ребенка. Горький, характеризуя отношения матери с сыном, описывает их весьма сдержанно и скупое, демонстрируя холодность, а временами и жестокость матери к Алексею. Она вообще не очень заботится о том, что происходит с ее ребенком, перепоручая его бабушке (в реальной жизни отношения между Пешковым и матерью были иными).

Тема семьи и дома, такая важная для формирования детского сознания, представлена у Горького во всех ее сложных аспектах, совсем несвойственных для детской литературы, как и тема сиротства, ощущаемая уже с самого начала произведения, потеря ребенком сначала отца, а потом и матери. Горький противопоставляет атмосферу в семье Пешковых и Кашириных. Воспоминания о прошлой счастливой жизни противопоставлены миру, где всем заправляет Василий Васильевич Каширин, человек с тяжелым характером, постоянно ругающийся и скандалящий с женой и сыновьями, жестоко наказывающий внуков и даже поднимающий руку на бабушку, человека доброго и любящего. Для ребенка, не знавшего раньше подобных отношений, весь этот уклад кажется чудовищным.

Таким образом, одной из важнейших отличительных особенностей в процессе формирования личности ребенка у Аксакова и у Горького становятся семейные отношения. В первом случае это тепло, внимание, забота, взаимное уважение и трепетное отношение к личности ребенка, т.е. все, что обладает созидательной способностью, во втором — холодность, неприязнь и даже жестокость, калечащие детскую душу. Если в повести «Детские годы Багрова-внука» герой взрослеет постепенно, имеет возможность наблюдать, исследовать, анализировать и осмысливать мир, то Алеша Пешков сразу, без всякой подготовки, поставлен лицом к лицу ко всем жизненным невзгодам. Взросление



мальчика происходит на фоне постоянно сменяющихся картин, каждая из которых все более драматична. Писатель прослеживает разные типы отношений, выстраиваемых ближайшими родственниками с маленьким персонажем, демонстрируя реакцию героя на них. Так, изначально именно дед кажется центром жестокосердия и злобы. Ведь именно он доставляет Алеше не столько физическое, сколько нравственное страдание, погружая его в суровую действительность. Но постепенно отношение мальчика к старшему Каширину меняется. До конца не прощая его за содеянное, после рассказа Василия Васильевича о его трудной и горькой судьбе ребенок начинает осознавать причины его жестокого поведения. По мере взросления Алеши и его отдаления от конкретных событий их эмоциональная окраска в его восприятии начинает меняться и наполняться иным содержанием. Подросший герой способен не только воспринимать что-то новое и вспоминать пережитое, но и делать умозаключения, сопоставлять.

Подобное насыщение повести трагическими и драматическими элементами, кардинально отличающими ее от многочисленных произведений о счастливом и безмятежном детстве, усиливает реалистический компонент. Полностью исчезает привычная для детских произведений сентиментальность (например, выражавшаяся в описании детской комнаты). Перед нами герой-ребенок нового типа, выходец из народной среды. Образ «простого ребенка» существовал в литературе и до Горького, но создавался как бы сверху, отстраненно. Такой подход не имел ничего общего с принципами автобиографизма. Автор повести «Детство» выписывает образ своего героя изнутри, показывая весь спектр чувств и переживаний мальчика. Мир, созданный Горьким, значительно расширяет рамки автобиографического образа и повествования о нем, т.к. «сложный процесс формирования детской души под влиянием окружающей среды, описанный в трилогии, сочетается с кардинальными мировоззренческими вопросами о вере и безверии, назначении человека и смысле жизни, свободе и необходимости,



гуманизме и жестокости»⁶. Это находит свое отражение как в поведении героя, так и в его миропонимании, «описание событий реальной жизни ребенка превращается в “жизнестроение”...»⁷, в основе которого лежит интерес к жизни, восприятие ее «под углом позитивного, созидającego сознания»⁸. Весь этот сложный комплекс наполняет новыми красками образ ребенка в художественном автобиографическом тексте.

Повесть П. Санаева «Похороните меня за плинтусом», опубликованная в 1996 году, также представляет собой автобиографический текст, где перед читателем появляется новый тип героя-ребенка, находящегося в сложных, совсем недетских отношениях со взрослым миром, его окружающим. Для П. Санаева период детства — это недавнее прошлое, которое еще очень сильно в памяти. Это, вероятно, и позволяет автору с наибольшей яркостью показать характер главного героя, находящегося под влиянием семейных взаимоотношений, заставляющих его закрыть свой внутренний мир от окружающих, а особенно от родных и близких людей. Как и в повестях Аксакова и Горького, и здесь главное внимание уделено «художественному исследованию детско-подросткового сознания, его внутренних закономерностей и связей со средой»⁹ и воплощает мир в детском восприятии.

Восьмилетний мальчик Саша остро чувствует все несовершенство жизни. В отличие от произведения Горького, здесь, как и у Аксакова, перед нами герой с вымышленным именем, что подчеркивает желание автора дистанцироваться от обстоятельств и персонажей. При этом в интервью журналу «Караван» сам П. Санаев говорит: «это

⁶ Спиридонова Л. Трансформация жанров в творчестве М. Горького // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. 2019. Т. 78. №3. С. 14–23.

⁷ Там же.

⁸ Голубков М.М. Максим Горький. М., 2019. С. 37.

⁹ Ничипоров И.Б. Детство как травма в современной русской литературе (повесть Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом») // Art logos. № 1 (6). 2019. С. 47.



литературное произведение на основе реальных событий моего детства»¹⁰. Он, по сути, признает, что история Саши Савельева основана на его собственных впечатлениях и ощущениях, вынесенных из детства. Таким образом, и это произведение можно рассматривать как автобиографическое. П. Санаев вводит в свой текст также не одного, а как минимум двух повествователей. С одной стороны, все события в произведении изложены с позиции ребенка, с другой, можно с уверенностью сказать, что в повести фигурирует и взрослый нарратор: в некоторых фрагментах заметен явный юмористический оттенок, ощущается присутствие зрелого, опытного человека, «исподволь комментирующего и дополняющего детские впечатления»¹¹.

Уже с самого начала этой истории мы различаем некоторые сходные с произведением Горького мотивы и образы. Первое, что сразу бросается в глаза, это одиночество мальчика, при этом живущего в семье, и притом вполне обеспеченной. Главным человеком в жизни Саши также является бабушка, на которую, как и у Горького, мать мальчика возлагает все заботы о нем. Казалось бы, перед нами сюжетное продолжение горьковского произведения, однако далее это внешнее сходство уже не так явно становится заметным. Бабушка Саши — человек властный, взбалмошный, эгоистичный, по-своему горячо любящий внука, — считает его своей собственностью. Здесь уже не идет речь о том, чтобы уважать личность ребенка, как это было в произведении Аксакова, да и в самостоятельности Саше, в отличие от Алеши Пешкова, отказано. Он вынужден думать и говорить, как бабушка. Уже в совсем небольшом вступлении мы замечаем некоторые особенности мировосприятия ребенка. Герой говорит о себе: «Мама променяла меня на карлика-кровопийцу и повесила на бабушкину шею тяжелой крестягой»¹². Далее ощущение навязанного или

¹⁰ Интервью Павла Санаева журналу «Караван историй» [Электронный ресурс]. URL: <http://plintusbook.ru/caravan/> (дата обращения 11.03.2020).

¹¹ Ничипоров И.Б. Указ. соч. С. 48.

¹² Санаев П.В. Похороните меня за плинтусом. М., 2019. С. 5.



внушенного мальчику мнения усиливается. Так, бабушку, которая пугает ребенка своей жесткостью и непримиримостью, Саша называет не иначе как «бабонька», «бабушка», а мать, «праздник жизни», — Чумочкой (изменив на более ласковое бабушкино прозвище Чума).

Сильное влияние на формирование характера и личности Саши, как и героев произведений Аксакова и Горького, оказывает семья. Но если в случае с Сережей Багровым перед нами счастливые, любящие друг друга, своих детей и близких люди, а в повести «Детство» Алеша чувствовал, хоть и недолго, искреннюю любовь родителей и особенно бабушки, то у Санаева мальчик вынужден уже с малого возраста изворачиваться, чтобы хоть как-то сохранить мир в семье. Перед нами рано повзрослевший ребенок, который уже хорошо понимает, как должен себя вести в той или иной ситуации. «Бабушка была моей жизнью, мама — редким праздником. У праздника были свои правила, у жизни свои»¹³, — так маленький мальчик совершенно по-взрослому рассуждает о себе и родных. Особым штрихом к портрету семейного клана, где все против всех, а заложником выступает ребенок, представляется не конкретизированная, почти обезличенная фигура деда, безразличного к единственному внуку и наследнику. Мнение ребенка о нем двойственно: с одной стороны, в глазах мальчика он человек добрый, правда, подавляемый своей женой, в то же время его постоянное поддакивание бабушке порой вызывает в ребенке ненависть к нему. В отличие от старшего поколения мужчин в домах Сергея и Алеши, здесь дед практически не влияет на характер и взгляды героя.

Как и у Алеши Пешкова, в жизни героя повести Санаева мало счастливых моментов, чаще всего он чувствует себя одиноким и брошенным, несмотря на всю неумную опеку бабушки, даже мечтает о смерти, прося мать: «Пообещай, что, если я вдруг умру, ты похоронишь меня дома за плитусом»¹⁴.

¹³ Санаев П.В. Похороните меня за плитусом. М., 2019, гл. «Чумочка». С. 213.

¹⁴ Там же. С. 253.



Тема смерти в этом произведении вообще звучит очень часто, угнетая детское сознание. Об этом постоянно говорит бабушка, предвещая скорую кончину не только самому герою, но и любимой матери, которую должен отравить «карлик-кровопийца», мамин новый муж. Эта тема действительно символична в контексте формирования детского мироощущения. Смерть для всех трех героев — нечто страшное, пугающее. Но если Сережа Багров уже в какой-то степени подготовлен к неизбежному окончанию жизни, а Алеша Пешков переживает смерть близких тяжело, то Саша Савельев ощущает своего рода чувство спасения или освобождения, когда присутствует на похоронах бабушки.

В этом произведении, как и в двух предшествующих, автор подробно останавливается на эпизоде болезни ребенка, но если у Аксакова вся семья в тяжелое время объединяется и старается всячески поддерживать мальчика, а у Горького рядом с Алешей постоянно находится ласковая бабушка, и затем все домочадцы, включая деда, виновника его недуга, то для Саши эти моменты тяжелы особенно, т. к. даже тогда бабушка чаще всего остается для ребенка домашним тираном.

Образ ребенка в автобиографических произведениях включает в себе как личностные, биографические черты писателей, создавших данные тексты, так и стремление данных авторов максимально глубоко продемонстрировать внутренний мир маленького героя, опираясь при этом на свой собственный жизненный опыт и впечатления. Произведения С. Аксакова «Детские годы Багрова-внука, М. Горького «Детство», П. Санаева «Похороните меня за плинтусом», созданные в разные исторические периоды, схожи в своем желании показать мир ребенка его собственными глазами, а также в стремлении передать особенность взглядов, своеобразие мыслей, объединяющих мир героя-ребенка и взрослого повествователя, сквозь призму времени.



И.Б. Ничипоров

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ КОЛОРИТ В РОМАНЕ Н. АБГАРЯН «СИМОН»

Тщательная прорисовка местного колорита составляет существенную черту произведений армянской русскоязычной писательницы Наринэ Абгарян (род. в 1971), что, в частности, нашло воплощение в ее рассказах, автобиографической трилогии о Манюне (2010–2012), романах «С неба упали три яблока» (2015)¹ и «Симон» (2020).

Замысловатый сюжетный рисунок романа «Симон» основан на взаимопроникновении частных историй и пути армянского народа с незапамятной древности до наших дней; здесь «трагичное и тяжелое переплетается... со смешным и невесомым»² и благодаря щедрой изобразительности «ловишь вокруг себя запахи сладкой гаты, терпкого мацуна, горного воздуха... И — внезапно — моря...»³

Отправной точкой многочисленных экскурсов в прошлое становится в произведении смерть каменщика Симона «накануне своего 79-летия»⁴ в городе Берде Тавушского района Армении. Узнав об этом известию, сюда «стали подтягиваться бывшие пассии Симона», а сам Берд образует центр романного действия, поле притяжения для пересекающихся индивидуальных и семейных судеб.

История Сильвии, получившей вследствие неудачного замужества прозвище «Вдовой Сильвии», рассказана в романе с обили-

¹ Ничипоров И.Б. «С неба упали три яблока» Н. Абгарян как мифопоэтический роман // Русистика в XXI веке: тенденции и направления развития. Международная научная конференция. Сб. статей. Ереван, 2019. С. 473–478.

² Бугулова И. А было ли море? Роман Наринэ Абгарян «Симон» // Российская газета, 2020. 16 ноября.

³ Там же.

⁴ Абгарян Н. Симон [Электронный ресурс]. URL: <https://booksread.com.ua/read/simon> (дата обращения 26.03.2021). Далее в тексте статьи цитаты приводятся по этому изданию.



ем хронологических инверсий и заметным смещением повествовательного фокуса с событийного ряда на подробности предметного мира и взаимоотношения героини с освоенным ею пространством. Топографический колорит намечается в исходном описании местоположения ее дома, который «замыкал неширокую улицу, упираясь задним двором в грудь обросшего кустарником холма Хали-Кар». Изображение ее личной драмы композиционно обрамлено, с одной стороны, приездом в Берд дочери Анны, решившей рожать в родном городе, появлением внука, воспроизведением местных традиций обращения с новорожденным, семейных споров о выборе имени, а с другой — ретроспекцией встречи Сильвии с дочерью уже в постсоветское время после многолетней разлуки. В этих коллизиях, которые, «поправляя друг друга, и пересказывали бердцы», затаенные переживания героини проступают в ее укорененном в национальной культуре *рачительном отношении к вещному миру*, которое выразилось в том, как она собрала на свадьбу дочери приданое, копившееся «пятнадцать долгих лет»: «Кузов грузовика понемногу наполнялся нераспакованной югославской мебелью, коврами, столовыми сервизами, скатертями и полотенцами, шерстяными одеялами и подушками на утином пуху, отрезами дорогой шелковой ткани и чугунными сковородами, звонкими фужерами и постельным бельем из тончайшего атласа. Бархатные коробочки с ювелирными украшениями Сильвия спрятала в сумку и всю дорогу держала на коленях... Берд наблюдал эту картину в полнейшей тишине и перевел дыхание лишь тогда, когда грузовик скрылся за чертой города».

Вехи жизни Сильвии, органично вписанные в предметно-бытовую среду, соотнесены с ритмами народной истории. В пору учебы в Ереванском университете она снимала комнату вместе с подругой Офелией, которая выйдет замуж «не за обычного советского комсомольца, а за сына репатриантов, бежавших от большевиков во Францию сразу после падения армянской республики и вернувшихся на родину лишь после Второй мировой войны». Позднее, вновь оказавшись



в Ереване, путешествие куда из Берда представлялось ей «выездом в большой мир», она будет впечатлена уникальной керамической статуэткой Богоматери, ее «круглыми, в двойных ямочках, детскими щеками... прижатыми к полной груди большими руками, мягкими складками фартука, в карманах которых явно что-то лежало: сухофрукты или, может быть, грецкие орехи. Или же, вполне возможно, это были куриные яйца, которые она, причитая, собрала с грядок, ругая бестолковую птицу, несущуюся где попало». В «сельском» облике Мариам героине открывается просветляющее видение патриархального уклада малой родины. При возвращении домой после злключения в распавшемся браке Берд встретил ее появлением Косой Вардануш — юривой, доброй хранительницы этих мест, а также «горьким дымом тлеющей прошлогодней листвы и настойчивым, до головокружения, запахом моря».

Родовая память персонажей служит у Абгарян скрытым двигателем сюжетного действия. Личные потрясения Сильвии рифмуются с разрушительным потоком в Берде в сентябре 1985 г., когда «выступ скалы обломился и, проташенный бешеным течением, пропорол плуговым лемехом дно реки». Природные катаклизмы «оживили в памяти людей почти семидесятилетней давности события», однако были смягчены мудрым юмором от зрелища того, как «заядлые рыбаки поднаторели удить прямо с веранд — какой смысл выходить из дому, когда река плещется прямо во дворе!»

Причастная опыту народных страданий и наученная нестроениями в собственной жизни, Сильвия «берегла каждую, даже самую, казалось, незначительную деталь интерьера родительской спальни», ее домашняя обстановка, включая не раз упомянутый «истрепанный томик стихов Терьяна», была овееана «ощущением незримого присутствия родителей», которым она и на кладбище рассказывала о себе и дочери. Сокровенный домашний мир Сильвии, с увековечившим долгое разлучение с дочерью лоскутом ткани в рамке под стеклом, выпечкой в традициях национальной кухни — становится почвой для ее вспыхнувшего романа с Симоном. Пришедший в этот дом в качестве



кровельщика, старого знакомого семьи, Симон был заморожен не только 36-летней героиней, обвязавшей «лицо краем платка на карабахский манер», но и нахлынувшими на него семейными воспоминаниями, раздумьями об ушедшей матери, атмосферой бердских легенд, веками формировавших *мифопоэтические образы быта, природы, вожделенного моря*: «Посидел под тенью печной трубы, покурил, наблюдая за тем, как выстраиваются в живописную цепочку по краю неба шерстяные облака... С ущелья, поддетый порывом склочного ноябрьского ветра, вновь поднимался водорослевый запах моря. Симон протяжно вздохнул, вспоминая легенду, которую в детстве рассказывала ему мать. Сюжет выветрился из памяти, он был слишком мал, чтобы его запомнить, но море, плещущееся между скал, по дну которых змеилась крохотная горная речка, запомнилось ему навсегда».

Мистика родного пространства выступает влиятельной силой и в судьбе *Элизы*. Древняя часовня, куда по воскресеньям «пожилые люди заглядывали... по старой памяти», а в непогоду укрывали скот, в разные времена оказывается предметом ее пристального созерцания. Родившаяся в 1946-м, она безотчетно, по таинственному велению родового опыта, устремляется под «невысокие своды» этого «чудом спасшегося от многочисленных набегов кочевников, но не убереженного от варварского обращения советской власти сооружения», всматривается в «выбитые рукой искусного мастера ажурные кресты в окармке гранатовых плодов и виноградной лозы», в черты распятого на кресте «мученика», которому она «принялась рассказывать о том, что ее беспокоило». В этой часовне ей предстояло оплакать измену мужа Тиграна, смерть 47-летней матери, здесь происходит ее судьбоносная встреча с Симоном.

Личные испытания и этой героини вплетаются в прихотливый узор истории Армении. В рассказах матери Элизы о послевоенном времени, о ее отце, вернувшемся с фронта в 43-м, о знахарке Пируз, которая спасла его «и травами сушеными, и настоями, и заговорами с молитвами», об их запоздалом, наполненном забавными перипетиями



«свадебном путешествии» в Ереван — запечатлены цветистый орнамент народной речи, нюансы быта и эмоциональных состояний тех лет. Выведанная у двоюродной бабушки тайна гибели малолетнего брата матери проливает свет на трагические эпизоды жизни рода и страны в условиях крушения царской империи в 1919–1920 гг.

Сцены семейного разлада Элизы с неверным Тиграном происходят на фоне детализированного домашнего интерьера и городско-го пейзажа. С мучительно переживаемой ею изменой контрастирует убранство дома Тиграна, специально, по древним установлениям, приготовленного к появлению новорожденного и украшенного великолепным «темно-синим драконовым ковром, сотканным бабушкой».

Разнонаправленное течение романного времени обнаруживается у Абгарян в композиционном значении предысторий, частых отступлений от магистрального сюжета, вскрывающих парадоксы и травмы родовой памяти. Так, характеристика любовницы Тиграна Шушан обогащается воспоминанием о ее бабушке, чья смекалка помогла выжить в пору резни и депортации армян «из сердцевины охваченной погромами и убийствами турецкой империи», а позднее и при советской власти. Хотя в консервативном Берде отношение к супружеской неверности было осуждающим, «слухи об изменах всегда передавались шепотом и брезгливой скороговоркой», 35-летняя редактор газеты Шушан «до мозга костей была местной женщиной, отлично знала не только обычаи и традиции, но и глубинные комплексы бердцев, потому писала о родном городке беспощадно и открыто». Тайные встречи любовников в здании редакции, разместившейся в бывшем княжеском особняке, подсвечены исторически емким рассказом об участии его владельца князя Маиляна, который после революции «закончил свои дни в психиатрической лечебнице, а его семья после падения первой армянской республики переехала в Бейрут, где ее следы окончательно затерялись».

Тема сохранения армянского мира в инонациональном окружении развивается в грядущих перипетиях семейной жизни Элизы, в пла-



нах ее сыновей посредством фиктивного брака перебраться за океан, в их пребывании в Америке и американских впечатлениях самой героини, у которой «острокупольная колокольня старой баптистской церкви» пробуждает чувства, испытанные некогда в заброшенной армянской часовне.

Этнокультурная проблематика акцентирована и в иных сюжетных линиях романа.

Замужество Софьи Сев-Мушеганц в 1972 г. доносит колорит советской Армении, с особенностями свадебной моды в бердской «глухой провинции», с «продаваемой из-под полы французской косметикой», насущной необходимостью «за туфлями и сумочкой... съездить в Батуми» и одновременно с издавна заведенной традицией подкладывать тарелки под ноги новобрачным, «чтобы они расколотили их ударом каблука на счастье». Семейные раздоры Софьи и работавшего в Казахстане Бениамина художественно переданы через восприятие персонажами природного мира. Тоска обманутого мужа проявилась в его обостренном ощущении того, что «казахское солнце во сто крат жарче армянского» и что запахом родного Берда врачуются душевные страдания, преодолевается власть пространства и времени: «Спелые лучи уходящего солнца просвечивали сквозь стирку янтарным золотым, воздух пах обожженным жарой чабрецом и перезрелой, сладкой до одури шелковицей. Бениамин втянул полной грудью этот привычный с детства запах, держал его долго в легких, будто хотел напиться им на годы вперед».

Судьба Сусанны, прошедшей через большую любовь к Симону, через чуть ли не средневековое похищение будущим мужем, которому она и в семейной жизни «так и не простила... случившегося», тоже увиденна сквозь местные ландшафты и житейские драмы знакомых земляков. Она с детства созерцала «диковинный, почти босховский мир» глухих мест провинциальной Армении, «не ощущая его откровенной неприглядности и не стараясь придумать ему оправдания», постигла «разноголосье родного городка» с его «скособоченной городской площадью», Садовой улицей, где «в один из ясных апрельских дней



Симон и увидел ее». В призме ее раздумий прочерчены надломленные жизненные пути соседей-репатриантов, «вернувшихся из разрушенной войной Европы в советскую Армению» и ставших «заложниками страшного времени», обреченными прослыть «врагами народа» и укрываться с «леденящим душу страхом» в «доме отшельников», который явился для них «одновременно и тюрьмой, и единственным местом, где они ощущали себя в безопасности».

С неприкаянностью Сусанны ассоциируется и участь 14-летней Ананки, чья семья вымерла от тифа, свирепствовавшего в деревнях северо-восточной Армении летом 1937 г. В патриархальном сознании местных жителей выпавшая из родовой цепи Ананка навсегда превратилась в Безымянную, стала отшельницей, «олицетворением безумия» и «давно уже обитала в том измерении, где не существовало ни печали, ни сожалений», а бердские хозяйки слагали «легенды о клубах пыли и нагромождениях хлама в ее доме». Обобщающей силы при изображении ее ветшающего жилища достигает мотив остановившегося времени, а вторжение разросшегося сада внутрь дома знаменует хрупкость частного существования под натиском сверхличных сил: «С годами одичалый сад подобрался вплотную к дому, а ветви деревьев, выдавив стекла годами не мытых окон, проникли внутрь, прорастая, словно вены, в мебель, потолок и стены...». Характерным для бердцев *мифологизированным восприятием условности времени* было продиктовано и живучее местное предание о «правнучке старой Катинки» Баграте, который, «обманув смерть семь раз... проживет сто с лишним лет».

Внутренняя беззащитность Сусанны, которая поселилась в Эчмиадзине и изготавливала на продажу туристам расписные платки, оттеняется на эпически объемном, едва ли не фольклорном фоне песчаных бурь, «бушующих в Аравийской пустыне», накрывающих Араратскую долину и надолго подчиняющих себе жизнь небольших городков: «Зной прокатывался скрипучим колесом по ссохшимся дорогам, поднимая клубы пыли и пустынного песка. Аисты,



покинув гнезда, ютились под крышами домов. Окрепшие птенцы, к тому времени научившиеся уверенно летать, отказывались сами добывать питье, вынуждая родителей таскать из птичьих поилок в клювах воду. В оконные щели, шурша ядовитой змеей, пробиравась жара. Молчали вороны — вестники дождей, попрятались по подвалам, заключив временное перемирие, дворовые псы и коты...». В мифопоэтических координатах романа Абгарян всеподавляющей, подобной сказочному существу жаре противостоит сквозящая в разговорах многих персонажей и осевшая в глубинах национальной картины мира *тоска по морю*, которая настигала тогда, когда из бердского ущелья начинало вдруг тянуть «ласковым ветерком, отдающим на губах солоноватым привкусом, и было непонятно, откуда он каждый раз берется, этот соленый ветер, если моря в этих краях не водилось со времен большого потопа».

Насыщенные ярким национальным колоритом повествования об индивидуальных и семейных перепутьях персонажей, изгибах коллективной памяти, вещих снах жителей Берда, символических предзнаменованиях — в финале романа перетекают в *нарратив мифа, который разворачивается за гранью чувственного мира*. Умерший Симон «уже парил», «пролетая» над родными местами, над желанными когда-то женщинами, он с улыбкой воспринимал все происходящее, хотя «собственные похороны» ему «решительно не нравились». В нем звучит материнский голос, влекущий к блаженной бесконечности и рассказывающий «о море, которое случается в жизни человека дважды — когда он приходит в этот мир и когда его покидает»: «“Так оно действительно существует”, — подумал Симон с ликованием. Он позволил волнам подхватить себя и даже попытался плыть по течению, но не смог — что-то держало его за ногу... Нить, привязанная к его щиколотке, оборвалась и разлетелась множеством светящихся искр, которые, подхваченные убывающей волной, недолго мерцали, а потом растворились в безвозвратной морской глубине, но этого Симон уже не видел».

Итак, этнокультурный колорит в новом романе Н. Абгарян весьма разнообразен. В биографиях героев, их страстях и разочарованиях,



в причудливо ветвящихся сюжетных линиях, локальных мифах открываются густо исписанные и напоенные слезами поколений страницы жизни народа Армении. В произведении любовно живописуются практики повседневной национальной культуры, природные ландшафты, в плотной вещественности бытия автором и персонажами угадывается мистическая глубина, а земная история размыкается в пространство вечности.



Ш.Г. Умеров

ПОТЕРЯННОЕ ПОКОЛЕНИЕ НА RENDEZ-VOUS: ИЗ ВЕКА XX В XXI ВЕК

Воспоминания — единственный рай,
откуда нас никто не может изгнать.
*Жан Поль. Экспромты, которые
я помещу в семейные альбомы (1811)*

Ректорат МГУ 15 декабря 2020 г. выпустил сообщение о вакцинации.

Указывалось, что вакцинация проводится «жителям, находящимся в основной группе риска»: от 18 до 60 лет. Значит, люди старших возрастов, на тот момент не подлежавшие вакцинации, могли считать себя потерянным поколением. Как видим, понятие динамичное и емкое.

Определение «потерянное поколение» появилось благодаря Эрнесту Хемингуэю, который сделал его — со ссылкой на писательницу и меценатку Гертруду Стайн — эпиграфом к своему первому роману «И восходит солнце» (1926): «Все вы — потерянное поколение. Гертруда Стайн». При этом автор был не вполне точен. Как явствует из его воспоминаний и парижских дневников, опубликованных посмертно (в русском переводе под названием «Праздник, который всегда с тобой»), обвинение «Génération perdue!» вырвалось у некоего хозяина гаража в адрес нерасторопного молодого помощника. А находившаяся рядом Стайн, которая была на четверть века старше Хемингуэя, тут же обратилась к писателю: «Вот кто вы такие! И все вы такие! — сказала мисс Стайн. — Вся молодежь, побывавшая на войне. Вы — потерянное поколение»¹.

¹ Хемингуэй Э. Праздник, который всегда с тобой / Пер. М. Брука, Л. Петрова и Ф. Розенталя // Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4 тт. Т. 4. М., 1982. С. 185.



На эту тему потом высказывались многие. Проницательную характеристику дал литературный критик Малькольм Каули, входивший в круг американской художественной элиты, который в 1920-х годах образовался в Париже. Несмотря на то, что сам он не был особенно популярен среди ставших знаменитыми собратьев (Хемингуэй, Скотт Фицджеральд, Дос Пассос, Эзра Паунд и др.), его неоднократно переиздававшиеся лирические мемуары «Возвращение изгнанника: рассказ об идеях» (1934) явились авторитетным источником сведений о судьбе потерянного поколения. Каули писал: «Оно было потеряно прежде всего потому, что оно было вырвано, отучено и почти отброшено от своей привязанности к какому-нибудь месту или традиции. Оно было потеряно, потому что его обучение подготовило его для другого мира, а не для того, который существовал после войны <...>. Оно было потеряно, потому что оно не принимало никаких других руководств для поведения и потому что оно сформировало ложное представление об обществе <...>. Это поколение принадлежало периоду перехода от ценностей уже устоявшихся к ценностям, которые еще должны были быть созданы»².

Описание Малькольма Каули уже давно распространилось не только на его соотечественников, но и на Э.М. Ремарка, Л.Ф. Селина, Анри Барбюса, ряд других романистов, именно так запечатлевших состояние молодых ветеранов Первой мировой. Оно подходит и для многих героев Генриха Белля, Зигфрида Ленца, Гюнтера Грасса, Альфреда Андерша, Альбера Камю, Джерома Сэлинджера, Джона О'Хары, Курта Воннегута, из-за травмирующих переживаний Второй мировой войны так же оказавшихся после нее на распутье.

У потерянных поколений XX века имелись предшественники. Что касается русской традиции, то это, например, Всеволод Гаршин. Как убедительно показал А.А. Пауткин, гаршинская военная

² Перевод Я.Н. Засурского. См.: *Засурский Я.Н.* Американская литература XX века / Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1984.



проза малых форм предвосхищала литературу потерянного поколения и взгляды на войну художников-экспрессионистов³.

Было ли потерянное поколение в нашей послевоенной истории? Тогда так не говорили, не формулировали, ведь «потерянное поколение» — это итог военной трагедии, то, что в ее остатке. А у нас до итога было далеко, трагедия не закончилась с взятием Рейхстага, а когда более или менее закончилась, в остатке оказалась старость. Да еще идеология, оказывавшая огромное давление на литературу, тогда требовала: «Сколько можно писать о войне?! Надо показывать социалистическое строительство». Однако, малозаметное на пафосном фоне литературы первых послевоенных лет, оно все же было.

Его состояние поначалу могло выразиться лишь поэтически-ми штрихами, как, например, в пронзительном стихотворении Михаила Исаковского «Враги сожгли родную хату...» (1945). Солдат, который дорогами войны «шел четыре года», который «три державы покорил», в итоге пришел на пепелище, к безмолвной могиле жены. Стекает по щеке «слеза несбывшихся надежд...», повисает в летнем воздухе вопрос «Куда ж теперь идти солдату, Кому нести печаль свою?». Разве шедевр Исаковского — не о потерянном поколении? Так до сих пор не говорят, не пишут, но цензура звериным чутьем своим это уловила сразу и наложила запрет, растянувшийся на долгие годы.

Это потом стихотворение Исаковского стало великим, стало одной из признанных вершин отечественной лирики. А тогда читателям авторитетно разъяснялось: «Слабым изучением важнейших явлений жизни объясняется и неудача стихотворения “Враги сожгли родную хату”, справедливо подвергнутого критике нашей партийной печатью. Поэт изображает демобилизованного солдата, вернувшегося в разрушенную деревню. Солдат в отчаянии, он идет на могилу жены и там

³ См.: Пауткин А.А. Военная проза В.М. Гаршина (традиции, образы и реальность) // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 2005. № 1. С. 94–104.



напивается. “Несбывшиеся надежды” воина-победителя искажают образ советского человека, замыкают его в мирок личных утрат и переживаний»⁴. В системе идеологических координат трагедия человека — всего лишь «мирок личных утрат».

Или стихотворение Семена Гудзенко «Мы не от старости умрем...» (1946). В нем сказано о том, что больно встало перед десятками тысяч бойцов: фронт и тыл. Солдат, пришедший с войны, чувствует себя посторонним даже на дружеской вечеринке: «Он хочет знать, что было здесь, когда мы были там». Поэт объединяется со своим героем. Окопное братство предстает в личном местоимении: «мы» — солдаты войны, «мы» — поколение, «мы были там». Значительная часть фольклора — как раз об этом. «Я был батальонный разведчик, а он писаришка штабной...» и т. д.

Из этого разрыва между фронтом и тылом являлось потерянное поколение. Художественный опыт лейтенантской прозы, воссоздававшей военные будни, окопный быт, питал и произведения о тех молодых фронтовиках, которые ощутили себя чужими в мирной обстановке. Переживания нравственного порядка, причины, их вызвавшие, давались с самого близкого расстояния. Большую роль играли психологические подробности, детали жизненного уклада. Вместо рассказа о происходящем — прямой показ.

В повести Вяч. Кондратьева «Отпуск по ранению» (1980) красноармеец, на втором году войны прибывший после госпиталя на недолгую побывку домой, задается вопросом: «Какого хрена они тут в Москве живут не так уж и плохо, когда мы там на фронте даже погибших похоронить не можем?» Вновь, словно бы эхом за героем Семена Гудзенко, повторяется «там», «здесь», «тут» — и кажется, никогда не были настолько колючи эти указательные слова, как в мыслях и речи солдат Великой Отечественной войны.

⁴ Бочаров А.Г. Михаил Исаковский // Лекции по истории русской советской литературы: В трех кн. Кн. III. М., 1953. С. 29.



В оттепельные и последующие годы тему продолжили Юрий Бондарев — романом «Тишина» (1962) и повестью «Двое» (1964), Василий Шукшин — рассказом «Миль пардон, мадам!» (1967), Вячеслав Кондратьев — рассказом «Знаменательная дата» (1977), повестью «Встречи на Сретенке» (1983). «Понимаешь, после того, что мы сделали, все остальное кажется мне какой-то мелкой возней — институт, учеба, потом работа... У меня такое ощущение, что главное в жизни нами уже совершено, а дальше... дальше пойдет что-то малоинтересное», — признается недавний фронтовик своему товарищу школьных лет («Встречи на Сретенке»). «Тоска иногда забирает по тем денькам... На войне я был до необходимости необходим» («Знаменательная дата»).

Тема потерянного поколения прозвучала в истории главного героя фильма Григория Чухрая «Чистое небо» (1961) летчика Астахова, оказавшегося после войны и плена социальным изгоем. Черты этого поколения узнаются в неустроенной судьбе, из которой будто выпали все послевоенные годы, шофера Ильина, главного героя пьесы «Пять вечеров» (1959) Александра Володина. Еще определеннее эти черты проступают в автобиографических володинских «Записках нетрезвого человека» (1999) и особенно в программном «заклинании», навсегда отделяющем поэта от окружающего мира⁵. Обращения на «вы» имеют в нем значение множественного числа.

... Забудьте, забудьте, забудьте меня!

И я вас забуду, и я вас забуду.

Я вам обещаю: вас помнить не буду.

⁵ В предисловии «От автора» к готовившемуся в 1986 году сборнику стихов Володин объяснил, почему «они — без метафор, внезапных образов. Зачем тогда? У меня было тяжелое состояние, и я стал писать заклинания самому себе» (цит. по: Кузьмичев И. «Судьба обретает рисунок...» // Володин А. Простите, простите, простите меня...: Стихотворения. СПб., 2019. С. 5–6). Непосредственный повод к созданию этого стихотворения, с которого «началось мое писание стихов», не был связан с войной (см. об этом: На шаре тесненьком столпились мы...: Беседа с А. Володиным / Беседа вела Ирина Николаева // Октябрь. 1999. № 1).



Но только вы тоже забудьте меня!
Как будто мы жители разных планет.
На вашей планете я не проживаю.
Я вас уважаю, я вас уважаю,
Но я на другой проживаю. Привет!

Вот что писал о себе и сверстниках Николай Николаевич Никулин, профессор, историк западноевропейской живописи, ведущий научный сотрудник Эрмитажа: «Вернувшись с войны израненный, контуженный и подавленный, я не смог сразу с этим справиться. В те времена не было понятия “вьетнамский синдром” или “афганский синдром” и нас не лечили психологи. Каждый спасался, как мог. Один пил водочку, другой, утратив на войне моральные устои, стал бандитом... Были и такие, кто бил себя в грудь кулаками и требовал матки-правды. Их быстро забирали в ГУЛАГ для лечения... Сталин хорошо знал историю и помнил, что Отечественная война 1812 года породила декабристов... Я спасался работой и работой, но когда страшные сны не давали мне жить, пытался отделаться от них, выливая невыносимую сердечную боль на бумагу. <...> Почти три десятилетия я никому не показывал эту рукопись, считая ее своим личным делом»⁶.

Неизбывность своей опаленной войной доли звучит и в сделанном спустя годы горьком стихотворном признании того же Александра Володина:

Давно уже я не справляюсь
с отяжелевшим бытием.
Оно в войну еще сломалось.
Со сломанным вот так живем.
Пить и молиться. На замок
замкнувшись. А по телефону
жена ответит: “Занемог,
кремирован и похоронен...”

⁶ Никулин Н.Н. Воспоминания о войне. Изд. 2-е. / Предисл. М.Б. Пиотровского. СПб., 2008. С. 236–237. (Серия «Хранитель»).



...Другим запомните меня.
Не в нынешней, а в прежней роли...

Художники новых генераций принесли обновление материала. Так, в выдающемся фильме «Иваново детство» (1962) Андрей Тарковский сознательно перевел повесть Владимира Богомолова «Иван», посвященную армейской разведке (автор служил в военной разведке и в контрразведке СМЕРШ), на тему потерянного детства.

На смежную волну настроил Александр Вампилов, сын бурятского учителя-«врага народа», ошельмованного и расстрелянного в период Большого террора, свою новаторскую драму «Утиная охота» (1967). Кондовым ее хулителям он с вызовом бросил: «А мы — такие вот! Это я, понимаете?! Зарубежные писатели писали о “потерянном поколении”. А разве в нас не произошло потерь?»⁷. За этим «нас» — истории многих людей, в том числе писателей. Среди них Тимур Зульфикаров, погодок Вампилова, на склоне лет вспоминающий: «Я вел жизнь катакомбного поэта. Во мне был ужас убитого в 1937 году отца, и я скрывал свою поэзию»⁸.

Ощущение недосказанности в отношении судьбы потерянного поколения привело молодого драматурга Анну Батурина (р. 1985) к пьесе «Фронтовичка» (2009). Эту недосказанность Батурина почувствовала в жизни. За ее героиней Марией Петровной Небылицей, чья попытка после демобилизации найти себя в обучении детей танцам (до войны она сама хотела стать балериной) закончилась крахом, было несколько реальных прототипов. «Я собирала ее из обрывков разговоров, которые слышала, из разных биографий»⁹.

