

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКОВ КАК ЕДИНЫЙ ПРОЦЕСС

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ



Материалы VIII Международной научной конференции
Москва, 21–22 декабря 2023 года

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М. В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра истории новейшей русской литературы
и современного литературного процесса

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКОВ
КАК ЕДИНЫЙ ПРОЦЕСС
(проблемы теории и методологии изучения)**

Материалы VIII Международной научной конференции
Москва
21–22 декабря 2023 года



МОСКВА – 2023



*Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета
филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова*

Редакционная коллегия:

Председатель – *М.М. Голубков*, д-р филол. наук, профессор;
Г.В. Зыкова, д-р филол. наук, профессор;
Н.М. Солнцева, д-р филол. наук, профессор;
Д.А. Минаева, аспирант;
И.В. Монисова, канд. филол. наук, доцент;
А.В. Назарова, канд. филол. наук, старший преподаватель;
Н.А. Нерезенко, канд. филол. наук, доцент;
А.А. Семина, канд. филол. наук, преподаватель

В редакции материалов конференции также принимали участие:

И.Б. Ничипоров, д-р филол. наук, профессор;
Д.В. Кротова, д-р филол. наук, доцент;
аспиранты *А.В. Марков*, *В.В. Домашнева*, *Е.А. Салихова*;
магистрант *Д.М. Цыганов*

Рецензенты:

Л.Г. Кихней, д-р филол. наук, профессор;
М.С. Макеев, д-р филол. наук, профессор

Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения) : Материалы VIII Международной научной конференции. Москва, 21–22 декабря 2023 г. – Москва : МАКС Пресс, 2023. – 444 с.
ISBN 978-5-317-07105-9
https://www.doi.org/10.29003/m3683.rus_lit_20-21

Материалы VIII Международной конференции «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)» включают научные труды, посвященные наиболее актуальным и значимым проблемам исследования новейшей русской литературы. Рассматриваются важнейшие аспекты теории и методологии, обусловленные жанрово-стилевыми характеристиками произведений, проблемой автора, его мировоззрения и эстетических ориентиров, обсуждаются вопросы, связанные с понятийным аппаратом современного литературоведения. Сборник имеет теоретический характер; практически в полном объеме представлены история русской литературы XX века и современный литературный процесс.

Ключевые слова: литературоведение, критика, современный литературный процесс, методология, автор, стиль, литературное направление.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-317-07105-9

© Филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, 2023
© Коллектив авторов, 2023
© Оформление. ООО «МАКС Пресс», 2023

СОДЕРЖАНИЕ

МАГИСТРАЛЬНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Н.М. Солнцева (<i>Москва</i>)	
СКИФСКАЯ ГРУППА В 1917–1918 гг.: ПРИОРИТЕТЫ РУССКИХ РЕВОЛЮЦИЙ.....	10
В.В. Полонский (<i>Москва</i>)	
ВОЙНА И СУДЬБА МОДЕРНИЗМА: «ПАДЕНИЕ ПАРИЖА» ИЛИ ЭРЕНБУРГА В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ	15
А.Г. Коваленко (<i>Москва</i>), Ху Цзяжуй (<i>Москва</i>)	
АНТИУТОПИЗМ В ПРОЗЕ ПИСАТЕЛЕЙ-ПОСТМОДЕРНИСТОВ (В. ПЕЛЕВИН)	23
М.М. Голубков (<i>Москва</i>)	
ПАУЗА: К ХАРАКТЕРИСТИКЕ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СИТУАЦИИ.....	27

НОВЕЙШАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ЕДИНЫЙ ПРОЦЕСС

Л.А. Колобаева (<i>Москва</i>)	
О ПРОШЛОМ ПО-НОВОМУ: РОМАН АЛЕКСЕЯ ИВАНОВА «БРОНЕПАРОХОДЫ»	33
И.В. Мотейунайте (<i>Псков</i>)	
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В РОМАНАХ Е. КАТИШОНОК: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРИЕМА	37
Е.Ф. Гилева (<i>Стамбул, Турция</i>)	
ОБРАЗ ЭШЕЛОНА В ИНГУШСКОЙ ЛИРИКЕ О ДЕПОРТАЦИИ.....	41
Орлин Стефанов (<i>София, Болгария</i>)	
ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН – ОСНОВАТЕЛЬ АНТИУТОПИИ	45
Ангелика Молнар (<i>Дебрецен, Венгрия</i>)	
СОВРЕМЕННЫЕ ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ МАКСИМА ГОРЬКОГО «НА ДНЕ» В ВЕНГРИИ	49
Дэн Си (<i>Шэньчжэнь, Китай</i>), Д.В. Кротова (<i>Москва</i>)	
РОМАН М. ШИШКИНА «ПИСЬМОВНИК»: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ ВОСПРИЯТИЯ ЖИЗНИ	52
Лю Сюй (<i>Пекин, Китай</i>)	
ПОЭЗИЯ Н.А. КЛЮЕВА И СТАРООБРЯДЧЕСКАЯ ИКОНОПИСЬ	59
Ивайло Петров (<i>Шумен, Болгария</i>)	
ВЫЙТИ ИЗ ЗАБВЕНИЯ! СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ТАЙНЫ КУЛЬТУРЫ РУССКОЙ ИМПЕРИИ	64
Ж.В. Должикова (<i>Ставрополь</i>)	
РОМАН Ю. ОЛЕШИ «ЗАВИСТЬ» В ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ 1920-х гг.....	65
М.А. Цветкова (<i>Тамбов</i>)	
ИСТОРИЗМ И ДОКУМЕНТАЛИЗМ ИЗОБРАЖЕНИЯ АНТОНОВСКОГО ВОССТАНИЯ В ТРАГЕДИИ П.Ф. АЛЕШКИНА «ВРЕМЯ ВЕЛИКОЙ СКОРБИ»	66

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Е.М. Геронимус (<i>Москва</i>), М.В. Михайлова (<i>Москва</i>) ПОСТСИМВОЛИЗМ И ПОСТАКМЕИЗМ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ	71
А.Н. Андреев (<i>Москва</i>) ХУДОЖЕСТВЕННО-ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ РОМАНА	80
А.Л. Крупчанов (<i>Москва</i>) ЛЕЙТЕНАНТСКАЯ ПРОЗА: К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕГРАЛЬНЫХ И ДИФФЕРЕНЦИАЛЬНЫХ ПРИЗНАКАХ.....	83
И.Н. Коржова (<i>Москва</i>) К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ДНЕВНИКА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	90
Е.А. Афанасьева (<i>Оренбург</i>) НЕТРАДИЦИОННЫЕ ЖАНРЫ В ПОЭЗИИ САШИ ЧЕРНОГО	93
А.А. Голубкова (<i>Москва</i>) ДМИТРИЙ ДАНИЛОВ: ОТ АБСУРДИСТСКОЙ ПРОЗЫ К РОМАНУ-АНТИУТОПИИ	97
Е.Ю. Козьмина (<i>Екатеринбург</i>) ЖАНР ПОВЕСТИ В СОВЕТСКОЙ ФАНТАСТИКЕ 1950–1970-х ГОДОВ.....	100
Е.А. Власова (<i>Санкт-Петербург</i>) ПАМЯТЬ В ТЕКСТЕ ИЛИ ПАМЯТЬ О ТЕКСТЕ В ЭССЕ И. БРОДСКОГО «ПУТЕШЕСТВИЕ В СТАМБУЛ»	104
Т.В. Обласова (<i>Тюмень</i>) СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ СУБЪЕКТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ «НЕВЕНКА СОНЕТОВ» А. ЕРЕМЕНКО	107
В.В. Калмыкова (<i>Москва</i>) ДИАЛОГ, ИНТЕРТЕКСТ(УАЛЬНОСТЬ), ПОДТЕКСТ: РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ.....	111

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Первая половина XX века

В.А. Редькин (<i>Тверь</i>) РОМАНТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПОЭМЕ П. ВАСИЛЬЕВА «ПЕСНЯ О ГИБЕЛИ КАЗАЧЬЕГО ВОЙСКА».....	118
Н.З. Кольцова (<i>Москва</i>) К ВОПРОСУ О СИМВОЛИКЕ СТЕПИ В РУССКОЙ ПРОЗЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX в. (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. ПЛАТОНОВА И М. ПРИШВИНА)	122
А.М. Игнатова (<i>Москва</i>) ОБРАЗ ЧИТАТЕЛЯ 30–50-х ГОДОВ XX ВЕКА (ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ Ю.К. ОЛЕШЕ).....	126
О.М. Кириллина (<i>Москва</i>) ОТЦЫ И ДЕТИ: ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ НА РАСПУТЬЕ (А.П. ЧЕХОВ, Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ, А.П. ПЛАТОНОВ)	129
Т.В. Левицкая (<i>Москва</i>) КАТЕГОРИЯ ТЕЛЕСНОСТИ В СБОРНИКЕ Л.И. ГУМИЛЕВСКОГО «РАССКАЗЫ ИЗ СОВРЕМЕННОЙ ВОЙНЫ»	133
Е.С. Апалькова (<i>Москва</i>) СПЕЦИФИКА МАГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ С.Д. КРЖИЖАНОВСКОГО	136

А.О. Супрякова (<i>Москва</i>)	
ЗЕМЛЯ БУДУЩЕГО В ПРОЗЕ А.Р. БЕЛЯЕВА.....	141
С.А. Румянцева (<i>Москва</i>)	
ПОВЕСТЬ О. ФОРШ «РЫЦАРЬ ИЗ НЮРНБЕРГА»: К ВОПРОСУ О ПРОТОТИПАХ.....	143

Конец XX – начало XXI вв.

Г.В. Зыкова (<i>Москва</i>)	
СТИХИ Б.А. СЛУЦКОГО В СОБРАНИИ В.Л. ЛЕЙБОВИЧ (состав самиздатской подборки и версии текстов).....	147
Н.Я. Сипкина (<i>Абакан</i>)	
СТИЛЬ ПОЭЗИИ Р.И. РОЖДЕСТВЕНСКОГО В КОНТЕКСТЕ ШЕСТИДЕСЯТНИЧЕСТВА	152
А.М. Мусаева (<i>Москва</i>)	
СИМВОЛИКА В ПОЭЗИИ С. СОКОЛКИНА И А. АБДУРАШИДОВОЙ	155
И.Б. Ничипоров (<i>Москва</i>)	
СУХБАТ АФЛАТУНИ И ЕГО РОМАН «РАЙ ЗЕМНОЙ».....	157
И.С. Назарова (<i>Благовещенск</i>)	
ОБРАЗ БАМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1970–1980-х ГОДОВ	162
Д.И. Марченко (<i>Краснодар</i>)	
ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ РОМАНА А. ВОЛОДИНОЙ «ПРОТАГОНИСТ».....	166
Гун Аньпин (<i>КНР</i>)	
ПОНЯТИЯ «БУДДА АНАГАМА» И «ГЛИНЯНЫЙ ПУЛЕМЕТ» В РОМАНЕ «ЧАПАЕВ И ПУСТОТА» В. ПЕЛЕВИНА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ДЗЕН-БУДДИЗМА	169
М.В. Бочкина (<i>Москва</i>)	
БЕЗДНА В РОМАНЕ А. САЛЬНИКОВА «ПЕТРОВЫ В ГРИППЕ И ВОКРУГ НЕГО» И Ю. МАМЛЕЕВА «ШАТУНЫ».....	172
О.А. Гримова (<i>Краснодар</i>)	
БИОГРАФИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В РОМАНЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА «ЧАГИН»	175
Сюй Шуан (<i>Москва</i>)	
«ЛЮБИМЫЕ СЛОВА ПОЮ НА СВОЙ САЛТЫК»: СТИХИ ВЛАДИМИРА КУЧЕРЯВКИНА В РЯДУ РУССКИХ ПОЭТИЧЕСКИХ «ПАМЯТНИКОВ».....	178
В.А. Матях (<i>Москва</i>)	
РОМАН Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО» КАК ПРЕТЕКСТ РОМАНА В. СОРОКИНА «ДОКТОР ГАРИН».....	181
А.А. Семина (<i>Москва</i>)	
ПРОЗА РОМАНА МИХАЙЛОВА В КОНТЕКСТЕ ИСКАНИЙ ЧИНАРЕЙ И МЕТАРЕАЛИСТОВ: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ.....	185

КРИТИКА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ И ПРОБЛЕМА КАНОНА

Н.В. Летаева (<i>Москва</i>)	
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИНЦИП ПРОСТОТЫ В ОЦЕНКЕ КРИТИКИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ	190
М.С. Руденко (<i>Москва</i>)	
БУЛГАКОВ И ШОЛОХОВ В КРИТИКЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ.....	194

А.Г. Лилеева (<i>Москва</i>) «СЛОВА ВАШИ, А ПОРЯДОК СЛОВ МОЙ...» (О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ Л. АННИНСКОГО)	198
М.Б. Лоскутникова (<i>Москва</i>) ПОНЯТИЙНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛИТЕРАТУРНОЙ ДЕТАЛИ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.	202
С.А. Дубровская (<i>Саранск</i>), Е.Г. Маслова (<i>Москва</i>), О.Е. Осовский (<i>Саранск</i>) М.М. БАХТИН В ПРОСТРАНСТВЕ СОВЕТСКОЙ НАУКИ О ЛИТЕРАТУРЕ 1950-х ГОДОВ	206
Ю.Ю. Гребенщиков (<i>Москва</i>) АКСАКОВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ XX–XXI ВЕКОВ	210
Э.Л. Котова (<i>Смоленск</i>) «ИСПОЛНЕН ДУШЕВНОЙ ТРЕВОГИ...»: АДРИАН МАКЕДОНОВ О ПОЭЗИИ НИКОЛАЯ ЗАБОЛОЦКОГО	213

ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ РОССИИ И ПОСТСОВЕТСКОГО ПРОСТРАНСТВА

В.Р. Аминева (<i>Казань</i>) ТРАНСКУЛЬТУРНАЯ МОДЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА	217
Л.Ц. Халхарова (<i>Улан-Удэ</i>) «ЖИЗНЬ В ТАНГУТСКОМ МОНАСТЫРЕ ЛАВРАН» Б. БАРАДИНА: ПОЭТИКА ЖАНРА И СТИЛЯ	221
Р.М. Ханинова (<i>Элиста</i>) ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ БЛАГОПОЖЕЛАНИЯ (ЙОРЯЛ) В ПОЭЗИИ МИХАИЛА ХОНИНОВА	223
И.В. Монисова (<i>Москва</i>) ЧЕРТЫ РЕТРОУТОПИИ В ДРАМАТУРГИИ БУЛАТА ГАВРИЛОВА	227
А.И. Кутдюсова (<i>Москва</i>) ОБРАЗ КАЗАНИ В СОВРЕМЕННОЙ ТАТАРСКОЙ ПРОЗЕ: МЕЖДУ «РЕАЛЬНЫМ» И «ИРРЕАЛЬНЫМ» (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Р. САБИРОВА, С. ЮЗЕЕВА, Р. МУХАМАДИЕВА)	231
К.С. Романова (<i>Москва</i>) ПРОЯВЛЕНИЕ ТРАНСКУЛЬТУРНОСТИ В РОМАНЕ Э. САФАРЛИ «СЛАДКАЯ СОЛЬ БОСФОРА»	234
Д.А. Хромова (<i>Москва</i>) ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ДРУГОГО В РОМАНЕ И. МАМАЕВА-НАЙЛЗА «ГОД ПОРНО»	238
А.Л. Нечаева (<i>Москва</i>) АККУЛЬТУРАЦИЯ: ВЗГЛЯД ДРУГОГО (ПО ПЬЕСЕ О. ЖАНАЙДАРОВА «ДЖУТ»)	240

НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX–XXI ВЕКОВ

А.Ю. Большакова (<i>Москва</i>) ЗАБЛУЖДЕНИЯ АНТИПОЭТИКИ: ДЕРЕВЕНСКАЯ ПРОЗА XX В. В ФИЛОСОФИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ	244

Б.В. Соколов (<i>Москва</i>)	
ЗАГАДКА ПОРУЧИКА БРУСЕНЦОВА. ДВА ПРОТОТИПА ОДНОГО ГЕРОЯ.....	248
О.А. Колмакова (<i>Иркутск</i>)	
ДИАЛОГ С КЛАССИКОЙ В РОМАНЕ В.С. МАКАНИНА «АНДЕГРАУНД, ИЛИ ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ».....	253
С.В. Первалова (<i>Волгоград</i>)	
ТРАДИЦИИ «НЕКРАСОВСКИХ ОКОПОВ» В РУССКОЙ «ЛЕЙТЕНАНТСКОЙ» ПРОЗЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX в.	257
С.Ю. Николаева (<i>Тверь</i>)	
НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ РОССИИ В СТИХОТВОРЕНИИ Ю.П. КУЗНЕЦОВА «ФЕДОРА»	261
А.Л. Крупчанов (<i>Москва</i>)	
ТЕМА СМЕРТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ю.М. ПОЛЯКОВА	265
А.В. Кулагин (<i>Коломна</i>)	
ОТЗВУКИ «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКИ» В ПОЭЗИИ А.С. КУШНЕРА	270
Чжан Шицун (<i>Санкт-Петербург, Китай</i>)	
ПОЛИТИЧЕСКИЙ СЫСК В РОМАНЕ Б. АКУНИНА «СТАТСКИЙ СОВЕТНИК»: ЗУБАТОВ И ЗУБАТОВЩИНА	274

ДЕТСКО-ПОДРОСТКОВАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКОВ

О.С. Октябрьская (<i>Москва</i>)	
ТЕМА ИСТОРИИ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА: ПРИНЦИПЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МАТЕРИАЛА.....	278
С.Е. Горшкова (<i>Тверь</i>)	
К ВОПРОСУ О РЕАЛИЗАЦИИ ЕВАНГЕЛЬСКИХ МОТИВОВ В КОНТЕКСТЕ «ПРИХОДСКОЙ ПРОЗЫ» XXI ВЕКА.....	281
Л.Я. Мещерякова (<i>Тверь</i>)	
К ВОПРОСУ О ПОНИМАНИИ АГИОГРАФИЧЕСКОГО КАНОНА СОВРЕМЕННЫМ ЧИТАТЕЛЕМ-РЕБЕНКОМ (трансформация жанра в русской литературе XXI века).....	285
Ж.К. Гапонова (<i>Ярославль</i>), Е.В. Никкарева (<i>Ярославль</i>)	
«РАЗВЕ РАССКАЖЕШЬ ОБ ЭТОМ РЕБЕНКУ?»: НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ТРАНСЛЯЦИИ ПАМЯТИ В СОВРЕМЕННОЙ ПОДРОСТКОВОЙ ПРОЗЕ О ДЕРЕВНЕ	288
А.И. Октябрьская-Кисничан (<i>Москва</i>)	
«РАССКАЗ ДЕДУШКИ МАКСИМА О СЕВАСТОПОЛЬСКОЙ ОБОРОНЕ ВО ВРЕМЯ КРЫМСКОЙ ВОЙНЫ» О.Е. НАККО: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ.....	292
В.В. Домашнева (<i>Москва</i>)	
ТИПОЛОГИЯ ХАРАКТЕРОВ В ФИЛОСОФСКИХ СКАЗКАХ Г.М. ЦЫФЕРОВА	296

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКОВ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Г.К. Орлова (<i>Москва</i>)	
ДАТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ДЕТЕЙ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ: ИСТОРИЯ, ДИНАМИКА, ТЕНДЕНЦИИ.....	300
К.Н. Галай (<i>Москва</i>)	
ЗАБЫТЫЙ ЭРЕНБУРГ В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ПРЕССЫ	303