⁷ Цит. по: *Тендитник Н.С.* Мастера. Иркутск, 1981. С. 178.

⁸ Эпизоды: Тимур Зульфикаров (документ. фильм) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Vf90H-V1HX4> (дата обращения 18.08.2021).

⁹ Драматург Анна Батурина: о жизни, о «Современнике» и о себе / Беседовала Светлана Новикова. Театрал. 2016. 30 апреля.



Симптоматична эта недавняя попытка реконструкции такого образа, да еще женского, что крайне необычно для потеряннного поколения, каким оно предстает в произведениях западной и отечественной литератур. Но все-таки обращение Батуриной к прошлому, предпринятое из другой эпохи, выглядит больше стилизацией, чем реконструкцией. Пьеса «Фронтовичка» аккумулирует сегодняшний опыт, лишь облаченный в гимнастерку 1940-х. Это проявляется и в ряде деталей. Так, в послевоенном мире, с которым учительница четвертый год не может свыкнуться, беззаботная молодежь гоняет, по ее словам, «на разноцветных велосипедах и мотоциклах без шлемов» (шлемы в СССР появились в 1967 году, разноцветные велосипеды и тем более мотоциклы — не многим раньше).

Но в театрах «Фронтовичка» имеет большой успех и ставится чаще других пьес А. Батуриной. Думается, не из-за послевоенного сюжета, а из-за того, что драма человека, не сумевшего найти себя при сменившихся исторических обстоятельствах, близка современному зрителю.

В качестве одного из свидетельств можно привести отклики читателей на скорбно-ностальгическую статью некой Лены Ло по поводу серии фотографий Владимира Ролова, на которых запечатлены трогательные эпизоды минувшей эпохи¹⁰. «Понимаем, что не все было так идеально, как написано. Но ностальгия по жизни в той стране, которая называлась СССР, периодически захлестывает. Зато теперь — стыдно и гадко» (Елена Иванова). «Изменилась страна? Да. Мы верим? Нет. Мы счастливы? Нет. Мы несчастливы, потому что мы не верим. Мне кажется, мы все потерялись, заблудились в красивых обложках и облатках, невыполнимых обещаниях. Мы потеряли веру во все.

¹⁰ Лена Ло. Вернуться домой, хотя бы на минуту: Я словно попала в тоннель к СССР [Электронный ресурс]. URL: <https://zen.yandex.ru/media/nostalgia/vernutsia-domoi-hotia-by-na-minutu-sovetskie-foto-vladimira-rolova-ia-slovno-popala-v-tonnel-k-sssr-5fbfe845a9416d5dd700c9f2> (дата обращения 27.11.2020).



Мы пока еще ничего не приобрели за это новое время — ни духовного, ни материального. Мы перестали слышать и видеть друг друга...» (Евлампия). «Мне кажется, что ЗДЕСЬ я в командировке, и скоро домой, туда, где родился!» (Владимир Николаевич)¹¹.

Литература улавливает эту тоску, боль нового потерянного поколения. Она сопереживает драме людей, «потерявшихся» в результате распада Советского Союза.

Назову романы «Русскоговорящий» (2005) и «Домик в Армагеддоне» (2009) Дениса Гуцко, «Ненастье» (2015) Алексея Иванова, «Город Брежнев» (2017) Шагиля Идиатуллина, пьесу «Первый хлеб» Рината Ташимова (2017). За реинкарнацию большевистской утопии отчаянно борются «союзники» (члены «Союза созидающих») в прогремевшем романе Захара Прилепина «Санька» (2006). Особенно крупно характер человека, потерявшегося во времени, предстал в недавнем романе Р. Сенчина «Дождь в Париже» (2019)¹².

Сорокалетний Андрей Топкин впервые в жизни оказался за границей, да еще в Париже, но мысли его прямо из зоны прилета отправились в обратном направлении, на малую родину: тувинская столица Кызыл, семидесятые годы, детство и возникшая на каком-то городском празднике уверенность, «что дальше будет вот так — хорошо, празднично, весело».

Что бы необычного ни попало ему в столице мира (даже потолочное окно в комнате, мансарды с ажурными балкончиками, пастис, абсент...), всё оказывается лишь поводом для погружения в горько-сладковатые воспоминания об исчезнувшем мире, почти каждое из которых вызывает боль и тоску. Впрочем, местами на топкин-ской ленте прошлого запечатлелась жестокая история. Он, например, запомнил, как из Афганистана «возвращались воевавшие там, неразговорчивые, какие-то отстраненные. Появились инвалиды, молодые

¹¹ Там же.

¹² Сенчин Р.В. Дождь в Париже. М., 2019. Далее в тексте цитаты из романа приводятся по этому изданию.



парни, — кто с пластмассовой кистью руки, кто с негнушейся ногой-протезом, кто со стеклянным, изумленно глядящим на мир глазом, изрезанным шрамами лицом... <...> Да, как-то моментом очень многие почувствовали себя лишними...». В ту пору он был школьником, но вскоре пришел его черед испытать то же самое.

Оттого вместо Лувра, Нотр-Дама и Версаля — гостиничный номер («Здесь ведь, на этом десятке квадратных метров, тоже Париж»), и в нем уйма спиртного из ближайшего супермаркета. Все пять дней в городе дерет промозглый ветер, колотит по улицам осенний дождь, вторя болезненно сумеречному состоянию Топкина, который из гостиницы выбирается чаще к вечеру, а остальное время в онейрическом забытии просматривает жизнь то ли свою, то ли «не совсем свою. Какого-то очень близкого человека...».

Зачем Топкин отправился в Париж? С ранних лет, как-то на прогулке с родителями услышав чарующие звуки «О, Шанз Элизе! О, Шанз Элизе!» (мама объяснила, что поется о самом красивом городе мира), мечтал о нем. Но когда через многие годы наконец-то попал в Париж, оказалось, что он Топкину не нужен. В основе его существования, как психологически убедительно и ненавязчиво обрисовал Сенчин, лежит травматическая ситуация, которую он сам от себя бессознательно скрывает. Впрочем, не все его душевные проявления к ней сводятся.

Тяготая к воспоминаниям о прошлом, живя мечтами о былом, он, вопреки логике, и в них не нуждается. Влечет ли его другая жизнь, как сказано у Трифонова? Никакой другой Топкин тоже не видит. Пожалуй, он мог бы повторить вслед за шукшинским непротивленцем Макаром Жеребцовым:

— Не для этой я жизни родился, дед...

— Для какой же ты жизни?

— Сам не знаю.

Нигде ему нет места. А вдруг?

Исследуя как непредвзятый социальный художник психологию постсоветского меланхолика, которого не увлекло парижское



рандеву, Сенчин подчеркивает его устоявшееся одиночество среди людей. Трижды Андрей Топкин женился, трижды разводился и снова одинок.

Жена Ольга бросила его не потому, что полюбила другого, «а чтобы не размякнуть вместе с Андреем». Три года она наблюдала за ним в роли «домашнего мужчинки, поддерживающего в квартире уют», и, не дождавшись чего-то большего, мужского, — ушла.

На следующий раз своему однообразно рефлектирующему герою Сенчин противопоставил молодую, полную энергии женщину, такую современную Ольгу Ильинскую, — его вторую жену Женечку, которая, как Топкин спустя годы понял, «была лучшей женщиной в его жизни. Самым интересным из встреченных людей. Но как трудно с этими лучшими и интересными!» Больше двух лет он не продержался. Сделал все, чтобы она разочаровалась и ушла. Разрыв с ней был похож на разрыв с первой женой.

Тот и другой разрывы были еще до крайности похожи на ситуацию, о которой взволнованно писал Чернышевский в статье «Русский человек на rendez-vous» (1858), когда человек теряет выпавший ему редкий, счастливый шанс совершить поступок и изменить опостылевшую судьбу.

Очевидна разница между повестью Тургенева «Ася», предметом размышлений Чернышевского, и романом Сенчина. Другая поэтика, другой язык и временная дистанция в полтора с лишним века. Более чем различны характеры героев (нет романтического в «двоемирии» установщика пластиковых окон Топкина), различны жизненный опыт, профессия, место действия, привычки, образ существования... — всё. А вот — русские люди, и ведут себя так, что в одном тут же узнаешь другого. Полтора века — не помеха. Да неужели столько прошло? Что-то уж очень общее есть в том и в этом противостоянии главных героев — противостоянии любви, противостоянии светлой чистой женской душе, которая одна-единственная на свете могла бы спасти, наполнить смыслом дни и ночи.



Но никакая женщина как прежде, так и теперь не сможет спасти человека, если сам он любить страшится, к сегодняшнему дню и окружающему миру, даже если это Париж, глубоко равнодушен.

Чернышевский страстно уповал на участие русского человека в гражданских делах как на единственное средство вывести его из апатии, сделать мужчиной. Только и здесь никаких шансов нет у нашего современника Топкина, в котором странными, но художественно убедительными путями лишний человек и безвольный Обломов сошлись с потерявшимся в новом веке эскапистом-кидалтом — тем, кто, несмотря на свои уже не юные годы, остался в идиллическом уюте ушедшего времени.

*В.В. Сорокина*

ВИДОВАЯ ИЗМЕНЧИВОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПРОЗЫ О ЖИВОПИСЦАХ

В современной литературе продолжает развиваться традиция обращения писателей к личности и творчеству, как правило, наиболее знаменитых художников. Такие произведения претендуют не на создание нового образа или иной концепции творчества, а скорее на то, чтобы выразить свой духовный мир, нарисовать свой собственный портрет. Явление это вполне вписывается в тенденцию поиска новых форм выразительности, привлечения нетрадиционных приемов создания художественного образа, что приводит к значительным видовым изменениям.

Примеров использования произведений визуального искусства в литературе огромное множество. Чаще всего произведения искусства занимают центральное положение в художественном тексте и выполняют важные идейно-художественные функции. Они становятся не только декорацией событий и предметом обстановки, а использование выдающихся произведений искусства не сводится к воссозданию колорита эпохи. В них отражаются души персонажей и мысли автора. Благодаря им авторами создается иная реальность, в которой возможны ситуации, не свойственные современной действительности.

Литературная основа мировой художественной культуры в целом всегда взаимодействовала с другими, не универсальными видами искусства — живописью, музыкой. Эта тенденция сохраняется в современном культурном пространстве и проявляется, в частности, в поиске новых форм.

В последние годы появилось значительное количество книг, авторы которых, экспериментируя с прозаическим текстом, обращаются к образам визуального искусства. Среди них и русские писатели —



Э. Лимонов, А. Королёв, В. Маканин, А. Иличевский, и западноевропейские — Дж. Барнс, Б. Мёрфи, Б. Шлинк, Ж.-М. Генассия.

Произведение одного из самых именитых английских прозаиков Дж. Барнса «Открой глаза» представляет собой сборник опубликованных в период 1989–2013 гг. в различных изданиях и по разным поводам очерков о жизни и творчестве художников. Все они не являются открытиями для искусствоведов, да и не искусствоведческий анализ в них главное. Семнадцать очерков о художниках сопровождаются авторским предисловием, из которого следует, что структура книги во многом соотносима с построением его же романа «История мира в 10 ½ главах», все части которого при видимой тематической разности объединены образом автора-повествователя и его философскими взглядами.

Перед читателем раскрывается уже известный по другим книгам автора все тот же тип героя-рассказчика, стремящегося разобраться в своих собственных ощущениях, но на этот раз через восприятие произведений искусства и их создателей. Картина и личность художника становятся художественными приемами раскрытия образа центрального персонажа. При этом не только складывается эмоциональный облик этого персонажа, но и создается его собственная биография, вырастающая из событий жизни любимых им писателей.

Живопись проецируется на действительность и служит ключом для ее познания. Картины становятся деталями психологического портрета. Описание их не просто компонент сюжета, как это нередко встречается в литературе, когда визуальный ряд трансформируется в словесный. В этой книге создается художественный образ автора-рассказчика через восприятие им произведений искусства и их авторов¹. На формальном уровне это выполнено в виде сборника очерков о живописи, на содержательном — это художественная проза.

¹ См. подробнее: *Сорокина В.В.* Картина как художественный образ в современной прозе // Литература и искусство. Век двадцатый / Ред. О.Ю. Панова, И.Ю. Попова, В.М. Толмачёв. М., 2020. С. 88–95.



Схожая текстовая конструкция представлена в книге Э. Лимонова «Мои живописцы» (2019). Принципиально от сборника Дж. Барнса это произведение отличается только тем, что очерки о писателях создавались специально для этого издания и раньше автором не публиковались по отдельности, хотя писались в течение довольно продолжительного времени, начиная с первого посещения писателем Италии в 1974 г., когда он переезжал Альпы в поезде, охраняемом «краснолицыми австрийскими полицейскими в штатском с небольшими черными автоматами»². С самого начала в очерке о Джотто читатель встречается с уже хорошо ему известным Эдичкой из «Это я — Эдичка» и «Дневника неудачника» и вместе с ним путешествует по жизни и творчеству художников, находя в них связи с его судьбой. Книга «Мои живописцы» и написана как развитие характера Эдички, только художественными элементами в ней являются, как и у Дж. Барнса, художники и их произведения, через которые автор раскрывает образ своего сквозного персонажа.

В молодом герое ранних произведений Э. Лимонова уже было заметно тяготение к визуальным образам. У героя романа «Это я — Эдичка» в малюсенькой комнатке гостиницы висел портрет главы сюрреалистической школы А. Бретона, который он возил с собой как талисман уже много лет. На стенах его обиталища, закрывая следы, оставленные предыдущими жильцами, развешены картины его приятеля Хачатуряна. Преемственность героя «Дневника неудачника» проявляется, помимо общности сомнительных качеств, в неравнодушии к искусству и пониманию его. Герой «озорства и любви к скандалу» Эдичка способен к эмоциональному переживанию: «Многие рисунки сумасшедшего (он рисовал) были мазней и хаосом, но некоторые — особенно желто-зеленый портрет с двоящимся лицом и рождение Венеры из морской пены — поражали своей нервной силой»³.

² Лимонов Э. Мои живописцы. СПб., 2018. С. 7.

³ Там же. С. 8.



Как и в случае с книгой Дж. Барнса, новых сведений о художниках и наблюдений над их творчеством искать не приходится. Автор ведет читателя по судьбе своего героя, раскрывая его эстетические предпочтения, степень эрудиции и остроту наблюдений. Представление Эдички о Джотто, по его собственному признанию, сводится к образу, созданному Пазолини в фильме «Декамерон».

Если обращение к Джотто связано с кино и первым посещением Италии, то очерк (а может — глава?) об Андрее Рублеве навеян более прозаическим событием: «А с Андрониковым монастырём меня связывают личные воспоминания <...> меня возили в находящийся в двух сотнях метров от монастыря Лефортовский суд»⁴. Несмотря на случайность встречи с древнерусским искусством и довольно ироничное упоминание о теории «проф. Фоменко» («город был заложен Дмитрием Донским в 1382 году на месте Куликовской битвы, которая на самом деле происходила на месте Москвы»⁵, герой находит созвучные его восприятию образы в «мазне» Рублёва: «”Апостол Павел” из Звенигородского чина целиком и полностью соответствует моему представлению об Апостоле Павле»⁶.

При дальнейшем углублении в текст книги Э. Лимонова очевидней становится важность изобразительного искусства для творчества и личности автора. На протяжении всей жизни образы картин помогали писателю создавать своих ярких персонажей. Эпатажные высказывания автора об искусстве вполне соотносимы с фразами из других произведений писателя. В главе/очерке о Боттичелли очевиден «Эдичкин» стиль: «Мадонны у него, как из Учпедгиза, как с назидательных плакатов “Мойте руки перед едой!”»⁷; «“Портрет Данте” яркий, как американский спи-

⁴ Лимонов Э. Мои живописцы. СПб., 2018. С. 14.

⁵ Там же. С. 16.

⁶ Там же. С. 16.

⁷ Там же. С. 41.



чечный коробок»⁸. И конечно же, проходящая через все творчество писателя идея превосходства своего героя над толпой обывателей: «У зрелого Боттичелли такая танцевальная, плавающая в воздухе постановка фигур, что меня раздражает. А вот и его современникам нравилось, и сегодняшним толпам нравится»⁹. Исключения впечатляют героя: «Массы адаптировали Ван Гога как своего. Такое редко случается, чтобы у меня и у масс служил гением один и тот же чел»¹⁰. Пытаясь разобраться в феномене творчества голландского художника, автор делает нестандартные наблюдения, среди которых «Ван Гог — это поэтизация обыденного, поэтому он нравится простолюдинам»¹¹ свидетельствует о глубине восприятия писателем изобразительного искусства.

Пьета Микеланджело вызывает у персонажа интимные переживания: «Молодая жена моя, замотанная в одеяло с головой, оставалась погружённой в сон кошмаров на матрасе в освобождённой для нас кладовой семейства Пачини...»¹².

Понимание изобразительного искусства опирается в значительной мере на сопоставление жизненного опыта автора с фактами биографии художников, которые становятся ему ближе как личности, а затем это чувство распространяется на их творчество. Так было в случае с Рубенсом. Героя-рассказчика сблизило с художником общее переживание: «Ему (Рубенсу) было 53 года, когда он получил шестнадцатилетнюю Фурман. Мне эти радости знакомы. В 1998 году я стал жить с Настей. Ей было шестнадцать в том году, а мне — 55 лет»¹³.

Обращение к картине Лукаса Кранаха Старшего «Адам и Ева» навеивает воспоминания детства у персонажа. Он создает колоритные

⁸ Там же. С. 41.

⁹ Там же. С. 42.

¹⁰ Там же. С. 128.

¹¹ Там же. С. 130.

¹² Там же. С. 54.

¹³ Там же. С. 65.



словесные портреты своих родителей: «Тут я почему-то вспомнил свою буйную мамку, хулиганку Раю, успокоенную в конце концов, утихомирленную тихой и деликатной любовью отца моего, родителя моего Вениамина»¹⁴. И опять герой-рассказчик ищет параллели между своей жизнью и творчеством любимых им живописцев, а картина продолжает выполнять функцию художественного приема раскрытия образа. «Моя мамка по характеру, наверное, была Ева, по масштабам, конечно, не вышло. Ева-то — праматерь человечества. Мать хотела, чтобы отец поехал в Советскую Гавань служить, а отец испугался. А вот Ева подстрекала Адама съесть плод с дерева познания и преуспела»¹⁵.

В каждом случае выбор рассказчиком художника определяется связью с событиями собственной жизни. Персонаж гордится компанией Гаршина, Хлебникова, Врубеля, с которым «лежал в одном сумасшедшем доме»¹⁶ и даже вспоминает революционера Артёма, который скрывался в том же заведении.

Эдичка сознается, что общение с живописью носило гипнотический характер: «Визуальные образы Врубеля тогда украдкой загипнотизировали меня и через сетчатку глаз забрались в меня и стали там тихо паразитировать, изменяя мои представления незаметным для меня образом. Живопись ведь — напускание гипнотического состояния на человека путём визуальных образов»¹⁷.

Э. Лимонов, в отличие от Дж. Барнса, использует в «Моих живописцах» не целиком им написанные и ранее изданные произведения, а лишь отрывки из них. Как в случае с главой о Рубенсе, он цитирует значительный отрывок из своего рассказа «Чужой в незнакомом городе». Это вполне выявляет художественное единство прозы писателя и его книги о художниках — по сути это все художественная

¹⁴ Лимонов Э. Мои живописцы. СПб., 2018. С. 74.

¹⁵ Там же. С. 77.

¹⁶ Там же. С. 114.

¹⁷ Там же. С. 116.



проза, где авторская мысль передается художественными образами, однако по форме они не перестают быть сборниками очерков.

Особенности творческой манеры Дж. Барнса и Э. Лимонова в этих книгах дают возможность говорить об использовании ими одной их жанровых модификаций современной прозы — *романе-сборнике очерков*, в котором образ центрального героя (в обоих случаях это герой-рассказчик) вырастает из мозаики образов визуального искусства и их создателей.

После издания книги «Открой глаза» Дж. Барнс опять возвращается к созданию образа автора-рассказчика через обращение к произведению искусства. В 2019 г. писатель выпускает книгу «Портрет мужчины в красном», поводом для написания которой стала картина Сарджента «Доктор Поцци у себя дома». Барнс создает не вымышленную предысторию персонажа, не биографию художника, не фантастические превращения и символические намеки, а прелестные зарисовки «Прекрасной эпохи» во Франции, одним из ярких представителей которой и был знаменитый французский врач Самюэль Поцци. И хотя автор настаивает на «романном» жанре своего произведения, все же это скорее очерк европейской художественной культуры в период между Франко-прусской и Первой мировой войнами. В нем представлены имена выдающихся ученых, писателей, композиторов, политиков, маршанов, артистов, художников и просто современников. Картина, хранящаяся в фонде Арманда Хаммера (США), стала поводом для увлекательного культурно-исторического путеводителя.

Многочисленные разрозненные события и персонажи книги объединены не столько личностью доктора Поцци, вполне заурядной, а все тем же автором-рассказчиком, история, впечатления, переживания которого и составляют скрытую суть этой книги. Это *роман-путеводитель*, центральным приемом создания которого является документальность.

В жанре документального расследования создает свой «роман» «Ухо Ван Гога» (2016) Бернадетт Мёрфи. В отличие от Дж. Барнса



и Э. Лимонова, уже известных авторов, молодая английская писательница издала свою первую книгу. Неизвестность автора и загадочность жанровой формы вызывали поначалу чисто практические трудности книготорговцев и библиотекарей — на какую полку ставить? Что это: изящная словесность или научная работа?

Как и в случае с романом «Портрет мужчины в красном» Дж. Барнса, в основу сюжета этой книги положена одна-единственная картина. Объединяет их также стремление к документальной достоверности. «Власть факта» в них определяет структуру и интригу сюжета, она же диктует выбор материала из жизни персонажей по принципу соотношения их с предметом исследования.

Автор книги «Ухо Ван Гога» вступает в увлекательную игру с читателем, как это принято в современной литературе, и одновременно делает достоянием широкой аудитории малоизвестные или вовсе неизвестные до недавнего времени факты биографии одного из самых модных и дорогих художников нашего времени.

Если обратиться к повествовательной форме книги, то сразу в ней можно увидеть признаки литературности. Помимо свойственных как научному, так и художественному текстам названия, подзаголовка («Главная тайна Винсента»), Содержания, Библиографии, Примечаний, Списка иллюстраций, Благодарности и даже эпитафий ко всей книге и к отдельным главам и посвящения, довольно часто встречающихся в научных изданиях на Западе и реже в России, в произведении представлены и чисто литературные формы. Среди них Пролог и Эпилог. В первом рассказывается предыстория страшного события в Арле, а во втором — подводится итог разысканиям и переживаниям автора.

Дальше больше. Автор сама определяет жанр своей книги как «приключение», в основе которого лежит путешествие: «Мое личное путешествие, которое я опишу в этой книге, началось семь лет назад»¹⁸. Широко известная история о членовредительстве Ван Гога

¹⁸ Мёрфи Б. Ухо Ван Гога. Главная тайна Винсента. М., 2019. С. 13.



одновременно обрастает документально подтвержденными подробностями и вплетается в повествование о «приключениях» центрального героя, который ведет рассказ от первого лица.

Перед читателем опять автор-рассказчик-герой, наделенный собственной биографией, обладающий определенными свойствами характера, но, в отличие от персонажей Дж. Барнса и Э. Лимонова, в начале книги совершенно лишенный эмоционального восприятия произведения искусства. Для персонажа-исследовательницы на первом месте стоит поиск, раскрытие тайн, а вовсе не эстетические предпочтения. Личность Ван Гога заинтересовала ее только потому, что «по воле случая» она переехала в Прованс, долго устраивала свою жизнь должным образом, пока не поняла, что ей «не хватало трудностей, а также радости открытий, которые дает жизнь в новой стране»¹⁹. «С детства мне нравилось разгадывать загадки, и я подумала о том, что теперь могу наконец заняться расследованием, чтобы понять, что произошло с Ван Гогом в тот декабрьский день 1888 года»²⁰.

В данном случае представлена совершенно иная мотивировка обращения к личности художника. Писательница создает образ своей героини не с помощью эмоционального переживания момента встречи с произведением искусства, а при помощи документального расследования. Здесь документ становится основным художественным средством создания образа. Разыскание, обретение, открытие оказываются главными приемами выстраивания психологического портрета героини.

Достаточно подробно описан путь поиска, связанный не только с архивами города Арля, до которых ей удалось добраться довольно легко. Героиня совершает утомительные поездки в Голландию, США, подробно воссоздается переписка ее с библиотеками и музеями. Перед читателем вырастает образ не Ван Гога, а страстного исследователя запутанного дела. В то же время по мере проникновения в личность

¹⁹ Там же. С. 15.

²⁰ Там же.



и жизнь Ван Гога героиня начинает все больше ощущать свою связь с голландским гением. «Как и Ван Гог, я выросла в Северной Европе и переехала на юг <...> была аутсайдером, и мне пришлось столкнуться с предрассудками, непониманием и предвзятым отношением...»²¹

Постепенно эпизоды биографии Бернадетт и Ван Гога сближаются. Обнаружив в архиве Арля документы о регистрации художника в мэрии, она вспоминает свои мытарства. «Я двадцать шесть раз ездила в Бюро по делам иностранцев, и только потом мне выдали карточку удостоверения иностранца, действительную в течение одного года»²².

Важную роль в раскрытии образа героини играют письма художника. Чтение их провоцирует ее собственные переживания, желание поставить себя на место художника, представить, что он переживал в тот или иной момент. «Первая проведенная в Провансе зима была для меня настоящим шоком. <...> я читала и писала письма, чем в длинные зимние вечера 1888 года занимал себя Ван Гог. Через несколько лет я полюбила зимы за солнечные, чистые дни...»²³

Часть текста книги представляет собой переписку Бернадетт, вследствие которой она получает скан рисунка лечащего врача Ван Гога с точным указанием места разреза уха. Это добавляет драматизма повествованию, ускоряет ход расследования, что свидетельствует о сильном эмоциональном напряжении героини, ожидании невозможного чуда, которое свершилось: «...вспоминая время до того, как я нашла этот листок, должна констатировать, что мой мир действительно переменился»²⁴. В книге этот эпизод центральный и по положению, и по степени раскрытия образа. Героиня достигла своей цели, но появились новые желания — захотелось узнать некоторые детали, понять, почему легенды предлагали совсем иную версию случившегося. И расследование стало опять пополняться новыми документами,

²¹ Мёрфи Б. Ухо Ван Гога. Главная тайна Винсента. М., 2019. С. 19.

²² Там же. С. 149.

²³ Там же. С. 163.

²⁴ Там же. С. 208.



но эмоционально Бернадетт стала более уравновешенной и степенной.

Связь ее личной истории с историей художника еще больше усиливается. «Мой жизненный опыт помогает трактовать эти автопортреты с более личной точки зрения.»²⁵ Желая разобраться, почему Ван Гог рисует свой портрет с повязкой, Бернадетт вспоминает, что после операции, сильно изменившей ее жизнь, возникло желание сфотографировать рану: «Это мой персональный артефакт, не предназначенный для чужих глаз. Я считаю, что Винсент нарисовал эти автопортреты для того, чтобы зафиксировать определенный момент своей жизни»²⁶. Своё пребывание в больнице Бернадетт связывала с представлениями о больничной палате Ван Гога, теперь уже все чаще называемого Винсентом, как это было принято у французов, испытывающих трудности при произнесении голландской фамилии.

Меняется отношение к исследуемому предмету: если вначале Бернадетт увлечена была тайной, скрытой на автопортрете под повязкой, то постепенно в ней просыпается эстетическое чувство. Она начинает обращать внимание на творчество художника, видя в нем отражение происходящего в его душе. А сначала она думала, что разобраться в психологии Ван Гога можно, исключительно собирая документальные свидетельства и сопоставляя факты его внешней жизни. «Художник торопливо делает толстые мазки краской, и возникает ощущение того, что он пишет в возбужденном состоянии. Кажется, что деревья, контуры которых окружены экспрессионистскими загогулинами в небе, гнутся под порывами ветра. Техника работ этого периода сильно отличается от спокойных и радостных мазков, которые характерны для его холстов, написанных весной предшествующего года.»²⁷

В Эпиллоге героиня предстает преображенной. «Встреча» с Винсентом коренным образом изменила ее отношение к искусству. В романе (теперь книгу можно так назвать и поставить ее на полку худо-

²⁵ Там же. С. 239.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 326.



жественной литературы) показано формирование личности героини из поверхностного «детектива» («когда я начала работу над проектом, у меня была одна главная цель — понять, что именно отрезал себе художник»²⁸) в тонкого ценителя искусства, способного оценить гения. Осмысляя проделанный путь, Бернадетт приходит к яркому сравнению: «Для сбора оливок многие используют сети и специальные секаторы, но я предпочитаю собирать их по старинке руками, методически осматривая ветку за веткой, чтобы найти спелые плоды <...> Между методом исследования, который я использовала в поисках материала для этой книги, и кропотливым процессом сбора оливок есть много общего»²⁹.

Общение писателей с художниками и их творчеством в случае с книгой Б. Мёрфи дает пример *романа-расследования*, в котором документальность определяет стилистические и художественные особенности текста.

Принципа документальной достоверности придерживается и А. Королёв в книге «Игры гения, или Жизнь Леонардо» (2006), однако отношение к этому принципу у писателя иное. Беря за основу своего текста хрестоматийный труд Дж. Вазари «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», автор совершенно не испытывает никакой «власти факта» и произвольно, если не сказать безжалостно, обращается с важнейшим документом эпохи Возрождения. Сам А. Королёв в начале книги так объясняет свой замысел: «Коллаж все сильнее привлекает мое внимание удивительными возможностями обновления прозаического языка. Первоначальный текст играет только лишь роль затравки, фермента, вокруг которого оживает игра ума и воображения»³⁰.

Писатель отдает себе отчет в том, что в «Играх гения» Вазари принадлежит лишь незначительная часть общих сведений

²⁸ Там же. С. 13.

²⁹ Там же. С. 341.

³⁰ Королёв А. Игры гения. М., 2006. С. 6.



о Леонардо. А. Королёв, по сути, предлагает вариант другой жизни гения, но с опорой на конкретный документ, который, собственно, и перерабатывается. Следует отметить, что, называя свой текст коллажем, автор оказывается не совсем точен в определении, ибо коллаж как художественный прием предполагает создание целостного произведения из фрагментов других текстов, чаще всего различающихся стилистически, но объединённых авторской идеей. Текст А. Королёва вполне однороден по форме (стилистически). В данном случае скорее речь идет о реферате, в котором пересказ отдельных мест из Вазари сопровождается собственным авторским домысливанием, что отражает общую для литературы последних лет тенденцию к смешиванию художественного и нехудожественного. А. Королёв реализует прием авторского осмысления чужих текстов, часто встречающийся в так называемой «филологической прозе».

Писатель здесь выступает не в роли героя-рассказчика, а в роли автора-рассказчика, моделирующего текст на глазах у читателя: «Но я забежал вперед — вернемся в юность будущей славы»³¹. А. Королёв пародирует авторскую манеру Вазари, постоянно обращающегося к читателю и подчеркивающего композиционную спонтанность и открытость своего труда: «Что, однако, из этого получилось, мне неизвестно»³².

Среди многочисленных переводов и изданий труда Вазари А. Королёв обращается к текстам А. Дживелегова и А. Эфроса, которые во вступительной статье называют «Жизнеописания...» «первоисточником», содержащим «архивно-историческую документацию»³³. Это

³¹ Там же. С. 18.

³² *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Ред. и вст. ст. А. Дживелегова, А. Эфроса. Ростов н/Д, 1998. С. 54. Следует отметить, что труд знаменитого историка искусств тоже обнаруживает признаки романа-сборника очерков, где образ главного героя — самого Вазари — стилистически связывает его части.

³³ *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Указ. изд. С. VII.



ставится под сомнение писателем, предлагающим читателю свой собственный реферат очерка о Леонардо, иногда почти дословно цитируя Вазари, иногда значительно удаляясь от текста и вставляя придуманные эпизоды, А. Королёв также «запутывает» читателя. Рассказчиком у него предстает то итальянский автор («Это самый неразборчивый год в жизни Леонардо, от которого до меня (*Вазари*) дошли только осколки целого»³⁴), то сам А. Королёв («Сравнивая нарисованную ткань в руке, я (*Королёв*) видел, что у Леонардо натура вышла живее, чем у самой матери природы, и мой умишко мутился от этого сравнения»³⁵). Порой дело доходит до фантастических деталей, благодаря которым читатель просто обязан задуматься над подлинностью написанного: «Молва гласит, что это была моя книга “Vite dei piu esselenti pittori, scultori ed architetti” (Жизнь живописцев, скульпторов и архитекторов флорентийских), которую я — Джорджио Вазари — писал, как известно, долгих 28 лет, и которая первый раз была издана в 1540 году, и которую я потом переиздавал с исправлениями в 1568 году для кардинала Фарнезе»³⁶.

А. Королёв создает *роман-реферат*, в сюжетную основу которого положено жизнеописание великого гения Возрождения, взятое из другого выдающегося явления эпохи — труда Дж. Вазари. Очевидно, что так же, как и в других случаях обращения писателей к образам художников, речь не идет об информационной оригинальности (на неё, пожалуй, претендует только книга Б. Мёрфи), авторская концепция героя-рассказчика выстраивается здесь на вторичном материале.

Произведение В. Маканина «Две сестры и Кандинский» (2011) имеет подзаголовок с точным жанровым определением «роман, или сцены из жизни 90-х». Это свидетельствует о том, что автору очень важно формальное содержание книги, а не только идейное. Рассмотрение книги с этой стороны представляется важным. Опять

³⁴ Королёв А. Игры гения. Указ. изд. С. 31.

³⁵ Там же. С. 35.

³⁶ Там же. С. 43.



жанровая модификация связывается с личностью художника знаменитого и модного. Расчет очевиден. В данном случае рассказ не о самом художнике, а о небольшой выставке его репродукций, размещенной в «студии — большом полуподвальном помещении в недрах обычного девятиэтажного дома»³⁷. Эта «К-студия» вполне легально пропагандирует живопись знаменитого авангардиста. Хозяйка ее Ольга Тульцева, критик, искусствовед, необычайно срослась с этим заведением, не претендующим на оригинальность, но призванным все же нести искусство в массы.

Перипетии ее жизни, связанные в основном с устройством женского счастья, наполнены колоритными фигурами 1990-х. Писатель создает характерные для этого времени образы несостоявшегося кандидата в депутаты Артёма из Воронежа и неуспешного рок-музыканта Максима. Терпению Ольги можно позавидовать. Автор противопоставляет ее импульсивной и взрывной младшей сестре Инне, с которой тоже приходится мириться, но все меркнет перед любимыми образами Кандинского. Она разговаривает с ними, и художник ей отвечает «блуждающим на палитре легких красок <...> особым миром»³⁸. Работа над диссертацией о творчестве Кандинского наполняет ее духовным содержанием, противостоящим всему внешнему. Терпение Ольги иссякает, когда Максим начинает продавать картины — это стерпеть уже было невозможно.

Образ Кандинского становится у Маканина основным художественным средством раскрытия образов героев, благодаря абстрактным параллелям между визуальным и реальным стиль произведения приобретает концентрированный характер: описательность уступает место лаконичным и динамичным диалогам. Сжатость повествовательной манеры романа и образ-символ Кандинского нашли отражение в структуре произведения, сходной со сценарием. Вот и получился

³⁷ *Маканин В.С. Две сестры и Кандинский. М., 2011. С. 10.*

³⁸ Там же. С. 158.



роман-сценарий, где образ художника становится формообразующим.

В итоге получается, что интерес современной литературы к визуальным видам искусства остается прежним, а произведения обретают черты, свойственные современной тенденции к усиленному размыванию жанровых границ, созданию смежных жанровых форм, слиянию художественного и нехудожественного текстов и жанров. Отсюда роман-сборник очерков, роман-путеводитель, роман-расследование, роман-реферат, роман-сценарий. На этом видовая изменчивость художественной прозы вряд ли остановит свое развитие.



Д.В. Кротова

ПОЭЗИЯ В. ШАЛАМОВА И З. ГИППИУС: ПАРАДОКСЫ СХОЖДЕНИЙ И АНТИТЕЗ

Творческая генеалогия В. Шаламова-поэта на сегодняшний день изучена еще далеко не в полной мере. В предлагаемой статье рассмотрим один из неочевидных, на первый взгляд, но весьма существенных аспектов анализа поэтики Шаламова в контексте преемственности по отношению к наследию рубежа XIX–XX вв.: речь идет о выявлении линий соотнесенности художественных миров Варлама Шаламова и Зинаиды Гиппиус.

Сам Шаламов писал о том, что он является «наследником модернизма начала века»¹. Поэт утверждал: «...мои стихи не могли быть написаны без Белого, без Пастернака, без Анненского»². Важнейшую роль в творческом сознании Шаламова играл акмеизм³, что же касается символистских элементов, то и их значение было исключительно велико. Развивая свою мысль о наследовании традиций модернистской культуры, Шаламов пояснял: «Проверка на звук. Многоплановость и символичность»⁴. Поэт, таким образом, отметил именно *символистские* категории, ведь многомерность, многослойность художествен-

¹ Шаламов В. Записные книжки (1954–1979) // Шаламов В. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 5. М., 2013. С. 323.

² Шаламов В. — Лесневскому С. Письмо от декабря 1968 (точная дата неизвестна) // Шаламов В. Собр. соч. в 7 т. Т. 6. М., 2013. С. 570.

³ См. подробнее: Кротова Д.В. В. Шаламов и Н. Гумилев: к вопросу о поэтической генеалогии автора «Колымских тетрадей» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. № 70. С. 273–284; Кротова Д.В. Тема времени в поэзии В. Шаламова и О. Мандельштама // Ученые записки Орловского государственного университета. 2021. № 2 (91). С. 87–91.

⁴ Шаламов В. Записные книжки (1954–1979) // Шаламов В. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 5. М., 2013. С. 323.



ного образа, его смысловая неисчерпаемость — это основные черты мышления символистов, так же как и внимание к фонетической стороне стиха, «звуковые опоры», которые стали для Шаламова одним из ключевых принципов построения поэтического текста⁵.

Из всего символистского наследия линия преемственности в наибольшей степени ощутима по отношению к А. Блоку. Шаламов не единожды признавался, что любит и высоко ценит творчество Блока (о чем свидетельствовала также близко знавшая Шаламова И.П. Сиротинская⁶), он размышлял о Блоке в своей очерковой прозе⁷, вынашивал замысел стихотворного цикла, посвященного Блоку⁸. Характерно, что «Колымским тетрадам» Шаламов предпослал именно блоковский эпиграф. Также для Шаламова весомой сферой символистского наследия было творчество Андрея Белого. Из старших символистов Шаламова в юные годы привлекал К. Бальмонт. Анализируя лирику Шаламова, можно сделать вывод, что прежде всего ему была интересна работа Бальмонта со звуковой стороной слова⁹, между тем как на уровне образно-содержательном взаимосвязь между художественными мирами двух поэтов оказывается отнюдь не первостепенно значимой. В произведениях другого представителя старшего сим-

⁵ О значимости звукового компонента Шаламов размышляет в таких очерках, как «Звуковой повтор — поиск смысла (заметки о стиховой гармонии)», «Сельвинский и Блок» и др.

⁶ *Сиротинская И.П.* Мой друг Варлам Шаламов // Шаламов В. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 7. М., 2013. С. 23–24.

⁷ Напр.: «Блок и Ахматова», «Сельвинский и Блок», «Во власти чужой интонации», «Звуковой повтор — поиск смысла (заметки о стиховой гармонии)» и др., а также неопубликованные записи о Блоке (РГАЛИ. Фонд 2596, оп. 3, ед. хр. 183).

⁸ В соответствии с изначальным замыслом, это должен быть цикл из пяти стихотворений, но полностью завершены оказались только два из них. См. подробнее: *Есипов В.* Примечания // Шаламов В. Стихотворения и поэмы. В 2-х тт. Т. 2. СПб., 2020.

⁹ «Благозвучие его стихов имеет музыкальную основу», — писал Шаламов о Бальмонте (*Шаламов В.* Собр. соч.: В 7 тт. Т. 5. М., 2013. С. 113).



волизма, В. Брюсова, по признанию автора «Колымских тетрадей», «я не нашел поэзии, и холодные его строки взволновать меня не могли»¹⁰. В то же время Шаламов утверждал, что «за Брюсовым останется навсегда заслуга человека, пробившего дорогу новой тематике стиха»¹¹ (Шаламов имел в виду отражение в поэзии современного научного знания — тему, которая и в текстах самого автора «Колымских тетрадей» получила определенное развитие).

При рассуждениях о взаимодействии Шаламова со старшими символистами продуктивным было бы обращение и к творчеству З. Гиппиус. Сравнение особенностей мышления и принципов поэтики этих двух авторов представляется интересной и перспективной задачей. Можно со значительной долей уверенности предположить, что Шаламов хорошо знал стихотворения Гиппиус. В годы учебы в Вологде, а потом в Московском университете он активно знакомился с литературой рубежа веков и современной поэзией, увлеченно читал, десятки стихотворений сразу же, с первого прочтения, запоминая. В своей мемуарной и очерковой прозе Шаламов называет имена поэтов, вызывавших его особенный интерес, — это уже упомянутые А. Блок, Б. Пастернак, И. Анненский, К. Бальмонт, а также А. Ахматова, Н. Гумилев, В. Маяковский, И. Северянин и другие. О чтении произведений З. Гиппиус Шаламов не говорит напрямую, но вряд ли при его огромном интересе к поэзии Серебряного века он прошел бы мимо столь крупной фигуры. Весьма вероятно, что творчество Гиппиус тоже оказывалось в сфере его внимания. Отметим следующий немаловажный факт: в качестве эпиграфа к «Колымским тетрадям» Шаламов выбирает строки из стихотворения Блока «Рожденные в года глухие...», посвященного Гиппиус.

Правомерно ли будет формулировать тезис о непосредственном влиянии Гиппиус на Шаламова, или параллели между творческими

¹⁰ Шаламов В. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 5. М., 2013. С. 166.

¹¹ Шаламов В. Наука и художественная литература // Шаламов В. Всё или ничего: Эссе о поэзии и прозе. СПб., 2016. С. 68.



мирами двух поэтов связаны в большей степени с теми или иными общими чертами мышления? Не следует заранее исключать ни один из упомянутых вариантов ответа. В ряде случаев выявленные соответствия объясняются не прямым ориентированием Шаламова на Гиппиус, а родственными закономерностями художественного сознания. Вместе с тем и воздействие Гиппиус нельзя исключить, зная о пристальном интересе Шаламова к символистскому наследию.

На первый беглый взгляд, между творчеством Шаламова и Гиппиус не так много общего. Поэты принадлежат совсем разным эпохам, абсолютно несходными были социально-исторические, культурные, эстетические условия их формирования и обстоятельства самореализации. Глубоко различным был и их личностный склад. Но при всем том между мирами Шаламова и Гиппиус прослеживается определенное родство, которое проявляется и в специфике мышления и принципах построения художественного образа, и в содержательном плане, и в понимании самой природы поэтического искусства. Выделенные аспекты тесно связаны друг с другом и должны анализироваться в комплексе.

Так, у обоих поэтов особую значимость обретал *интеллектуальный вектор*. Мысль, умственное начало в их лирике (как и у И. Анненского, столь ценимого Шаламовым) оказывается важнейшим фактором. «Я сковал в оковы мысли // Все, что создано мечтой», — такие поэтические строки Шаламова мы находим в недавно опубликованных В. Есиповым архивных материалах¹². Стихотворения и Шаламова, и Гиппиус не единожды оценивались современниками и читателями более поздних поколений (справедливо ли?) как «суховатые». В отношении Гиппиус подобные оценки многократно высказывались еще прижизненной критикой. Так, М. Кузмин говорил о Гиппиус как художнике «с мыслями скорей рассудочными, чем поэтическими, с головною страстностью, с чрезмерной долей “мозгологии”». Цветок засушенный в томе логариф-

¹² Шаламов В. Стихотворения и поэмы. В 2 тт. Т. 2. СПб., 2020. С. 202 (серия «Новая библиотека поэта»).



мов»¹³. И. Эренбург называл стихи Гиппиус «дневник ума, не сердца»¹⁴. Г. Адамович отмечал рассудочность как доминирующую черту мышления поэтессы, говорил о том, что стихи Гиппиус — это «сухие, выжатые, выкрученные строчки»¹⁵, «всего менее “Божьей милостью” стихи»¹⁶, что они построены «на какой-то жесткой и терпкой сухости»¹⁷. Шагинян видела ее поэзию как оболочку «идейно-целостного, религиозно-двойственного волеуечения»¹⁸. Современные исследователи зачастую высказывают сходный комплекс оценок. Так, А.В. Лавров, уделяющий внимание в своем исследовании «Русские символисты: этюды и разыскания» тем характеристикам творчества Гиппиус, которые высказывали названные выше авторы, и сам говорит о главенствовании в ее лирике умственного начала: «В рационалистическом “схематизме” проявлялась сознательная установка Гиппиус, сказывались ее представления о назначении собственных писаний, и без учета этого обстоятельства нельзя найти к ним верный подход»¹⁹.

В отношении поэзии Шаламова звучали и продолжают звучать аналогичные мнения. Уже Г. Адамович в своей рецензии (1967) на книгу Шаламова «Дорога и судьба» утверждал, что стихи эти — «умные, суховатые»²⁰. В отзыве С. Лесневского, опубликованном в «Литературной газете» (1968, 10 июля), тоже говорилось о «суховатости»

¹³ Кузмин М. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1910. № 8. С. 62.

¹⁴ Эренбург И. Портреты русских поэтов. СПб., 2002. С. 188.

¹⁵ Адамович Г. Зинаида Гиппиус // Гиппиус З. Собр. соч.: В 15 тт. Т. 9. М., 2005. С. 385.

¹⁶ Цит. по: Лавров А.В. Русские символисты: этюды и разыскания. М., 2007. С. 27.

¹⁷ Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб., 2002. С. 149.

¹⁸ Шагинян М. О блаженстве имущего. Поэзия З.Н. Гиппиус // Гиппиус З.Н. Собр. соч.: В 15 тт. Т. 15. М., 2012. С. 193.

¹⁹ Лавров А.В. Русские символисты... С. 27.

²⁰ Адамович Г. Стихи автора «Колымских рассказов» // Русская мысль. 1967. № 2649 от 24 августа.



шаламовского поэтического слова²¹. И у Шаламова, и у Гиппиус читатель не часто встретит захлестывающий лирический поток, но интеллектуализм их поэзии не отменяет исключительной глубины переживаний и эмоционального накала. Не случайно С. Лесневский в упомянутом отзыве говорит о шаламовских стихотворениях: «Тем чувствительнее дрожь, изнутри бьющая в эту разумность»²². Вспоминается и метафора «кипящей льдистости», которая встречается в одном из стихотворений Гиппиус и которую В. Брюсов справедливо счел точной автохарактеристикой поэта и оценил как «лучшее определение пафоса поэзии Гиппиус»²³. На наш взгляд, та же «кипящая льдистость» свойственна и шаламовским стихотворениям, в которых сдержанность высказывания и концентрация мысли сочетается со страстными, мучительными душевными порывами, поистине «кипящими» переживаниями. А метафорическая характеристика «льдистости» применительно к шаламовской поэзии, в которой образы холода, снега, льда играют лейтмотивную роль, обретает особенно пронзительный, остро драматический смысл.

Шаламов и Гиппиус до какой-то степени сходятся и в *содержательных* аспектах своей лирики, в важнейших гранях проблематики. Для обоих опорной темой поэзии в самом широком смысле слова становится тема *нравственная*. Безусловно, вектор моральных размышлений у Шаламова и Гиппиус оказывается неодинаковым, несовпадающим. Для Шаламова на первом плане вопрос о преодолении нечеловеческих испытаний, о том, как в условиях тяжелейшего давления и непереносимых физических мучений остаться человеком, не потерять себя, не поступиться своей личностной сутью. Шаламов говорил о том, что главная (и, пожалуй, единственная для него) воз-

²¹ Цит. по: Лесневский С. Вестник Серебряного века // Литературная газета. 2010. № 44 (6298) от 3 ноября.

²² Там же.

²³ Брюсов В. З.Н. Гиппиус // Гиппиус З. Собр. соч.: В 15 тт. Т. 5. М., 2002. С. 474.



можность преодоления страшных испытаний — сама поэзия. В рассказе «Выходной день» автор размышлял: «Я знаю, что у каждого человека здесь было свое *самое последнее*, самое важное — то, что помогало жить, цепляться за жизнь, которую так настойчиво и упорно у нас отнимали <...> моим спасительным последним были стихи — чужие любимые стихи, которые удивительным образом помнились там, где все остальное было давно забыто, выброшено, изгнано из памяти. Единственное, что еще не было подавлено усталостью, морозом, голодом и бесконечными унижениями»²⁴. Стихотворение Шаламова «Поэзии» — своего рода гимн спасительной силе искусства и творчества (приводим начальные строфы):

Если сил не растрachu,
Если что-нибудь значу,
Это сила и воля — твоя.

В этом — песни значенье,
В этом — слов обличенье,
Немудреный секрет бытия.

Ты ведешь мою душу
Через море и сушу,
Средь растений, и птиц, и зверей.

Ты отводишь от пули,
Ты приводишь июли
Вместо вечных моих декабрей²⁵.

Можно сказать, что вся поэзия Шаламова, по большому счету, посвящена именно нравственному вопросу — о преодолении человеком нечеловеческих испытаний.

²⁴ Шаламов В. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 1. М., 2013. С. 157.

²⁵ Там же. Т. 3. М., 2013. С. 320.



У Гиппиус этический вектор в лирике также безусловно преобладает. Но на первом плане у нее оказываются совершенно иные грани. Стихотворения Гиппиус зачастую посвящены рассуждениям о принципах Третьего Завета, об истинной любви к Богу, которая, в понимании поэта и мыслителя, порой далека от евангельских нравственных установлений. Лирический герой Гиппиус размышляет о том, *что* есть подлинная любовь и подлинное служение Богу, на каких основаниях отношения человека с миром и с самим собой выстраиваются гармонично и радостно, а какие нравственные предпосылки приводят к противоречиям, надрыву или ложной самоуспокоенности (стихотворения «Баллада», «Христу», «Вместе», «Христианин», «Другой христианин», «Смиренность», «Что есть грех?», «Стариковы речи», «О вере» и др.). Герою Гиппиус свойственно одновременно ощущение и своей глубокой причастности к Богу, и фатальной богооставленности. Направленность этических размышлений у Шаламова и Гиппиус принципиально различна, но при этом не менее явственные и родственные черты — понимание поэзии и ее задач прежде всего в моральном аспекте.

Парадоксальным образом Шаламов и Гиппиус сходятся и в понимании самой *природы поэзии*. В размышлениях обоих авторов о поэзии присутствует отсылающий к религии подтекст. Достаточно вспомнить высказывания Гиппиус о сути поэтического творчества: в ее понимании стихи близки молитве. «Поэзия вообще, стихосложение в частности, словесная музыка — это лишь одна из форм, которую принимает в нашей душе молитва. Поэзия, как определил ее Баратынский, — “есть полное ощущение данной минуты”. Быть может, это определение слишком обще для молитвы, — но как оно близко к ней! <...> Я утверждаю, что стремление к ритму, к музыке речи, к воплощению внутреннего трепета в правильные переливы слов — всегда связано с устремлением молитвенным, религиозным...»²⁶

²⁶ Гиппиус З. Необходимое о стихах // Гиппиус З. Собр. соч.: В 15 тт. Т. 2. М., 2001. С. 445–446.



Шаламов — человек атеистически настроенный — отнюдь не был склонен трактовать стихи как молитву в столь буквальном ключе. Шаламов прямо утверждал: «Веру в Бога я потерял давно, лет в шесть <...> Бог уже был мертв для меня»²⁷; «для Бога у меня в моем сознании не было места. И я горжусь, что с шести лет и до шестидесяти я не прибегал к Его помощи ни в Вологде, ни в Москве, ни на Колыме»²⁸. При этом в сознании Шаламова «религиозное» значение обретала сама Поэзия. Об этом свидетельствует процитированное выше стихотворение «Поэзии», а также авторский комментарий к нему: «Да, я верю, что именно мое искусство, моя религия, вера, мой нравственный кодекс сохраняли мою жизнь для лучших дел. Кроме бога поэзии, никому я более не благодарен за мою судьбу, за мои победы, удачи, ошибки и провалы»²⁹. В комментарии к стихотворению «Бурение огнем» Шаламов прямо говорит: «...для поэта стихи — религия»³⁰.

Таким образом, и у Шаламова, и у Гиппиус в понимании творчества очевидна грань, связанная с религиозными смыслами. Но интерпретируется эта грань отнюдь не идентичным образом: поиски новых основ веры и новой морали Третьего Завета у Гиппиус — и представление о поэзии как истинной «вере» художника у Шаламова.

Размышляя о параллелях между творчеством Гиппиус и Шаламова, нельзя не отметить особую роль *мира природы* в стихотворениях обоих поэтов. Образное мышление Шаламова обращено в первую очередь именно к природным реалиям, у Гиппиус эта сфера хотя и не является столь безусловной и очевидной доминантой, но вместе с тем играет весьма значимую роль. Оба поэта выступают наследниками тютчевских традиций, понимая природу как особый одухотворенный мир, наделенный интеллектуальным и чувственным началами, несущий в себе

²⁷ Шаламов В. Четвертая Вологда // Шаламов В. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 4. М., 2013. С. 146.

²⁸ Там же.

²⁹ Шаламов В. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 3. М., 2013. С. 473.

³⁰ Там же. С. 486.



глубокую мудрость. Как отмечает В. Гречнев, размышляя о Тютчеве, «природа изображается поэтом во всем многообразии ее проявлений, в самых разных ее состояниях, переходах и процессах, она у него живет, движется, меняет очертания. По словам Фета, центральная идея лирики Тютчева — космизм красоты, и свою задачу художника он видит в том, чтобы улавливать тончайшие формы и оттенки бесконечно разнообразной красоты, которая разлита по всему мирозданию»³¹. Подобные аспекты восприятия мира природы присущи и Шаламову, и Гиппиус (последняя, по мнению Брюсова, в характеристике образов природы «достигает иногда чисто тютчевской прозорливости»³²).

И Шаламов, и Гиппиус подчеркивали как свою внутреннюю связь с Тютчевым, так и исключительную роль, которую этот поэт сыграл в русской литературе. В своем эссе «Нужны ли стихи?» Гиппиус отмечала: «Из старых поэтов, истинных, нашим современником мог бы быть Тютчев»³³. Адамович вспоминал высказывание Гиппиус: «Самый лучший русский поэт — Тютчев» (при том, что, по словам поэтессы, «Пушкин — это совсем другое. Пушкин это Пушкин. Ну что вы в самом деле пристали!»³⁴). В том же разговоре с Адамовичем Гиппиус упоминает в числе других выдающихся поэтов Баратынского. Святополк-Мирский утверждал, что «ее [Гиппиус. — Д.К.] метафизическая традиция восходит, с одной стороны, к Баратынскому и Тютчеву, с другой — к Достоевскому»³⁵. Примечательно, что те же имена — Баратынского и Тютчева — выделял и Шаламов в качестве важнейших ориентиров. «Тютчев и Баратынский — вершины русской поэзии», —

³¹ Гречнев В. О прозе и поэзии XIX–XX вв. СПб., 2006. С. 246.

³² Брюсов В. З.Н. Гиппиус... С. 477.

³³ Гиппиус З. Нужны ли стихи? // Гиппиус З. Собр. соч.: В 15 тт. Т. 7. М., 2003. С. 69.

³⁴ Адамович Г. Из разговоров с З.Н. Гиппиус // Гиппиус З. Собр. соч.: В 15 тт. Т. 15. М., 2012. С. 417–418.

³⁵ Святополк-Мирский Д.П. Годовщины: Зинаида Гиппиус // Гиппиус З. Собр. соч.: В 15 тт. Т. 15. М., 2012. С. 316.



заявлял Шаламов. «В двадцатые и тридцатые годы имена Тютчева и Баратынского едва упоминались в школьных учебниках, хотя надо бы учить каждую их строку. Мандельштам говаривал, что в личной библиотеке русского поэта не должно быть Тютчева — всякий поэт должен знать Тютчева наизусть»³⁶. Не будет преувеличением тезис о том, что в лирике Шаламова, как и у Тютчева, природа становится одной из центральных образных сфер. У Шаламова это не «пейзаж» как таковой. Вслед за Тютчевым Шаламов понимает природу как целостный организм, наделенный сознанием и несущий в себе эмоционально-чувственный заряд, природное бытие осмысливается Шаламовым как проявление высшей мудрости мироздания («Тайга», «Упоительное бегство...», «Лицом к молящемуся миру...» и мн. др.).

Помимо идейно-содержательных граней, связывающих лирику Шаламова и Гиппиус, возможно выделить и параллели на уровне собственно *поэтики*. Так, речь идет прежде всего о *конкретности и предметности образного ряда*, а также — зачастую — и отчетливо выстроенном *лирическом сюжете*. Названные особенности весьма свойственны поэтическому мышлению и Шаламова, и Гиппиус. Редко читатель находит у обоих авторов отвлеченный монолог. Подобная логика организации стихотворного текста — когда контуры лирического сюжета размыты и преобладает выражение «чистой» эмоции — значительно чаще встречается, например, у К. Бальмонта. Ни Гиппиус, ни Шаламову такие принципы в целом не были близки. Почти всегда у обоих поэтов эмоция находит выражение сквозь призму отчетливых, предметных образов, нередко явственно отмечены координаты лирического сюжета. При том что оба поэта тяготеют к философствованию в лирике, к размышлениям на этические темы, сами эти размышления, как правило, облечены в конкретные, осязаемые метафоры. Так, Святополк-Мирский говорил о том, что у Гиппиус «глубочайшие абстрактные переживания

³⁶ Шаламов В. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 3. М., 2013. С. 447.



воплощены в образы изумительно-жуткой конкретности»³⁷. У Шаламова философские, нравственные смыслы часто также обретают выражение через предметную сферу. Вспомним о лейтмотивах поэзии Шаламова — таких, как сосна, лиственница, стланик, а также о глубоком мировоззренческом наполнении зримых, чувственно воспринимаемых деталей в осмыслении явлений природы и времен года в его стихотворениях³⁸. Означенный вектор отражает сущностное родство Шаламова прежде всего с акмеистической традицией, но и линия общности с художественным сознанием Гиппиус здесь также вполне ощутима.

Безусловно, при отмеченных сходных чертах есть и целый ряд особенностей поэтического мышления и мироощущения, которые явно отдалают Шаламова от Гиппиус. Так, например, во внутреннем мире Гиппиус очевидно доминировало острое ощущение собственной уникальности, непохожести на других людей. Многие современники отмечали, что Гиппиус было в высшей степени свойственно чувство самобытности и экстраординарности. Так, С. Маковский говорил о том, что поэтесса была «вызывающе не как все»: «Ее давила мысль о своей исключительности, избранности, о праве не подчиняться навикам простых смертных...»³⁹. «Женщина, безумная горячка!»⁴⁰ — сказал о Гиппиус Блок, точно отразив в этой емкой характеристике как манеру самопрезентации «зеленоглазой наяды», так и специфику восприятия ее творческого и личностного облика.

В мироощущении Шаламова при несомненном осознании своей творческой индивидуальности и уникальности не менее значимы и иные доминанты. Если лирический герой Гиппиус бывает подчер-

³⁷ *Святополк-Мирский Д.П.* Годовщины... С. 317.

³⁸ См. подробнее: *Кротова Д.В.* Символика времен года в лирике В. Шаламова // Ученые записки Орловского государственного университета. 2020. № 2 (87). С. 79–82.

³⁹ *Маковский С.К.* Зинаида Гиппиус (1869–1945) // Гиппиус З. Собр. соч.: В 15 тт. Т. 15. М., 2012. С. 503.

⁴⁰ *Блок А.* Собр. соч.: В 8 тт. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 372.



кнуто (и нередко демонстративно) эгоцентричен, то шаламовский лирический герой не таков. Шаламов ощущал, что его долг — отразить судьбы и чувствования тех людей, кто пережил то же, что и он. Характерна его поэтическая строка: «Но, прячась за моей спиной, // Лежит и дышит шар земной»⁴¹. Он чувствовал себя словно представителем тысяч людей и осознавал свое право и обязанность говорить и от их имени. «И — пусть на свете не жилец — // Я — челобитчик и истец // Невылазного горя. // Я — там, где боль, я — там, где стон, // В извечной тяжбе двух сторон, // В старинном этом споре»⁴². С приведенной цитатой из «Атомной поэмы» непосредственно перекликаются строки из стихотворных набросков Шаламова, хранящихся в его архиве: «Но я еще ведь не мертвец, // Я челобитчик и истец // От имени умерших»⁴³.

Кардинальное различие в самоощущении двух поэтов выражается и в самой *манере художественного высказывания*. Гиппиус были присущи разнообразные творческие маски, «имиджи» (если обращаться к современному лексикону), она была склонна к эксцентричной игре — как в своих произведениях, так и в общении с окружающими людьми, и «очень радовалась, когда этот маскарад удавался»⁴⁴. Андрей Белый вспоминал о столь впечатливших его контрастах в облике Гиппиус: от «сатанессы» — к «робевшей гимназистке». «Дьяволица» — «нет, — не пленяла; расположила же — розовая и робевшая “девочка”»⁴⁵ (по мнению Андрея Белого, «такой *стиль* был больше к лицу ей»⁴⁶). Нина Берберова замечала: «Между нею и внешним миром происходила постоянная борьба-игра. Она, настоящая она, укрывалась иронией, капризами, интригами, манерностью от настоящей

⁴¹ Шаламов В. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 3. М., 2013. С. 52.

⁴² Там же. С. 66.

⁴³ РГАЛИ. Фонд 2596, оп. 3, ед. хр. 10, л. 80 (оборот).

⁴⁴ Михайлова М.В. Формулы любви Зинаиды Гиппиус // Гиппиус З. Проза поэта. М., 2000. С. 6.

⁴⁵ Гиппиус З. Собр. соч.: В 15 тт. Т. 15. М., 2012. С. 388.

⁴⁶ Там же. С. 387.



жизни вокруг и в себе самой»⁴⁷. Вадим Андреев при встрече с Гиппиус уже в поздний период ее жизни обратил внимание «на неестественность и вычурность всего облика» поэтессы (отметив при этом, что «когда-то она была очень красива»⁴⁸).

Игра причудливыми образами-масками характерна и для художественного творчества Гиппиус. В ее лирике читатель встречается разнообразные и при этом ярко контрастные образы: метафизик-влюбленный, чающий «Ее» пришествия («К Ней»); отшельник, отрекающийся от всего земного («Христианин»); мученица, готовая стойко и радостно принять страдание и смерть («Мученица»); эстет-декадент, ищущий прихотливых чувственных наслаждений («Поцелуй»)...

Для Гиппиус такое вживание в образы-маски было в высшей степени органично, многообразные «личины» — важнейшая грань ее творческого поведения. Игра была значимым элементом в культуре Серебряного века в целом и сознанию Гиппиус присущим в особенности.

Шаламову подобные элементы поэтического мышления и творческого поведения не были свойственны. Лирический герой предельно сближен с личностью самого поэта, тактика образов-масок Шаламову была глубоко чужда.

Еще одно существенное расхождение векторов художественного сознания двух поэтов касается, говоря словами Н. Гумилева, «отношения к непознаваемому». Гиппиус испытывала особое притяжение к сфере иррационального, надмирного. В этом плане поэтесса мыслила абсолютно в русле символистской эстетики. «Окно мое высоко над землею»⁴⁹, — в этой строке Гиппиус ярко выражена устремленность к иному бытию. В письме к В.Д. Комаровой (от 29 июля 1897 г.) Гиппиус признавалась: «Я <...> очень искренно считаю себя неспособной к вещам трезвым, сочным, как я выразилась — “из плоти и кро-

⁴⁷ Берберова Н. Соль земли // Гиппиус З. Собр. соч.: В 15 тт. Т. 9. М., 2005. С. 377.

⁴⁸ Андреев В. Детство. М., 1966. С. 138.

⁴⁹ Гиппиус З. Собр. соч.: В 15 тт. Т. 2. М., 2001. С. 448.



ви”. Именно теперь я пишу подобную вещь (в последний раз!) и с каждой строкой в отчаянии повторяю: не то! Не то! <...> я с нетерпением жду момента, когда опять начну что-нибудь в моем духе — на пол-аршина от земли»⁵⁰. В этих строках Гиппиус, как представляется, напрасно называет себя неспособной к построению художественного мира «из плоти и крови», ведь при всей ярко выраженной метафизической направленности ее мышления, она часто облекает свои философские построения в зримые и отчетливые образы. Но в то же время в приведенном высказывании поэтесса точно обозначила характерную для себя художественную и интеллектуальную тенденцию — обращение к тому, что «над» земным миром, за гранью материального бытия.

В этом отношении Гиппиус и Шаламов оказываются противоположны по своим творческим устремлениям. Шаламова в первую очередь интересуется именно *этим* мир. Характерны строки из стихотворения «Живого сердца голос властный...»:

Я, как пчела у Метерлинка,
Как пресловутая пчела,
Которой вовсе не в новинку
Людские скорбные дела.

Я до рассвета собираю,
Коплю по капле слезный мед,
И пытке той конца не знаю,
И не отбиться от хлопот⁵¹.

Художественный взгляд Шаламова направлен в первую очередь на многообразные (и часто весьма болезненные) грани посюстороннего человеческого бытия, «людские скорбные дела». Поэт — «как пресловутая пчела» (в черновиках стихотворения, хранящихся

⁵⁰ Гиппиус З.Н. — Комаровой В.Д. Письмо от 29 июля 1897 г. Цит. по: Лавров А.В. Русские символисты... С. 24.

⁵¹ Шаламов В. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 3. М., 2013. С. 103.



в архиве, — «как социальная пчела»⁵², «как вдохновенная пчела»⁵³), «копит слезный мед», раскрывает беды и страдания, говорит прежде всего о пережитом — им самим или многими другими людьми, словно обретающими возможность быть услышанными благодаря его слову. Шаламов сосредоточен прежде всего на происходящем здесь, в этом мире, он отнюдь не принадлежит к тем художникам, которые стремятся заглянуть «за черту». Это выражается прежде всего в характере его образности, но также подтверждается и мемуарными свидетельствами тех, кто его хорошо знал. Так, Сергей Неклюдов в своих воспоминаниях отмечает названную особенность сознания Шаламова: «...человек очень рациональный, он совершенно не переносил любых проявлений мистицизма, или того, что он считал мистицизмом»⁵⁴. В этом смысле мироощущение и поэтика Шаламова значительно более близки акмеистическим установкам, нежели символистским.

Как явствует из проведенного анализа, спектр как родственных черт, так и диаметрально противоположных элементов мышления и поэтики Гиппиус и Шаламова оказывается достаточно широким.

Сущностные элементы мироощущения обоих поэтов позволяет выявить сопоставительный анализ двух стихотворений. Оба имеют похожие названия: «Сосны» — у Гиппиус, «Сосны срубленные» — у Шаламова. Текст Гиппиус несет в себе прежде всего идею глубинного скепсиса:

Желанья всё безмернее,
Всё мысли об одном.
Окно мое вечернее,
И сосны под окном.

⁵² РГАЛИ. Фонд 2596, оп. 3, ед. хр. 7, л. 36.

⁵³ РГАЛИ. Фонд 2596, оп. 3, ед. хр. 11, л. 59.

⁵⁴ Неклюдов С. Варлам Тихонович Шаламов: 1950–1960-е годы. [Электронный ресурс]. URL: <https://shalamov.ru/memory/192/> (дата обращения 17.06.2021).



Стволы у них багровые,
Колюч угрюмый сад.
Суровые, сосновые
Стволы скрипят, скрипят.

Безмернее хотения,
Мечтания острей —
Но это боль сомнения
У запертых дверей.

А сосны всё качаются
И всё шумят, шумят,
Как будто насмехаются,
Как будто говорят:

«Бескрылые, бессильные,
Унылые мечты.
Взгляни: мы тоже пыльные,
Сухие, как и ты.

Качаемся, беспечные,
Нет лета, нет зимы...
Мы мертвые, мы вечные,
Твоя душа — и мы.

Твоя душа, в мятежности,
Свершений не дала.
Твоя душа без нежности,
А сердце — как игла».

Не слушаю, не слушаю,
Проклятье, иглы, вам!



И злomu равнодушию
Себя я не предам,

Любви хочу и веры я...
Но спит душа моя.
Смеются сосны серые,
Колючие — как я⁵⁵.

Лирический герой (или героиня) Гиппиус осознает, что душевные порывы — бессмысленны, и даже при самом искреннем стремлении к обретению любви и веры невозможно преодолеть в себе глубинное бесчувствие и равнодушие. Поэт здесь прямо сопоставляет себя с образом мертвых, сухих, бездушных сосен, его сердце — колючая игла. (Сравним со стихотворением Гиппиус «Днем», в котором душа лирического героя уподоблена «мертвому ястребу».) Сосны названы здесь не зелеными, а серыми, и этот мрачный цвет тоже оказывается глубоко символичным: любые порывы лирического героя охлаждены серым налетом равнодушия. Издевка, скепсис, демонический смех, омертвление — вот те коннотации, которые сопровождают здесь заглавный образ.

Сопоставим со стихотворением Шаламова «Сосны срубленные», в котором внутренний мир лирического героя раскрывается сквозь призму той же метафоры, но осмысленной в совершенно ином ключе. Это стихотворение Шаламов считал одним из важнейших в своем поэтическом наследии:

Пахнут медом будущие бревна —
Бывшие деревья на земле,
Их в ряды укладывают ровно,
Подкатив к разрушенной скале.

Как бесславен этот промежуток,
Первая ступень небытия,

⁵⁵ Гиппиус З. Собр. соч.: В 15 тт. Т. 2. М., 2001. С. 494–495.



Когда жизни стало не до шуток,
Когда шкура ближе всех — своя.

В соснах мысли нет об увяданье,
Блещет светлой бронзою кора.
Тем страшнее было ожиданье
Первого удара топора.

Берегли от вора, от пожара,
От червей горбатых берегли —
Для того внезапного удара,
Мишенья перепуганной земли.

Дескать, ждет их славная дорога —
Лечь в закладке первого венца,
И терпеть придется им немного
На ролях простого мертвеца.

Чем живут в такой вот час смертельный
Эти сосны испокон веков?
Лишь мечтой быть мачтой корабельной,
Чтобы вновь коснуться облаков!⁵⁶

Здесь образ сосен тоже высвечивает значимую грань мироощущения поэта. И эта грань совершенно иная, нежели у Гиппиус. Если у Гиппиус сосны символизировали смертную застылость, то у Шаламова они становятся символом жизни — причем жизни во что бы то ни стало, вопреки даже своего рода временной смерти, когда сосны срублены и лежат на земле. Они даже выглядят совсем иначе, чем сосны в стихотворении Гиппиус: у нее — серые, безжизненные и колючие, здесь — пахнущие медом, с блестящей светлой корой. В обоих

⁵⁶ Шаламов В. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 3. М., 2013. С. 112–113.



случаях лирический герой соотносит себя с заглавным образом стихотворения. Но только у Гиппиус сосны оказываются воплощением разьедающего скепсиса, у Шаламова — символом самой жизни и устояния во что бы то ни стало, вопреки разрушению и гибели.

Таким образом, рассмотренные стихотворения раскрывают важные стороны мироощущения обоих поэтов. При этом не вызывает сомнений, что взгляд Гиппиус не сводится к скептическому тотальному отрицанию, а шаламовское восприятие жизни — исключительно к пафосу преодоления. Очевидно, что имеются и другие весомые грани. Но контрастные и при этом принципиально значимые стороны внутреннего облика обоих поэтов рассмотренные стихотворения раскрывают ярко и емко.

Итак, в статье выявлены параллели и противопоставления в мироощущении и поэтическом мышлении Шаламова и Гиппиус. Как это ни кажется на первый взгляд парадоксальным, между их творческими вселенными есть не только кардинальные расхождения, но и определенное родство. Особая роль интеллектуального вектора, сферы мысли (в сочетании с исключительной остротой эмоционального переживания), безусловный примат нравственной проблематики, сходные элементы в истолковании самих основ поэтического искусства — все это связывает столь далеких, казалось бы, художников. На вопрос о том, испытал ли Шаламов непосредственное влияние Гиппиус, однозначно ответить сложно, поскольку поэт нигде это влияние специально не подчеркивает. Но даже если речь идет просто о совпадении творческих установок (обусловленном определенной общностью мышления), это совпадение все равно оказывается глубоко симптоматичным: оно вновь доказывает, насколько близок был Серебряный век автору «Колымских тетрадей», и подтверждает тезис Шаламова о том, что его генеалогия связана в первую очередь именно с культурой модернизма.

Профессор Н.М. Солнцева в своем исследовании «О некоторых универсалиях новой литературы» проводит мысль о глубинной



преемственности художественных эпох: хотя литература XX века «многоименна, многопроблемна, в ней сосуществовало и сменяло друг друга достаточно большое для одного века количество эстетических и мировоззренческих систем», вместе с тем «при всей эстетической разнородности и идеологической полифонии» в литературном процессе, охватывающем ряд десятилетий, «есть очевидные взаимопритяжения», ему присуща «целостность»⁵⁷. Представленные в настоящей статье размышления о глубинной связи поэтики Шаламова с предшествующей эпохой служат еще одним доказательством правоты суждений ученого.

⁵⁷ Солнцева Н.М. О некоторых универсалиях новой литературы // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2002. № 2. С. 44–45.



А.А. Семина

ОБ ОДНОМ ПРЕТЕКСТЕ ПОВЕСТИ В. МАКАНИНА «СТОЛ, ПОКРЫТЫЙ СУКНОМ И С ГРАФИНОМ ПОСЕРЕДИНЕ»

Важность рассмотрения вертикального контекста художественного произведения неоднократно отмечалась исследователями: «Вертикальный контекст — это <...> вопрос о том, как и почему тот или другой писатель предполагает у своих читателей способность воспринимать историко-филологическую “информацию”, объективно заложенную в созданном им литературном произведении»¹. Вертикальный контекст, по их мнению, обогащает художественный текст, «придает ему как бы “четвертое измерение”»² и в то же время «может использоваться в “сниженном виде”, сдвигаясь в сферу комического»³.

Представляется, что «лирическая поэма в прозе»⁴ Г. Иванова «Распад атома» (1938) послужила претекстом повести В. Маканина «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» (1993), преломившись в ней как на уровне сюжета, цитат и реминисценций, так и композиционно.

В гостях у Т. Толстой и А. Смирновой на передаче «Школа злословия» Маканин заметил: «На мой взгляд, сейчас общая тенденция <...> — это то, что писатель-художник должен заглядывать глубже, чем нравственность»⁵. Солидарность с указанным направлением

¹ Ахманова О.С., Гоббенет И.В. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема // Вопросы языкознания. 1977. № 3. С. 49.

² Там же. С. 50.

³ Там же.

⁴ Ходасевич В.Ф. «Распад атома» [Рец.] // Возрождение (Париж). 1938. № 4116. 28 января.

⁵ Материалы программы «Школа злословия». Вып. 4120 от 17.04.2012. Гость: Владимир Маканин [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ntv.ru/video/308113/> (дата обращения 28.4.2021).



развития культуры в XX в., по-видимому, предопределила со стороны Маканина возможность непредвзятого восприятия произведения Г. Иванова, вопреки скандальной репутации данного текста. И хотя собрание сочинений Иванова вышло в 1993–1994 гг., по-видимому, у Маканина была возможность ознакомиться с произведением поэта-эмигранта ранее: по словам С. Джимбинова, «совсем недавно, в 1987–1989 годах, сотни тысяч книг были освобождены из специальных концентрационных лагерей, где они томились по пятьдесят и даже по шестьдесят лет»⁶. В первую очередь это коснулось литературы русского зарубежья: «99 процентов русскоязычных эмигрантских изданий шло в спецхран. Даже сборники стихов, где не было ни одной строки о политике... В 1987–1989 годах “открыли” примерно 80 процентов этих книг»^{7 8}.

В повести Маканин дает подробную типизацию советского социума и заставляет своего героя мысленно готовиться к судилищу — застрашному обсуждению на заседании райкома: герой постоянно прокручивает у себя в голове разные варианты этого заседания и в итоге умирает на пресловутом столе от инфаркта, так и не дождавшись самого действия. Как и в тексте Иванова, именно сознание героя для Маканина оказывается главным предметом изображения, а описание подсознательных импульсов, руководящих человеческими поступками, оборачивается беспощадным разоблачением: вслед за Ивановым Маканин вплотную подходит к бездне человеческой души, «расщепляя» ее до самых потаенных инстинктов и побуждений и с безжалостной откровенностью срывая

⁶ Джимбинов С.Б. Эпитафия спецхрану?... // Новый мир. 1990. № 5. С. 243.

⁷ Там же. С. 244–245.

⁸ «В настоящее время в стенах Российской государственной библиотеки собрана уникальная по составу и не имеющая себе равных по объему коллекция русскоязычных зарубежных изданий. При этом в коллекции РГБ преобладают издания “первой волны” эмиграции, наиболее редкие и ценные документы 20–30-х годов» (Рыжак Н.В. Собрание изданий русской эмиграции Российской государственной библиотеки: история и современность [Электронный ресурс]. URL: <http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?article345> (дата обращения 28.4.2021)).



покров идеалистических представлений человека о самом себе как о гуманной и нравственной личности. В то же время оба текста перенасыщены физиологической образностью, что неслучайно: и Иванов, и Маканин действуют как хирурги, препарируя психику своих героев и показывая «анатомию» внутреннего мира человека в том числе и посредством изображения его телесного универсума. Так, оба героя сосредотачиваются на своих ощущениях, когда напоминает о себе их больное сердце: «Сердце перестает биться, легкие отказываются дышать. Мука, похожая на восхищение»⁹; «Хуже всего, если захватывает дыхание: в легкие с каждым недостаточным вдохом поступает все меньше воздуха. Задышка. На лице, на лбу липкая испарина страха. (Опять сердце...)»¹⁰; «Сердце бухает. Перебои. Экстрасистола на втором ударе (опасная, я знаю). И испарина на лбу. Прислушиваясь к ударам, я отмечаю толчки сердца, как падающие капли. (Зависшая на волоске жизнь.)» [Маканин: 38].