Т.А. Купченко (<i>Москва</i>) В. МАЯКОВСКИЙ И ДАНТЕ: МОТИВЫ «НОВОЙ ЖИЗНИ», НЕБЕСНОЙ ЛЮБВИ И РАЯ В ПОЭМЕ «ПРО ЭТО» (1923).....	307
Т.Г. Шеметова (<i>Москва</i>) ТОПОС «КОМАРОВО» В ЦИКЛАХ «КЕЛЛОМЯКИ» И. БРОДСКОГО И «ANNO IVA» В. СОСНОРЫ.....	309
Н.Ю. Буровцева (<i>Новый Тайбэй, Тайвань</i>) НА ПЕРЕКРЕСТКЕ: РУССКОЯЗЫЧНАЯ РЕЦЕПЦИЯ «РЕКИ БЕЗ БЕРЕГОВ» ХАНСА ХЕННИ ЯННА.....	312
С.М. Владимирова (<i>Саранск</i>), В.П. Киржаева (<i>Саранск</i>) СИРИЙСКАЯ ДЕРЕВНЯ ГЛАЗАМИ РУССКОГО ПИСАТЕЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ БЛИЖНЕВОСТОЧНОЙ ПРОЗЫ С.С. КОНДУРУШКИНА).....	316
Л.С. Кислова (<i>Тюмень</i>) РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ ТРОЯНСКОГО МИФОЛОГИЧЕСКОГО ЦИКЛА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	319
Е.В. Суровцева (<i>Москва</i>) ЖИТИЯ СВЯЩЕННОМУЧЕНИКА ИЛАРИОНА (ТРОИЦКОГО) В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ЖИТИЙ НОВОМУЧЕНИКОВ И ИСПОВЕДНИКОВ.....	325
А.В. Макарова (<i>Москва</i>) РЕЦЕПЦИЯ МОТИВОВ ПОЭТИЧЕСКОГО СБОРНИКА «ГИТАНДЖАЛИ» Р. ТАГОРА В ЛИРИКЕ Н.К. РЕРИХА	329
А.В. Тихомирова (<i>Москва</i>) ПАРНАССКАЯ ЛИНИЯ В ЛИРИКЕ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ ЭМИГРАЦИИ: ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ (В. ХОДАСЕВИЧ, Г. ИВАНОВ, Ю. ТЕРАПИАНО)	333
Ли Сянюй (<i>Шанхай, Китай</i>) ИСТОРИЯ ПЕРЕВОДА И ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. МАНДЕЛЬШТАМА В КИТАЕ	337

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX–XXI ВЕКОВ

Т.И. Дронова (<i>Саратов</i>) ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЭКФРАЗИСА В ПОВЕСТИ М.А. АЛДАНОВА «ДЕСЯТАЯ СИМФОНИЯ»	342
С.А. Макарова (<i>Москва</i>) ТЕМА ПОКОРЕНИЯ АРКТИКИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЭПОСЕ И.Л. СЕЛЬВИНСКОГО: МУЗЫКАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ.....	346
Т.С. Зевахина (<i>Москва</i>) ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО ДИСКУРСА (НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТОВ РЭП-КОМПОЗИЦИЙ РИЧАРДА СЕМАШКОВА)	350
Е.В. Жуйкова (<i>Москва</i>) КОМИКСЫ И ЛИТЕРАТУРА: ИСТОРИЯ ДРУЖБЫ	353
Н.Э. Ибадова (<i>Москва</i>) МОСКВА МЕНЯЮЩАЯСЯ: ОБРАЗ СТОЛИЦЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ю. ТРИФОНОВА И Ю. ПОЛЯКОВА	358
А.П. Мартинек (<i>Москва</i>) РОЛЬ ОБРАЗА «СЕКРЕТНОГО МЕТРО» В РОМАНАХ В. ГОНИКА, Е. ЧИЖОВА И А. ИЛИЧЕВСКОГО	362

К.Р. Ермолаева (<i>Москва</i>)	
РИТМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ «В ТЕНИ БРОДСКОГО»	365
А.В. Марков (<i>Москва</i>)	
СИНТЕТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ: К ПРОБЛЕМЕ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ФЕНОМЕНА ПЕСЕННОСТИ	371

МАКСИМ ГОРЬКИЙ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ XX–XXI ВЕКОВ (К 155-летию ПИСАТЕЛЯ)

С.М. Демкина (<i>Москва</i>)	
ЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА М. ГОРЬКОГО КАК МУЗЕЙНЫЙ ЭКСПОНАТ. К ИСТОРИИ КНИЖНОГО СОБРАНИЯ МУЗЕЯ А.М. ГОРЬКОГО ИМЛИ РАН.....	382
Т.Е. Смыковская (<i>Благовещенск</i>)	
РЕЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВА М. ГОРЬКОГО В ПРЕССЕ ГУЛАГА 1930-х ГОДОВ	386
Е.В. Кудрина (<i>Москва</i>)	
ОЦЕНКА ТВОРЧЕСТВА М. ГОРЬКОГО ДЕТЬМИ (по материалам детских писем из архива писателя).....	390

ОТ СЛОВА К НЕЙРОЛИТЕРАТУРЕ

Н.П. Дворцова (<i>Тюмень</i>)	
НЕЙРОЛИТЕРАТУРА КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА.....	394
Ю.Б. Орлицкий (<i>Москва</i>)	
«МЕРЦАЮЩИЕ» РИФМЫ В НОВЕЙШЕЙ ПОЭЗИИ («МИРОЖСКИЕ СТИХИ» ВСЕВОЛОДА РОЖНЯТОВСКОГО (2013)).....	397
М.А. Хлебус (<i>Москва</i>)	
ОБРАЗ СЛОВА В ПРОЗЕ С.А. КЛЫЧКОВА	401

ВСПОМИНАЯ НАШИХ УЧИТЕЛЕЙ...

Ш.Г. Умеров (<i>Москва</i>)	
СЛОВА К ПОРТРЕТУ (памяти Алексея Ивановича Метченко).....	408
М.М. Голубков (<i>Москва</i>)	
«...НО С БЛАГОДАРНОСТИЮ: БЫЛИ». ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ БОРИСА СЕМЕНОВИЧА БУГРОВА.....	418
Д.М. Фельдман (<i>Москва</i>)	
ПРО ШЕФА (памяти проф. Е.Б. Скороспеловой).....	422
Н.З. Кольцова (<i>Москва</i>)	
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК МАГИЯ. ШКОЛА СКОРОСПЕЛОВОЙ.....	424
А.М. Шафиева (<i>Москва</i>)	
ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ.....	426
М.М. Голубков (<i>Москва</i>)	
ЗАПИСКИ ОБ УЧИТЕЛЕ	428
А.Л. Крупчанов (<i>Москва</i>)	
ТЕОРЕТИК И ПРАКТИК ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ (ПРОФЕССОР И.Ф. ВОЛКОВ)	432

МАГИСТРАЛЬНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ МЫСЛИ

УДК 82.02

https://www.doi.org/10.29003/m3684.rus_lit_20-21/10-14

Н.М. Солнцева (*Москва*)

СКИФСКАЯ ГРУППА В 1917–1918 гг.: ПРИОРИТЕТЫ РУССКИХ РЕВОЛЮЦИЙ

В статье обозначены специфики русских революций, определившие полемику внутри скифской группы. Акцент сделан на революционном целеполагании и личной энтропии авторов сборников «Скифы», их отношении к разрушительной стихии народа, недоверии к большевикам и Церкви.