Оба автора, обращаясь к физиологическим процессам своих героев и их первобытным инстинктам, используют звукоподражание, причем выразителем жизни тела и животного, утробного начала и для Иванова, и для Маканина становится гласная «ы»¹¹:

«...простыня, жилки дрожат, вдребезги, вдребезги, ы... ы... ы... Единственная нота, доступная человеку, ее жуткий звон. О, подольше, подольше, скорей, скорей» [Иванов: 23];

⁹ *Иванов Г.В.* Распад атома // *Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1994. Т. 2. С. 24.* Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в квадратных скобках с указанием автора и страницы.

¹⁰ *Маканин В.С.* Стол, покрытый сукном и с графином посередине // *Знамя. 1993. № 1. С. 18.* Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в квадратных скобках с указанием автора и страницы.

¹¹ Возможно, выбор Иванова и Маканина здесь восходит к А. Белому, использовавшему гласную «ы» в романе «Петербург» для символического обозначения монголоидной расы, воспринимаемой русским европейцем как дикая, первобытная: «...незнакомец тут на него посмотрел и подумал: “тьфу, гадость — татарщина...”» Перед ним сидело просто какое-то “Ы”...» Цит. по: *Белый Андрей.* Петербург. М., 1978. С. 50.



«...подпираешь голову рукой и ноешь от подкравшейся внутренней боли.

— Н-ннны-ы. Н-ннны-ыыы... — несколько раз» [Маканин: 13];

«МОЛОДОЙ встал с постели, идет с нацеленным и, несомненно, волчьим любопытством, со смешком: «Гы-гы-гы-гы...» — предвкушает попавшую в руки жертву» [Маканин: 17].

Интересно, что, фокусируясь на надломленном сознании своих героев, и Иванов, и Маканин апеллируют к сценам судебного процесса, причем для обоих оказывается значим внешний облик человека, взявшего на себя смелость вершить судьбы других: «В Англии, говорят, даже существует профессия — лжесвидетелей с представительной наружностью, внушающей судьям доверие. И не только внушает доверие, сама неисчерпаемый источник самоуверенности. Одно из свойств мирового уродства — оно представительно» [Иванов: 6]. Типизация судей для Маканина во многом складывается из деталей внешности: внешние черты служат для наименования некоторых участников «судилища» («СЕДАЯ В ОЧКАХ», «КРАСИВАЯ ЖЕНЩИНА», «ЖЕНЩИНА, ЧТО С ОБЫЧНОЙ ВНЕШНОСТЬЮ», «СТАРИК»). Характерно, что чем эффектнее описание участника заседания райкома, тем беднее и примитивнее его внутренний мир¹², в чем Маканин наследует Иванову, размышлявшему о представительности мирового уродства. И для Иванова, и для Маканина одинаково справедливо утверждение из «Распада атома» о том, что «человек — это морщины, мешки под глазами, известь в душе и крови, человек — это прежде всего сомнение в своем божественном праве делать зло»

¹² «Сразу за двумя энергичными парнями на правой стороне стола сидит женщина, которую можно означить, назвав КРАСИВОЙ. <...> Она капризна, раздражена. (Она тут сидит, а сын как раз пришел из школы. Муж... что за еду он там разогрел?) Ей сегодня томительно: мужчины скучны, вялы, терзают этого ссутулившегося и тянут из него душу, — сам он тоже противный, гнали бы его отсюда скорее!..» [Маканин: 21]



[Иванов: 26]¹³. Показательно, что любовь для героя Иванова заключается в первую очередь в принятии внешнего несовершенства Другого, его «человечности»: «А я мучительно жалел, что ты будешь старая, больна, некрасива, будешь с тоской умирать, и я не буду с тобой, не солгу, что ты поправляешься, не буду держать тебя за руку. <...> Между тем, здесь заключалось главное, может быть, единственное, что составляло любовь» [Иванов: 13]. Любовью к «растоптанным» людям герой Маканина удивительно ему близок: «Я уже заметил, что я понимаю людей, разрушенных жизнью. Я их принимаю. <...> Видел позавчера мальчика-дауна, час смотрел и час целый любил его (через него и весь мир)» [Маканин: 50].

Сближает тексты Иванова и Маканина концентрация на образах стариков, которые в массовом сознании соотносятся с архетипом Создателя и потому негласно наделены правом вершить суд над простыми смертными: «За соседним столиком пожилой господин с розеткой. Этих благополучных старичков, по-моему, следует уничтожать. — Ты стар. Ты благоразумен. Ты отец семейства. У тебя жизненный опыт. А, собака! — Получай» [Иванов: 6]. В отличие от героя Иванова, герой Маканина не испытывает негативных чувств по отношению к старику: в галерее созданных им типов судей это один из персонажей, вызывающих симпатию и надежду на справедливый исход заседания: «СТАРИК сидит в самом торце стола — с правой стороны. Крупноголовый, седой, он значителен, и, конечно, он добр, и потому-то положительные чувства (и часть надежд) в моих расчетах связаны прежде всего с ним — СТАРИК все знает. (Он вникает в суть; он не сводит счета и не мельтешит.) Он будет спрашивать, не мелочась в словах и не роясь в поступках: ему не надо ни давить, ни сбивать тебя с толку, набирая очки на твоей растерянности, — он хочет истины: он СТА-

¹³ Ср.: «В горькую минуту, когда видишь себя самого среди ночи, с набрякшими (вижу в зеркале) веками, с выпученными от давления глазами, в такую минуту, когда хочется себя жалеть и (хоть сколько-то) уважать, я говорю себе, что мои страхи — это знаки любви» [Маканин: 50].



РИК» [Маканин: 14]. В то же время данная характеристика не отрицает жестокости и корысти: будучи по другую сторону стола, старик все же остается судьей и подсознательно жаждет расправы с героем, чтобы на фоне учиненной несправедливости предстать сострадательным и добродетельным: «Ему нужно, чтобы меня не просто задержали вопросами и унизили, но чтобы еще и засекли, пытали, растягивали на примитивной дыбе где-нибудь в подвале, а он бы после этого меня, может быть, оправдал и пожалел. <...> Он слишком стар и мудр, и ему жалость не в жалость, если меня не засекли в кровь, не поломали мне кости в подвале и не вытянули жилы на высокой дыбе» [Маканин: 16].

Эпатирующая сцена совокупления с мертвой девочкой, подробно описанная в «Распаде атома», у Маканина осовременена в духе эпохи «белых халатов»: он изображает, как один из судей и одновременно врач (!) испытывает возбуждение, оказавшись наедине с телом девушки, замученной карательной психиатрией (как и главный герой, девушка прежде была участницей «судилища»): «Молодое красивое тело находилось в подсобной, “холодной” комнате накануне перевоза в морг, а он, как записано в последующем протоколе, “остался наедине и не мог оторваться от ее лица, родинки на щеке”. <...> ...врач только-только вошел туда и с грустью смотрел. Он (тут следует отметить точно) и сам еще не знал, что это доставляет ему удовольствие... Вероятно, окоченелость ее тела, подмороженность трупа не дали ему возможности полного обладания...» [Маканин: 29]. Показательно, что именно врач — представитель профессии, окруженной в массовом сознании ореолом размышлений о гуманности и высоконравственном служении человечеству, — испытывает отмеченные Маканиным животные инстинкты: данный эпизод призван продемонстрировать глубину падения человечества, у которого за плечами остались катастрофические повороты XX века, развенчавшие любые возвышенные представления человека о самом себе.

Эротические коннотации в обоих текстах выступают своеобразным физиологическим аккомпанементом к обнажению душевного мира героев, причем в этом обнажении оба автора доходят до последнего



предела, грозящего личности уничтожением: «Расспрашивая, человека уже и раздевают, вплоть до самой наготы, и это уже есть секс, уже постель, и каждая следующая сброшенная тряпка злит и распаляет как их, сидящих за столом, так и нас, спрашиваемых (мы — в женской роли)» [Маканин: 30]; «Семя, которое не могло ничего оплодотворить, вытекло обратно, я вытер его носовым платком. Все-таки тут, пока это длилось, еще трепетала жизнь. История моей души. Я хочу ее воплотить, но умею только развоплощать» [Иванов: 15–16]; «Я ведь не могу уже без суда. Я уже не могу быть один на один со своей душой. Она уже не моя. Возьмите ее. Пожалуйста, возьмите» [Маканин: 27]; «Атом неподвижен. Он спит. Все гладко замуровано, на поверхность жизни не пробьется ни одного пузырька. Но если его ковырнуть. Пошевелить его спящую суть. Зацепить, поколебать, расщепить. Пропустить сквозь душу миллион вольт, а потом погрузить в лед. Полюбить кого-нибудь больше себя, а потом увидеть дыру одиночества, черную ледяную дыру» [Иванов: 24]; «Раскрыть, раздернуть, открыть твое “я” до дна, до чистого листа, до подноготной, до распада личности...» [Маканин: 37].

Однако не только анатомия отдельной человеческой души волнует Иванова и Маканина: обоих писателей чрезвычайно занимает физиология общества, — в частности, их сближает способность осмыслять *мировое уродство* в том числе и как «уродство политическое, совершенно очевидное в первоначальном замысле, согласно которому “Атом” должен был кончаться иначе: “Хайль Гитлер, да здравствует отец народов Великий Сталин, никогда, никогда англичанин не будет рабом!”, как признается Георгий Иванов в одном из писем (29 июля 1955 г.) к Роману Гулю, и, более того, он добавляет: “Выбросил и жалею!”»¹⁴ Национальный менталитет Иванов и Маканин показывают через призму экзистенциального сознания своих героев, прибегая к беспощадной иронии и эротической символической: «Геосексология — пора бы

¹⁴ Гальцова Е.Д. На грани сюрреализма. Франко-русские литературные встречи: Жорж Батай, Ирина Одоевцева и Георгий Иванов // Сюрреализм и авангард. М., 1999. С. 109–110.



ввести такое слово. Грубая географическая схема такова. В Латинской Америке — секс и кровь. В Америке — секс и доллары. В России — секс и спрос. В Европе — секс и?.. ну?.. — ну, конечно же! Ну разумеется, в Европе секс и семья, как я мог это забыть? (Ночь. Ирония слабеет. Иронии бы тоже надо спать.)» [Маканин: 30]; «Ох, это русское, колеблющееся, зыблющееся, музыкальное, онанирующее сознание. Вечно кружащее вокруг невозможного, как мошкара вокруг свечки. Законы жизни, сросшиеся с законами сна. Жуткая метафизическая свобода и физические преграды на каждом шагу. Неисчерпаемый источник превосходства, слабости, гениальных неудач» [Иванов: 8].

Оба автора в постижении специфики русской ментальности обращаются к типу интеллигента, делая акцент на противоречивости его нравственной позиции: он преследует любую несправедливость наподобие полицейской собаки, доходя при этом до крайности: «...и разные русские мальчики, клейкие листочки, и заветный русский тип, рыцарь славного ордена интеллигенции, подлец с болезненно развитым чувством ответственности. Он всегда на страже, он, как ищейка, всюду чувствует несправедливость, куда угнаться за ним обыкновенному человеку!» [Иванов: там же]. Маканин обращается к тому же самому типу интеллигента — «честного (но группового)»: «Он — воинственен. Он из тех, кто не сомневается, что человек, если за ним не присматривать, очень скоро сползает в реакционное болото. <...> Перечень его обвинений растет. Конечно, его честность порукой тому, что, когда он разберется, он сам же начнет со страстью тебя защищать. Но обратный ход общему разговору бывает дать трудно. И вот при голосовании, в то время как все “за” твое осуждение, он оказывается “против” (и зачастую остается с неудобным “особым мнением” и в полном одиночестве)» [Маканин: 41]. И Иванов, и Маканин, таким образом, отмечают в типе русского интеллигента некоторую несуразность, проявляющуюся в несоответствии подчас чудовищных результатов его деятельности изначальным благим побуждениям. Интеллигентов Иванов обвиняет в наступлении катастрофы — революции 1917 года: «Ох, эта пропасть



ностальгии, по которой гуляет только ветер, донося оттуда страшный интернационал и отсюда туда — жалобное, астральное, точно отпевающее Россию, “Боже, Царя верни”...» [Иванов: там же].

И Иванов, и Маканин в осмыслении мировой истории обращаются к неприглядным глубинам человеческого подсознания, для чего имплицитно актуализируют прозрения Достоевского о «подпольном» человеке¹⁵: так, Маканин использует символический образ *подвала*, одновременно выступающего вместилищем самых гнусных человеческих инстинктов и историческим локусом насилия, пыток. Подвал, по Маканину, самым непосредственным образом связан со столом, за которым собирается заседание: «Конечно, стол связан с подвалом. Это одно из естественных свойств стола, такое же, как крепость его дубовых ножек или его длина <...>. Связь стола и подвала субстанциональна, вечна и уходит в самую глубину времени. Скажем, во времена Византии. (И Рима, конечно, тоже, тут у меня нет иллюзий.) Как бы интеллигентно или артистично (вразброс) ни были поставлены на нем бутылки с нарзаном, стол всегда держался подвалом, подпирался им, и это одно из свойств и одновременно таинств стола. И следует счесть лишь случайностью, если их связь вдруг обнажается напрямую, как при Малюте или, скажем, в подвалах 37-го года, — в слишком, я бы сказал, хвастливой и откровенной (очевидной) форме» [Маканин: 16]. В отличие от Маканина, Иванов не фокусируется на образе подвала напрямую, однако его герой, размышляя о ходе истории, ощущает угрозу, которую она представляет для человека и человечества (что подчеркивает образ новобранца, которого ожидает смерть): «Закат над Тамплем. Закат над Лубянской. Закат в день объявления войны и в день перемирия: все танцевали, все были пьяны, никто не слышал, как голос сказал — “Горе победителям”» [Иванов: 28].

¹⁵ Связь «Распада атома» с претекстом Достоевского отмечалась неоднократно — см., например: Ельницкая Л.П. Исповедь антигероя («Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и «Распад атома» Г. Иванова) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2007. Т. 18. С. 227–240.



Связь героев обоих текстов с историей глубинна и коренится в их подсознании, которое будто аккумулирует все испытания, выпавшие на долю человечества: «Атом, точка, глухонемой гений и под его ногами глубокий подпочвенный слой, суть жизни, каменный уголь перегнивших эпох» [Иванов: там же]. Герой Маканина оказывается с рождения придавлен чувством вины, внушаемым ему и его предкам на протяжении всех эпох существования *подвала*, историю которого он подробно прослеживает: «...я не помню себя до этого. Я, вероятно, не жил вне чувства вины. <...> В моем преддетстве, в самой его глубине колышется, как вода, хаотическая бездна, смутная и темная (в нее уже не заглянуть, не увидеть). Оттуда, как из колодца, доходят до моего сегодняшнего сознания зыбкие смещения светотеней, темные блики и заодно глухой звук (как бы звук похрустыванья под чьи-то тихими шагами). Там все уже не для меня, не для моего ума и даже не для моего подсознания, и все же — это мое. Это “я”. Это и есть “я” — и тихие звуки оттуда, как похрустывающие камешки моей невятной вины. Все, что я о себе знаю...» [Маканин: 39]

Как и в «Распаде атома», надломленный герой Маканина словно в противовес небывалым масштабам исторических катастроф в XX столетии прибегает к самоуничтожению и юродству, одновременно встраиваясь в традицию русской литературы, с ее подробно разработанным образом «маленького человека»: «Гомо сапиенс, скромный пигмей истории, перед тем, как завтра пойти на обыкновенное очередное судилище, ничего не хочет, кроме покоя. И хотя бы чуть-чуть поспать...» [Маканин: 39]. (Ср.: «Я хочу душевного покоя...» [Иванов: 7]; «Ногоуважаемый господин комиссар. Добровольно, в не особенно трезвом уме, но в твердой, очень твердой памяти я кончаю праздновать свои именины. Сам частица мирового уродства, — я не вижу смысла его обвинять...» [Иванов: 34].)

«Распад» в тексте Г. Иванова как бы проникает и на уровень композиции: будучи потоком свободных ассоциаций и рассуждений героя, разрозненные фрагменты текста цементируются посредством



лейтмотивов, единства порождающего их сознания и того образа, который формируют упомянутые детали биографии (утрата любимой женщины, прогулки по парижским улицам, сцена некрофилии и т.д.). Закономерная финальная деталь — записка, оставленная героем накануне самоубийства, — создана на некоем «австралийском» языке и демонстрирует таким образом уже распад речи: «это вашего высокоподбородия не кусается» [Иванов: 34]. То же относится и к намеренно искаженным цитатам: «“На холмы Грузии легла ночная мгла” — такими приблизительно словами я хотел бы говорить с жизнью» [Иванов: 18]. Объясняется подобное разложение речевой ткани болезненными изломами времени: «Жизнь больше не понимает этого языка. Душа еще не научилась другому. Так болезненно отмирает в душе гармония» [Там же]. Сходным образом организована финальная часть повести Маканина, представляющая собой отрывки, отделенные друг от друга рядами отточий и, по-видимому, призванные изобразить проблески угасающего сознания героя накануне преждевременной смерти. Даже во время подобных просветлений текст может быть несвязным и как бы подвергается эрозии: «. . . . Моя дочь. . . жена. А если в приватизированной квартире не прописаны?» [Маканин: 53].

Характерная для обоих текстов аморфность структуры предопределила их жанровую неопределенность: главным объектом изображения в произведениях Иванова и Маканина становится надломленное сознание героев, их рефлексия, ощущения и ассоциации, — что фактически сближает тексты с жанром лирического дневника. И хотя «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» обозначен как повесть, его событийный ряд все же довольно беден и значительно уступает второму плану, возникающему в разыгравшемся воображении героя Маканина, — что в данном случае характеризует писателя как наследника модернистской традиции.

Таким образом, и «Распад атома», и повесть Маканина можно рассматривать как рефлексию авторов по поводу патологических



поворотов мировой истории в XX веке, причем если текст Г. Иванова был «предчувствием» катастрофы, то произведение Маканина 1993 года стало своеобразным подведением итогов. Актуализируя ивановский претекст, Маканин продолжает линию размышлений о мировом уродстве на материале советской повседневности, изображая целую галерею социальных типов и развенчивая представления о советском гражданине и человеке вообще как о высоконравственной личности. Повесть Маканина тем самым закономерно встраивается в ряд произведений, осмысляющих катастрофы XX столетия как симптом в первую очередь болезни духа и морального разложения человечества, с чьего молчаливого согласия частью истории стали революции, две мировые войны, концентрационные лагеря и применение атомного оружия.



А.И. Октябрьская-Кисничан

ПРИНЦИПЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ
ДАШИ СЕВАСТОПОЛЬСКОЙ
В НОВЕЛЛИСТИКЕ К. ЛУКАШЕВИЧ
(«ДАША СЕВАСТОПОЛЬСКАЯ»)
И С. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО
(«ПЕРВАЯ РУССКАЯ СЕСТРА»)

В период Крымской военной кампании 1853–56 гг. в России зародилось (в других странах существовало и ранее) особое движение сестер милосердия, которое состояло из женщин разных возрастных групп, бескорыстно и добровольно помогавших раненым. Их основная деятельность была направлена на уход за ранеными, облегчение их страданий. Трудились сестры милосердия во время Крымской войны 1854–55 гг. в Военно-Морском госпитале под началом знаменитого хирурга Н.И. Пирогова. Впоследствии эта традиция актуализировалась с особой силой на других войнах.

История создания движения сестер милосердия в России связана с именем и деятельностью Великой княгини Елены Павловны, которая на протяжении всей своей жизни помогала развитию отечественной медицины, покровительствовала хирургу Пирогову. Поспособствовала этому посылу доброй воли ее личная психологическая травма — она потеряла дочерей и мужа. Стремление помочь людям, упорство и активная деятельность выделили ее из великокняжеской среды, помогли в реализации основных замыслов — организации движения сестричества, развитии повивального института, при котором позднее княгиня организовала курсы акушерок. Также ею была открыта детская больница (в память об умерших дочках), а позднее организованы курсы педиатрии.



Организация сестер милосердия в России была основана в 1844 г. и стала первой официальной организацией по оказанию медицинской помощи в военно-полевых окопных условиях. Идея создания такой организации была подана Елене Павловне Пироговым, с которым она была знакома еще со времен Кавказской войны. Единичные примеры помощи раненым, которую оказывали вдовы погибших на войне солдат и офицеров, натолкнули Пирогова на мысль объединить их усилия в единую организацию. Княгине же принадлежала идея практической реализации замыслов знаменитого хирурга. Деятельность сестер милосердия подробно описана в автобиографической книге Пирогова «Севастопольские письма» (1899, посмертно). Образы сестер милосердия нашли воплощение на полотне Ф. Рубо в панораме «Оборона Севастополя»¹. Одним из первых в русской литературе упомянул появление сестер милосердия Л.Н. Толстой в цикле «Севастопольские рассказы» (1855).

Монографический образ одной из первых российских сестер милосердия создан в произведении К.В. Лукашевич «Даша Севастопольская» (1899). Писательница, начиная свое произведение как *фольклорную сказку*, постепенно переходит к насыщению повествования реалистическими деталями, привносит в текст антиэстетические подробности. Изначально Лукашевич представляет героиню как традиционный фольклорный тип сиротки², на которую ополчается весь

¹ Панорама «Оборона Севастополя» — музей-панорама, посвященный первой обороне Севастополя.

² «Сюжеты сказок о бедной сиротке у каждого из этих народов оригинальны и связаны с местной фольклорной традицией, образ героя наделен национальными чертами. Но общей является тема униженного сироты, обижаемого соплеменниками, который торжествует, получив чудесную помощь или совершив великие подвиги... Очень часто героиней волшебной сказки является падчерица — жертва злой мачехи. Падчерица занимает в сказке такое же место, как младший брат. По-видимому, она оттеснила другие типы невинно гонимой героини — покинутую жену, младшую дочь, младшую жену и т. п.» (Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., СПб., 2005. С. 15, 136).



белый свет, а она безропотно сносит все издевательства. Ее нарративная роль отвечает повторяющимся в сказках характеристикам сиротки и ее «кругу действия»³, реализует определенную актантную версию повествования⁴. Однако в повествовании Лукашевич данный типаж опирается на реальную основу. Героиня остается без родителей и вынуждена выстраивать свою жизнь самостоятельно даже в юном возрасте (поденная работа, занятие рукоделием). Отношение к ней окружающих двойственное — ее и жалеют, и недолгобливают. Так через восприятие соседей в этом образе черты бедной сиротки дополнены чертами ленивицы-неряхи. В истории Даши Лукашевич актуализирует пафос служения, отвечающий событиям обороны Севастополя: сиротка добровольно принимает решение продать все свое имущество и идти на фронт помогать бойцам.

Писательница, опираясь на реальную биографию Даши, выстраивает сюжет о ее героическом пути и указывает на генетические, психологические причины нетривиального для девушки того времени поступка. Ее отец был непосредственно связан с флотом, что объясняет ее внутреннюю тревогу (непонятную для окружающих) перед началом обороны Севастополя. Она на интуитивном уровне предчувствует угрозу родной земле, в связи с чем актуализирован мотив служения людям и отечеству, который отзывается в героине с самых первых дней обороны.

³ «Вопрос о распределении функций может быть разрешен в плоскости вопроса о распределении по персонажам *кругов действий*», в данном случае — «ситуации, включающей жертву» (*Пропп В.* Морфология сказки. Л., 1928. С. 89, 94).

⁴ Согласно точке зрения А.Ж. Греймаса, концепция актантов Проппа «носит функциональный характер: персонажи получают определение в зависимости от “кругов действий”, по которым они распределяются, а эти круги в свою очередь образованы соответствующими пучками функций. Инвариантность, которую можно обнаружить путем сопоставления всех конкретных сказок, есть не что иное, как инвариантность кругов действий, выполняемых персонажами <...> меняющимися от сказки к сказке» (*Греймас А.-Ж.* Размышления об актантных моделях // *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 2000. С. 156).



Роль доброго помощника и наставника в судьбе Даши играет сослуживец ее отца. В сюжете его нарративная функция созвучна «кругу действия» сказочного *волшебного помощника*. Автор изображает доверительность общения старого матроса и девочки с помощью уменьшительно-ласкательных суффиксов («еньк», «юшк»), ласковых обращений вроде:

«— Здравствуй, дядюшка! Присядь на скамеечку, дорогим гостем будешь!

Матрос сел.

— Как живешь, Дашенька?»⁵

Помощь старого солдата выражается не столько событийно, сколько ментально. Он напоминает о героической гибели отца Даши в Синопском бою, иницируя и усиливая желание девушки быть похожей на отца, стать нужной другим, защищать родной город. Так в повествовании мотивируется взросление юной сироты, по сути — качественный сдвиг в становлении личности, переход из одного статуса в другой, возрастная *инициация*⁶, структурирующая, согласно Проппу, сказку. Автор противопоставляет холодно-презрительному отношению соседей к девушке заботливо-ласковое отношение сослуживца отца. Старый матрос дает девушке наставление — распространенный в сказках родительский *наказ* (наставление, алгоритм), который в будущем поможет ей справляться с трудностями жизни: «На то ты дочь матроса, чтобы штормов не бояться...»⁷.

Также Лукашевич формулирует мотивы лженаставничества, которые проявляются в поступках жен моряков, не воспринимающих девушку всерьез, считающих ее плохой хозяйкой: «Жены матросов

⁵ Лукашевич К.В. Даша Севастопольская. М., 1906. С. 5. Здесь и далее текст приводится в соответствии с нормами современного правописания.

⁶ Ефимкина Р., Горлова М. Психологическая инициация женщины // Российский гештальт / Под ред. Н.Б. Долгополова, Р.П. Ефимкиной. М., Новосибирск, 1999. С. 49–65.

⁷ Лукашевич К.В. Указ. соч. С. 5.



недолюбливали сиротку, иначе как “Дашка” ее не называли: “Дашка-де и неряха, она и грубиянка, и лентяйка...”⁸. Произведение адресовано детям, что объясняет такую сильную позицию содержания, как дидактичность; автор вводит в текст мотив перевоспитания: соседки меняют отношение к сиротке, которая впоследствии завоевывает уважение многих, в том числе их, они проникаются к ней уважением и благодарностью.

В истории сиротки намечено два пути — действительный и альтернативный, так Лукашевич акцентирует внимание на проблеме выбора. Героиня могла реализоваться как хозяйка, налаживающая быт: «Может быть, и правда, что не все делала как следует молоденькая девочка, да некому было научить уму-разуму беззащитную сироту»⁹. Но тогда ее харизматическая энергия была бы направлена в иное русло, что противоречит исторической правде и натуре героини. Маргинальность, брошенность, ненужность в упорядоченном мире сменяются востребованностью в военных, эпохальных событиях. Нехватка любви, одиночество, сиротство и непонимание другими обуславливают мотив *бегства, исхода, отчуждения, частый прежде всего в романтических сюжетах* (Мцыри, Дубровский, Алеко, «кавказский пленник», «братья-разбойники» и др.) и переосмысленный в реализме, например, Толстым. Как Оленин в «Казаках» (1863) устремлен к срастанию с миром терских казаков (вплоть до желания записаться в казаки), так героиня Лукашевич покидает среду свою, ментально ей чужую, и устремляется к единению с миром незнакомым; но в итоге герой Толстого осознает невозможность своего культурного, ментального растворения среди казаков, тогда как героиня Лукашевич полностью адаптируется к военной среде.

Также Лукашевич интерпретирует традиционную романтизацию героев и событий, характерную для военных сюжетов. Писательница не отступает от реальных фактов биографии Дарьи, но их

⁸ Лукашевич К.В. Указ. соч. С. 4.

⁹ Там же.



репрезентация граничит с мифологизацией — не только героической, но и *сакральной*. Реалии ее жизни сходны с элементами агиографии известной петербургской юрдивой Ксении, которая прощается с имуществом и идет служить Богу и помогать людям. Лукашевич определяет поступок героини как христианское деяние. Альтруистический смысл служения придает истории Дарьи глубину, а приключенческий смысл ухода девушки в мир войны отвечает адресации произведения Лукашевич юному поколению.

Итак, в художественном описании судьбы реальной личности проявляются традиции как русской фольклорной сказки, так и романтических произведений, сакрального сюжета, приключенческого жанра. Вместе с тем автор показывает становление и укрепление личности героини, закалку ее характера в определенных жизненных обстоятельствах.

Становление личности Даши происходит стремительно. Беззащитная, ранимая сирота во время обороны становится опорой для раненых и врачей, примером для подражания. Мобилизация внутренних резервов выявляет в Даше сильную харизму. С точки зрения Лукашевич, харизматичность героини обусловлена как природным потенциалом, генетикой, особенностями характера, экстремальными обстоятельствами, непретенциозной патриотичностью, так и внутренней борьбой, преодолением страха: героиня подавляет робость, неуверенность и направляет силы на помощь страдающему человеку. Поступки юной девушки — пример для подражания, что также характерно для исторической роли харизматика: «Вслед за нею в Севастополь, на поле сражения, прибыл целый отряд таких же сердобольных женщин. В эту войну среди раненых, среди стонов и ужасов, впервые являются сестры милосердия. Ни тиф, ни холера, которая стала появляться, — ничто не страшило этих отдавшихся на великий христианский подвиг женщин... Жены и дети матросов под градом пуль являлись на бастионы и приносили еду своим близким и здесь встречали смерть»¹⁰.

¹⁰ Лукашевич К.В. Указ. соч. С. 22–29.



Лукашевич дифференцирует типы участия женщин в войне: одни одержимы высоким патриотическим пафосом, другие, помогая бойцам, ведомы желанием сохранить свою жизнь и собственность. Даша Севастопольская бескорыстно служит отечеству, помогая страдальцам как физически, так и психологически, внушая надежды на возвращение к мирной жизни; такую помощь Лукашевич соотносит с понятиями «сестра», «милосердие». В повести создан эмотивный тип личности, в котором выделены базовые свойства — сострадание, отзывчивость, забота, самостоятельность. Приведем цитату:

«Даша отходит и старается незаметно отереть наворачнувшиеся слезы. Ей невыразимо жаль этого молодого солдатики. Она знает, что дни его сочтены и отец с матерью не дождутся к себе любимого сына»¹¹. Вместе с тем Лукашевич исключает из характерологических черт героини такое свойство эмотивного психотипа, как ситуативная боязливость, препятствующая его личностной, общественной реализации. Напротив, история Даши — пример реализации харизматика.

Лукашевич наделяет своих героинь истинным христианским милосердием. Их сострадание распространяется и на страдающего врага:

«К раненым врагам сестры относились с одинаковым участием. В них эти святые женщины видели только страдающих братьев. Раненые французы и англичане потом на своей родине с особенной благодарностью отзывались об истинно-христианской помощи русских женщин»¹². Реальность этих фактов подтверждена документальными свидетельствами и многочисленными упоминаниями о них в художественной литературе¹³ (например, в новелле С.Н. Сергеева-Ценского «Первая русская сестра» (1943)). Итак, согласно интерпретации Лукашевич, в Даше Севастопольской сочетались черты харизматика и эмотива.

¹¹ Лукашевич К.В. Указ. соч. С. 29.

¹² Там же. С. 25.

¹³ Сборник рукописей, представленных Его Императорскому Высочеству Государю Наследнику Цесаревичу о Севастопольской обороне севастопольцами. М., 2019.



Харизма Даши Севастопольской — тема рассказа С. Сергеева-Ценского «Первая русская сестра». Уже в заглавии рассказа утверждается историчность образа главной героини. С точки зрения Ю. Бабичевой, в заглавиях обычно предпочитают прямолинейное обозначение: чем заглавие сложнее и чем более оно функционально, «тем выше мастерство художника»¹⁴. Однако произведения с документальной основой и посвященные реальной харизматической личности, на наш взгляд, предполагают иные требования к заглавиям: заглавие рассказа Сергеева-Ценского соответствует судьбе человека, поставленного в реальные суровые условия, потому тропеизация или аллюзия семантически и эстетически внесли бы в текст чужеродную тональность.

С одной стороны, за рубежом сёстры милосердия существовали и ранее, но только в России во время Крымской кампании это явление начало развиваться изнутри, а не извне и отвечало нуждам простых солдат и матросов. Писатель выделяет главную героиню — Дашу Севастопольскую — как зачинательницу движения сестричества и выявляет ее роль в событиях Крымской войны. Повествование сосредоточено на девушке, «самочинно»¹⁵ вошедшей в историю первой сестрой милосердия: «Пирогов встретил Дашу <...> А я ведь о тебе, Даша, слышал, — весело обратился к ней Пирогов, — только, признаться, представлял тебя постарше...»¹⁶.

Автор включает героиню в конкретные исторические события и представляет ее как важную фигуру в войне. Сергеев-Ценский занял позицию, в определенном смысле отличную от художественного решения Лукашевич. Автор «Даши Севастопольской» изобразила героиню как образец для подражания («Ага! Вот, кстати

¹⁴ Бабичева Ю.В. Поэтика заглавия // Вестник ТГПУ. Сер. Филология. 2000. Вып. 6. С. 64.

¹⁵ Сергеев-Ценский С.Н. Первая русская сестра // Сергеев-Ценский С.Н. Витязи морей. М., 1985. С. 178.

¹⁶ Там же.



сказать, Даша, скоро сюда приедет целая община сестер милосердия, чтобы одной тебе не было жутко»¹⁷), проследила основные этапы становления ее характера как дидактический материал, адресованный юному читателю. Дидактическая составляющая в произведении Лукашевич превалирует над эстетической и фактографической. В повествовании о Дарье Сергеев-Ценский детально освещает картину событий, описывает расстановку сил, вводит других исторических персонажей. Уже не фольклорная, а сугубо *реалистическая* традиция оказывается в основе рассказа. Это обусловлено жанром произведения — историческим рассказом, а также обращением к собственно реалистическому принципу изображения характеров и событий. Автор предельно точен в датах, цифрах, локусах и топосах. Указаны точная расстановка сил, лаконично представлена дислокация войск русской армии и ее противника. Показаны основные локусы обороны. Например: «Шел сентябрь 1854 года. Севастополь ожидал французов и их союзников, которые так внезапно высадились на евпаторийском берегу Крыма. Они уже успели опрокинуть слабый заслон, выставленный против них князем Меншиковым на речонке Альме»¹⁸.

Сергеев-Ценский не обходит вниманием фигуру Владимира Алексеевича Корнилова, который играл одну из ключевых ролей в обороне города (Ср.: «В Севастополь прибыл сам адмирал Корнилов с подкреплением. Вокруг города был совершен крестный ход, и Корнилов обратился к войскам с горячею речью: — Знайте, ребята, отступления не будет, и если кто услышит, что я скомандую отступление, — пусть меня заколет»¹⁹).

Даша Севастопольская у Сергеева-Ценского дана как человек из ряда исторических харизматиков. Если Лукашевич показывает духовное становление Дарьи Севастопольской, постепенное наполнение харизмой, преодоление себя, то у Сергеева-Ценского эта же исто-

¹⁷ Сергеев-Ценский С.Н. Указ. соч. С. 179.

¹⁸ Сергеев-Ценский С.Н. Указ. соч. С. 174.

¹⁹ Лукашевич К.В. Указ. соч. С. 7.



рическая героиня изначально предстает харизматиком, воспитанным романтически-бунтарской природой Крыма и родителями в любви и преданности родному краю и семье. Она готова к трудностям и изначально стремится помочь страждущим.

Однако Сергееву-Ценскому необходимо не просто изобразить конкретные события, но и представить определенную общественно значимую идею. Уже с первых строк показано бескорыстное служение и преданность родине, героизм как личное качество харизматичной личности. Ранее незаметная и одинокая сирота оказывается на передовой, является, по сути, незаменимой, помогая больным залечить не только физические, а еще и душевные раны, становится почти святой для пациентов и даже удостоивается высоких государственных наград: «— Да ты — героиня! О твоём подвиге непременно напишу в Петербург»²⁰.

Миссия Даши Севастопольской поддержана Корниловым: «Ведавший обороной города вице-адмирал Корнилов устроил на случай бомбардировки и штурма два перевязочных пункта: один — в городе, другой — на Корабельной слободке. В этот последний была зачислена им лично в штат медицинского персонала первая русская сестра милосердия — восемнадцатилетняя матросская сирота Даша»²¹. Здесь исторической точности и реалистичности изображения сопутствует емкая психологическая деталь: Сергеев-Ценский акцентирует внимание на юном возрасте и сиротстве Даши, не созвучных ее месту и роли в условиях войны. Вместе с тем в характеристику Даши введено определение «матросская», содержащее социальную и родовую мотивацию ее решения.

О причастности героини к морю говорится и у Лукашевич, но у Сергеева-Ценского это прописано подробно: «Даша выросла как дитя бухты и взморья. Плавала она, как дельфин, гребла не хуже самого заправского гребца и ловко ставила парус»²². Писателю необходимо

²⁰ Сергеев-Ценский С.Н. Указ. соч. С. 177.

²¹ Там же. С. 174.

²² Там же. С. 175.



не только подчеркнуть связь героини с морем и показать его как природную стихию, вырастившую её, но и заявить об особом духе жителей корабельной слободки, потому он обращается к истории слободки. Сергеев-Ценский касается истории семьи Даши, судьбы ее отца, его гибели в Синопском сражении: «Он был убит в Синопском бою...»²³.

Смысл изображения детства героини заключен в мотивировке ее подвига сестричества. Даша описана воспитанной в патриотических традициях, помнящей подвиг отца и чувствующей связь с ним. Если Лукашевич потребовался особый герой — сослуживец отца, — чтобы напомнить об отце, а подвиг отца упомянут вскользь, то Сергеев-Ценский показывает неразрывную связь героини с предками. Иначе расставлены акценты в эпизоде переодевания девушки в матросский костюм. Вместо выменянного матросского костюма в рассказе Лукашевич («Даша продала все свое имущество, а от еврея получила в придачу рваную простыню и старый матросский костюм, оставленный у него в заклад каким-то бедным матросиком»²⁴) у Сергеева-Ценского героиня переодевается в форменную одежду отца: «Она перешила на свой рост широкую отцовскую матроску...»²⁵. Таким образом, *вещной детали* придается статус родовой реликвии как символа принадлежности к судьбоносному делу. Даша перенимает и материнские черты: беспокойство за других, желание помочь им и т. д. Таким образом, Сергеев-Ценский максимально расширяет мотив патриотического служения за счёт нюансировки отношения героини к семье, родной стороне, отчизне, что соответствует национальному менталитету. Как писал Д. С. Лихачёв о любви к семье как патриотическом чувстве, «я придерживаюсь того взгляда, что любовь к Родине начинается с любви к своей семье, к своему дому, к своей школе. Она постепенно растет. С возрастом она становится также лю-

²³ Там же.

²⁴ Лукашевич К.В. Указ. соч. С. 10.

²⁵ Сергеев-Ценский С.Н. Указ. соч. С. 174.



бовью к своему городу, к своему селу, к родной природе, к своим землякам, а, созрев, становится сознательной и крепкой, до самой смерти, любовью к своей стране и ее народу. Нельзя перескочить через какое-либо звено этого процесса, и очень трудно скрепить вновь всю цепь, когда что-нибудь в ней выпало или, больше того, отсутствовало с самого начала»²⁶.

Образ Даши складывается из *деталей поведения*. Относительно подробно описано начало сестринской деятельности Даши: героиня не только смогла предложить первую врачебную помощь, но и училась тому, чего не умела: «Ей никогда не приходилось делать этого раньше, и солдаты сами показывали ей, как надо бинтовать руку, ногу, шею и голову»²⁷. Отдельные зарисовки создают мозаичную картину боевых действий, иницированных «снизу» и управляемых «сверху». Описание боевых будней синтезировано с *мизансценами*, например, с эпизодом саморазоблачения героини: из юного моряка она превращается в девушку, ее умение поддержать и внушить человеку веру бойцы сравнивают с ангельской помощью.

Если бескорыстное поведение Даши является для нее нормой, то окружающие воспринимают его как нечто неординарное и даже как подвиг:

«Даша же и не догадывалась, что сделала подвиг, да и самое слово это “подвиг” понимала смутно»²⁸.

Однако нужность ее служения, самоотверженность поступков и рядового поведения приводит к известности, а впоследствии и славе; о деятельности Дарьи стало известно и в столице:

«И кто же именно так наградил ее? Князь Меншиков?.. Нет, — протянул лекарь. — Это по приказу из Петербурга»²⁹.

²⁶ Лихачёв Д.С. О патриотизме и национализме [Электронный ресурс]. URL: <http://amma.org.ua/posts/941408> (дата обращения 12.01.2021).

²⁷ Сергеев-Ценский С.Н. Указ. соч. С. 174.

²⁸ Там же. С. 177.

²⁹ Там же. С. 179.



В композиции повествования применена антитеза, например, *противопоставление* инициатив, идущих «снизу» и «сверху». Даша Севастопольская, начав благородную миссию, руководствовалась обстановкой, тогда как петербургское начальство, медицинское и государственное, — логикой, критерием необходимости. Безразличию Даши к форме одежды, условиям жизни и работы противопоставлены принципы формирования отряда сестер милосердия в Петербурге. Двуправленная инициатива дает необходимые результаты: Пирогов разворачивает свою деятельность не на пустом месте.

Сергеев-Ценский осмысляет понятие милосердия этически. Сочувствие героини, во-первых, действенное, во-вторых, духовно-эмоциональное. Таким образом, милосердие созвучно заповеди возлюбить ближнего, как себя, и говорит о самосовершенствовании и стремлении к общему совершенству. Последняя черта объясняет отношение сестер к неприятелям-французам:

«Она помогала фельдшеру перебинтовывать <...> француза <...> раненного в шею <...> француз <...> восторженно глядел на нее...»³⁰.

Писатель показывает, как меняется мировосприятие французского воина, сумевшего не только понять порыв души русской сестры милосердия, но и оказаться способным к чувству благодарности. Мотив христианской милости — константа содержания рассказа:

«Может быть, забыл он в эту минуту, что он в плену, что он тяжело ранен, лежит на госпитальной койке не в Марселе и даже не в турецком Скутари, а в том самом Севастополе, который ему приказано было взять и который так жестоко его изувечил»³¹. Память о благосердии и сострадании русских сестер милосердия хранится, как утверждает Сергеев-Ценский, в памяти французов.

³⁰ Там же. С. 178.

³¹ Там же. С. 179.



Таким образом, если Лукашевич опирается на фольклорную основу, создает образ Даши Севастопольской через призму эмотивного восприятия, то Сергеев-Ценский показывает исторические события 1854–1855 гг. через реалистический образ личности первой русской сестры милосердия. Реальные исторические факты даны дозированно, скупо, но они являются основой повествования, дополнены и усилены мизансценами, в которых раскрывается собственно писательское мастерство Сергеева-Ценского. Батальных сцен в новелле, по сути, нет. Но последствия боя, количество жертв, тяжесть ранения матроса или солдата, реакция сестры милосердия, другие детали и события изображены по принципу укрупнения, акцентного повествования.



М.В. Михайлова

ДРАМАТУРГ «ТРЁХ АКТОВ» (ЮРИЙ СОБОЛЕВ О СЕРГЕЕ НАЙДЕНОВЕ)

Творчество достаточно плодовитого драматурга Сергея Александровича Найденова (1868–1922) не привлекало в должной мере внимания литературоведов. Не существует сколько-нибудь полноценной характеристики его творчества¹. Критики при жизни драматурга тоже не были щедры на отзывы. Тем интереснее ознакомиться со статьёй Юрия Васильевича Соболева (1887–1940), практически современника Найденова, бывшего свидетелем и триумфа драматурга («Дети Ванюшина» ставились почти повсеместно), и его почти полного забвения, тем более что Соболев довольно рано проявил интерес к драматургии. Он уже в юности начал собирать издания, относящиеся к Чехову, а в неполные 20 лет стал театральным рецензентом пензенской газеты «Перестрой». Интерес его к литературным занятиям возрастал с каждым годом. Несмотря на то, что он поступал на юридические факультеты сначала Харьковского, а потом и Московского университетов и какое-то время учился там, он перевелся на историко-филологический факультет, где начал совершенствовать свои познания по литературе под руководством А.Е. Грузинского. В Москве сотрудничал со многими изданиями, активно публиковался, был в курсе театральных и книжных новинок. Печатал рецензии в журнале «Путь», «Рампа и жизнь», оставил ряд интересных наблюдений над поэтикой произведений Бунина, Андреева, И.А. Новикова, входил в литературное объединение «Молодая Среда» (1911–1918).

¹ К настоящему моменту имеется только монография А.А. Чернышева «Путь драматурга. С.А. Найденов» (М., 1977) и основательное предисловие М.В. Михайловой «...чудесные проявления настоящего, сочного таланта» к книге: *Найденов С. Роман с театром. Пьесы 1900–1917* (М., 2020).



Но главной его любовью оставался Чехов (за свою жизнь он издал более 100 очерков, статей и книг о писателе, в том числе в 1934 г. — его биографию в «Жизни замечательных людей»). Поэтому неудивительно, что в статье о Найденове он Чеховым «поверяет» многие шаги этого автора. В статье приводятся почти все чеховские рекомендации, даваемые Найденову, возникает сетование, что тот не внял высказанным замечаниям, что не доверял и чеховским похвалам. Но самое главное — Соболев улавливает в чеховских фразах «подлинные взгляды Чехова на сущность драматургических приемов» и делает интересный вывод, что на самом деле провозглашенный «отцом “драмы настроения”» Чехов не чурался сценической «динамики». Критик совершенно справедливо замечает, что все советы Чехова направлены на соблюдение «логики и закономерности действия», требуют от пьесы «выразительности и сжатости». В гораздо меньшей степени отразилось в творчестве Найденова влияние Горького.

Соболев пробовал свои силы и в непосредственной театральной работе, и в организационной и педагогической деятельности, проходившей во многих городах: Архангельске, Киеве, Владивостоке. Был режиссером в Петрограде в Театре комедии и драмы, в Казани; работал в ТЕО и разнообразных репертуарно-художественных комиссиях; преподавал историю театра в Казанском Институте народного образования, театральном училище им. М.С. Щепкина, Государственном институте театрального искусства. Интенсивно работая как критик в первые годы советской власти, постепенно переключается на театроведение, создавая биографии актеров и театральных деятелей, историю МХТа. Эти работы получили признание: накануне кончины он стал доктором искусствоведения.

Можно говорить об основных критических принципах, которых Соболев придерживался в своем подходе к творчеству писателей. Они же прослеживаются и в его работе о Найденове. Во-первых, критик почти всегда стремится выявить индивидуальность художника. Для этого он старается углубиться в психологию автора, выявить



корни его душевной драмы (то, что сейчас называют «травмой»), если таковая имеет место. Насколько он удачно это делает — вопрос. Так, А.Г. Горнфельд полагал, что библиографическая работа Соболева «гораздо полезнее его экскурсов в область психологии творчества»². Однако этот приговор все же кажется излишне суровым. По крайней мере, в отношении Найденова автор выдвигает несколько версий о причинах тревожной мнительности писателя, никогда его не покидавшей, которые выглядят вполне убедительно.

Написавший статью о критике в биографическом словаре «Русские писатели. 1800–1917» В.В. Темяков уверяет, что тот «последовательно выступал против <...> идеологической ангажированности <...> высоко оценивал творчество символистов <...>»³. Так было в основном в его дореволюционных статьях. Работа о Найденове написана, судя по некоторым указаниям в тексте («Со дня первого спектакля “Детей Ванюшина” прошло уже 26 лет»), примерно в 1927 году. В ней присутствует, в частности, рассуждение о классовых корнях писателя, о возникшей в связи с этим обстоятельством двойственности натуры драматурга. По сути, Соболев выводит особый тип представителей буржуазии, которых именует «совестливыми людьми» (наподобие «кающихся дворян»), причисляя к ним Найденова. Назвав его «отщепенцем крупной буржуазии», критик опирался на признания самого драматурга, писавшего в дневнике, что в его душе борются купец и художник, но усилил это признание в словах: «...как чуткий художник он ясно и отчетливо осознавал тот гнет, который нес класс поработителей, класс, с которым он, однако, кровно был связан».

Особую ценность работе Соболева придают выписки из дневника Найденова, который не опубликован до настоящего времени. Они дают представление о саморефлексии писателя, о его восприятии своего места в литературном процессе, о «диагнозе», который он ставил

² Русские записки. 1916. № 8. С. 280.

³ Темяков В.В. Соболев Юрий Васильевич // Русские писатели. 1800–1917. Т. 5. М., 2007. С. 697.



себе и как художник, и как мятущаяся личность. Именно пересечение этих признаний и попытки Соболева установить истину и порождают объемность, помогают читателю увидеть эпоху и обусловленные временем проблемы. Из приводимых цитат видно, что Найденов порою излишне самокритичен. Они показывают, какое значение имеет критика в формировании репутации художника, сколь значимо ее мнение для натур сомневающихся, болезненно самолюбивых, как одинаково опасны и грубое порицание, и неумная восторженность.

Соболев предложил вполне убедительную периодизацию творческого пути писателя, не только основанную на внутреннем самощущении Найденова, но и опирающуюся на эволюцию его художественных принципов. 12 лет накопления опыта подготавливают трехлетие, когда создаются самые «крепкие» с точки зрения критика пьесы, которые Соболев причисляет к реалистической драматургии, хотя и видит, что в некоторых из них «быт» не заслоняет «лирику», а в «сгущенности» «Авдотьиной жизни» «чувствуется звучание почти символическое». Затем следует напряженный период неуверенности и поиска новых форм, начавшийся в «№ 13» и связанный с желанием «под мелочами жизни угадывать мировую сущность человеческой души». Этот период охватывает десятилетие с 1905 по 1915 гг. В нем самой удавшейся вещью Соболев считает «Стены», где присутствовала условность, не уловленная в постановке МХТа. Соболев подчеркивает «символический характер» ремарок в пьесе, насыщение пьесы «лирикой». Несомненно, в таком прочтении драматургии Найденова у него были предшественники. В таком ключе рассмотрел его творчество в короткой заметке о драматурге С.А. Венгеров, написавший, что он «умеет подняться над простым изображением быта, который у него является только общим фоном для разрешения более общих проблем»⁴.

⁴ Новый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 27. Пг., 1916. С. 457.



Приводя многочисленные цитаты из работы А. Кугеля «Русские драматурги», где целая глава посвящена Найденову, Соболев вступает в неочевидный, но заметный спор с маститым театроведом, известным своею приверженностью к «хорошо сделанной пьесе», (что с очевидностью следует из его совета Найденову учиться у Эжена Скриба) и неприятием новшеств, характерных для «новой драмы». По мнению Кугеля, писательская драма Найденова в том, что он, имея природный дар бытописателя, захотел применить его в «театре душевного самоуглубления», писать для «театра настроений». Соболеву же видятся более глубокие причины несостоятельности и творческих неудач драматурга: к психологической личной драме (самоубийство отца, кстати, связанное тоже с тревожностью и неуверенностью в устойчивости своего социального положения) прибавились сомнения в своей одаренности, зависимость от чужого мнения, неспособность определить-ся с избранным направлением.

Соболев очень внимательно анализирует пьесы Найденова с «подводным течением», обнаруживает в них несомненно удачные места. Глубокому разбору подвергает он образ главного героя пьесы «Богатый человек» Купоросова, говоря, что автору удалось совместить в этом характере несовместимое: «В сущности незлой, Купоросов творил много зла; понимая равенство людей, он его ежеминутно нарушает; стремясь сделать хорошее, он делает дурное; имея намерение привлечь к себе сердца, он их отталкивает. <...> И все это скачками — нескладно, грубо <...>». И на основании своего анализа Соболев осмеливается сделать такое умозаключение: «По тонкости мастерства “Богатый человек”, конечно, выше “Детей Ванюшина”, очень искренних, но и в достаточной мере примитивных», — которое противоречит всей установленной в критике «иерархии» найденовских пьес. Но все же до конца утвердиться в этом мнении Соболев опасается, время от времени повторяя, что драматургу «не хватало темперамента и страсти для развязки, для разрешения драматической коллизии». Т. е. подспудно критик все равно оставался сторонником



традиционного построения драмы, хотя и понимал, что театр в целом движется в ином направлении. Это хорошо видно по разбору им ремарок в пьесах Найденова. Он приводит некоторые из них целиком, указывая на их «беллетристический» характер, и пишет, что к ним Найденов стал прибегать практически с самого начала своего обращения к драматургии.

И общий вывод критика в целом однозначен: Найденова отличает «умение ввести зрителя в самую гущу жизни, заставив его трепетать подлинным ее трепетом и истинной ее болью <...>». И чтобы не опровергать самого себя, Соболев скороговоркой говорит о последних пьесах драматурга, которые явно оставляют его равнодушным. Концовка статьи вообще отличается невыверенностью. Автор противоречит сам себе. Сказав о тенденции к символизации в пьесах Найденова, он неожиданно огорчается, что «сила и яркость реалистического письма начали истощаться». В то же время драматургу тесны становятся «шаблонные» рамки реализма, и это вроде бы хорошо, но желание «дать гораздо больше, чем простое изображение жизни» приводит его к неудаче в «Хорошенькой». Казалось бы, критик готов приветствовать «новое понимание проблем творчества», которое зарождалось у Найденова, «понимание — от реализма к мистике», но оно кончается ничем... Поэтому Соболев и избежал завершающей статьи фразы, предоставив слово самому Найденову. Он дал две пронзительные цитаты из дневника писателя.

Источник представляет собой машинописный экземпляр, возможно, третьей или четвертой копии, т. к. многие слова почти не читаются.

Текст печ. по: РГАЛИ. Ф. 860. Оп. 1. Д. 309. Орфография и пунктуация приведены к современным нормам. Некоторые особенности авторского правописания сохранены, т. к. они приносят дополнительный смысл в текст (слово «Дневник» с заглавной буквы). При публикации библиографическая часть в конце статьи приведена в соответствие (по мере возможности) с требованиями оформления



библиографий (многое сверено с библиографическим указателем «История русской литературы конца XIX — начала XX века» (под ред. К.Д. Муратовой, 1963). Библиографические описания, приводимые Соболевым в примечаниях, размещены внизу страниц или оставлены в самом тексте в скобках после приводимых цитат. Примечания публикатора также даны под страницей и оговорены особо.

С.А. Найденов

Критико-биографический очерк

I

Сергей Александрович Найденов (настоящая фамилия Алексеев) происходит из богатой купеческой провинциальной семьи, его отец был владельцем крупного посудного дела в Казани.

В Семейную книгу, в которой записи о рождении и смерти домашних чередуются с отметками хозяйственного быта, рукою матери Найденова внесено следующее: «14 сентября 1868⁵ года родился любезный сын Сергей, отелилась буренушка».

Очень характерная запись — она сразу вводит нас в атмосферу, в которой еще прочно держатся старые устои крепкого купеческого уклада. В доме Алексеевых сохранилось разделение на «нижние покои», где в деловой размеренности, в строгом соблюдении традиции предания, в неотступных правилах морали и чванлых требований первогильдейской этики, — живут родители, и на «верхние антресоли», где в низеньких комнатухах растут дети, — то самое разделение на «верх и низ», на котором будет построена тяжелая драма «Ванюшиных».

Драма эта вся насыщена тем воздухом, которым со дня рождения дышал младший сын старика Алексеева — Сергей. Но, оставаясь строго биографической в смысле верного отражения общего духа строя семьи, эта пьеса Найденова-Алексеева, которая сразу выставила автора в первый ряд российских драматургов, все же не может

⁵ Эта дата и последующие приводятся по старому стилю.



почитаться целиком автобиографической в отношении совпадений подробностей ее коллизий с теми столкновениями и борениями, в которых протекали детские и юношеские годы писателя. Прежде всего, — общий тон семьи Алексеевых был значительно выше, интеллигентнее, ярче придавленного, серого, мещанско-купеческого быта Ванюшиных. Отец Сергея Александровича, многие, но далеко не все черты которого сгущенно, отнюдь не фотографически точно изображены в старике Ванюшине, был человеком любящим книгу и театр. Неизменный посетитель драмы и оперы, он имел в старом, теперь сгоревшем казанском театре, помнящем лучшие времена Медведева⁶, постоянное «сезонное» место. И несомненно, что в мальчике Сереже бурлила очень рано вспыхнувшая наследственная страсть к сцене. На даче Алексеевых под Казанью каждое лето с большим увлечением устраивались домашние любительские спектакли, разыгрываемые братьями и сестрами Сергея Александровича (их было всего — девять) при вполне благожелательной поддержке со стороны отца, отдыхавшего на занимательной забаве молодежи от тяжелых забот и волнений, связанных с его торговым делом. Примечательно, что будущий актер и драматург Найденов, тогда еще воспитанник реального училища, в этих спектаклях выступал неизменно лишь на ролях или сценариуса, или суфлера, или декоратора, не рискуя играть на сцене. Но театральная жилка все же в нем чувствовалась: застенчивый «помощник режиссера» любительского, домашнего театра, зимой, едва только начинал Медведев сезон в городском театре, делался настойчивым и неизменным посетителем всех спектаклей.

Но если на его ежевечерние «шатания по театрам» дома еще смотрели сквозь пальцы, то в реальном училище оно было решительно осуждено и запрещено. Однако никакие запреты, угрозы и кары не действовали на юношу. У него установились вообще довольно

⁶ Медведев Петр Михайлович (1837–1906) — актер, режиссер, русский антрепренер и деятель культуры. Создатель первой русской оперной труппы. В Казани работал с 1866 г. в течение 20 лет. — *Примеч. М.В. Михайловой.*



своеобразные отношения с начальством: он открыто презирал учителей, в глаза издевался над надзирателями, в грош не ставил директора. С педагогами происходили постоянные стычки, завершившиеся настоящим скандалом, потушить который, несмотря на все связи отца, оказалось уже невозможным: однажды реалист 5-го класса Сергей Алексеев был изловлен дежурным надзирателем в театре, куда он попал, разумеется, вопреки запрещению инспектора. Вспыхнуло бурное объяснение, в результате которого у классного наставника оказалось сорванным с носа пенсне, тотчас же растоптанное ногами анархически настроенного юноши! Конечно, из училища его изгнали. Произошло это в 1883 году.

Таким образом, эпизод исключения Алексея из гимназии, изображенный в «Детях Ванюшина», несомненно, навеян личными переживаниями Найденова с тою, однако, разницей, что гимназист Ванюшин удален из-за романа с какой-то певичкой, а реалист Алексеев из-за нетерпимых начальством свойств непокорной и бурной натуры. Но и младший Алексеев переживал, подобно младшему Ванюшину, полосу раннего романтического увлечения. Сергей Александрович был влюблен в... Луизу Шиллеровой мещанской трагедии «Коварство и любовь». Впрочем, юноше было бы трудно определить, насколько реальные очертания актрисы, изображающей эту героиню Шиллера «с бархатной ленточкой на белоснежной шейке», сливались в нем с тем фантастическим, бесплотным духом, который был создан его воображением. Вероятно, и образ Шиллера, и образ сценической его воплотительницы слагались в нечто нераздельное, но туманно-восхитительное.

Мечты о «Луизе» и первые опыты писательства (сочинялись стихи и драмы) были причиной того, что Сергей Александрович прожил в Казани три года без дела и без определенных занятий. И очевидно, это праздное пребывание в каких-то заоблачных сферах очень раздражало отца и служило поводом к частым семейным недоразумениям. Атмосфера сгущалась, и юноша, научившийся презирать весь купеческий быт и возненавидя торговлю, к которой тщетно приучали его,



но не научившись еще жить по собственной воле и не наметив себе никаких определенных целей, решил выбраться из затхлой Казани. Он едет в Москву и поступает на драматическое отделение филармонического училища⁷ в 1886 году. Три года он проходит основы сценического мастерства по классу Южина⁸ и Правдина⁹, и это его увлечение драматическим искусством невольно напоминает то восторженное состояние, в котором пребывает Алексей Ванюшин, сообщаящий в письме к отцу о своих занятиях живописью.

Однако филармония глубокого следа не оставляет. В истории духовного роста и развития Сергея Александровича весь этот длительный эпизод сперва пребывания в драматических классах, а потом и на провинциальной сцене вообще рисуется довольно странным. Дело в том, что, как оказалось вскоре, никакой страсти к театральным подмосткам у Сергея Александровича не обнаружилось. А если что и было приятного за годы ученичества в филармонии, так это летние поездки в Казань с другом-приятелем Кон.Н. Яковлевым¹⁰ — будущим известным драматическим актером, тогда товарищем Сергея Александровича по театальному училищу. В Казани оба юноши занимаются не драматическим искусством, а наукой, стремясь пополнить свои пробелы в гимназической учебе. Отец Сергея Александровича всячески идет навстречу этому стремлению и охотно оплачивает учителей. Так, в течение трех лет, готовясь зимой к сцене, а летом занимаясь самообразованием, подошел Сергей Александрович к окончанию филар-

⁷ Правильно: Драматическое отделение Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. — *Примеч. М.В. Михайловой.*

⁸ Южин (псевд.) — Сумбатов (Сумбаташвили) Александр Иванович (1857–1927) — актер, драматург, театральный деятель. Был тесно связан с Малым театром. — *Примеч. М.В. Михайловой.*

⁹ Правдин Осип Андреевич (наст. имя и фам. Оскар Августович Трейлебен, 1849–1921) — актер и театральный педагог. Преподавал на драматических курсах Московского театрального училища (1888–1891). — *Примеч. М.В. Михайловой.*

¹⁰ Яковлев Кондрат Николаевич (1864–1928) — драматический актер. Состоял в труппах театра Корша и Александринского театра. — *Примеч. М.В. Михайловой.*



монии. В мае 1889 года как раз в разгар выпускных экзаменов пришла телеграмма из Казани о самоубийстве отца¹¹. Сергей Александрович едет домой — с дипломом свободного художника — и узнает о причинах, побудивших отца, этого кряжистого, воспитанного в старых и прочных купеческих традициях человека, решиться на самоубийство: оказалось, что он был охвачен болезненным ожиданием банкротства. Ожидания эти, как позже выяснилось, были ни на чем не основаны, ибо хоть дела, правда, и пошатнулись, но до разорения еще было далеко. Даже настолько далеко, что в распоряжении семьи осталось не только торговое предприятие на ходу, но и достаточный денежный капитал. Сергей Александрович, не чувствуя в себе никакого желания и умения заниматься коммерцией, пожелал выделиться. По окончании раздела вернулся в Москву. Началась новая полоса его жизни — актерская. Сергей Александрович берет ангажемент в Вологду, а по окончании сезона в этом городе — в Воронеж, потом во Владимир и Саратов, причем, вполне обеспеченный, он не связывает себя никакими обязательными сроками службы. Надоест ему, например, служить в Твери, и он, в середине зимы, уезжает в Москву, наскучит Москва — завернет, большей частью летом, в Казань, а из Казани снова вернется на сцену. Рогожин — таков был взятый Сергеем Александровичем театральный псевдоним — был вообще очень странным актером: служа на сцене, он пламенно ненавидел провинциальный театр! Ненависть эта, быть может, объяснялась тем, что Сергей Александрович стал увлекаться толстовскими идеями опрощения, а быть актером и в то же время толстовцем значило переживать тяжелые муки совести, тщетно ищущей выхода из создавшегося двусмысленного положения.

Выход был найден: летом 1893 года Сергей Александрович бросил службу в Уфе и «сел на землю», арендовав с группой толстовцев хутор близ села Васильева Уфимской губернии. Но увлечение

¹¹ Отец Найденова застрелился. Несомненно, что и эпизод о самоубийстве старика Ванюшина навеян тяжелой драмой, пережитой отцом С.А. Найденова.



толстовством длилось очень недолго: уже через год Сергей Александрович возвращается не только в Москву, но и на сцену, которую, впрочем, скоро опять бросает, пытаясь помочь сестре в ее торговом деле. Но дело не пошло, и в конце концов торговлю пришлось ликвидировать. С несколькими тысячами рублей Сергей Александрович приехал в Москву. Ему посоветовали купить артельное место, т. е. сделаться пайщиком в артели. Такие артели поставляли ответственных служащих, а также торговых и страховых агентов. Найденов поступил агентом в страховое общество. По службе Сергей Александрович сделал какой-то промах и чуть не угодил под суд. Дело кончилось, однако, тем, что он был исключен из артели, откуда ему была выдана не вся сумма, вложенная им туда при поступлении, а только две тысячи рублей.

Что было делать с этим капиталом человеку, мало приспособленному к жизни и до сих пор никогда не имевшему нужды в деньгах?

«Если не устроюсь, — покончу с собой», — решил Сергей Александрович.

Осталось одно излюбленное дело, к которому у него было влечение с юных лет, — литература.

«Я решил во что бы то ни стало написать пьесу, которая имела бы успех. И если это не выйдет, тогда один конец», — рассказывал впоследствии Найденов, вспоминая этот первоначальный период своей литературной работы.

Две тысячи рублей давали ему возможность просуществовать целый год. Он нанимает на Сретенке комнату в номерах «Европа» за 15 рублей в месяц. Достаточной обстановки в комнате не было, и Сергей Александрович на Сухаревке покупает за 5 рублей стол и стул и совершенно уединяется. Ведя жизнь затворника, сидит он полгода, ни с кем не видясь, нигде не бывая. Результатом этого затворничества и была пьеса «Дети Ванюшина».



II

В этом рассказе¹² о начале писательской работы Найденова фактическая сторона верна, но нуждается в коррективе в той части, где идет речь о писании пьесы: дело в том, что Сергей Александрович за 6 месяцев написал не одну, а три пьесы: «Дети Ванюшина» (окончена 5 марта 1901 года), «Дыхание весны» и «Культурный скит».

«Дыхание весны» — первоначальный набросок «Романа тети Ани», — было запрещено цензурой: в пьесе изображался монастырь, и героиня, не то послушница, не то монахиня, выходила на любовное свидание, что было признано «кошунственным».

«Культурный скит» на сцене никогда не шел и самим автором был жестоко раскритикован и забракован. Это пьеса в 4-х актах, несомненно, навеянная кратковременным увлечением Найденовым толстовством. Исчерпывающий отзыв о ней дает автор. В своем Дневнике, а Дневник этот он ведет с юношеских лет¹³, — в записи от 22-го мая 1901 года читаем: «Окончил “Культурный скит”. Жалкая, шаблонная пьеса. Переделывать и доделывать — ни малейшего желанья. Кажется, что нет во мне никакого дарования. Если это так — чем жить? Ничего не вышло. Все сшито белыми нитками. Интрига на первом месте. Психологии никакой. Идея не высказана и не досказана. Мне нужно было написать внутренний процесс толстовцев, — т. е. как они постепенно пришли к заключению, что толстовская идея неприложима. Психология их разочарования — вот главная идея драмы. Я написал простую историю о том, как одному человеку не удалось жениться на богатой купеческой дочери. Да и еще и написана эта никому не нужная история бледно и слабо. Это гнетет!»

¹² Приведенные подробности об артели и начале писательства взяты из очерка И.А. Белоусова: «Из воспоминаний об ушедших» (журнал «Эхо», 1923, № 5).

¹³ Дневник, обширные выписки из которого были любезно предоставлены в мое распоряжение вдовой Сергея Александровича Инной Ивановной Найденовой, является лучшим и, пожалуй, единственным источником для изучения жизни и творчества Найденова.



Но чувство угнетения должно было вскоре смениться неожиданной радостью: «Дети Ванюшина», написанные почти одновременно с «Культурным скитом» («Культурный скит» окончен месяцем позже «Детей Ванюшина») и посланные на конкурс для драматических произведений, объявленный театром Литературно-художественного общества в Петербурге, получили премию. Из случайно прочитанного номера газеты «Курьер» от 1-го октября 1901 года Сергей Александрович узнал, что пьесе его присуждена третья премия (в 300 рублей).

Об этом конкурсе А.Р. Кугель¹⁴, известный театральный критик, очень внимательно и любовно отнесшийся к Найденову с первых же шагов его драматургической деятельности, вспоминает, что конкурс был озаглавлен обилием пьес; их было предоставлено до 100, и среди этой сотни пьес, как потом оказалось, было довольно много вполне пригодных для сцены произведений¹⁵. «И вот я помню, — говорит А.Р. Кугель, — как один из членов жюри, Муравлин-Голицын¹⁶, встретившийся со мной на заседании, сказал мне: «Я нашел замечательный перл, пьесу, которая называется „Дети Ванюшина“».

Кугель тотчас же взял пьесу и прочитал. Вскоре было заседание жюри, и тут мнения разделились. Меньшинство стояло за то, чтобы пьесу эту отметить, дав вторую ей премию, но Суворин собрал большинство в пользу того, чтобы присудить «Детям Ванюшина» третью

¹⁴ Кугель Александр Рафаилович (1864–1928) — русский и советский театральный критик, главный редактор журнала «Театр и искусство», создатель театра «Кривое зеркало». — *Примеч. М.В. Михайловой.*

¹⁵ Тут кстати привести список и остальных премированных на этом конкурсе пьес: «Волшебник» Ярцева, «Предки» Лесли, «Миллионы в огне» Жданова, «Без солнца» Гейнберга, «Русалка» Юлии Безродной — все они, хотя и были, как полагает А.Р. Кугель, вполне пригодными для сцены, мелькнув метеором в репертуаре, канули в лету, а «Дети Ванюшина» пережили их и своего автора.

¹⁶ Муравлин-Голицын Дмитрий Петрович (1860–1928) — русский государственный деятель, писатель. Под псевдонимом Муравлин публиковал художественные произведения. Был членом-директором Литературно-Художественного общества. Занимал высокие государственные посты. — *Примеч. М.В. Михайловой.*



премию. Он не отрицал того, что пьеса обладает, несомненно, выдающимися достоинствами, но как человек практический, преследующий в театре главным образом интересы публики, сказал: «Это мещанский быт, он не интересен. Если бы эта драма отцов и детей происходила бы в другой среде, более утонченной, более развитой, эта пьеса могла бы заинтересовать публику, а в этом виде едва ли».

Легко себе представить радость Найденова. 10-го октября он записал в Дневник: «Пьеса — переворот в моей жизни. Не октябрь, а май». Он едет в Петербург получить эти 300 рублей, обвалившиеся как снег на голову, и весьма своевременно. Деньги, на которые Сергей Александрович жил, в то время были на исходе. В Петербурге он узнает, что его пьеса не только премирована, не только будет напечатана (в приложении к «Театру и искусству»¹⁷, что давало ей сразу широкое распространение по провинции), но главное, «Дети Ванюшина» будут поставлены тем же театром Литературно-художественного общества, которым и был объявлен конкурс.

Собственный театр Общества за год перед этим сгорел, и его спектакли были перенесены в Панаевский театр¹⁸. Здесь, 10-го декабря 1901 года, и состоялось первое представление «Детей Ванюшина», о котором тот же Кугель оставил такие воспоминания: «Театр был совершенно пуст. По форме своей театр этот напоминал колодец, стены были окрашены красной краской, и так как публики было очень мало, то получалась не только печальная, но и зловещая картина. Но та публика, которая была в театре, та маленькая кучка, которая собралась, проявила свой восторг и энтузиазм в таких формах, каких я до сих пор не видывал и каких я не встречал. Это был настоящий триумф, это были бешеные восторженные овации, продолжавшиеся несколько минут».

¹⁷ «Театр и искусство» — еженедельный иллюстрированный театральный журнал, выпускавшийся в 1897–1918 гг. в Санкт-Петербурге (с 1914 — в Петрограде). — *Примеч. М.В. Михайловой.*

¹⁸ Панаевский театр основан в 1887 В. Панаевым в Санкт-Петербурге на Адмиралтейской набережной. — *Примеч. М.В. Михайловой.*



На следующее же утро Найденов проснулся с известностью: газеты были полны самых восторженных отзывов. Сергей Александрович читал о себе, что он «талант» и «выдающаяся надежда русской драматургии». Вот что, например, писали во влиятельном театральном органе: «„Дети Ванюшина“ — без сомнения, очень свежее, искреннее и талантливое произведение. Знание быта, среды, способность рассказывать просто и без прикрас, известная сосредоточенность мыслей и действия, бесхитростный и ничуть не книжный язык — таковы отличительные свойства этого произведения. Первые три акта написаны прекрасно, с возрастающим драматическим интересом. Слабее 4-й акт, в котором автор заставляет старика отца Ванюшина застрелиться, что отзывается как будто “театральностью” и плохо вяжется с бытом и нравами среды. “Дети Ванюшина” — самое талантливое произведение нынешнего сезона, и будет чрезвычайно жаль, если автор замрет на первом успехе. Он подает большие надежды, и надеемся, их оправдает» (Театр и искусство. 1901. № 31).

А.С. Суворин¹⁹ писал в «Новом времени»: «Это сжатая, простая, всем знакомая драма, без приподнятых страстей, без выдуманных характеров. Это сама жизнь, как идет она во множестве семей, изо дня в день, идет не как драма, а как привычная колея, по которой катится жизнь. Иногда эта жизнь кончается катастрофой, которая поднимает на несколько дней пульс жителей какого-нибудь городка или дает работу следователю и газетным репортерам. Большею же частью эта жизнь проходит без всяких кричащих катастроф, но изломает характеры, искривит их и лживо направит. И винить некого, ибо все более или менее правы. Нет никаких злодеев, никаких деспотов, никаких подземных интриг, никаких преступлений. Для случайного наблюдателя даже кажется, что все тут прилично, патриархально, благочестно. В этом и значение этой пьесы. Среда, в которой происходит действие, совершенно безразлична, ибо все это, в других только рам-

¹⁹ По тем временам Суворин почитался самым авторитетным критиком.



ках, с несколько другими подробностями может произойти решительно во всякой среде — богатой, средней и бедной. Будут только другие костюмы, будет лоск, будут фразы, монологи, будут мелькать громкие имена, но сущность останется та же».

Говоря о смерти старика Ванюшина, Суворин находит, что «катастрофа, пожалуй, облегчает зрителя. Старик ушел. Все равно ему скоро пришлось бы уйти и естественной смертью. Ничего он не мог бы исправить, а натерпелся бы только новых унижений. Кто может исправиться, для тех эта смерть — мотив к исправлению».

А так как Алеша «исправился», а потрясение, испытанное им дома, «совершенно перевернуло его и очистило его юную душу», то для критика ясен тот вывод, к которому, несмотря на всю кажущуюся безысходность, нависшую над драмой, — «пьеса разрешается все-таки светлым мотивом: жить становится все-таки лучше с каждым поколением, и образование вносит свет и умягчает нравы».

Заканчивается рецензия таким пожеланием, которое, кстати сказать, перепевается на все лады и остальной критикой: «Будем думать, что с г. Найденовым, показавшим в этой пьесе правдивый талант, не случится того, что обычно бывает с драматургами, написавшими одну хорошую пьесу, а затем начинающими повторяться».

Узнав из петербургских рецензий об огромном успехе «Детей Ванюшина», московский антрепренер Ф.А. Корш по телеграфу приобрел у Найденова право постановки пьесы в своем театре.

Первое представление «Детей Ванюшина» в театре Корша в Москве состоялось 14-го декабря 1901 года. Спектакль имел ошеломляющий успех. Московский корреспондент «Театра и искусства» П. Ярцев констатировал (Театр и искусство. 1901. № 52), что «пьеса Найденова „Дети Ванюшина“ имела в Москве, как кажется, еще больший успех, чем в Петербурге. Я не могу припомнить в Коршевском театре такого цельного настроения зрительной залы, таких восторженных аплодисментов. За последние годы я не могу припомнить ни одной русской пьесы, в которой так ярко и неопровержимо сказался



талант. Это талантливо, прежде всего, и после всего — это талантливо. Это так талантливо, что невозможно не почувствовать таланта и не поддаться его очарованию».

И вообще отзывы печати — совершенно восторженны, а по тому единодушию, с которым эта восторженность выражается, встрече Найденова критикой следует признать исключительной в истории оценок произведений русской драматургической литературы.

«Дети Ванюшина» прошли в течение только трех месяцев сезона у Корша 76 раз, цифра исключительно высокая и не только для этого театра, но и вообще для того времени. И автор, который высчитал в своем Дневнике, что за «Детей Ванюшина» он никак не сможет получить больше 5 тысяч, в действительности заработал за два года сорок тысяч рублей. Пьеса стала уже после первого своего представления у Корша самой ходкой, самой популярной в провинции²⁰. И как раньше формировались труппы по «Горе от ума», так как действующими лицами грибоедовской комедии представлены все сценические амплуа — если «Горе от ума» разойдется по труппе, то труппа, рассуждали антрепренеры, разыграет и всякую иную пьесу! — так теперь стали, выражаясь актерским термином, «набирать» по «Детям Ванюшина», так сценично, так «удобно» были они сделаны. Со дня первого спектакля «Детей Ванюшина» прошло уже 26 лет, а пьеса все еще держится в репертуаре русского театра.

III

Как же переживал сам Найденов этот свой огромный успех, сразу давший ему известность, деньги и независимое положение, — успех, засвидетельствовавший ему, что истинное его призвание в пи-

²⁰ Между прочим, шли «Дети Ванюшина» и в Казани, но в домашнем, любительском спектакле в доме Алексеевых после смерти старика-отца. Долгое время пьесу избегали ставить в городском казанском театре: ходила легенда, что «Дети Ванюшина» «списаны» с семьи Алексеевых, и потому играть их в Казани считалось неудобным.



сательстве, что идти по этой дороге он имеет все права, так как важнейший вопрос, терзавший его в продолжение шести месяцев работы над пьесой, — вопрос о таланте — решен, и решен положительно?