Ключевые слова: культура, народ, религия, розенкрейцер, социализм.

N.M. Solntseva (*Moscow*)

THE SCYTHIAN GROUP IN 1917–1918s: PRIORITIES OF THE RUSSIAN REVOLUTIONS

The article identifies the specifics of the Russian revolutions that defined the polemics within the Scythian group. The emphasis is placed on the revolutionary goal-setting and personal entropy of the authors of the collections “Scythians”, their attitude to the destructive element o the people, distrust of the Bolsheviks and the Church.

Keywords: culture, people, religion, Rosicrucianism, socialism.

Авторы сборников «Скифы» (1917, 1918) желали общественного обновления, но о едином отношении к революциям 1917 г. говорить не приходится. Политическая аксиология скифской революции была сформулирована Ивановым-Разумником, тогда как в произведениях А. Белого, А. Ганина, С. Есенина, Н. Клюева достаточно утопических мечтаний (о всеобщем братстве вплоть до апокастасиса и проч.). Для А. Блока революционные события означали противостояние общественной стагнации, как для Е. Замятина, вернувшегося в Россию в сентябре 1917 г., революция – взрыв энергии. В. Брюсов рассматривал революцию как закономерный фактор исторического процесса. Но во втором сборнике «Скифов» (1918) было напечатано «Слово о гибели Русской земли», в котором А. Ремизов задавал неудобные вопросы: «Вожди слепые, что вы наделали?», «Русский народ, что ты сделал?»¹ Ремизов обрушил главный революционно-религиозный миф «скифов», обозначив мечты о земном рае вымыслом безбожников. Мысль Ремизова сходна с точкой зрения П.И. Новгородцева («Об общественном идеале», 1917, 1919, 1921) о кризисе идеи

¹ Скифы. 1918. № 2. С. 194, 195.

земного рая – утопии социалистов, сделавших из нее своего рода религию. В том же сборнике «Скифов» появилась ответная статья Иванова-Разумника «Две России», в которой автор указал на отсутствие в «Слове» огненного вихря революции, противопоставив Ремизову Клюева и Есенина. Но и М. Пришвин пришел к выводу о том, что Иванов-Разумник ошибся – соблазнился идеей царства Божьего на земле. 24 декабря 1918 г. Блок сделал запись о том, что насилие побуждает человека замкнуться в старом мире, и как раз подобное переживал А. Белый: поначалу революцию он соотнес с эвритмией антропософов, но потом почувствовал себя улиткой, спрятавшейся в скорлупе, а в 1919 г. признался в утечении энергии жить и работать (письма к Иванову-Разумнику 1918 и 1919 гг.). Замятин, напротив, сохранял в себе скифскую энергию, в 1921 г. был закончен роман «Мы». Л. Шестов вообще не питал социальных иллюзий, его мысли были заняты религиозным обоснованием бунтарей. Иванов-Разумник («О смысле жизни. Ф. Сологуб. Л. Андреев. Л. Шестов», 1908) ценил его за постановку острых, карамазовских, вопросов; 18 октября 1916 г. он просил А. Белого поговорить с Шестовым о публикации статьи в «Скифах»: «дал бы хоть маленькое “нечто о чем-нибудь”»².

Скифская версия революции составила альтернативу большевистской. Главные вопросы «скифов», касающиеся событий 1917 г. и 1918 г., – о смысле революции и о народе, культуре, религии как ее факторах.

Во-первых, Иванов-Разумник («Благоразумные и безумные (Герцен о наших днях)», 1918) актуализировал идею Герцена («Былое и думы», ч. V, 1855; «Концы и начала», 1862–1863) о мещанском собственничестве буржуазии и противопоставил ей ментальных скифов. Герцен считал, что движущая сила перехода к *социализму* – современный скиф: «я, как настоящий скиф, с радостью вижу, как разваливается старый мир»³. Иванов-Разумник тоже считал, что революция приведет к социализму. При этом он сформулировал выразительную идеологему («История русской общественной мысли», 1906): смысл общественного и государственного развития – в достижении целей индивида, то есть в представлениях о социализме он был имманентным субъективистом (по его же определению).

Во-вторых, Герцен («О развитии революционных идей в России», 1851) высказал мысль о социализме, ориентированном на крестьянство, общинное управление, передел земли, что было созвучно социальным и экономическим дискуссиям первой трети XX в. (ср. с «Путешествием моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» <1920> А. Чаянова: герой читает слова Герцена о социализме, развивающемся до нелепостей и побежденном неизвестной революцией; далее доносится запах серы, стены деформируются, герой оказывается в Москве 1984 г. и узнает, что в 1934 г. власть оказалась в руках крестьянских партий). И идея Герцена о месте крестьян в социализме, и проект эсеров о передаче земли крестьянским общинным хозяйствам могут объяснить (помимо эстетических причин) пристальный интерес Иванова-

² Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 79. В «Скифах» опубликована статья Шестова «Музыка и призраки» (№ 1. С. 213–230). Обратившись к идеям Л. Толстого, Ф. Достоевского, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра и других, Шестов развил тему личности в ее земной жизни («одним людям дано понять и благословить жизнь уже здесь, на земле, а другим – не дано») и метафизических представлений о ней. Там же. С. 215.

³ Герцен А. Былое и думы // Герцен А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1975. Т. 6. С. 187.

Разумника к творчеству Есенина и Клюева. Не исключаем и некоторого влияния взглядов Т. Карлейля⁴. В книге «Крестьянин-святой» (1843, издана в России – 1912) Карлейль оценил труд крестьянина выше труда ремесленника и художника; он считал, что крестьянин-святой приведет человечество в Назарет. Идея нового Назарета прошла через поэзию Есенина скифского периода.

В основном «скифы» приняли Февральскую революцию. Блоку (письмо к матери от 23 марта 1917 г.) революционные события представлялись «восхитительными»⁵. А. Белый поздравил (письмо от 5 сентября 1917 г.) Иванова-Разумника с поражением «корниловщины». Но Пришвин, в марте 1917 г. высказавшийся за федерацию при бесправном государе и видевший непоследовательность революционных решений, 4 апреля 1917 г. записал не без иронии: «Перед самой революцией Андрей Белый читал свои оккультные лекции о построении мира и призывал нас для постижения выйти за пределы своего черепа: и в эти дни мы вышли за эти пределы»⁶ (ср.: «что-то с ревом, похожим на ветер в трубе, стало быстро вытягивать сознание сквозь темную синюю брешь: в запредельность <...> Аполлон Аполлонович вылетел через круглую брешь, в темноту, над своей головой (показавшейся планетой з е м л я), и – разлетелся на искры»⁷). Пришвин не был мистиком; он, например, рационально критиковал аграрные проекты (ср.: «Пришвин – агроном, человек ученый, <...> доказывал мне, что земли не хватит, если на всех переделить ее, и что сулимых полсотни десятин на брата никак не выйдет»⁸). Шестов («Что такое русский большевизм», 1920) не высказывал радости по поводу Февраля, но считал, что идею самодержавия Романовы дискредитировали, как Гогенцоллерны и Габсбурги.