Читая восторженные рецензии, Найденов еще колебался, еще боялся верить шумным толкам о собственной талантливости. Он недоуменно восклицает в Дневнике: «Написал человек просто то, что он приблизительно видел, и пересказал в форме драмы. Вот и все! Какой же талант?» Но когда в одном из отзывов (Сутугин²¹ в «Театре и искусстве»), появившемся несколько месяцев спустя после того, как схлынула волна безоговорочных славословий, прочел Найденов о том, что «Дети Ванюшина» мог написать «всякий способный человек, знакомый с той средой, которая описана, переживший то, что там написано, знакомый несколько с условиями сцены и так же искренне и просто отнесшийся к тому, про что он рассказывает, как это сделал Найденов», он впервые поставил перед самим собой вопрос о том рубеже, который отделяет простую наблюдательность от сложного комплекса душевных переживаний, заставляющих ощущать в себе талантливость. «Всякий может написать», — повторяет он слова критика и возражает ему в своем Дневнике: «“Всякий может написать”... отчего же всякий не написал раньше? Напишите просто, искренно, что вы пережили, перечувствовали, и публика оценит вас, так же, как и меня, и вы заработаете — 9-10 тысяч. Вы этого хотите? Понятно, хотите! Сделайте! У меня найдутся подражатели, и вот увидим, как они сделают это просто, как “всякий”... Дело в том, что в жизни мы живем, чувствуем и мыслим все по-разному: талантливый, глубокий человек так, посредственный — иначе. То, что на первом оставляет глубокий след, во втором — скользит. Мало знать среду, “пережить” то, что “написано”, — важно, как пережить, как перечувствовать, как воспринимать. Мои братья пережили то же, что и я, как по-разному мы восприняли пережитое... Оно у меня вылилось в ярких,

²¹ Под псевдонимом С. Сутугин печатался Этингер Осип Григорьевич (сер. 1860 — не ранее 1932) — беллетрист, театральный критик, сотрудник журнала «Театр и искусство». — *Примеч. М.В. Михайловой.*



характерных картинах, заставляющих плакать людей, а ими все пережитое забыто, на их натуре не запечатлелось так, как на моей. Пусть братья годы пишут пьесу из своей жизни — они ничего не напишут. Почему? Да потому, чтобы облечь в ясную определенную форму, связать части и написать картину — надо иметь то, чего у них нет, талант. Всякий художник пишет с натуры, но у одного выходит живой человек, у другого мертвый, это потому, что сам-то художник — один живой, другой — мертвый. Один видит и замечает то, чего не видит другой. Не в этом ли свойстве видеть то, чего другой не видит, — талант человека? Мы видим, описываем семью Ванюшина, оба мы прекрасно ее знаем: один выбирает яркие, характерные сцены, дающие сразу понятие о внутреннем складе семьи, другой выбирает малозначительные, бледные сцены и нагромождает их одну на другую, не давая ровно никакого определения духовной жизни семьи. У одного фантазия свяжет эти сцены соответствующим развитием, у другого ничем и т.д.

Нет, что ни говорит про меня теперь публика и критика, а просто написать, как у меня написаны “Дети Ванюшина”, нужно кое-что. Это то бессознательное творчество, которое я испытал, когда писал пьесу, сцены без всякого плана вытекали одна за другой, волновали, давали забвение, заставляли меня плакать и испытывать то, что испытывает хороший актер, играя на сцене. Правда, материалу было полон короб, но строил-то я его вдохновенно, любовно, с увлечением. Вот в чем штука. Подливайте масло моим сомнениям, я буду убеждать себя в своей талантливости! Иначе мне жить будет нечем. Я хочу бороться!» (10 марта 1902 г.)

Знаменательная запись: в ней мы находим уже категорическое подтверждение происхождения «Детей Ванюшина», если и не целиком из автобиографического источника, то во всяком случае из материалов, частью добытых личными наблюдениями, а частью насыщенных и личными переживаниями. Но самое важное в этом авторском признании — в тех заключительных строках, в которых звучат слова сомнения, слова, вырвавшиеся из очень большой глубины взволно-



ванного сознания, ищущего правильных путей к творчеству. Для Найденова ясно, что жить ему можно лишь в четко осознанном писательском призвании, и если годы 1868–1889 были, как мы читаем в одной из позднейших записей Дневника, годами «бессознательной жизни», то следующие 12 лет (1889–1901) являются эпохой его исканий, оформившихся в созданных им в течение шести месяцев пьесах.

Ему было 33 года, когда он кончил «Детей Ванюшина», и он переступал через новый рубеж жизни. Она предстояла перед ним теперь еще более сложной, чем в те 12 лет, которые накапливали ему знания, впечатления и наблюдения для творчества.

«Я хочу бороться», — вырывается у него в Дневнике. Но с кем и во имя чего бороться? Это ему было не до конца ясно, как не до конца был вскрыт и тот чисто писательский художнический метод, которому он должен следовать. Остаться ли ему наблюдателем-фотографом, т. е. писать жизнь такой, какая она разворачивается перед глазами, не задаваясь целью решения проблем бытия, или, напротив, — попытаться охватить жизнь в ее глубинах и если не разрешить, то хоть поставить сложнейшие вопросы о смысле человеческого существования. С одной стороны, «просто бытовая» пьеса «Дети Ванюшина», а с другой, замыслы о драме, построенной на некой чисто философской концепции. После «Детей Ванюшина» он принимается за комедию «Жильцы», в которой должна была быть изображена жизнь тех самых жильцов «Европы», в 42 номере которой он шесть месяцев писал, почти не выходя из своей убогой комнаты, «Детей Ванюшина» и «Культурный скит». Но эта простая по заданию вещь, в которой, по замыслу автора, нужно было нарисовать людей, примирившихся с действительностью и поставивших себе единственным идеалом стремление «прожить, как люди живут», эта простая пьеса уже не удовлетворяет его: он пытается переделать ее в сложнейшую и, вероятно, до краев насыщенную символизмом драму «Ночь». Но из замысла этого ничего не выходит, и «Ночь» вновь превращается в «Жильцов», только уменьшаясь в размерах. Из трехактной со многими персонажами пьеса делается



этюдом в 2-х картинах с крайне ограниченным кругом действующих лиц и приобретает новое название «№ 13».

Душевное состояние Найденова в ту пору вообще было не радостно. Он вспоминал об этом времени так: «Я был измучен своим неожиданным успехом. Все радости, все плоды успеха были отравлены непривычными муками творчества. Как и что писать дальше? От меня ждут, и ждут “великого”, чуть ли не “откровения”. Никто не радовался, что я написал хорошую пьесу, а все хотели только посмотреть, что я напишу еще. Я хватался за работу, нервничал, наваливал на себя ношу сюжетов и замыслов выше своих сил».

Этому личному признанию вполне соответствуют и свидетельства сторонних наблюдателей, как например А.Р. Кугеля, который очень чутко и бережно относился ко всем творческим замыслам Найденова. Кугель говорит (стенограмма его речи на вечере памяти Найденова в Малом театре 21-го января 1924 г.), что после триумфа «Детей Ванюшина» «Найденов был как-то придавлен и ошеломлен своим успехом. Я помню его первое знакомство со мной. Это был скромный, в высшей степени углубленный в себя, не всегда и не часто поднимающий глаза на собеседника человек. Кроткий, печальный, пугливый, в высшей степени скромный. Но было в нем что-то мило провинциальное, старомодное, относившее нас даже не к 80–90-м годам прошлого столетия, а куда-то дальше, к 40-м годам».

Для Кугеля писательская драма Найденова была в том, что Найденов как драматург выступил в ту пору, когда, «с одной стороны, театр изнывал в поисках сильных, настоящих театральных, т. е. действенных пьес, с другой стороны, уже тогда начинал расплзаться туман театра так называемых настроений, театра бездействия, театра душевного самоуглубления, но отнюдь не действия. И эти два начала должны были неизбежно столкнуться в душе Найденова. Он уже тогда своим сосредоточенным, печальным, совестливым наклоном души смотрел больше в сторону, я бы сказал, не формальной красоты, не формальных методов, а настоящего содержания, отражающего его душу».



В этом объяснении есть доля истины: несомненно, что те течения «театра настроений», которые шли тогда от Московского Художественного театра, оказывали влияние на Найденова. Но не в них только была суть: «совестливым наклоном» своей души потому смотрел он больше в сторону «настоящего содержания, отражающего его душу», что был Найденов типичнейшим выразителем эпохи, весьма отчетливо отразившим в творчестве своем ту социальную трагедию, которую неизбежно переживали «совестливые люди» — представители передовой русской интеллигенции, оторвавшиеся от того класса, из которого вышли. Происхождением связанный с купечеством, Найденов вместе с тем был отщепенцем крупной буржуазии, ему ненавистной. И как чуткий художник он ясно и отчетливо сознавал тот гнет, который нес класс поработителей, класс, с которым он, однако, кровно был связан. С замечательной отчетливостью вскрыл сам Найденов в Дневнике классовую природу своего творчества: «Я сын купца. Все специфическое купеческое — любовь к деньгам, собственности, власть над людьми посредством денег у меня в крови, наследственное. Но кроме этого чудовища во мне живет другой человек, художник-созерцатель. Этот внутренний раскол и создал из меня, сформировал к 37-ми годам двойственную фигуру. Купец мешал мне быть истинным писателем, художник — истинным купцом. Судьба сделала меня писателем. Фактически художник восторжествовал, но купец во мне сидит и продолжает отравлять жизнь и мешает жить».

В другом месте Дневника находим четко сформулированную мысль о значимости той «победы», которую одержал художник над купцом: «Я, так или иначе, а долго служил делу разрушения, если не социального строя, то разрушению мещанского идеала, лично моральной жизни. Жизнь русского обывателя, его семьи, дела, жизнь исключительно плотская, ради своего тела, претила мне. Я протестовал и писал против этой жизни».

Но то, что писал Найденов, не выливалось в отчетливые формы действенной драмы. Драматургия его эпохи носит на себе печать



той душевной раздвоенности и порожденной ею убыли сил, не вылившись в ярком протесте, о которой с такой беспощадностью к самому себе говорил Найденов. Формы неподвижной драмы — «драмы настроения», — которые были родственны душе Найденова, приняли наиболее законченный вид у Чехова, Чехова — сына лавочника, еще более глубоко взорвавшего основы того же мещанского быта, в разрушении которого видел свою заслугу Найденов.

На Найденова смотрели как на «продолжателя дела Островского», ибо, начиная с первой своей пьесы, изображал Найденов ту же среду, что и Островский, разумеется, лишь в ее изменившихся социальных формах. Но «Островским» в смысле фактуры своих произведений Найденов не остался. Конечно, не потому, что он склонялся все больше и больше под влияние Чехова и Художественного театра, а потому, что те формы драмы, в которых писал и Найденов, и Чехов и в которых ставил Художественный театр, были созвучны эпохе, были ее порождением, отражая классовую природу творчества драматургов и их театра. Но несомненно, что в смысле сценичности «Дети Ванюшина» — произведение наиболее действенное и не только в ряду остальных пьес Найденова, но и во всей русской драматургии после Островского. Динамика «старых традиций Островского» здесь еще в полном своем напряжении.

IV

Годы «исканий», сменившие пору «бессознательной жизни» после того перелома в судьбе, который свершился после неожиданного успеха «Детей Ванюшина», переходит в трехлетие (1901–1904), названное Найденовым «годами жизни». Он начал испытывать тот радостный прилив сил, который дал ему ощутить на короткий срок всю полноту жизни.

Это трехлетие оказалось очень плодотворным для его творчества: 17 мая 1902 г. начат и 25-го июля окончен «№ 13»; 30-го сентября сделан набросок «Блудного сына»; 2-го июня 1903 г. начаты



и 10-го июля закончены «Деньги» (первая редакция «Богатого человека»); 13-го сентября «Деньги» переработаны; 9-го сентября написана «Авдотьяна жизнь». Все эти пьесы успели в течение двух лет пройти и в театре: 24-го октября 1903 г. в Москве, у Корша, состоялось первое представление «№ 13», а 7-го ноября там же поставили «Богатого человека», сыгранного затем 18-го сентября 1904 г. в Петербургском театре В.Ф. Комиссаржевской; 25-го ноября 1904 г. в этом же театре была дана премьера «Авдотьиной жизни». Обеспеченный материально, Найденов спешит использовать возможности широко и радостно окунуться в мир новых впечатлений: он много путешествует — гостит в Крыму, где знакомится (в апреле 1903 г.) с А.П. Чеховым, уезжает в Италию и в Финляндию, а через год, в компании с И.А. Буниным, странствует по Италии и живет в Ницце.

Писательское же его честолюбие должно было получить еще одно удовлетворение: в 1903 г. «Дети Ванюшина» получают Грибодовскую премию.

Знакомство с Чеховым, Буниным, Горьким вводит его в круг писателей и литераторов; он примыкает к группе «Знание» и в этом издательстве выпускает первый том своих пьес и печатает «Авдотьюну жизнь» в IV сборнике «Знания» за 1904 г.

Было бы, однако, величайшей несправедливостью в отношении Найденова-писателя утверждать, что эти три года давали ему удовлетворение как художнику. Правда, он пишет много и с видимым приливом творческим сил: за трехлетие совершенно закончены две большие пьесы, 2-хактный этюд и еще одна 2-хактная драма («Блудный сын»), четыре произведения, вскоре нашедшие и свое сценическое оформление в постановках на сценах самых крупных московских и петербургских театров. Но постоянные раздумья, вечная тревога, неизменные колебания, горькие приливы сомнений в собственном даровании — словом, все, что принято называть «муками творчества», — за эти годы «полной жизни» столь же часты, как и в годы «исканий». Найденов принадлежал к тому складу художников слова, для которых



писать «значило разрешать самые сложные проблемы человеческой жизни». Задачу свою как драматурга Найденов формулировал в таких выражениях: «театр не школа, а друг людей, писатель и артист — друзья человечества. Жизнь страшно осложнилась. Внутренний мир людей полон противоречий, и мы не понимаем даже самых близких по духу. Показывать внутренние скрытые пружины действующих людей, под мелочами жизни угадывать мировую сущность человеческой души — вот задачи театра и современного драматурга».

Естественно, что при таком взгляде на призвание писателя Найденову было мучительно трудно найти ту форму, которая могла бы удовлетворять его основному требованию — показывать скрытую под мелочами «внутреннюю пружину» действующих лиц, угадывая «мировую сущность человеческой души». «Дети Ванюшина» писались легко — почти бессознательно. Сцены выливались одна из другой даже, как признавался Найденов, без заранее обдуманного плана. Но уже вторая пьеса «Жильцы» потребовала огромного напряжения. Дважды переделанная, превращенная в конце концов в «№ 13», эта пьеса с замечательными в первоначальном наброске жанровыми фигурами обитателей меблированных комнат «Европа» вылилась в психологический этюд, основная мысль которого, идущая от «подполья» Достоевского, так и осталась не вскрытой до конца и, во всяком случае, малоубедительно оформленной сценически. В «№ 13» было много настроения, производящего сильное впечатление, особенно при чтении, благодаря необыкновенно ярким, но чисто беллетристически построенным ремаркам, но действенное начало пьесы заглушалось «подводным течением» — наслоением слов и фраз, внутренний смысл которых скорее угадывался, чем непосредственно воспринимался зрителем. И, несмотря на видимый успех, спектакль продержался в репертуаре недолго, а в критических отзывах о нем впервые проскользнули нотки некоего разочарования.

Найденов, охваченный стремлением во что бы то ни стало написать и обязательно поставить пьесу, принимается за новую работу.



Он начинает «Деньги», в основу которых было положено очень много из тех впечатлений и наблюдений, которые он вынес из своей службы в артели. Эта пьеса, так же как и «Жильцы», неоднократно переделывается: становится то «Особняком», то «Богатым человеком». В ней ему хотелось, как он записал в Дневнике, раскрыть идею о том, «что такое деньги, показать их силу и их ничтожество».

«Идея не нова, — сознается Найденов, — и спешит оговориться — но, во всяком случае, нужная, ибо деньги это нечто, с которым у всех сопряжено понятие о счастье. Я глубоко верю, что деньги не могут дать счастье. Я это старался сказать в пьесе. Сюжет большой, больше тоски “Трех сестер”: деньги — ведь это то, на чем построена вся культура и наука Европы».

Замысел огромен. И понятна та неудовлетворенность, которую испытывал Найденов в процессе работы. Значительнейшую социальную проблему ему приходилось втиснуть в сравнительно узкие рамки бытовой пьесы, так как он сознавал отчетливо, что ему удастся лишь то, что не выходит за пределы реального. Совершенно справедливо заметил он в Дневнике, что все, ему удававшееся, было написано им с натуры. «Несколько удачных лиц без натуры все же были фантазиями, исходящими из натуры, например, Картинкин²² и “Богатый человек”. Надо быть ближе к жизни. Идея должна воплощаться в реальные жизненные картины или в реальное проникновение в глубины жизни».

Правда, эта выписка из Дневника относится не к «Богатому человеку», а к «Авдотьиной жизни» (написана в 1904 г.), но высказанное в ней положение сохраняет всю свою значительность и по отношению к «Богатому человеку», тем более что и сам Найденов ссылается именно на эту пьесу, говоря, что «Богатый человек» — фантазия, исходящая из натуры.

Найденов был поставлен перед трудно разрешимой задачей: раскрыть социальную идею в форме жанровой пьесы. Рабо-

²² В «Авдотьиной жизни».



та эта сильно и мучительно занимала Найденова: «сiju — читаем в Дневнике (сентябрь 1903 г.) — в “Богатом человеке” с головой и сердцем. Это жизненное лицо». Он сравнивает свою пьесу с драмой О. Мирбо «Рабь наживь», написанной, в сущности, на тот же сюжет. Но все отличие между ею и «Богатым человеком» в том, что французский писатель, как отмечает и сам Найденов, «ясно сказал, для чего написана пьеса, а я написал сцены жанровые и картины с другой идеей. В ней больше всего развернуты частности, а руководило желание во что бы то ни стало написать пьесу, а не ее идею. Одолевает все сильнее и сильнее сомнение в “Деньгах”. “Деньги” валятся. Письмо Чехова добивает окончательно. “Деньги” потерпят фиаско — вот почему я болен».

«Окончательно добивающее», как горестно замечает Найденов, письмо Чехова в действительности дает очень положительную оценку «Богатому человеку». «По-моему, — пишет Чехов, — пьеса превосходная, люди в ней живые, она коротка и грациозна, только я бы изменил название, взял бы что-нибудь попроще, взял бы поскромнее обстановку, без телефона, без этого шика, который заставляет читателя и зрителя ждать чего-то особенного. Я бы из Купоросова сделал только хорошего человека. Заведомо хорошего, чтобы жаль его было (когда он, например, в костюме Фауста), я изменил бы ему фамилию, сильнее влюбил бы его в хорошего человека — учительницу, избавил бы сию учительницу от необходимости говорить в конце пьесы о деньгах, писать письмо. Конец у вас со швейцаром очень хорош. Кокоточки хорошо сделаны. Жена и тесть героя закончены. Служащих в конторе и артельщиков надо бы, мне кажется, сделать подобнее. От злодеев на сцене всегда ждешь чего-нибудь крупного, иначе они не удовлетворяют.

Вы пишете, что торопитесь с пьесами. Для чего торопиться? Если вы будете писать по одной пьесе в 5 лет, то и этого вполне достаточно.

Лучший акт, по-моему, у вас второй и затем четвертый. Во втором акте чуточку надо тронуть героя, чтобы он вырос перед зрителем,



как художник; больше бы смелости» (А.П. Чехов — Найденову. 1903. 29 августа. Письма Чехова. Т. VI. С. 312–313)²³.

Что Чехов писал Найденову искренно о своем впечатлении, доказательство тому письмо его к Вл.Ив. Немировичу-Данченко, с которым вел Найденов переговоры о постановке «Богатого человека» в Художественном театре. В этом письме Чехов почти дословно повторяет те же замечания, которые были высказаны им самому Найденову: «Пьеса Найденова хороша, только нужно, чтобы главное действующее лицо Купоросов был переделан в человека хорошего, ясного, более определенного, чтобы обстановка была поскромнее, без телефона и прочей пошлости (обстановка в пьесе возбуждает ожидания, которые не сбываются), и чтобы герои — Теплов и учительница — в конце IV акта не говорили о деньгах и не писали писем. В обстановке скромной, не кричащей, не режущей глаз и ушей, в покойных, очень покойных, скромных тонах может пройти с большим успехом» (1903. 22 августа. Письма Чехова. Т. VI. С. 311).

И еще отчетливей выражает Чехов свое отношение к Найденову в другом письме Вл.Ив. Немировичу-Данченко, отказавшемуся взять пьесу для Художественного театра: «Очень жаль, что мы расходимся на счет пьесы Найденова: есть сходство с “Одинокими” во 2-м акте, нескладен Купоросов, но ведь это не так важно, важно, чтобы была пьеса и чтобы в ней чувствовался автор. В нынешних пьесах, которые приходится читать, автора нет, точно все они изготавливаются на одной той же фабрике, одной машиной. В Найденовских же пьесах автор есть» (1903. 2 сентября. Письма Чехова. Т. VI. С. 313–314).

Чехов вообще ценил Найденова очень высоко. Еще за год до подробного отзыва о «Богатом человеке» он писал жене, О.Л. Книппер: «Про пьесу Найденова ничего не знаю. Какова она? Немирович с ним холоден почему-то и, как мне кажется и казалось, несправедлив

²³ Цит.: Письма А.П. Чехова: В 6 т. Т. 6. М., изд. М.П. Чехова, 1916. – *Примеч. М.В. Михайловой.*



к нему. Найденов, кстати сказать, как драматург гораздо выше Горького» (1902. 22 августа). А после прочтения «Богатого человека» Чехов в письме к жене просит сказать Найденову, «если речь пойдет на счет его пьесы», что у него «большой талант, что бы там ни было»²⁴.

Я умышленно задерживаюсь на оценке Чехова: в ней много чрезвычайно определенного и не только в отношении Найденова, но и в смысле установления подлинных взглядов самого Чехова на сущность драматургических приемов. Найденов, слишком поспешно зачисленный в подражатели Чехова, в действительности же мало чем его напоминающий, услышал от Чехова, этого истинного отца «драмы настроения», такие советы, которые свидетельствуют о чеховском чувстве динамики сцены. Даже такая деталь, как указание на обстановку, которая возбуждает «несбывающиеся ожидания», — свидетельствует о предъявляемом ко всякому драматическому произведению основном требовании Чехова, которое можно было бы назвать требованием соблюдения логики и закономерности действия. Несбывающиеся ожидания, рождаемые хотя бы обстановкой, — все равно ломают закономерность в построении сценария. И в совете Чехова сделать Купоросова более определенным, более ясным, и в замечании о «злодеях, от которых всегда ждешь чего-нибудь крупного», — слышатся те же требования выразительности, сжатости и логической закономерности. Соблюдение этих требований и создает ту динамику, в некотором отсутствии которой упрекает Чехов Найденова.

Но Найденов, хотя и чувствовал себя «добитым» чеховским письмом, однако не последовал ни одному из его указаний и не принял совета Чехова «писать через пять лет по одной пьесе».

На сцене «Богатый человек» имел успех, но не такой яркий и единодушный, как «Дети Ванюшина». Очень верную оценку пьесы дает А.Р. Кугель, сообщающий, со слов самого Найденова, гостившего

²⁴ Обе цитаты взяты из тома писем А.П. Чехова к О.Л. Книппер-Чеховой. Берлин, изд-во «Слово».



у него в Старой Руссе как раз в период работы над «Богатым человеком», о первоначальном замысле: «Пьеса в первой редакции называлась “Особняк”. Такова была первоначальная идея автора. Ему рисовался большой барский дом, одинокий, богатый, важный и пустынный. И тот, кто живет в этом доме, также одинок, важен, богат и пустынен. Но потом автору показалось, что здесь больше психологии денег, нежели психологии “особняка”, и он остановился на названии “Богатый человек”, названии, лишенном претензии, годном для жанра и для пьесы нравов».

Задача, которую возложил на себя автор, не стала, однако, от перемены заглавия более легкой. Но замысел, огромный и сложный, не нашел для себя достаточно четкую форму. Во второй редакции фактура пьесы страдает эскизностью, а главное действующее лицо — Купоросов — вышел недостаточно ясным, не до конца убедительным.

Герой пьесы, богатый молодой купец Купоросов, натура сложная и, во всяком случае, двойственная. Ему говорят в одном месте: «Вы — культурный дикарь». Но не в одном этом дело. Кроме дикости наследственных черт, тут еще много порчи, которую вносят с собою деньги, много «хозяйского» права, которое приучает людей высокомерно относиться к прочим, много самоупоения денежной силой. В сущности незлой, Купоросов творил много зла; понимая равенство людей, он его ежеминутно нарушает; стремясь сделать хорошее, он делает дурное; имея намерение привлечь к себе сердца, он их отталкивает. Молодая девушка, учительница, совсем неэффектная, именно своею простотою и ясностью нравится ему. Но, создав на вечер своих служащих, он оскорбляет мелкого служащего, кассира Теплова, друга учительницы, и когда тот говорит ему дерзость, придумывает для него месть, жалкую и недостойную: внушает артели оштрафовать Теплова на весь его пай, т. е. разорить всю его семью. Потом, под влиянием учительницы, стыдится, уходит к себе наверх, пишет другое письмо старосте артели да, кроме того, выдает Теплову чек на 2000 р. И все это скачками — нескладно, грубо, то кричит, то стонет, то оскорбляет незнакомую девушку, то рыцарски галантен с нею.



Одновременно с этими вечерами для служащих, пред которыми он музицирует на рояле, выдается замуж за конторщика девушка Саша, «штучка» Купоросова, служащих морят работой, а вместе с тем приезжает ученик консерватории, разучивающий с Купоросовым партию Фауста. И все здесь, на лестнице «особняка», грубо, жестоко и бестактно, подавлено «властью денег», склонилось все перед капиталом, обвеяно холодом. Вот, например, швейцар, скопивший 2300 р. «по книжке». Здоровый, грубоватый, но не без сердца парень, безнадежно влюбленный в хозяйскую «штучку» Сашеньку. Драма Купоросова, если это можно назвать драмой, повторяется в швейцарской ливрее. И этот одинок, как Купоросов. В последнем акте, когда кончилась тяжелая история с изгнанным, по наущению хозяина, из артели Тепловым, и учительница, эта ясная и милая девушка, простилась навсегда, чтобы уехать к себе в Симбирск, Купоросов сходит вниз с лестницы со свечой. Пустынно в особняке. Швейцар положил вместо себя мальчишку, а сам пошёл в трактир. Купоросов звонит по телефону в увеселительное заведение «Гурзуф», приказывая оставить «кабинет» и известить поступившую недавно в хор Сашу, «купоросовскую».

«Разве не ехать? — раздумывает он, сидя в шубе. — Ты чего бы больше всего хотел?» — спрашивает он Васю. «Денег!» — отвечает тот.

«Раньше утра не вернусь», — заключает Купоросов, и занавес падает.

Но при всех недостатках фактуры «Богатый человек» — несомненно, лучшая, даже и после «Детей Ванюшина», пьеса Найденова. В ней необычайно ярко и художественно убедительно показана трагедия человека, страдающего под бременем денег, но не имеющего в себе достаточной силы распутать клубок противоречий, найти выход из тупняка и роскоши «особняка» в широкий мир труда. В смысле же глубины и верности изображения быта и нравов «Богатый человек» может смело стать в один ряд с лучшими пьесами Островского. Великолепный материал дает «Богатый человек» и исполнителям. В свое время



она была плохо сыграна, будучи неверно понятой режиссурой театра Комиссаржевской, заключившей ее в узкие рамки «пьесы настроения» и побоявшейся придать ей сочность и выразительность жанра. По тонкости мастерства «Богатый человек», конечно, выше «Детей Ванюшина», очень искренних, но и в достаточной мере примитивных. В «Богатом человеке» яркий быт не заслонил лирику, и пьеса, социальное значение которой до сих пор еще сохраняет свою свежесть, не может не волновать зрителя той глубокой человечностью, с которой подошел Найденов к своему герою. Беспощадно разоблачая его классовую природу, он умеет обнаружить в нем то хорошее и искреннее, что заставляет, пробуждая чувство ненависти ко всему строю купоросовской жизни, невольно жалеть этого запутавшегося и погибающего человека.

Этот кусок жизни Найденова — трехлетие 1901–1904 — заканчивается написанием «Авдотьиной жизни». В пьесе очень ярко передана сумятица, бестолочь, нелепица обывательской жизни. Живет героиня Авдотья с супругом своим где-то на краю города, недалеко от кладбища на пустынной улице, под самыми окнами журчит поток помоев по городской канавке. Уже первая ремарка автора, знакомящая нас с обстановкой, в которой проходит Авдотьиная жизнь, сразу вводит нас в эту затхлую атмосферу и сразу, почти символическими чертами рисует «воздух» среды, в которой томится Авдотья. Если вспомнить, что пьеса написана в дни «пролога» к первой русской революции, в самый разгар Русско-японской войны, заставившей всколыхнуться даже обывательское болото и давшей могучий толчок развитию в стране революционного движения, то станет вполне понятно, что Найденов, этот, казалось бы, спокойный жанрист, этот Островский начала 20-го столетия, уже не может ограничиться теми спокойными полотнами, на которых рисовал он картины купеческого и мещанского быта.

Правда, и в «Детях Ванюшина», и в «Богатом человеке» дано почувствовать, что вековые устои старого уклада дали трещину и что



далеко не все спокойно и в чинном доме купца первой гильдии Ванюшина, и в роскошном особняке Купоросова. Старый порядок жизни нарушен: дети не захотели оставаться в своих душных антресолях наверху и спустились вниз, к отцам, чтобы раскрыть им глаза, постараться убедить их в необходимости перестроить «старый дом». Но этот протест детей все же не был настолько действенным, чтобы поколебать отцов. И мы видели, что нравы купоросовской артели в «Богатом человеке» мало чем различаются от изображенных в «Детях Ванюшина». Но вот снова переносит нас Найденов в провинциальный город; мы опять попадаем в среду купцов, чиновников и обывателей: перед нами «нижний этаж» старого столетнего дома со сводами. Низкая душная комната с железной балкой, распирающей стены, она представляет гостиную и столовую. Три окна в задней стене выходят на площадь, посредине которой проходит ров с непросыхающей зловонной водой. Из окон виден город, расположенный на горе. «Дома большей частью деревянные.»

И несмотря на то, что сам Найденов достоинством «Авдотьиной жизни» считал реалистическое изображение быта и нравов, мы все же должны признать, что в той сгущенности, с какой рисуется им хотя бы лишь одна внешняя обстановка этого быта, чувствуется звучание почти символическое. Несомненно, что в пьесе отложились, с одной стороны, влияния Чехова, а с другой — Горького. Если жизнь обывательская, «презренная», по определению Чехова, написана в тонах «Трех сестёр», то фигуры протестантов, в особенности Герасимова, молодого человека без определенных занятий, находящегося в сильных неладах с местной администрацией и полицией, да и самой Авдотьи, воспринимающей бунтарские речи Герасимова, — эти фигуры приближают нас к Горькому. Да и сам Найденов в одной из записей своего Дневника прямо указывает на то, что в Герасимове он хотел дать нечто от Горького с его упрямым и страстным «хотением изломать жизнь».

Чрезвычайно характерно для Найденова, всегда с особенной внимательностью и большой чуткостью писавшего женские образы,



что протестующее начало представлено в пьесе Авдотьей. Замечательный разговор происходит между этой проснувшейся к новой жизни женщиной и ее матерью, старухой, воспитанной в старых преданиях и давно угасившей в себе и малейшие помышления о свободной доле. Авдотья, которой и муж, и отец запрещают видеться с Герасимовым, пытается объяснить матери, что ей хочется жить, что ей всего лишь 25 лет, а 16-ти ее отдали замуж. А от матери она слышит следующее:

Хвостова. Ну, как-нибудь, как-нибудь, Дунечка. Ведь все с мужьями живут как-нибудь... Посмотри кругом: Чайкины, Федоровы, мадам Тиллэ... Не нравится вам здесь, переезжайте на Ивановскую... Там деревья на улице, в доме сводов нет. Где хочешь живи, ведь у нас пять домов.

Авдотья Степановна. Каких?

Хвостова. Каменных, один только деревянный.

Авдотья Степановна. Каменных много, а настоящего дома ни одного.

Хвостова. Знаю я, про что ты говоришь. Сама об этом всю жизнь думала. Да что делать-то! Не огорчай меня, не обвиняй. Стыдно мне на тебя смотреть.

Авдотья Степановна. Какие мы женщины все несчастные, несчастные!

В конце концов Авдотья все-таки не вынесла прелести семейного уюта и, не соблазнившись переездом в новый дом, который «настоящим домом» ей быть не мог, бежала от мужа. Бежала и вновь вернулась. Бескрылый протест завершился тем, что Авдотья снова вошла в лоно семьи, и снова течет жизнь спокойно и размеренно. И надо сказать, что этот последний акт определенно неудачный у Найденова. Его вообще видно мучил финал пьесы. Он несколько раз пытался его переделать, показав Авдотью освободившейся от всех пут семейной и мещанской жизни и окончательно порвавшей с мужем. Но и в этой редакции была какая-то фальшь, чувствовалась



какая-то неправда. Жизненное и правдивее, конечно, тот вариант пьесы, по которому возвратившаяся Авдотья продолжает жить в доме «с каменными сводами». Но правы те критики, которые находят, что именно такой конец заставляет говорить об отсутствии действия, о недостатке той динамики, в которой развивались ее первые три акта. В пьесе нет финала, нет выхода, нет фактического результата протеста, нет широкой, новой, светлой жизни. Именно потому, что больше всего удавался Найденову жанр; быт — жизнь в ее статике, — он и был до известной степени драматургом «трех актов», у которого не хватало темперамента и страсти для развязки, для разрешения драматической коллизии. Все концы его пьес действительно лишены нужной театральной динамики. Но не в этом, разумеется, значение тех трех пьес, несомненно, лучших в его творчестве, о которых шла здесь речь. Можно находить крупные недостатки в их фактуре, но нельзя не признать их огромного социального значения как пьес, чрезвычайно ярко рисующих русскую жизнь, главным образом жизнь купеческую и мещанскую конца 19-го и начала 20-го столетия. Картина, изображенная Найденовым, в сущности, настолько закончена, что может дать исчерпывающее представление о том внутреннем процессе, который как бы подтачивал и разрушал устои старого быта, старых традиций, тех «нерушимых» законов семьи, нравственности и этики, насквозь прогнивших, лицемерных и лживых, под гнетом которых живут герои Найденова.

Картина эта производит неотразимое впечатление еще и потому, что показана в форме драматической. Найденов видел жизнь глазами драматурга, и смысл его пьес заключался не в словах, а в положениях, ибо сами положения, рисуемые им, были драматичны. И я не знаю в русской литературе, одним из излюбленных мотивов которой было изображение столкновения «детей и отцов», более сильного и более яркого по впечатлению диалога на тему о вечном непонимании отцами детей своих, чем тот, который дан Найденовым в его «Ванюшинных». Поистине наряду с самыми известными цитатами из Гоголя,



Грибоедова и Островского, живет, войдя в обиход обыденной речи, этот страстный монолог Алексея из «Детей Ванюшина», его горький ответ на недоуменный вопрос отца: «Откуда вы такие?»:

Алексей. Сверху. Вот в том-то и дело, папаша, что мы жили наверху, а вы внизу. Внизу вы работали, трудились, чтобы нам жилось спокойно наверху... мы жили, жили, как кто хотел, как Бог на душу положит. Вы знали, что мы чему-то учимся, что-то читаем, где-то бываем, но как мы воспринимаем, где бываем, вы этого не знали. По крышам, еще мальчишками, мы убегали сверху и нередко взрослыми проделывали то же самое. Нас развращали няньки и горничные. Мы сами себя развращали. Старшие младших. Все это делалось наверху, и вы ничего не знали. Вы рождали и отправляли наверх. Редко мы спускались к вам, вниз, если не хотелось пить и есть, а вы поднимались к нам только тогда, когда находили необходимым ругать нас и бить. И вот мы выросли, мы сошли сверху уже взрослыми людьми, со своими вкусами, желаниями и требованиями, и вы не узнаете нас; вы спрашиваете, откуда мы такие? Как, должно быть, тяжело вам!

Да, несомненно, глубоко прав сам Найденов, истинную свою заслугу как писателя полагававший в том, что он «долго служил делу разрушения, если не социального строя, то разрушению мещанского идеала»²⁵.

Его мучила и волновала жизнь русского обывателя. Уже в первых трех своих пьесах он сумел вскрыть те гнилые устои, на которых держалась семья мещанина-обывателя, его дела; вся его исключительно, как выражается сам Найденов, — «плотская жизнь». Он протестовал против этой жизни, протестовал как художник, вся сила которого была в его реализме. И до тех пор, пока черпал Найденов материал для своего протеста из тех впечатлений и наблюдений,

²⁵ В высшей степени характерно, что германская драматическая цензура сняла в 1907 г. после нескольких спектаклей в Берлинском «Малом театре» «Детей Ванюшина» (в переводе Макса Ли), находя, что пьеса разрушает устои семьи!



которые давала ему жизнь, он находил для своих пьес яркую и вполне законченную форму. И тогда даже недостатки в построении его сценария, как, например, отсутствие «концов», не мешали общему впечатлению, производимому его пьесами.

V

«...Но вот обывательская жизнь всколыхнулась, проснулись спящие, в очень короткое время, в два года облик России переменялся. Все ожило. Все заговорило. Общество, как Ванюшин, жило где-то там наверху, и вдруг спустилось вниз и потребовало отчета у своих отцов. Как? Что? Почему? — пошла свалка, борьба. Нелепости и абсурды, подвиги и дебоши, грабеж и самопожертвование — все смешалось в какой-то хаос. Чеховская тишина хранила в себе грозную бурю. Россия до Японской войны, затхлая, тяготящаяся своей силой, ни к чему не приложенной, погибающей силой, воспрянула, воскресла. Русский человек стал и показал себя, — кто он, чего он хочет и чего не хочет. И вот, вместо того, что бы восстать, я опустил... Порывы освободительного движения не оценены мною по достоинству?!»

Это из той записи Дневника Найденкова от 14 апреля 1909 г., первые строки которой, выражающие убеждение Сергея Александровича в том, что он «долго служил разрушению мещанского строя», — были приведены выше.

Как всегда, беспощадный к себе, Найденков вскрывает здесь во всей глубине ту свою большую писательскую трагедию, которую он переживал как художник. Подводя итоги написанному им до 1905 года, он свидетельствует: «Я знал, что тогда писать». И очевидно, он чувствовал, что после 1905 г. его творчество дало трещину. «Я опустил», — жалуется он в Дневнике и поясняет, в каком смысле следует понимать такое признание: «порывы освободительного движения не оценены мною по достоинству».

В самом деле: ни «Блудный сын» (сыгран в Московском Художественном театре 28 января 1905 г.), ни «Стены» (написаны в 1907 г.)



не являются теми пьесами, в которых «порывы революционного движения» нашли достойную оценку и яркое отражение, хотя именно их веяния и проносятся в этих двух драмах. Правда, «Блудный сын» в достаточной мере испорчен драматической цензурой, красный карандаш которой, видимо, зачеркнул в тексте самое важное, относящееся к характеристике самого «блудного сына» — Максима Коптева.

«Кто он?» — недоуменно вопрошают о нем брат и родственники. «Кто он?» — так и называлась пьеса в первой своей печатной редакции. Автор, конечно, знал, что ответить на этот вопрос: Максим Коптев — «человек без положения» — человек минутной вспышки, кинувшей его в революционную борьбу. Но, вялая натура, он опускается, как только потухает искорка, тлевшаяся в опустошенной душе. Таким был задуман «блудный сын», но не таким вылился он в пьесе. Получилась унылая фигура, нечеткая и неясная в своих основных очертаниях, — образ, который и на сцене не мог приобрести полноту жизни.

Гораздо удачнее во всех отношениях «Стены» — наиболее значительная пьеса того периода творчества Найденова, который хронологически относится к десятилетию 1905–1915 гг. — десятилетию, отмеченному написанием «Стен», «Хорошенькой», «Романа тети Ани» и «Работницы».

«Мой дальнейший путь — крайний реализм, доведенный до импрессионизма», — говорит о себе Найденов в Дневнике в момент работы над «Стенами». Но импрессионизм и оказался губительным для этой пьесы. И опять-таки сам Найденов, строгий и чуткий критик собственных произведений, догадывается об основных недостатках «Стен». «В них, — пишет он, — есть ценное, но оно разбавилось в малоценном. Действие не сосредоточено на одном сюжете, на одной идее; разбросался, нужны рамки, но не кугелевские — какие-то вещественные, — нет, нужно сосредоточение духа».

В этом замечании любопытна ссылка на «рамки — только не кугелевские». Дело в том, что А.Р. Кугель в целом ряде своих



рецензий говорил о необходимости для Найденова следовать законам театральной формы, долженствующей до конца быть действенной. Он рекомендовал ему читать Скриба — этого мастера театрального сценария.

А когда Московский Художественный театр поставил «Стены» по методу чистейшего реализма, уже без примеси той условности, которая была дана театрам для гамсуновской пьесы, Найденов остается недовольным. «Вчерашняя репетиция “Стен” в Художественном театре со “звуками”, “трамвайной трескотней” и т. д. не понравилась мне», — записывает он в Дневнике и объясняет дальше, почему его уже не удовлетворяет реализм Художественного театра: «Нет проку, — пишет он, — в этом излишнем реализме. До каких бы крайностей мы не доводили его, театр останется всегда условным, более чем всякое другое искусство. Реализму дальше идти некуда. Писать реальнее Чехова и меня («Номер тринадцать» и «Дети Ванюшина») невозможно. Реализм сказал последнее слово. Можно более-менее удачно повторить, изобразить факты жизни, но это будет все-таки повторение.

Театр — условность, — условность и надо писать. Не человека, а как будто бы человека, стихи, а не прозу. Не обстановку, а намек. Это не правило, это допустимо. Понятно, если что-нибудь можно сказать новое, ясное ярче, художественнее в реалистических красках, — надо писать так.

“Стены” во всех отношениях пройдут в Москве одинаково с Петербургом. Успеха не будет. Будет почетный неуспех».

Скриба Найденов прочел, но рецептов его драматургической кухни не воспринял: ему казалось, что те рамки, в которых заключал Скриб сюжет, слишком формальны, «вещественны», а дело не в них, а в «сосредоточении духа». Но в том и была трагическая неудача Найденова, что он, так замечательно, в чисто интуитивном постижении чувствующий динамику сцены, не захотел остаться в пределах этой,



как ему казалось, «шаблонной театральной условности»; он хотел, но не сумел сочетать «духовную сосредоточенность», направленную к разрешению самых мучительных проблем человеческого бытия, с подлинно театральной формой. Найденов полагал, что единственное спасение — это начать писать в манере «стилизованного реализма», как это делал Гамсун, «Драмой жизни» которого он был восхищен. Найденов считает, что Гамсун выразил «ту условность, которая нужна, — углубленность реализма посредством реализма».

По поводу «Стен» можно привести еще отзыв К.С. Станиславского. Прочитав пьесу, присланную ему Найденовым, он тотчас же спешит ему ответить:

«Дорогой Сергей Александрович! Рядом лежит только что проглоченная пьеса. Пишу под самым свежим впечатлением. Ничто не переварилось, не улеглось. Пишу, потому что хочется писать. Чувствую, что вы написали прекрасную пьесу. Чувствуется в ней мастер, темперамент, талант, сила, что-то большое... и я счастлив за вас и за русский театр. Впечатление большое и, конечно, подавляющее. После первого акта увлекся пьесой. Влюбился в сводню и испугался. Как показать на сцене весь этот реализм, доходящий до цинизма, может быть, недопустимый на сцене? И сейчас не скрою от вас, я в недоумении: как играть первый акт перед московской публикой? Скажу еще откровеннее, — не знаю, для чего этот реализм необходим пьесе? (Может быть, это наивно и такие сомнения происходят от того, что я не литератор, нелегко и не сразу разбираюсь в замыслах автора.)

Я не люблю вашего излюбленного героя меблированных комнат, или Максима («Кто он?»). В первом акте — в Артамоне я узнал старого знакомого, который опять заныл и опять носится с самим собой. Я не обрадовался ему, я примирился с ним ради последней сцены со сводней.

В других актах я с радостью увидал, что Артамон гораздо крупнее Максима. В нем почувствовался нелепый русский богатырь,



который ничего не сделает, но которого можно любить за его, хотя и бессмысленную, ширину. И он стал мне симпатичен. К концу я даже полюбил его. В помойной яме заселенного дома много трогательной поэзии и много пошлости. Я вспоминал слова Антона Павловича Чехова, сказанные об Ибсене: «слушайте... у него же нет пошлости, нельзя же так писать пьесы».

Искание солнечных пятен в садике, кусочек ночного неба, эта свадьба и венчание, вся роль Елены, финалы 3 и 4 актов — и прочее и прочее — все это чудесное проявление настоящего сочного таланта.

Пьеса закончена блестяще, а это такая редкость...

Финалы 1-го и 2-го актов не понял. Казалось, что не хватает какого-то одного слова.

Письмо сумбурно, но сумбурно бывает первое впечатление. Пишу без всякой цели и отлично понимаю, что ничего важного не способен теперь сказать. Я рад и потому хочу поделиться с вами моим чувством. Поздравляю, обнимаю...»

Письмо — и очень выразительно для самого Станиславского и, в части критической, очень верно в смысле оценки пьесы.

В самом деле: как быть с первым актом (у сводни), являющимся как будто бы случайным эпизодом, не имеющим значения завязки и не играющим никакой роли в дальнейшем развитии фабулы? Знаменательно, что, редактируя издание второго тома своих пьес, Найденов первый акт перенес в конец, сделав его финальным для пьесы, и начал «Стены» со второго акта. В такой редакции впечатление эпизодичности начала пьесы пропало, но, с другой стороны, финал «Стен», разрешаемый сценой бывшего первого акта, не стал сам по себе достаточно действенным. Пьеса и при таком изменении все равно осталась насыщенной лирикой, но лишенной действия, — пьесой полутонов, никак не вскрывающей душевной трагедии ее героя Артамона Суслова, бьющегося среди «стен» и не находящего выхода. Развязки в «Стенах», так же как и в «Авдотьиной жизни», и даже так же, как в «Детях Ванюшина» (в одинаковой мере как в первой,



так и во второй редакции IV акта²⁶), — нет.

Но в «Стенах» особенно отчетливо выражен один из характернейших приемов Найденова — пользование обширнейшими ремарками, во всех подробностях рисующими не только внешнюю обстановку, в которой проходит действие, но и вскрывающими внутреннюю сущность действующих лиц. Знаменательно, что чисто реалистические детали в описании обстановки в общей сложности создают, однако, картину чисто символического значения. Вот описание двора в «Стенах»: «Сцена представляет третий задний двор грязного столичного дома, называемый садом. С правой и с левой стороны огромные стены, в глубине видна часть пятиэтажного дома с несколькими входными общими крыльцами. Дом набит жильцами дешевых квартир. По внешнему видно, кто и как тут живет. На некоторых окнах висит белье, сушатся подушки, на веревочках мотается провизия и т. п. Посредине двора темные ворота, они выходят на следующий двор, где происходит постройка нового дома, видны леса, строительные материалы; целыми днями слышна там трудовая жизнь: ругань, стук топоров, падение тяжелых вещей, песня рабочих, когда они втаскивают тяжелые предметы. На заднем дворе, в садике, сравнительно спокойно. Тут растут у стен какие-то запыленные кусты, посредине чахнут три дерева; под одним из них сделан стол и скамейка, врытые в землю. Были когда-то клумбы, но теперь остались от них жалкие очертания. В углу, на первом плане, хмелевая беседка; хмель не вырос, несколько

²⁶ Вторая редакция «Детей Ванюшина» коснулась лишь 4-го акта: он дан в двух вариантах; в первом — пьеса кончается тем, что Константин принимает у себя дома богатую невесту генеральскую дочку Кукарникову и в разгар этого визита приносят мертвого отца: старик Ванюшин застрелился; во втором варианте Кукарниковых нет на сцене, о женитьбе Константина только идет речь и развязка дана такая: отец узнает, что обольщенная Константином Елена ждет от него ребенка; старик Ванюшин запрещает сыну жениться на Кукарниковой и говорит, что он сверху (Константин заставил стариков перебраться наверх) будет смотреть на его жизнь: «Помни же, Константин, наверху будет жить и смотреть на тебя старик! *(Скрывается)*. Константин *(подумав, после небольшой паузы)*. Никогда. *Занавес*».



бессильных веток его вьются по ржавым проволокам. Солнце редко проникает на этот задний двор, и когда иногда и ненадолго врываются в него лучи солнца, то они кажутся необыкновенно блестящими, кричащими, клочок неба заметнее по ночам, когда на нем звезды».

Если припомнить описание дома «со сводами», в котором живет Авдотья, то явно символический характер этих двух ремарок будет совершенно очевиден. А вот взятые почти наугад из «Авдотьиной жизни», «Богатого человека» и из «Стен» ремарки, относящиеся к персонажам этих пьес:

Картинкин: «человек неопределенных лет. Чем-то всегда подавленный, о чем-то всегда думающий. Про него говорят: “ни Богу свечка, ни черту кочерга”, черт его знает, кто он, он тащит на себе какую-то невидимую тяжелую ношу и при всем своем желании никак ее сбросить не может. Внешность — учительская, не особенно опрятен и чист, но приличен».

Купоросов: «у него умное, интеллигентное лицо и изящные манеры. Носит пенсне. В нем живут как будто бы два человека: один — более или менее культурный, с чутким сердцем; другой — тщеславный, скупой купец, самодурствующий и сдерживающий себя. Такая раздвоенность натуры очень тяготит его. Наследственность, как насильно привитая болезнь, отравляет его жизнь».

Артамон: «молодой человек, лет 27-28. Лицо интеллигентное, красивое, фигура неуклюжая, сутуловатая, задумчив, сумрачен. В нем, где-то глубоко, сидит детская, наивная, доверчивая душа, и пока она не появляется наружу, он какой-то мертвец, но в минуты откровения этот серьезный, неуклюжий человек становится большим, наивным, приятным ребенком».

И замечательно, что этот прием характеристики, совершенно, кстати сказать, новый в русской драматургии (как, например, бледны и, внешне, незначительны ремарки Островского), был усвоен Найденовым уже с первых его опытов. В этом отношении любопытно привести две характеристики Селивановой из самой ранней пьесы Най-



денова «Культурный скит» (1901 г.) и Васильковой из «Авдотьиной жизни» (1904 г.):

В «Культурном скиту» некая Селиванова, дочь чиновника, увлеченная толстовством и безнадежно влюбленная в бывшего студента Покровского, по ремарке автора — «некрасивая женщина лет 30-ти; какие-то, как будто от укусов комаров, никогда не проходящие пузыри облепляют ее глаза, и она смотрит в узенькие щелочки, бровей почти нет; большие серые щеки висят на широких скулах и трясутся, когда она говорит; зубы, растущие в разные стороны, никогда не закрываются толстыми бледными губами». А в «Авдотьиной жизни» Пелагея Дмитриевна Василькова, Полинька, как называют ее знакомые, так же безнадежно влюблена в банковского чиновника Картинкина. Она любит его чуть ли не 20 лет, мечтает о радости иметь от него ребенка и ласковыми глазами глядит на него, когда он гонит ее прочь от себя. Мечта ее жизни выйти замуж за Картинкина, ее третирующего. Деликатная, нежная и по-своему чуткая натура Полинька показана Найденовым в обличии чрезвычайной уродливости: «она, — читаем мы в обширной ремарке, — девушка лет 35-ти с тупым невыразительным лицом. Плечи у нее узкие и шея как будто бы расплывается по плечам; туловище маленькое, а средняя часть тела безобразно широкая; зубы черные от беспрестанного курения табаку».

«Стены», как уже отмечено, самое сильное и яркое произведение Найденова в ряду остальных его вещей, помеченных десятилетием 1905–1915 годов. В этой пьесе, далеко не совершенной в смысле ее фактуры, сказались, однако, наиболее привлекательные черты дарования Найденова: умение охватить самое выразительное и типичное в бытовом отношении; постижение жизни в ее драматических движениях; тонкая наблюдательность; простота, лаконичность и чуткое понимание страдания «маленьких людей». В «Стенах» главный герой, Артамон Суслов, так же, как и все «главные герои» остальных пьес, не ясен и недостаточно определен. Но все остальные персонажи нарисованы с огромной выразительностью и с восхитительными



подробностями: и хозяйка «гостеприимного дома» Ольга Ивановна, и дворянин Осокин, и чахоточный конторщик Копейкин, и его дочь Таня, — в очках, хромая, и милая чета Кастьяновых. Но с особенной любовью говорил Найденов о матерях: незабываемы, трогательны его старухи: Арина Ивановна в «Ванюшиных», мать Максима в «Блудном сыне», генеральша в «Работнице», Хвостова в «Авдотьиной жизни».

Умение ввести зрителя в самую гущу жизни, заставив его трепетать подлинным ее трепетом и истинной ее болью, — вот та основная черта яркого дарования Найденова, которая выступает особенно рельефно. Художник-реалист, он был силен именно своим реализмом, тем, что писал жизнь так<ою>, какую наблюдал. В «Стенах» это умение наблюдать жизнь в ее самом сокровенном трепете проявилось в последний раз с такой отчетливостью. В последующих пьесах Найденова (в «Хорошенькой», «Романе тети Ани» и «Работнице») сила и яркость реалистического письма начали истощаться. Вечно не удовлетворенный, напряженно ищущий, в постоянных муках решения самых серьезных и глубоких этических проблем, Найденов уже не мог довольствоваться «шаблонными», как ему представлялось, рамками реализма. Жанр, в котором он был так силен, казался ему мелким. И во всем, что он писал после «Стен», даже в такой, казалось бы, легкой по чисто комедийному сюжету своему вещи, как «Хорошенькая», — ему хотелось дать гораздо больше, чем простое изображение жизни, «как она есть». В этом отношении особенно интересен его подход к теме о «новой женщине», теме, оформленной в пьесе, в первой своей редакции названной «Женщина-врач», потом получившей название «Работница». В ней Найденову хотелось выразить идею о женщине-гражданке, истинной помощнице и товарище мужчины в его научной работе и, в то же время, не теряющей ни одной черты женского своего обаяния. Ему меньше всего хотелось дать героиню «женского движения», синий чулок, отвлеченную схему. Но этот замысел не вылился в образе, раскрывающем романтическую идею ав-



тора. Ридаль (такую фамилию носит героиня) работает «ради работы, а не ради одухотворения работой» — и такой она вышла, очевидно, потому, что автору не доставало материала для наблюдения.

Когда писал Найденов «Работницу» (1915 г.), он был уже тяжело болен: еще в 1909 году появились у него грозные признаки туберкулеза, заставившие его уехать из Петербурга. Он уехал и поселился с женой в Ялте²⁷, где и прожил почти безвыездно²⁸ до самой смерти.

С.А. Найденов смотрел на свою писательскую работу как на тяжелый и трудный подвиг. «Писательство должно стать для меня святым делом», — занес он 13-го августа 1915 года в свой Дневник. И в этой же записи, сурово оглянувшись на прошлое, вынес ему такой приговор: «...Как мало приготовлен я был к своему <...> делу, когда начал писать! Написал “Детей Ванюшина”, и все стали говорить — это хорошо, прекрасно, но это он свою семью написал, просто описал, что видел. Это не настоящее искусство, это не художество. Слушал я людей и думал, если вам так нравится то, что списано мною с жизни, и вы за это большие деньги платите, так я буду списывать все, что видел и что испытал. Буду так же просто и искренно списывать, как “Дети Ванюшина”, и весь вопрос об искусстве разрешен этим будет для меня. Стал поступать так, стал писать, что видел и испытал, ан, — дело-то не выходит. Пишу, до публики ничего не доходит, как от стены горох слова от людей отлетают, и себе скучно, и мучительно такое писательство людям. Как-то год спустя после “Детей Ванюшина” написал все, “как в жизни было”, назвал пьесу “Жильцы”. Понес в один театр, в другой, удивляются, ничего нет в пьесе. Изображе-

²⁷ В 1905 г. С.А. Найденов женился на Инне Ивановне Малышевой, по сцене Мальской, замечательной исполнительнице роли Ани в коршевской постановке «Детей Ванюшина». И.И. Мальская бросила сцену и была верным товарищем и другом Сергею Александровичу до конца дней его; он и умер на ее руках.

²⁸ Лишь одну зиму 1911 года провел Найденов вне Ялты — в Малаховке, под Москвой.



на в ней повседневная жизнь маленьких людей, и скучно от них, как в жизни бывает скучно от таких людей. Сам не знаю, для чего написана такая пьеса. И люди не могут догадаться. Началось мучительство искательства, и полная тьма обняла душу: не знаю, как писать хорошо, чтобы себе и людям нравилось, а писать необходимо. Все ждут, хотят, чтоб писал, денег вперед за будущее писание дают, женщины на каждом шагу за писательство и славу счастье дать обещаются. Все заманивают, понуждают писать, а ничего не выходит из правдивого моего писания. Началась не жизнь, а прямо каторга. Люди противны сделались. Завидовали деньгам, славе, а мучений моих не видели и видеть не хотели. Подавай “большое”, что бы нас всех растревожило, понравилось нам! Угождай, мы деньги и славу дали тебе и еще дадим. Стал я писать не бледно и скучно, точно жизнь, как “Жильцы” были написаны, а старался нравиться товарищам, женщинам и публике. Еще больше стал мучиться и страдать и терять самого себя и, наконец, записал совсем шаблонно, как все, за что и хвалят, и ругают, и за что деньги стали опять давать, не такие, как раньше, а все-таки большие — 10 рабочих в год столько не заработают.

Понял: писать надо не то, что видел и испытал глазами и телом, а то, что увидал и познал духом своим» (13 августа 1915 года).

Но уже истощились силы, и новое понимание проблем творчества, окончательно уводящее в сторону от того, в чем было настоящее назначение Найденова, — это понимание — от реализма к мистике — не смогло вылиться в завершенные формы. В эти последние годы своей жизни, проведенные в борьбе с болезнью и в мучительных раздумьях о смысле человеческого существования, подводил Сергей Александрович итоги своему прошлому и, продолжая вести неизменный Дневник, в нем как бы набрасывал последние штрихи для своей автобиографии.

Вот два его признания, вполне раскрывающие его сложную духовную организацию и являющиеся до конца исчерпывающими для характеристики его как художника, в своем творчестве ярко отразившего тот социальный сдвиг, который назревал в русской жизни



в эпоху «безвременья» и реакции после 1905 года:

«Я почти не умею даже говорить с людьми и не умею слушать и понимать их, не умею жить с ними, всегда какой-то “незванный” среди них. Я только понимаю, чувствую печатное слово и говорю только с самим собой в своей комнате. Так было с самого детства. Я был обречен от рождения на жизнь в самом себе. Мой отец отличался замкнутостью и необщительностью с людьми. С детства висел “надо мной небосвод тяжелее каменного свода” деспотического государства, и недаром я еще юношей писал:

На что ты мне, моя свобода?
Незапрещенный всюду вход,
Тяжеле каменного свода,
Над мной небесный небосклон.

Мне нужно было то, чего нет на земле, с самого детства. Меня всегда давило небо, в котором я не видел Бога, давило бессмысленностью человеческой жизни.

С моим временным театральным успехом была та же история: я обладал им как любимой женщиной и никогда не был, кажется, так несчастлив, как тогда, когда все завидовали моему успеху...»

И еще:

«Я человек, просидевший всю жизнь свою на берегу... Передо мной текла река жизни русской, широкая, могучая, бескрайно разлившаяся и глубокая, редко бурная, но в бурю безумная, в буре зверь разъярившийся, и тишайшая, плавно-бережно несущая на водах своих судна купеческие, сплавы крестьянские, корабли государственные и духовные. А я... я сидел на берегу этой русской реки, длинные годы, десятки лет сидел и состарился, сгорбился и поседел весь, и умираю теперь на новом берегу той же реки, — выкинутый на берег ее течением и разливом. Лежу на берегу, как рак на мели, и смотрю, и люблюсь красотой ее прощальной, глазами, полными старческих слез. Ни жалоб, ни упреков, ни тяжелых вздохов. Ничего этого не надо, все хорошо, что



было. Хорошо и то, что скоро умру» (Из Дневника, 15 июня 1922 года).

Он умер через 5 месяцев, 22 ноября, на руках жены...

Юрий Соболев

Жизнь и творчество С.А. Найденова

(хронологическая канва)

1868 г. 14 сентября. Родился в Казани.

1883 г. Изгнан из реального училища.

1886 г. Поступил на драматическое отделение Филармонического училища в Москве.

1889 г. Окончание филармонии. Смерть отца. В мае поездка в Казань. Раздел наследства.

1891 г. Москва — Вологда. Призыв на военную службу. Освобождение по болезни. Взял ангажемент в Воронеж.

1892 г. Служба в Твери в театре до декабря месяца.

1893 г. Зима в Казани. Лето в Уфе. Увлечение толстовством. Уход «на землю». Снял с группой толстовцев хутор близ села Васильева Уфимской губернии.

1894 г. Поездка в Крым. Осень — Москва.

1895 г. Возвращение на сцену. Служба в Саратове.

1897 г. Поступил на службу в артель.

1898 г. Поездка по делам службы в Тифлис. Неудачная страховка. Неприятности в артели. Выход из артели. Отъезд в Казань.

1900 г. 6-го сентября. Приезд в Москву. Решение стать драматургом. Снял номер в меблированных комнатах «Европа» на Сретенке. Начал писать три пьесы: «Дыхание весны», «Дети Ванюшина», «Культурный скит».

1901 г. 5-го марта окончил «Дети Ванюшина»; 22-го мая «Культурный скит»; 4-го октября узнал из газеты «Курьер» о присуждении третьей премии за «Дети Ванюшина» (пьеса была послана на конкурс театра Литературно-художественного Общества в Петербурге). 6-го октября поездка в Петербург; переговоры о напечатании



«Детей Ванюшина» и о постановке пьесы. 10-го декабря первое представление «Детей Ванюшина» в Панаевском театре в Петербурге. 14-го декабря первая постановка пьесы в театре Ф.А. Корша в Москве.

1902 г. Апрель — поездка в Ялту. Знакомство с Чеховым. 17-го мая начата пьеса «Жильцы» (переделана в «№ 13»), 30-го сентября начата пьеса «Блудный сын». Первая поездка за границу.

1903 г. 2-го июля. В Звенигороде начата пьеса «Деньги» (заключена 10-го июля). Поездка в Финляндию, работа над переделкой «Денег». 13-го сентября закончен «Богатый человек» (переработка «Денег»), 24-го октября первый спектакль «№ 13» в театре Корша в Москве. Грибоедовская премия за «Детей Ванюшина».

1904 г. Поездка осенью в Ялту. 9-го сентября окончена пьеса «Авдотьиная жизнь». 18-го сентября первое представление «Богатого человека» в Петербурге, в театре Комиссаржевской; 25-го ноября первое представление «Авдотьиной жизни» в том же театре. Поездка в Ниццу.

1905 г. 9-го января. Венчание в Нижнем Новгороде с И.И. Мальской. Поездка в Петербург и Финляндию. 28-го января первое представление пьесы «Блудный сын» в Московском Художественном театре.

1906 г. Поездка за границу в Германию и в Швейцарию.

1907 г. 17-го января первое представление «Стен» в Александринском театре в Петербурге; 16-го ноября первое представление «Хорошенькой» в Александринском театре в Петербурге.

1908 г. Постановка «Стен» в Московском Художественном театре.

1909 г. Заболевание туберкулезом. Переселение в Крым.

1910 г. 31-го января первое представление «Детей Ванюшина» в Александринском театре.

1911 г. Зима в Малаховке, под Москвой.

1912 г. Возвращение в Ялту. 5-го ноября постановка пьесы «Роман тети Ани» в Малом театре, в Москве, и в Петербурге, в Александринском театре.

1915 г. 22-го мая окончание пьесы «Работница». 7-го декабря первый спектакль «Работницы» в Суворинском театре в Петербурге.



1916 г. 4-го февраля. Постановка «Работницы» в Московском Малом театре.

1916–1922 гг. Ялта. Здесь написаны: «Полотняное небо», «Москва» и «Неугасимый свет». 22-го ноября / 5-го декабря н. ст. 1922 года — кончина.

Библиография

1. Произведения С.А. Найденова

Дети Ванюшина. СПб., 1901. Театр и Искусство, 37 с.

Дети Ванюшина. М., Изд. Скимунта, 1902.

Кто он? (Блудный сын) // Итоги. М., Курьер, 1903.

Пьесы. Т. 1. СПб., Знание, 1904. 267 с. Содержание: Дети Ванюшина, Блудный сын, № 13, Богатый человек.

Авдотьяна жизнь // Знание. Кн. IV. 1904. СПб., 1905. С. 1–74.

Дети Ванюшина. Неизданный 4-й акт // Новое слово. Кн. 1. М., 1907. С. 183–197.

Стены // Знание. Кн. XV. СПб., 1907. С. 1–123.

Хорошенькая. Комедия в 4-х действиях. СПб., Шиповник, 1908. 110 с.

Пьесы. Т. 2. СПб., Знание, 1911. Содержание: Авдотьяна жизнь. Стены. Хорошенькая. Дети Ванюшина. Вариант 4-го акта.

Дети Ванюшина. Одесса, Дешевая библиотека, 1918.

Дети Ванюшина. М., Литографированное издание Библиотеки Театрально-Музыкальной секции Московского Совета, 1919.

Кто он? Н.-Новгород, Нижн.-губ. военкомат. 1920.

2. Указатель критической литературы о Найденове

Венгеров С. Новый энциклопедический словарь Брокгауза-Ефрона. Т. XXVII. Пг., 1916.

Соловьев Е. Дети Ванюшина // Журнал для всех. 1903. № 6.

Батюшков Ф. Театральные заметки («Авдотьяна жизнь». Драма С. Найденова) // Мир Божий. 1905. № 1.



Он же. Театральные заметки («Богатый человек» г. Найденова в театре В.Ф. Комиссаржевской) // Мир Божий. 1904. № 11.

Янтарева-Виленкина. Драма Найденова «Стены» и освободительное движение // Вестник знания. 1907. № 3.

Редько. Литературные наблюдения. (Сборник «Знания». Кн. 4–6) // Русское богатство. 1905. № 10 (о пьесе «Авдотьиная жизнь»).

Разумовский С.Д. Памяти С.А. Найденова // Театр и музыка. 1923. № 12.

Примечания

1. «Дети Ванюшина»

Первое представление в Петербурге в театре Литературно-художественного общества в помещении Панаевского театра 10-го декабря 1901 г. Главные роли исполняли: Михайлов — отца Ванюшина; Корсак — Ванюшиной; Бравич — Константина; Глаголин — Алексея; Холмская — Людмилы; Музиль-Бороздина — Ани; Мiroва — Кати; Лилина — Елены; Хвостов — Щеткина; Яковлев — Красавина. Пьеса шла в бенефис Михайлова.

В Москве первое представление в театре Ф.А. Корша 14-го декабря 1901 г. в бенефис Светлова: Светлов — Ванюшин; Блюменталь-Тамарина — Ванюшина; Леонидов — Константин; Остужев — Алексей; Васильева — Клавдия; Голубева — Людмила; Мальская — Аня; Вековская — Катя; Щепкина — Елена; Петровский — Щеткин; Яковлев — Красавин; Романовская — Кукарникова; Миткевич — Инна; Мельникова — Авдотья; Ступина — Акулина. Постановка Н.Н. Сивельникова.

31-го января 1910 г. первое представление «Детей Ванюшина» в Александринском театре. Главные роли исполняли: Ванюшина — Давыдов; Ванюшиной — Стрельская; Константина — Лерский; Алексея — Владимир; Клавдии — Савина; Людмилы — Потоцкая; Ани — Домашева; Щеткина — Петровский; Красавина — Судьбинин; Акулины — Чижевская; Елены — Панчина.



2. «Богатый человек»

Первое представление в Петербурге в театре В.Ф. Комиссаржевской 7-го ноября 1903 г. Главные роли исполняли: Каширин — Купоросова, Блюменталь-Тамарин — Теплова, Будкевич — Терпигоровой, Ведринская — Саши.

Первое представление в Москве в театре Корша в 1903 г. Главные роли исполняли: Яковлев — Купоросова, Чарин — Теплова; Голубева — Терпигоровой.

3. «Авдотьяна жизнь»

Первое представление в Петербурге в театре Комиссаржевской 25-го ноября 1904 г. Главные роли исполняли: Комиссаржевская — Авдотья, Холмская — Полинки, Бравич — Картинкина, Корчагина — мать Авдотьи, Александровский — отца Авдотьи, Самойлов — Герасимова, Тихомиров — Изюмова.



Л.А. Колобаева

ДОСТОЕВСКИЙ
В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ
(О КНИГЕ «Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ
В ЛИТЕРАТУРНЫХ И АРХИВНЫХ ИСТОЧНИКАХ
КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА»
(М.: ИМЛИ РАН, 2021))

Коллективный труд сотрудников ИМЛИ, вышедший недавно, в 2021 г., к двухсотлетию со дня рождения Достоевского, — отнюдь не только юбилейная дань памяти классика¹. Это яркая вспышка некоей постоянной, внутренней обращенности нашей современной научной мысли к Достоевскому, отмеченное стремлением рассмотреть этот феномен «на качественно новом» уровне. И труд исследователей, исполнивший замысел, стал событием. Книга обращена к литературной критике о Достоевском в 1890–1920-е годы, к «первым шагам отечественного достоевсковедения» в 1910–1920-е годы, к осмыслению философских и «психолого-психиатрических дискурсов» этой эпохи.

В первой части книги (всего их три) Е.А. Андрущенко с присущей ей весомостью и точностью характеристик очерчивает грани личности и религиозно-философского сознания Достоевского в восприятии его современника — Д. Аверкиева, автора предисловия к шеститомному собранию сочинений классика (1886). М.В. Козьменко увлеченно и доказательно выясняет значимость суждений и оценок полузабытого и талантливого украинского исследователя Александра Закржевского — «интерпретатора мировоззренческих рефлекс-

¹ Ф.М. Достоевский в литературных и архивных источниках конца XIX – первой трети XX века. Ред.-сост.: Е.А. Андрущенко, В.М. Введенская, М.В. Козьменко. М.: ИМЛИ РАН, 2021. Ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием страниц.



сий» эпохи «ренессанса Достоевского». О.А. Богданова, анализируя повесть Г.И. Чулкова «Осенние туманы» (1916), устанавливает преломленную в произведении художественную рецепцию образа Петербурга Достоевского, что делает чулковскую повесть частью и продолжением *петербургского текста* в русской литературе. Стоит в этой первой части книги отметить работу аспирантки философского факультета МГУ А.Ф. Макаровой «Рецепция элементов мирозерцания Ф.М. Достоевского в творчестве Н.А. Бердяева». Уверенно и убедительно автор статьи прослеживает значимость влияния Достоевского на молодого философа, во многом воспринявшего глубинную *антропологию* художника — «откровения о свободе, о любви, о революции, о социализме, о Христе», то есть «откровения прежде всего о человеке», продолженные русской мыслью XX века, в основном в *персоналистически-антропологическом* аспекте (с. 50).

Значительный аспект темы книги освещается в статье белорусского исследователя А.Л. Ренанского «Как русский театр открывал Достоевского: опыт обретений и потерь» — об инсценировке «Братьев Карамазовых» в Художественном театре в 1910 году. Режиссером постановки был В. Немирович-Данченко. К. Станиславский в это время заболел тифом, постановка «Гамлета» отпала, надо было срочно готовить новую постановку, и она была осуществлена за два месяца. Критика на спектакль была крайне разноречивой. Пьеса шла два вечера, в текст ее был введен Чтец и 21 картина по роману. В критике прозвучали голоса об «ошибке», неудаче замысла, его «литературности»: мол, получилась не драма, а литературное чтение отрывков из романа, говорилось о недопустимом отсутствии образа старца Зосимы, невыраженности идеалов Достоевского. Писали о том, что на сцене получился «маленький сумасшедший домик», шла речь об упрощении образов Ивана, Алеши. (Заметим, образ Зосимы был невозможен на сцене по цензурным правилам.) С. Мамонтов, поэт и драматург, писал о закате Художественного театра, сравнивая его историю с эпохой триумфа и гибели античного Рима. В защиту спектак-



такля выступили М. Волошин, Вяч. Иванов, А. Бенуа и др. Д. Философов, высоко оценивая постановку Художественного театра, заключал: «Мы до Достоевского еще не доросли, он как-то моложе нас» (с. 145). И уже голос нашего, сегодняшнего времени в оценке инсценировки «Братьев Карамазовых» 1910-го года звучит в выводах автора статьи А.Л. Ренанского: «В процессе работы над спектаклем Художественный театр совершил несколько принципиальных открытий» (с. 147) — кинематографический монтаж, «тогда еще самым кинематографом не открытый», новаторская *темпоральная* структура: спектакль в два вечера, свободное сочетание разных по времени картин, равенство самых маленьких по времени и больших частей в структуре спектакля.

Особый научный интерес вызывает представленная в книге картина критики Достоевского, шире, литературного сознания *советского* времени — 1920-х — начала 1930-х годов, этому посвящены работы Т.П. Баталовой и Г.В. Федяновой «Дискуссия о Ф.М. Достоевском и его романе “Бесы” в русской критике 1918–1935 годов». Условно говоря, это драматическая кульминация сюжета о Достоевском.

Здесь представлены развернувшиеся в 1920-е годы споры об отношении Достоевского к революции, с откликом на статью Н. Бердяева (1918 г.) о романе «Бесы», где он развивал мысль о пророчестве Достоевского в отношении будущей русской революции, о пророчестве отрицательном. В 1921 г. 12 ноября в газете «Труд» появилась заметка о Достоевском, подписанная инициалами Н.В.С., с таким заключением: «Он не любил революцию, но много для нее сделал» (с. 158). В статьях С.С. Борщевского, Б.М. Энгельгардта, С.Н. Гессена, Вяч. Полонского обсуждаются мотивы поведения героев романа Достоевского «Бесы» — мотивы «псевдореволюционности», «масочности», самозванства и одержимости, которые, по словам С.С. Борщевского, «воплотились в живых людей современности» (с. 157). Широко дискутируется исповедь Ставрогина, обсуждается глава романа «У Тихона», впервые опубликованная в России (М., 1922 г.). Главное течение споров выливается в вывод, звучавший еще



с самого начала 20-х годов, — вывод о том, «что нам, гражданам социалистического отечества, с Достоевским не по пути» (с. 159). Эти слова, сказанные Ю.И. Айхенвальдом, как замечают авторы статьи, «не спасли его от драмы» — в 1922 году он был выслан из России на «философском пароходе» (с. 159).

«Дискуссионность темы “Достоевский и революция” достигла своего апогея на Первом Всесоюзном съезде советских писателей», — как справедливо отмечается в статье. Тон здесь задан, понятно, М. Горьким, его докладом Съезду. Приведем его оценку Достоевского: «Гениальность Достоевского неоспорима; по силе изобразительности его талант равен, может быть, только Шекспиру. Но как личность, как судью мира и людей его очень легко представить в роли *средневекового инквизитора*» (с. 164).

Многозначительно сделанное в статье сопоставление этой оценки Горького 1934-го года с более ранним его суждением о Достоевском начала 1920-х годов, в его выступлении в Доме Искусств 3 января 1921 г. (зафиксированном в дневнике Чуковского от 4 января 1921 г.): «...Очень хороший писатель Достоевский не имел успеха потому, что не был либералом <...> Теперь то же самое. *Писатель должен быть коммунистом. Если он коммунист, он хорош. А не коммунист — плох*» (с. 164. Курсив мой. — Л.К.).

Писатели в ответ на горьковское предложение «возразить» его оценке Достоевского в основном отмалчивались. Однако прозвучали срывающиеся голоса тех, кто резкое отрицание классика усиливал. Горько признать, таким оказался голос В. Шкловского: «Если бы сегодня сюда пришел Федор Достоевский, мы могли бы его судить, как наследники человечества, как люди, которые *судят изменника*, как люди, которые сегодня отвечают за будущее мира» (с. 164. Курсив мой. — Л.К.).

Доводя подобную оценку до логического конца, В.А. Герасимова обвинила Достоевского — вкупе с Толстым и Ницше — в «идеях фашизма» (с. 164–165). А несколько позже, в 1935 году, в «Правде» в статьях Д. Заславского была дана уничтожающая оценка Достоев-



ского как автора романа «Бесы», его позиции «классового врага» революции. Результатом всего этого было уничтожение подготовленного к новому изданию романа «Бесы».

Слабая попытка Горького этому противостоять, отвечая в печати на разгромную критику Д. Заславского, ни к чему не привела. В итоге было прекращено новое издание романа «Бесы», уничтожены подготовленные к этому тексты. Другими словами, произошло предопределенное советской идеологией негласное запрещение Достоевского (1935).

Последнее звено в первой части книги представлено первоклассной работой Сержа Роле «Неординарная вступительная статья Л. Гроссмана о “Евгении Гранде” в переводе Достоевского (ACADEMIA, 1935)», о которой хотелось бы сказать особо. Читая эту статью, испытываешь чувство благодарности не только к ее автору, французскому профессору из университета в Лилле, к его «герою» — Л. Гроссману, замечательному нашему исследователю Достоевского, но и к составителям, редакторам книги. Благодарность за выбор «случая» Л. Гроссмана — не вполне обычного в те времена сопротивления цензурным, издательским условиям в атмосфере идеологических запретов, сопротивления неявного, трудного, но существенного. Обращаясь ко многим и разнообразным источникам, к архивному материалу, С. Роле очерчивает круг обязательных издательских требований «Академии» тех лет: требования марксистской идеологии, доступности текста для понимания широких масс, выполнения жестких правил, предписанных научному аппарату, — и показывает, как Гроссман «неординарно», непривычно решает свою литературно-критическую задачу. «Прикрывшись вступительной статьей Гриба о Бальзаке» (с. 173), вполне отвечавшей всем неумолимым требованиям издательства (выдержанности марксистского идеологического подхода в первую очередь), Л. Гроссман сосредоточивается на освещении величия художника Достоевского в его «первом печатном труде» — переводе романа Бальзака «Евгения Гранде». Исследователь стремится



показать, что Достоевский, пренебрегая требованиями буквализма, буквальной точности перевода, передаёт мощь и красоту стиля, обнаряживает свою «конгениальность» Бальзаку.

Эта статья по-своему связывает части книги, перебрасывая мостки от первой части к последующей, в которой главная проблематика — Достоевский и Европа, Запад, воздействие великого русского художника на европейскую литературу, даже некое взаимодействие культур. Здесь идет речь о влиянии Достоевского на творчество Кнута Гамсуна, которого норвежские критики называли «нашим Достоевским» (статья В.В. Полонского), на немецкий экспрессионизм, на итальянскую литературу — от прозы Габриэля д'Аннунцио и Луиджи Капуаны до А. Моравиа, утверждавшего, что Достоевский был основателем экзистенциализма (статья И.В. Дергачевой), а также его влиянии на раннее итальянское и немецкое кино (статья М.В. Михайловой). Главное, в этом разделе книги предпринимается попытка выяснить огромный *смысл и значение* подобных явлений. В концептуальной статье В. Полонского «Достоевский сквозь западную оптику: случай Кнута Гамсуна и не только» содержится важнейшее заключение о роли русской литературы во взаимодействии с европейской: «“Мода” на русскую литературу приходит в Европу в эпоху перетекания позднего романизма в “декаданс”, символизм и шире — в модернизм. И зачастую канон собственного литературного прошлого западные писатели перестраивали по новаторским лекалам благодаря именно *русской классической словесности*, которая послужила для них своеобразным посредником, медиатором в деле “модернистской переоценки ценностей” <...> В итоге мировая литература в целом оказалась открыта будущему, а высокая традиция приспособилась к выражению болезненного, трагического, но и великого опыта новой — *модерной* — эпохи» (с. 207. Курсив и сокращение мои. — Л.К.).