В скифской группе не было единства и в отношении к Октябрьской революции. Кроме того, понимание Октября стремительно менялось. Блок и в 1918 г. называл ее великой (неотправленное письмо к З. Гиппиус от 31/18 мая), но он же написал известные стихи о немой борьбе («Пушкинскому дому», 1921). Для некоторых Октябрьская революция – только пролог к скифской революции духа. Как сказал Есенин, «крестьяне пустят петуха, и мир сгорит»⁹. А. Кусикову (письмо от 7 февраля 1923 г.) он, не удовлетворенный результатами ни Февральской революции, ни Октябрьской, писал о своей надежде на некий ноябрь, что отсылает нас к неизвестной революции и победе крестьянских партий в повести Чаянова. С точки зрения Замятина, революция бесконечна и последней революции в принципе быть не может («О революции, литературе, энтропии и прочем», 1923).

Революционный пафос был столь высок, что Иванов-Разумник даже допускал свою физическую гибель во имя скифских идеалов: «Гибель – участь всех нас;

⁴ Идеи Карлейля были знакомы скифской группе в частности А. Блоку (см.: «Интеллигенция и революция»), А. Белому (см.: ноябрьское 1919 г. письмо к Иванову-Разумнику). Отвечает задачам «скифов» и мысль Карлейля («Герои, почтение героев и героическое в истории», 1841) об исключительной роли писателей в современной истории человечества: книги, как некогда руны, формируют убеждения людей. *Карлейль Т.* Теперь и прежде. М., 1994. С. 6.

⁵ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1963. Т. 8. С. 480.

⁶ Пришвин М.М. Дневники. 1914–1917. М., 1991. С. 267.

⁷ Белый А. Петербург // Белый А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 100.

⁸ Ремизов А. Взмихренная Русь // Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2000. Т. 5. С. 46–47.

⁹ Эренбург И.Г. Был поэт... // Сергей Есенин в стихах и жизни: Воспоминания современников. М., 1995. С. 209.

но с радостью предвижу я все это»¹⁰ (письмо к А. Белому от 11 января 1918 г.). Блок признавал, что революция во имя величия России «легко калечит в своем водовороте достойного»¹¹, но принимал этот факт. Брюсов еще в «Грядущих гуннах» (1904) приветствовал дикую орду, которая обрушится на его жизнь и загонит в катакомбы.

В-третьих, сочетание революционного восторга и готовности стать жертвой революции связано с размышлениями «скифов» о *народе*, их антибуржуазностью, предчувствием «великой демократии»¹² (письмо Блока к матери от 19–20 марта 1917 г.). Брюсов даже сочинил стихи о народном вожде («Народные вожди! Вы – вал, взметенный бурей...», 1918). А. Белый писал Иванову-Разумнику 4 января 1918 г.: Клюев – «единственный народный Гений», явление «нужное, необходимое»¹³. Но все же «скифы» опасались разрушительных для культуры последствий народного возмущения. Блоку страна представилась «сиротливой деревянной церковью среди пьяной и похабной ярмарки»¹⁴ (запись от 10 марта / 25 февраля 1918 г.). А. Белому стало «эмпирически страшно» оттого, что солдаты разваливают армию, «инфицируют Россию»¹⁵ (Письмо к Иванову-Разумнику от 17 мая 1917 г.).

Однако Иванов-Разумник, понимая, что революционный народ уничтожит книги, галереи и проч., был, в отличие от Блока и А. Белого, оптимистичен, он полагал, что революция даст импульс новому творчеству (письмо к А. Белому от 29 апреля 1917 г.). В эссе 1919 г. («Красные орлы», «Красный набат», «Огненное восхищение» и др.) Клюев определенно высказался о том, что народ сам художник, тогда как существующее искусство не соответствует запросам народа, и что народ возродится в Коммуне. Пришвин, напротив, саркастично констатировал к осени 1918 г.: народ создал «коммуну воров и убийц под верховным руководством филистеров социализма»¹⁶.

В-четвертых, «скифы» поверили в *религиозный* смысл революций. Они создали грандиозную религиозно-революционную мифологию. Иванов-Разумник представил революцию как «новое благовестие», а «да здравствует Интернационал!» было для него все равно что «чаем Града Нового»¹⁷; он актуализировал евангельские словосочетания вроде «не мир пришел я принести, но меч» (Мф. 10:34). Клюев был в ожидании рая на земле, где «поля благоуханны и росны», «братья-серафимы обходят людские кущи», «жнецы выходят на вселенскую ниву»¹⁸ и т.п. В «Песни Солнца» (1918) он описал символическую картину создания «стобашенного, пламенного дома», в котором сойдутся «Китай и Европа, и Север, и Юг», а Бог им – «восприемник»¹⁹ (ср. с противоположным по смыслу строительством общепролетар-

¹⁰ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 151.

¹¹ Блок А. Интеллигенция и революция // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1962. Т. 6. С. 12.

¹² Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 479.

¹³ Андрей Белый и Иванов Разумник. Переписка. С. 148.

¹⁴ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1963. Т. 7. С. 330.

¹⁵ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 114.

¹⁶ Пришвин М.М. Дневники. 1918–1919. СПб., 2008. С. 176.

¹⁷ Иванов-Разумник. Две России // Скифы. 1918. № 2. С. 202, 203.

¹⁸ Клюев Н. Словесное древо. Проза. СПб., 2003. С. 113, 114.

¹⁹ Скифы. 1918. № 2. С. 11.

ского дома в повести А. Платонова «Котлован», 1930). Блок («Двенадцать», 1918) миссию революции соотнес с миссией Иисуса Христа, увенчанного розенкрейцерскими розами (Иванов-Разумник в «Испытании в грозе и буре» (1918) назвал Блока поэтом розы и креста). Розенкрейцерский, прорастающий розами, крест ввел А. Белый в поэму «Христос воскрес» (1918). Известна его мистификация революции: «Россия инсценирует мистерию, где Советы – участники священного действия»²⁰.

Но к институту Церкви «скифы» относились настороженно. Замятин («Скифы ли?», 1918) писал о том, что Христос на Голгофе – победитель, но в русской реальности победитель – Великий Инквизитор и поп в лиловой рясе на шелковой подкладке, одной рукой благословляющий, другой рукой собирающий дань; идеологию победивших большевиков он назвал новым католицизмом («Я боюсь», <1920>), в автобиографии 1922 г. обозначил свою позицию определенно: «не люблю никакую власть и никакую церковь»²¹. Известна позиция Клюева – старовера-беспоповца. Изучающий как раз в то время старообрядчество Есенин нападал на «инквизиционное православие»²². Иванов-Разумник («Две России») назвал Церковь гонительницей, двести лет пребывающей в союзе со Зверем.

Замысел «скифов» был эпохален, а история скифства короткой. Задумывалось всемирное событие: Блок в своих «Скифах» (1918) призывал все народы на братский пир, Клюев – к «всемирному причастию»²³, А. Белый в поэме «Христос воскрес» изобразил мировую мистерию, Есенин в «Отчаре» (1917) так символизировал крестьянина: «И горит на плечах / Необъемлемый шар!»²⁴. Такие образы соответствовали мыслям Иванова-Разумника: «Революция будет или всемирной, или временно погибнет»; «лишь бы не уставала в нас воля к всемирности», «Вера во всемирность русской революции, в далекое торжество ее – вера наша»²⁵. Но 5 сентября 1918 г. был введен красный террор, в феврале 1919 г. по делу левых эсеров были арестованы Иванов-Разумник, Блок, Ремизов, Петров-Водкин, Замятин. В 1919 г. в Самарской и Симбирской губерниях вспыхнуло крестьянское Чапанное восстание (вслед за ним в 1920-м – Тамбовское), что привело к ужесточению охранительных мер. Утопии «скифов» сменились дистопиями вроде «Кобыльих кораблей» (1919) Есенина и критической аналитикой статей.

²⁰ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 107.

²¹ Цит. по: Давыдова Т.Т. Замятинская энциклопедия. М., 2018. С. 699.

²² Есенин С. Ключи Марии // Сергей Есенин в стихах и жизни: Поэмы, 1912–1925. Проза, 1915–1925. М., 1925. С. 274.

²³ Клюев Н. Сердце Единорога: Стихотворения и поэмы. СПб., 1999. С. 353.

²⁴ Сергей Есенин в стихах и жизни: Стихотворения 1910–1925. М., 1995. С. 155.

²⁵ Иванов-Разумник. Две России. С. 224, 225, 226.

УДК 82.091

https://www.doi.org/10.29003/m3685.rus_lit_20-21/15-23**В.В. Полонский** (*Москва*)**ВОЙНА И СУДЬБА МОДЕРНИЗМА: «ПАДЕНИЕ ПАРИЖА»
ИЛЬИ ЭРЕНБУРГА В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ**

В статье роман Ильи Эренбурга «Падение Парижа» (1942) анализируется на фоне синхронических и диахронических культурных контекстов. Автор уделяет особое внимание мифологизации Парижа со 2-й половины XIX столетия и идеологическим последствиям поражения Франции во Франко-прусской войне 1870 г. В работе показывается связь романа писателя с французским культурным фоном «между двух войн». Демонстрируется его полемичный диалог с Ж. Жироду по поводу франко-германской ценностно-культурной коллизии. Делается вывод о том, что для Эренбурга, ряда его западных собратьев и современных исследователей падение Парижа в 1940 г. стало знаменем конца и всего традиционного Запада Нового времени, и – конкретнее – эпохи модернизма.

Ключевые слова: литература и война, модернизм, плач по городу.

V.V. Polonskiy (*Moscow*)**WAR AND THE FATE OF MODERNISM: “THE FALL OF PARIS”
BY ILYA EHRENBURG IN CULTURAL CONTEXT OF HIS EPOCH**

The paper analyzes Ilya Ehrenbourg’s novel “The Fall of Paris” (1942) against the background of synchronic and diachronic cultural contexts. The author pays special attention to the mythologization of Paris from the middle of the 19th century and to the ideological consequences of the country’s defeat in the Franco-Prussian War of 1870. The work shows the connection of the writer’s novel with the cultural background of France “between two wars”. The novelist’s polemical dialogue with Jean Giraudoux on the Franco-German value-cultural collisions is demonstrated. It is concluded that for Ehrenbourg, as for a number of his Western brethren and recent researchers, the fall of Paris in 1940 was a sign of the end of the entire traditional West of Modern Times, and more specifically, the era of Modernism.

Keywords: Literature and War, Modernism, Lament for a City.

Стремление реабилитировать репутацию Франции, восстановить ее мировой престиж после травмы поражения во Франко-прусской войне 1870–1871 гг. (а с ним были связаны и знаменитые всемирные выставки 1878, 1889 и 1900 гг., изменившие и ландшафт мировой культуры, и собственно ландшафт города, где появились Эйфелева башня, Grand и Petit Palais, мост Александра III и проч.¹), внесло немалый вклад в художественный расцвет «прекрасной эпохи» (*belle époque*) в широком временном охвате этого понятия, включающем не только *fin de siècle* и полтора десятилетия перед Великой войной, но и большую эру нового искусства, или модернизма, родиной которого, идеальным садом культивации и явился Париж.

В результате на берегах Сены сформируется тот уникальный локус культуры, о котором Гертруда Стайн скажет: «Париж находится там, где пребывает XX век»².

¹ Gaillard M. Paris: les expositions universelles de 1855 à 1937. Paris, 2003.

² Stein G. Paris France. Alger, 1945. P. 23.

А Паскаль Казанова парафрастически обратит эту цитату в собственную формулу: «Париж – настоящее время литературы, столица современности»³.

Причем, что важно, в мировом масштабе это была первая культура экуменического, транснационального, универсалистского типа, подразумевающая принципиальную проницаемость национальных границ и стен. Она несла в себе первый опыт глобализма, но без размывания уникальности отдельных голосов: не множество пюпитров для массы одинаковых инструментов, исполняющих одну партию, а большой симфонический оркестр разнонационального модернизма, идеальной площадкой которого становится Париж.

Русская культура Серебряного века плодотворно осваивает Париж как мифопоэтический и культурно-символический локус в единстве двух его взаимообратимых ипостасей: колыбели Нового времени, несущей в себе дух свободы, революции и творчества, расцветшей на почве многовековой традиции старой латинской культуры, и интернационала художников-модернистов, носителей гения новейшей эпохи.

Именно крушению этого символического города посвящен роман Ильи Эренбурга «Падение Парижа», который полностью был опубликован в 1942 г. (за него писатель получил свою первую Сталинскую премию и с ним же был связан единственный разговор Эренбурга со Сталиным – по телефону 24 апреля 1941 г.⁴). Писался роман с августа 1940 г. по июль 1941 г. по следам живых впечатлений писателя, который до лета 1940-го находился во Франции, застал падение Парижа в июне этого трагического для страны года, стал свидетелем вступления немцев в столицу и кардинальной перестройки всей ее жизни в период оккупации⁵. Существенно, что Эренбурга называют зачастую едва ли не единственным крупным литератором (далеко не только русским), который остался в Париже после того, как тот в результате разгрома страны был объявлен открытым городом, и смог с документальной точностью положить на бумагу свои живые впечатления от происходящего. По-видимому, это недалеко от истины: исход из Парижа писателей и журналистов в первые недели после сдачи был тотальным.