Ценнейший материал для изучения проблем взаимодействия литератур и эпох представляет собой статья И.А. Эбаноидзе «Нищесчитает Достоевского: хронология и материал рецепции». Это матери-



ал писем Фр. Ницше с отзывами о Достоевском, которого он читает, впервые открывая его для себя. Это письма 1880-х годов (преимущественно 1887–1888 годов), когда Ницше знакомится с книгами Достоевского в переводах (чаще всего французских) и делится своими впечатлениями-раздумьями о них со своими корреспондентами. Он читает «Записки из подполья», «Записки из мертвого дома», «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание», «Подросток», «Идиот», знакомится (вероятно, частично) с романом «Братья Карамазовы». Впечатления Ницше при первом знакомстве с книгами Достоевского — захватывающие, это удивление, восхищение, радость встречи с *«родственным духом»* (с. 215), ощущение *«родственного инстинкта»*, чувство *«общего языка»*. Сильнейшее впечатление на него производят «Записки из подполья». В своем сознании базельский философ вписывает Достоевского в круг самых значимых для него, великих мыслителей мира — Спинозы, Шопенгауэра, Стендаля. Вот один из отзывов Ницше о Достоевском, которого он открыл для себя: «В книжной лавке я случайно взял в руки только что переведенные на французский “Записки из подполья” (столь же случайно я открыл для себя на 21-м году жизни Шопенгауэра, а на 35-м — Стендаля!). *Инстинкт родства* (а как мне это еще назвать?) заговорил тотчас же, *радость моя была необычайной*: мне пришлось воскресить в памяти время знакомства с “Красным и черным” Стендаля, чтобы вспомнить, когда я еще испытывал подобную радость» (с. 214. Курсив мой. — Л.К.).

Философ отмечает необыкновенную высоту уровня *художника-психолога* Достоевского в сравнении с современной французской литературой, размышляет о немецком восприятии русского писателя в связи с публикацией в Германии романа «Подросток». Неожиданно на первый взгляд, но пронзительно точно по существу Ницше делает такое заключение относительно русских людей, о русском народе: «...Этой зимой я много размышлял о духовных свойствах русского народа благодаря выдающемуся психологу Достоевскому, на одну доску с которым в том, что касается остроты анализа, некого поставить



даже современному Парижу. Благодаря ему учишься *любить русских, а еще — учишься их бояться. Это народ, который в отличие от большинства европейских народов своих сил еще не израсходовал* — ни своей воли, ни сил своего сердца» (с. 217. Курсив мой. — Л.К.).

Полемически остро, как показано в статье И.А. Эбаноидзе, Ницше реагировал на *христианскую* проблематику романов Достоевского. Видимо, именно здесь и проходил их водораздел с русским мыслителем. Ницше, как известно, не принимал идеалы христианства и вытекающих отсюда ценностей.

Тема «Достоевский и западная философия» выразительно обогащена в Приложении, над которым работали М.В. Козьменко как исследователь, автор статьи, редактор и комментатор, а также М.В. Введенская, комментатор.

В Приложении опубликованы две интереснейшие работы «забытых» авторов, как выясняется, репрессированных, — Дм. Болдырева, погибшего в 1921 году, и Н.Г. Булычева, сосланного в лагерь в 1930-ые годы, где его след и затерялся. Как показывает М.В. Козьменко, Дм. Болдырев по своему духу был учеником Н.О. Лосского, его философии интуитивизма, а Н.Г. Булычев (Отверженный) — последователем А.А. Борового («исследователя неоанархизма»), активным участником религиозно-философского общества в Петербурге 1910-х годов, публицистом и критиком.

Характеризуя публикуемое в Приложении эссе Дм. Болдырева «“Зосима” Достоевского и “Бранд” Ибсена. Вдохновение, жизнь и вера», М. Козьменко проясняет главный смысл сопоставления художников и их героев, Бранда и Зосимы, как сопоставление двух путей познания истины и веры: *рационалистического и интуитивного*, как раскрытие разных типов праведников с высокой значимостью «вдохновения», интуитивно обретаемой истины и веры в «гармонии» Зосимы, героя Достоевского.

Другая из опубликованных в Приложении работ — книга Н. Отверженного (Н.Г. Булычева) «Штирнер и Достоевский», публи-



ковавшаяся прежде, в 1920-ые годы (М.: «Голос труда», 1925). Характеризуя это исследование в своей статье «“Бывают странные сближения” — две работы о Достоевском», М. Козьменко развивает мысль о правомерности сопоставления философии Штирнера (автора книги «*Единственный и его собственность*», перевод с немецкого, СПб.: В.И. Яковенко, 1907), и Достоевского, с «*гипериндивидуализмом*» персонажей художника, — мысль, отвергаемую в советские годы. Больше того, он подчеркивает идею *современной* значимости такого подхода, подкрепляя свою оценку ссылкой на суждения некоторых наших философов последнего времени (например, С.А. Кибальника, автора работы «Федор Достоевский и Макс Штирнер» («Новый филологический вестник», 2018, № 2)).

Последняя, третья, часть книги представлена работой Р.М. Морено Родригес и Н.Н. Арсентьевой о Достоевском и Л. Андрееве «в свете нейрофизиологических исследований».

Книга в целом, книга сотрудников ИМЛИ с участием некоторых исследователей из других стран, — обширный и основательный труд, который радует открытием неизвестных источников и материалов, разносторонностью и современностью научного подхода к творчеству Достоевского, перспективностью дальнейшего исследования великого русского классика в его взаимодействии с мировой, прежде всего европейской литературой.

*Г.В. Зыкова*

СТИХИ ФИЛАРЕТА ЧЕРНОВА И ЕВГЕНИЯ КРОПИВНИЦКОГО В БУМАГАХ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА

Среди бумаг поэта Всеволода Николаевича Некрасова есть 6 страниц белой машинописи, содержащих 9 стихотворений Филарета Ивановича Чернова и 11 — Евгения Леонидовича Кропивницкого. Судя по дате на самом последнем стихотворении Кропивницкого, машинопись составлена не раньше лета 1973 года, но содержит, в частности, стихи 1910-х годов (Чернов умер в 1944 году, Кропивницкий в 1979).

4 стихотворения Чернова из этого списка (и, видимо, по экземпляру, текст которого тождествен тексту «некрасовского списка»: совпадают и варианты, и опечатки) публиковались Николаем Константиновичем Боковым в «Русской мысли»¹ (1977, 3 февраля, с. 4): «Я начинаю видеть всё ясней...», «Голубиной благодатью...», «Слезы», «Живем озираясь: не брат ли за мною...» (последнее обнаруживается только в «некрасовском списке» и публикации «Русской мысли»). Известно, что Бокову в Париж для публикации в эмигрантских изданиях («Русской мысли» и «Ковчеге») передавали из России тексты Вс. Некрасов и Г. Айги; именно Айги впервые публично заговорил о Чернове.

¹ Чернов Ф.И. Темный круг / Сост. В. Кудрявцев, С. Ковнер. Мнемозина, 2011. РГАЛИ, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 36.

Библиографию Чернова (содержащую в некоторых случаях только названия периодических изданий, без указания на годы и номера) см. в сетевой антологии «Неофициальная поэзия»: <https://rvb.ru/np/publication/02comm/01/01chernov.htm> (дата доступа: 31.12.2021).



В наиболее полном издании произведений Кропивницкого² нет шести текстов из «некрасовского списка», а еще одно («Я ждал ее весь день, весь день...», 1946), являющееся в «некрасовском списке» частью цикла «8 стихотворений Милитрисе Ермаковой» (из цикла в машинописи есть только №№ 3 и 9), в этом издании дано как самостоятельное (не сомневаемся, что, конечно, это соответствует какой-то авторской версии). В публиковавшихся стихах по сравнению с «некрасовским списком» есть разночтения (отражающие скорее всего колебания авторской воли).

В том, что находятся не публиковавшиеся стихи Ф.И. Чернова и Е.Л. Кропивницкого, нет, конечно, ничего удивительного: толстый том Кропивницкого («736 стихотворений») не случайно назван «Избранное» (причем, по мнению, например, того же Всеволода Некрасова, высказывавшемуся в устных беседах, отбирать надо было более придирчиво: у Кропивницкого, начинавшего писать стихи еще в десятиях, многие ранние стихи вторичны, причем даже по отношению не столько к символистам, сколько, условно говоря, к Фофанову). Чернов как поэт слабее Кропивницкого и еще более неровный; его вполне доступный для исследователей личный фонд в РГАЛИ содержит десятки неопубликованных стихотворений (судя по всему, составители сборника 2011 года к материалам этого фонда не обращались).

Какой интерес тогда может представлять «некрасовский список»? Не будем здесь обсуждать возможных достоинств некоторых вошедших в него и не известных по другим источникам текстов, представляя судить о них читателю, — скажем о другом.

О Чернове публично вспоминают чаще всего в связи с Кропивницким: Г. Айги свидетельствовал, что в 1975 году видел «машинописный сборник Филарета Чернова, составленный Евгением

² Кропивницкий Е.Л. Избранное.



Леонидовичем Кропивницким»³. В 1995 году были опубликованы воспоминания Кропивницкого о Чернове⁴; книжка Чернова 2011 года сопровождается репродукцией выполненного Кропивницким портрета Чернова; в «словарных» справках о Чернове, неизбежно кратких (сведений осталось мало), непременно упоминается, что он дружил с Кропивницким и, возможно, повлиял на него как поэт. О молодости самого Кропивницкого, его литературном окружении и формировании нам тоже известно существенно меньше, чем хотелось бы (выразительный пример: о том, знал ли он ОБЭРИУ и если знал, то как к нему относился, высказываются противоположные мнения, потому что нет фактических свидетельств, на которые можно было бы опереться). Все, что помогает прояснить литературный контекст, представляется бесполезным, — и такое отчасти проясняющее есть, кажется, и в «некрасовском списке».

Кто его составлял? Кропивницкий, перечисляя в 1941 году в письме к Александру Васильевичу Королеву⁵ хранящиеся у него 74 стихотворения Чернова, называет все тексты «некрасовского списка», кроме последнего, посвященного ему самому («Живем озираясь: не брат ли за мною...»). Вс. Некрасов изготовить его не мог: он и вообще, насколько мы знаем, не перепечатывал чужих текстов (кроме текстов А.И. Журавлевой), да и внешний вид списка, свидетельствующий о профессиональных навыках печатавшего, отличается от того,

³ Айги Г. Русский поэтический авангард // В мире книг. 1989. № 3. С. 16.

О составе сборника можно отчасти судить: Айги упоминает вошедшее в него «На смерть В.П. Мазурина». Сохранился ли этот сборник, и если да, то где он сейчас, понять не удастся: в фонде Е.Л. Кропивницкого в РГАЛИ (3135), судя по описи, его нет; составители «Темного круга» глухо ссылаются как на источник на «тетради, хранящиеся в архиве Бременского университета» (т. е., видимо, архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете), — в каталоге этого архива упоминаний о Чернове мы не увидели.

⁴ «Новое литературное обозрение», № 5.

⁵ РГАЛИ, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 110.



как обычно выглядела машинопись поэта. В окружении Кропивницкого были люди, печатавшие аккуратно и помогавшие ему делать «самиздатские» книжки с текстами и самого Кропивницкого, и некоторых близких ему поэтов⁶. Некоторые основания для предположений о происхождении списка дает его состав — здесь очень мало текстов, которые для авторов или их современников входили бы в воображаемый канон избранного: публиковались (в случае Чернова), присутствовали бы в разных источниках, упоминались современниками (у обоих такие стихи ведь есть) и т.п.; подборка «лучшего» предполагает (или допускает, по крайней мере) взгляд со стороны, — здесь же были какие-то иные, предположим, творческие, соображения и намерения.

Отметим еще потенциально существенную графическую особенность списка: на третьей странице помещено последнее из стихотворений Чернова, потом слова: «Поэт Ф. Чернов умер в 1944 г. в психиатрической клинике», — а потом, после совсем небольшого интервала и черты, — имя Евгения Кропивницкого и его тексты. Стихи Чернова и Кропивницкого поданы, таким образом, как некое целое.

О том, что составитель подбирал тексты так, чтобы они производили впечатление своего рода целого — Чернов именно тот, которого внимательно читал Кропивницкий, Кропивницкий именно тот, в котором можно предположить влияние Чернова, — свидетельствует отказ от «специфического» у каждого из авторов, такого, которое наиболее очевидно отличает их друг от друга и проявляется в поэтике. Напротив, в подборке очевидна сопоставимость поэтов, которая легче всего обнаруживается на мотивном уровне (человек перед лицом космоса, экзистенциальное отчаяние и т. п.;

⁶ Кропивницкого перепечатывал Э.В. Савенко (Лимонов), оставлявший ярлычок со своим именем на экземплярах (такое сохранилось, например, в собрании В.Т. Стигнеева); в доме Кропивницких сделали, например (и переплели, а обложку нарисовал сам Кропивницкий) книжку Вс.Н. Некрасова... Известные нам самодельные книжки, изготовленные Кропивницким лично, — рукописные (например, «100 советов самому себе» (1964 г.)).



подборку цитат, содержащих такие мотивы, в частности, у Чернова и Кропивницкого, см., например, у М.А. Сухотина⁷). Рискнем предположить, что подборка «некрасовского списка» составлена поздним Кропивницким в память друга, и составлена так, чтобы обнаружить свою связь с ним.

В стихах Кропивницкого из «некрасовского списка» приглушены черты той примитивистской эстетики⁸, которая наиболее сильным и совершенным образом воплотится в «Барачных стихах» его ученика И.С. Холина.

Для Чернова такое формально особенное, «некропивницкое» — верлибры.

Позволим себе напоследок отвлечься от непосредственного предмета разговора и скажем немного об этих черновских верлибрах, никогда не упоминавшихся и практически не печатавшихся. В сборник 2011 года вошло только одно такое стихотворение, 1918 года:

Утомила любовь.
Но живет еще жалость больная
В моем сердце.
Смотрю на тебя
И молчу
Молчанием скорбным и тяжким.
Свечу на столе потушила.
Немая,
Села где-то... не вижу, но чувствую — близко.
Аромат знакомых духов,

⁷ Запись в Живом Журнале от 26 января 2009 года: <https://mikh-soukhotin.livejournal.com/7799.html> 26 января 2009 года (дата обращения: 01.01.2022).

⁸ Конечно, иронический примитивизм, свойственный Кропивницкому, в некоторой степени проявляется и здесь (см., напр., «Письмо к ней», где рифмуются «никогда» и «всегда», «не любили» и «позабыли»).



Не волнуя страстью,
Волнует прошлым бессильно.
Низко голову опустил на руки:
Больную душу мою
Положил бы на колени твои
И, тихо заплакав,
Уснул бы навеки.

В сборнике 2011 года с этим текстом соседствует недатированный «Август», — гетероморфный, со спорадическими рифмами, совмещающий строки с намечающимся силлабо-тоническим ритмом и строки неритмизованные.

Среди неопубликованного у Чернова верлибров особенно много в двадцатые годы, но появляются они в его творчестве именно уже в конце 1910-х, соседствуя с традиционной лирикой, написанной в основном силлабо-тоническим, реже тоническим, рифмованным и строфическим стихом. При этом в традиционных формах выдержана бывает, как правило, именно «лирика», т.е. исповедальные монологи; верлибр связывается с обращением к внешнему миру:

ДЕТИ⁹

Безусые лица с голубыми глазами:
Ба! да это дети, которые еще вчера
Играли в перышки у солнечного забора,
Старыми перышками с невысохшей чернильной краской.
Как?!
С ружьями за плечами
Теперь идут, шлепая по грязи,
Кого-то убивать, расстреливать?
— Эй, милые мальчики,
Зайдите-ка проститься с вашими сестренками,

⁹ РГАЛИ, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 6, л. 16, с авторской пометой: «Книга “Диссонансы”».



Покажите-ка ваши веселенькие игрушки!

Смеются...

Веселы и радостны.

1918

К середине двадцатых годов у Чернова появляются другие верлибры: собственно лирические, часто сжатые, гораздо более лаконичные, чем другие его стихи:

Я был болен¹⁰

И лежал в постели

Против окна.

Дети играли,

Чирикали воробьи.

Сверкало солнце.

Шумом вливалась жизнь.

Светом вливался мир.

Радость творилась

У изголовья мои страданий.

9 февраля 1926

Есть мертвые минуты:¹¹

Видишь всё —

И ничего не видишь.

Проходит всё вещественно —

И только.

Как счетчик,

Я кладу на счеты:

Вот небо,

Вот солнце,

¹⁰ РГАЛИ, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 8, л. 43.

¹¹ Там же, л. 46.



Вот дерево,
Вот видишь...
Огромный том предметов
В рассудке неподвижном,
И ни одной живой строки
От таинства
Любви и песнопенья.

12 февраля 1926

Сопоставимые верлибры в двадцатые годы писал друг Чернова Василий Петрович Мазурин¹². Присутствие верлибра определенно-го типа (предполагающего лиричность, компактность, отказ от тропов и выраженной фонетической организации) в творчестве близко общавшихся поэтов, присутствие практически одновременное (хотя Чернов начал раньше — но его верлибр, как мы уже замечали, менялся), позволяет считать «случай Мазурина» не случайной находкой самоучки, а закономерным эпизодом в истории русского верлибра, пока описанного только в самых общих чертах.

Не сравнивая качества верлибров Чернова и Мазурина, заметим только, что Мазурин рискнул настаивать на этой форме как на принципиальной, она у него не смешивается с традиционным, как у Чернова: верлибр доминирует в книге лирики Мазурина «В царстве жизни» (М., 1926¹³); о том, как прочитали эту книгу современники Мазурина, мы пока не знаем ничего, но в конце 1960-х ее экземпляр, хранившийся

¹² Между прочим, через Чернова с Мазуриным лично познакомился и Е.Л. Кропивницкий, о чем свидетельствует в своих воспоминаниях о Чернове. Возможно, общение с последовательным толстовцем Мазуриным, как и его книга «В царстве жизни», отразились в некоторых устойчивых «вегетарианских» мотивах поэзии Кропивницкого (см., напр.: «Человек хитёр. / Нож его остёр. / Купит в лавке труп — / Сварит вкусный суп — / С аппетитом съест / И глядит окрест: / Что б теперь начать? / Разве помечтать?» (1945); Мазурин писал не только о невегетарианской пище как о поедании трупов, но и о «трусах» цветов, сорванных людьми).

¹³ Переиздано: Кемерово, 1991.



у Кропивницкого, попал в руки Г. Айги; Айги оценил книгу высоко и пытался вписать ее в историю русского авангарда¹⁴; Я.А. Сатуновский в 1970 г. выписывает стихи из книги Мазурина и посылает их Некрасову со словами: «Никакой он, конечно, не поэт, и этим хорош, хотя и крайне робок»¹⁵.

Верлибры Мазурина Айги связывал с влиянием Уитмена; об Уитмене Мазурин писал Чернову, правда, уже в 1934 году, когда и автор письма, и его адресат уже давно сочиняли верлибры: «Уитмена в переводе Бальмонта я Вам принесу, у меня он есть чужой, Вы познакомьтесь. Явление он зело интересное»¹⁶. Судя по этому письму, Чернов — самоучка, не получивший систематического образования, — Уитмена не знал, да и Мазурин прочитал его сравнительно поздно, хотя сразу признал в Уитмене своего.

Если искать случаи обращения к свободному стиху у поэтов, которых обсуждаемые здесь авторы заведомо знали и любили, то для Чернова это, например, Есенин с его «Сельским часословом», написанным в том же 1918 году, в котором появились первые известные нам верлибры Чернова (стилистически к Есенину ближе именно ранние, «пространные» верлибры Чернова). Чернова обычно называют поэтом «тютчевско-фетовской школы», но к середине двадцатых годов наиболее очевидное влияние, обнаруживающееся в его стихах, — влияние Есенина; оно проявляется в системе мотивов, окказионализмах, интонационных, ритмико-синтаксических отсылках

¹⁴ Ук. изд., а также составленную Айги антологию с выразительным названием «Творцы будущих знаков» (Salamandra P.V.V., 2011).

¹⁵ Я.А. Сатуновский и Вс.Н. Некрасов: переписка и воспоминания // Цирк «Олимп», 2016, № 23 (56), <https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/709/yaa-satunovskii-i-vsn-nekrasov-perepiska-i-vozpominaniya> (дата обращения: 01.01.2021).

¹⁶ РГАЛИ, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 66, л. 7 об.



к конкретным произведениям Есенина. В 1926 году Чернов пишет стихи на его смерть (не публиковалось)¹⁷.

Приводимые ниже стихи печатаются по машинописи из собрания Вс.Н. Некрасова (даты, в том числе сопровождаемые знаком вопроса, в основном приводятся там же) с небольшой правкой явных опечаток по авторской машинописи (РГАЛИ, ф. 547). Поскольку подборку, как мы думаем, ее составитель считал своего рода целым, мы даем ее целиком, не исключая ранее публиковавшегося.

¹⁷ Приведем здесь (РГАЛИ, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 8, л. 42):

СЕРГЕЙ ЕСЕНИН

(В память его горькой смерти)

На взгорье вытрепанный куст,
По сгорью тощие засеvy.
Давно носил он эту грусть
И эти русские напевы.

Он сердце до конца связал
С немой печалью далее синих.
В полях он детством расцветал
И грусть их он навеки принял.

Он горького забыть не мог, —
Его душа изныла Русью, —
И русский царь, и русский Бог
Великою в нем жили грустью.

А радость детская? Она,
Алкавшая у их престолов,
Царем и Богом сожжена,
Теперь без песни и без слова.

1926 г. 8 февраля



Филарет Чернов

Я начинаю видеть всё ясней¹⁸,
Смотрю, как в глубину воды хрустальной,
И вижу дно: на дне покой печальный,
Как бы гробницу пережитых дней.

И образ мой живущий вижу я
На дне былого четко отраженным,
Как бы живым в гробницу погребенным,
Узнавшим смерть во глуби бытия.

И в душу мир, огромный и пустой,
Глядит не чудом, не живою сказкой,
А мертвою и грубо-пестрой маской,
Что нам на святках кажется живой.

1917

ТРУД¹⁹

Работа мысли, чувств работа,
Душа в движении, я живу.
От напряженья, от заботы
Никак себя не оторву.

¹⁸ Первая публикация: Мансарда: альманах. М., 1992. С. 42 (составитель Л.Е. Кропивницкий). Вошло в «Темный круг» (2011). Есть небольшие разночтения на уровне пунктуации.

¹⁹ В списке из собрания Некрасова не датировано; в авторской машинописи есть дата и помета: «В темном круге» (РГАЛИ, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 8, л. 22). Вообще поэтических книг как отдельных объектов в архиве Чернова нет (в том числе нет и книги «В темном круге», со слов Е.Л. Кропивницкого всегда называемой вершинным достижением Чернова, — восстановить ее состав, как мы понимаем, пока невозможно). На страницах с отдельными стихотворениями часто встречаются пометы, связывающие текст с большим целым («Диссонансы», «Старая Русь», «В темном круге» и др.).



Весь мир огромный, необъятный,
От неизведанных времен,
Какой-то силой непонятной
В труд неустанный погружен.

Какая цель? В чем оправданье?
Молчи, не спрашивай о том:
Труд бесконечный мироздания
Течет в молчаньи роковом.

3 мая 1924 г.

Е. Кропивницкому

Пора! Уже стихают страсти, —
Едва слышим их темный зов,
От их освободившись власти,
Я новый мир принять готов.

Готов принять и тихий шелест,
Увядших листьев кроткий вздох,
Всю вечеряющую прелесть
Бегущих к вечности дорог.

Прими, прими без содроганья
Последний вздох, душа моя, —
Все пережитые страданья
Как лучший дар благословя.

16 июня 1925



Вот они — родимые проселки²⁰,
Ветхие избушки на боку!
Каркает ворона на суку,
В белом поле завывают волки.

И скрипит журавль, как бабий плач,
По заре вечерней, замирая...
А в клетях, как жалоба глухая,
Слышно ржание голодных кляч.

И так странны звезды над деревней, —
Золотые райские огни:
Всё горят, всё искрятся они
Над пустыней белой... скорбью древней...

1914 (?)

Словно дети, о Боге слагать²¹
Будем сказки в ночи без конца:
Только правды о Нем не узнать,
Не увидеть Его лица.

Еще храмы воздвигнем в ночи, —
Будут храмы до звезд высоки, —
И не раз окровавим мечи
От великой о Нем тоски.

²⁰ Под названием «Вот они», с подтвержденной датировкой 1914 г. — РГАЛИ, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 3, л. 38, с пометой: «Книга “Старая Русь”».

²¹ Под названием «Словно дети» — РГАЛИ, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 6, л. 50, с авторской пометой: «Книга “Диссонансы”».



И распнем, и опять воскресим
Мы распятого Бога — во мгле:
Расстилается жертвенный дым,
Словно Каинов дым, по земле...

1919

Голубиной благодатью²²
Лег вечерний сон.
От погостного распятия
В небе тихий звон.

Там готовит Божий пчельник
Соты сладких слез.
Светлый месяц. Темный ельник.
Детство и Христос.

1921

СЛЕЗЫ²³

Оплакал жизнь мою от детства до сегодня,
Оплакал горестно себя и всё свое:
В затонах слез узрел лицо Господне —
Великое младенчество свое.

И снова плакал я, но... сладкими слезами...
И слезы длил мои и не хотел унять...
Как горько-сладостно: земное с небесами
И Господа с младенчеством сливать.

²² Опул.: «Темный круг» (в сборнике есь еше третья строфа).

²³ Под названием «Узрел лицо» — РГАЛИ, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 6, л. 31, с уточненной датой, с авторской пометой: «Книга “В старом храме”, цикл “Младенчество”».



23 апреля 1918

НА СМЕРТЬ В.П. МАЗУРИНА

Дней ускользящие тени —
Как в воды, в прошлое глядишь:
О, сколько мертвых отражений,
Какая неживая тишь!

Но память бледная томится,
Не в силах прошлое забыть,
И в воды мертвые глядится,
И мертвым продолжает жить.

Отпало, умерло, не стало...
Довольно! — память не тревожь.
Вдруг память вечным задрожала,
Какая пламенная дрожь!²⁴

²⁴ В машинописи из собрания Некрасова ошибочно датировано 16 сентября 1927 года; обычно приводимая дата смерти Мазурина — 11 сентября 1939 года (см., напр.: Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М., 1996. С. 244; эта дата в целом подтверждается и самыми поздними из сохранившихся писем Мазурина к Чернову: РГАЛИ, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 66).

Приведем здесь заодно и стихотворение Чернова «В.П. Мазурину после прочтения его книги “В царстве жизни”» (РГАЛИ, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 8, л. 41):

I

Я в щель смотрел, не видел царства жизни,
Жалею я, что не смотрел в окно;
Жалею я, что не покинул дома
И улицей, широкой и веселой,
По царству жизни не прошел.
Я в щель смотрел и видел... Что я видел?
Я видел только то, что можно видеть в щель,
И рассказал о том, замкнувшись в темном круге.

II

Свершенного обратно не возьмешь:
Печального из памяти не вынешь.
Утешусь тем, что есть другие люди;



Е. Кропивницкому

Живем озираясь: не брат ли за мною
Идет с беспокойным и темным лицом.
Быть может, отравленный ночью глухою,
Придет он не братом, не гостем в мой дом.

В час поздний, когда переулки глухие
Насыщены дикой и жуткою тьмой, —
Мне любы не люди, не братья родные:
Я радуюсь дому, как жизни самой.

1919 (?)

Евгений Кропивницкий

Печально улыбнуться:²⁵
Прощайте, господа! —
Заснуть и не проснуться
Уж больше никогда.

И кануть в вечность мира,
И больше уж не быть...
А звездная квартира
Была и будет жить.

Утешусь тем, что звезды есть в ночи,
И, если я так мало видел света
И царству жизни гимна не пропел,
Утешусь тем, что в тьме моей убогой,
В тоске моей — одна дрожала грусть:
О чистой радости, о светлом чуде жизни,
Что в детстве милом улыбнулось мне.

7 февраля 1926

²⁵ Дало название первой напечатанной книге Кропивницкого: Печально улыбнуться... (стихи и проза). Париж, 1977.



И это царство Бога,
Извечных сил чертог...
Не будет жизни срока,
Бо вечен только Бог.

Царицыно, 1918

СОНЕТ

Дано мне передать все Ужасы земли;
Всё зло, отчаянье, кошмары преступлений;
Распутство, зависть, блуд, влачащийся в пыли;
Войны кровавый бред, безумцев иступление.

Баракы и дворцы, моторы, корабли,
Вокзалы, улицы, заводские строения —
Всё то, где помыслы о рабстве залегли,
Дано мне передать, найти им воплощение.

Все стоны немощи убого-городской,
Все вопли голода и гибели людской —
Всё это мне дано включить в свои творенья.

А между тем не я ль так грезил об ином,
Не я ль хотел дышать счастливой жизни сном,
Не я ль хотел создать о счастье песнопенье?

29.9 <в машинописи не вполне разборчиво> 1932

Никто ничего не знает —²⁶
Всех покрывает мрак.
Каждый каждого мает,

²⁶ Вошло в *Кропивницкий*. Избранное. Есть небольшие разночтения.



Каждый на каждого лает,
Каждый каждому враг.

Никто никого не любит,
Всех покрывает мрак,
Каждый каждого губит,
Каждый каждому враг.

Только и сладка похоть —
Тело бы к телу прижать;
В сладкой истоме заохать,
Сладкой бы дрожью дрожать.

1933, Ухтомская

Жизнь — это бред. Всё в бредовой завесе.
И всё знакомое, привычное, — лишь бред,
Холодным ужасом повиснул свод небесный —
И память-бред хранит мельканье лет.

И кто мы, что? — Мы призрак, мы виденье,
Мы чей-то замысел, мы чей-то грезы бред...
И вдруг развеется земное сновиденье...
Жизнь — это бред, — ни нас, ни мира нет.

1933, Москва



*Арсению Алавинчу*²⁷

Прошедшей молодости жаль.
Я помню годы там на даче:
У дачи ель, а дальше — даль...
Мечты, удачи, неудачи...

Тогда не пройден был мой путь,
Тогда свежа была дорога...
А вот теперь такая жуть:
Стоять у смертного порога.

1940

8 СТИХОТВОРЕНИЙ МИЛИТРИСЕ ЕРМАКОВОЙ

3

Я ждал ее весь день, весь день,²⁸
И вот на землю пала тень:
Настала ночь, черным-черна...
В ночи мне грезилась она:
Из мрака ночи выплывал
Лица знакомого овал;

Из черноты который раз

²⁷ Может быть, Арсению Альвингу? У Кропивницкого есть посвященные ему стихи, правда, в других случаях используется известный псевдоним А.А. Смирнова, «Альвинг». Псевдоним «Альвинг» А.А. Смирнов взял, как считается, из пьесы Ибсена «Привидения»; «Алавинч» — тоже имя героя пьесы: имя главного героя не дошедшей до нас пьесы В.П. Мазурина, о которой Мазурин много говорил в письмах к Чернову, а в письме от 13 августа 1937 года, между прочим, говорил: «Интересно, как воспримет Кропивницкий моего Алавинча» (РГАЛИ, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 66, л. 8 об.).

²⁸ Опубликовано в: *Кропивницкий. Избранное* как отдельный текст, без упоминания о цикле, без увеличенных межстрочных интервалов.



Я видел блеск дремотных глаз,
Я видел трепет страстных губ...
Но всё взял мрак, сугубо скуп.

И мрак всё рос: был черен он —
Мрак мраком бездны углублен.

Был страшен мрак, был тяжек мрак...
И я уснул... не помню как...
Август 1946

9²⁹

Здесь будни дней, личина злой химеры,
Здесь будни дней.
А где-то там — сияющие сферы
Звонят о ней.

А где-то там, над нашею печалью,
Виденьем сна,
Одета синею резной вуалью
Жила она.

И во теперь вокруг нее химера
Тоски земной.
Но снятся ей сияющие сферы
Страны иной.
1947

10³⁰

Еще мой дар поэта жив,
Еще во мне любовь сильна,

²⁹ Так в машинописи.

³⁰ Так в машинописи.



Мне внятен голос вешних нив,
Благоуханная весна.

Во мне любовь — иль это сон,
Иль шелест нив, иль трепет ив,
Иль зов весны, иль дальний звон,
Несущий звонкий перелив.

Вольна душа, как трепет крыл —
И вольной быть должна всегда.
И я пронес свой сердца пыл,
Свой сердца огонь через года.

1947

ДВА ПИСЬМА

1. Письмо к ней

Вы меня никогда не любили,
Не жалели меня никогда.
Я ж любил вас, жалел вас всегда.
Вы меня никогда не любили,
А теперь и совсем позабыли —
Что вам я? Просто так — ерунда.
Вы меня никогда не любили,
Не жалели меня никогда.

2. Письмо к нему

Вас любить недосуг мне, признаться,
У меня есть ребенок и муж,
А жалеть вас — потеха к тому ж.
Вас любить недосуг мне, признаться;
Вы состарились здорово уж.
Вас любить недосуг мне, признаться —
У меня есть ребенок и муж.



У каждого свой смертный час уж есть,³¹
Всяк обречен для гибели — и баста.
Всяк в оных днях услышит смерти весть,
Бо смерть губить живущего горазда.
И содрогнется всяк: — конец всему:
Реальность (он узреет) — ускользает...
Всяк видел смерть — она пришла к нему
И в плоть его, как некий змий, вползает.

Померкнет вдруг вся суета сует —
И станет всё ненужно и отвратно:
И звёздна ночь, и солнца дивный свет —
Всё заменит гниение развратно.

Се тьма могил! Ах, сколько жизней там!
Века веков!.. Но это фоном было...
И вот теперь ты гибнешь, гибнешь сам:
И ждет тебя убогая могила...

Всяк в оных днях учует смерти весть,
Бо смерть губить живущего горазда:
У каждого свой смертный час уж есть,
Всяк обречен для гибели — и баста.

12.X.1972

³¹ Под названием «Смертный час» и с разночтениями в: *Кропивницкий*. Избранное.



От смерти — только смерти жду.

Князь Вяземский

Жизнь как бред — да — это ясно —³²

Жизнь как бред.

Кто мы, что? — живем напрасно

Или нет?

Сгинем, минем после смерти —

И шабаш...

Или дико гикнут черти:

А, ты наш!

А, попался, кончил бремя

Бытия,

Исчерпал земное время

Жития.

Что ж — положены страдания —

Новый бред:

Слышишь дьяволов стенанья

Или нет?

Или нам за наши муки,

За сей бред,

Прозвучат благие звуки,

Глянет свет?

Если ждет нас всех могила,

Все мы прах —

³² Под названием «Раздумье» и с небольшими разночтениями в: *Кропивницкий*. Избранное.



Для чего ж земное было,
Онный страх?

Неизвестность одолела:
Что се «жить»?
Уничтожиться б всецело —
И не быть.

Пусть всё будет, будет, будет,
Как всегда,
Пусть тебя живой забудет
Навсегда;

Пусть всё будет: лес и поле,
Города...
А тебя не будет боле
Никогда.

И нигде ты не возникнешь
В безднах лет —
Уничтожишься, поникнешь —
Тебя нет.

Есть и будет Бог Вселенной,
Вечный Бог.
Ты же сникнешь тенью брэнной
В энный срок.

23-24 мая 1973



Сведения об авторах

Апалькова Елизавета Сергеевна — аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Васильева Дария Юрьевна — магистрант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Васильева Инна Вячеславовна — кандидат культурологии, доцент кафедры сравнительного изучения национальных литератур и культур факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова

Голубков Михаил Михайлович — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Зыкова Галина Владимировна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Кихней Любовь Геннадьевна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой истории журналистики и литературы Института международного права и экономики имени А.С. Грибоедова

Колобаева Лидия Андреевна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Кольцова Наталья Зиновьевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова



Кротова Дарья Владимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Леденев Александр Владимирович — доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Михайлова Мария Викторовна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Монисова Ирина Владимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Ничипоров Илья Борисович — доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Октябрьская Ольга Святославовна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Октябрьская-Кисничан Анастасия Игоревна — магистрант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Пауткин Алексей Аркадьевич — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова



Семина Анна Андреевна — кандидат филологических наук, преподаватель кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Сорокина Вера Владимировна — доктор филологических наук, старший научный сотрудник Учебно-научного центра «Культура русского зарубежья» филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Сюе Чэнь — кандидат филологических наук, выпускница аспирантуры кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (КНР)

Умеров Шамиль Гамидович — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Хлебус Марина Александровна — кандидат филологических наук, выпускница аспирантуры кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Чагин Алексей Иванович — доктор филологических наук, заместитель директора по научной работе Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Orthodoxes and heretics of the Russian literature of the 20th – 21st centuries. Collective monograph for the anniversary of Professor Solntseva / Ed. by M. M. Golubkov, G. V. Zyкова, N. A. Nerzenko, O. S. Oktyabrskaya, A. A. Semina. — Москва : МАКС Пресс, 2022. — 308 с.
ISBN 978-5-317-06744-1

The collective monograph is written by disciples and colleagues of N.M. Solntseva. The edition features a wide range of literary phenomena and writers' names of the end of the 19th and the first half of the 20th centuries (the creative works of F. Dostoevsky, M. Gorky, Z. Gippius, S. Sergeev-Tsensky, I. Shmelev, A. Blok, A. Gaidar, V. Shalamov etc.) and of the second half of the 20th century (the heritage of E. Kropivnitsky, V. Makanin, P. Sanaev, N. Abgaryan etc.). All the studied issues are related with the field of prof. N.M. Solntseva's literary research. The long-term creative communication with her has been an origin of inspiration for the authors of these researches. The participants of the book sought to reflect the profoundness and the breadth of academic interests of their colleague and teacher. Every chapter in some way or another bears the imprint of the abundant and versatile personality of the anniversarian, whose name in literary studies became a symbol not only of an analytical philological excellence, but of an unsurpassed stylistic mastery too.

Keywords: modern literature, Russian literature, N. M. Solntseva, literary studies, contemporary literary process.

Научное издание

ОРТОДОКСЫ И ЕРЕТИКИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ
К ЮБИЛЕЮ ПРОФЕССОРА *Н. М. СОЛНЦЕВОЙ*

Под общей редакцией *М. М. Голубкова*

Подготовка оригинал-макета

Издательство «МАКС Пресс»

Главный редактор: *Е. М. Бугачева*

Верстка, обложка: *А. В. Кононова*

Подписано в печать 02.02.2022 г.
Формат 60х90 1/16. Усл. печ. л. 19,25.
Тираж 500 (1–100) экз. Изд. № 011.

Издательство ООО «МАКС Пресс»
Лицензия ИД N00510 от 01.12.99 г.
119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы,
МГУ им. М. В. Ломоносова, 2-й учебный корпус, 527 к.
Тел. 8(495) 939–3890/91. Тел. 8(495) 939–38/91.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,
корп. 5, эт. 1, пом. I, ком. 6.3–23Н.