Ясно, что это эпическое полотно (его не самым удачным продолжением станет роман 1947 г. «Буря») было написано человеком с уникальной двойной – и даже тройной – самоидентификацией легитимного «советского парижанина» еврейского происхождения, который считался корреспондентом «Известий», но, проведя во Франции к 1940 г. большую часть жизни, имел там постоянные адрес и статус и был даже французским налоговым резидентом.

Разумеется, статус «советского писателя», да еще на рубеже 1930–1940-х, сильно урезал размах свободы. Эренбургу приходилось изощренно приравниваться к культурному контексту Франции, где эпоха «между двух войн» обернулась палимпсестом высокого модернизма, откровений «потерянного поколения» и сложной рефлексии над соотношением французского и германского культурно-идеологических комплексов в перспективе грядущего трагического разрыва тех узлов, что были завязаны травмой проигрыша во Франко-прусской войне и последующим

³ Казанова П. Мировая республика литературы. М., 2003. С. 102.

⁴ См. описание эпизода: Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М., 2000. С. 645, 846.

⁵ Подробнее см. в главах, посвященных Эренбургу во время Второй мировой войны, в монографиях: Берар Е. Бурная жизнь Ильи Эренбурга. М., 2009; Marcou L. Ilya Ehrenbourg: un homme dans son siècle. Paris, 1992.

реваншем Версальского мира. И заставляли почти физически ощущать тень будущего воздаяния – Второй мировой.

Для последнего слоя этого палимпсеста во многом парадигмально важными были ключевые сочинения Жана Жироу, с которыми тот же контекст эпохи включает роман Эренбурга в полемический диалог. Имеются в виду роман «Зигфрид и Лимузен» (1922), на основе которого будет написана и в 1928 г. поставлена драма «Зигфрид», и нашедшая пьеса 1935 г. «Троянской войны не будет».

В «Зигфриде» с филигранной четкостью и подлинной глубиной запечатлена коллизия вражды и единения французского и германского начал – через буквализацию метафоры, развернутую в мотивированный войной сюжет. Выясняется, что известный французский писатель Жак Форестье, который считался погибшим на германском фронте, выжил, но лишился памяти. И стараниями некой Евы, носительницы стерильного германского духа, которая начала заботиться о раненом, он выстроил в себе самосознание немца Зигфрида фон Кляйста, который всего за несколько лет превратился в идейного лидера и надежду новой Германии.

Желая пробудить память сердца бывшего Форестье, рожденного французской провинцией Лимузен, в Германию приезжает его бывшая возлюбленная Женестьева. И начинается битва между двумя разнонациональными Психеями, Евой и Женестьевой (символическая аура и семантическая валентность этих имен здесь, конечно, очень важны), за душу «серафического жениха» – героя. Тот узнает правду о своем происхождении. От него ожидают выбора. Но он отказывается от логики раскола. Целостность и своей души, и собственного духовного «я» протагонист обретает только в полном франко-германском единстве, синтезе Форестье и фон Кляйста, Жака и Зигфрида.

Такой была формула разрешения франко-германской коллизии от Жана Жироу, представителя высокого модернизма, французского дипломата-германофила, который глубокую укорененность в своей национальной традиции и картезианской конституции «l'esprit français» («французского духа») сочленял с весьма основательным знанием немецкого мира и подлинной любовью к его культуре. Но этот рецепт разделялся далеко не всеми. Массовые и господствующие идеологии в самых разных страдах французского общества эпохи между двух войн оставались в основном плоско-конфронтационными.

Показательно, что взгляд Эренбурга на франко-германскую коллизию скорее противостоит сценарию Жироу. На протяжении всего романа разнообразные представители французской политической и военной элиты, а также высшей буржуазии будут вольно или невольно заняты сдачей своих позиций в пользу немцев.

Характерно, что в романе Эренбурга личными именами обладают едва ли не только французы. Немцы, которые в основном появляются на страницах романа с оккупацией Франции, сливаются в безличную серо-зеленую массу. Исключение, в сущности, одно: сюжетно проходной, но важный в смысловой структуре текста персонаж – ихтиолог Эрих Нибург из Любека, который на четыре месяца приезжал в командировку в Париж. С ним случайно знакомится один из главных героев романа художник-гамлетик Андре.

В парижском кафе 1936 года за рюмкой кальвадоса еще мирно сходятся француз и немец, но разность и потенциальная полярность их мироощущений и культурных моделей идентификации задаются сразу. Француз заражен галльским скепсисом

по отношению к патриотизму – химере 1870-го, дискредитированной в окопах Великой войны, он бравирует своей свободой от теллурических искушений, от магнита родной почвы («– Вы думаете, что я люблю Францию? Вряд ли. У нас никто об этом не думает»⁶). Иное дело немец – способный проникнуться духом чужого ему Парижа, но ощущающий прежде всего диктат национального начала:

«Дело не в том, что человеку нравится. Я Париж полюбил. Может быть, я его даже понял. Дело в другом – где человек родился, хотя это вне сознания и вне выбора. Я, например, родился в Германии; поэтому я люблю немецкий язык, немецкие деревья, даже немецкие сосиски»⁷.

Роман «Падение Парижа» символически закольцовывает мотив общения француза-художника с немцем-ученым (значимая дихотомия этностереотипов!). В его финале в квартиру к Андре приходит Эрих – уже в серо-зеленой униформе: на сей раз он в Париже в составе оккупационных войск. И потенциал полярного противостояния двух национальных точек отсчета на сей раз разворачивается во всей полноте. Драматизм ситуации, однако, в том, что Эрих отнюдь не враг и не нацист, а несчастный и достойный человек, ставший жертвой обстоятельств и зашедший засвидетельствовать свою приязнь и, очевидно, хоть как-то объясниться с бывшим знакомцем. Однако и для Андре, и отчасти даже для Эриха, склонного к самостигматизации, факт принадлежности к немецкому народу здесь и сейчас, в данных исторических обстоятельствах гарантирует невозможность любого примирительного общения, любых моделей преодоления вражды – будь то по лекалам высокого модернизма образца Жироду или не осложненным интеллектуальными инвестициями принципам, так сказать, ясного, прозрачного гуманизма.

Следует такой диалог:

«– <...> Я даже не знаю, зачем я к вам пришел... Очевидно, вспомнил – и потянуло. Сегодня лейтенант мне сказал, что я плохой немец. Странно. Может быть, завтра меня расстреляют...

– Вот как... – В голосе Андре не было ни удивления, ни сочувствия. – Что же вам не нравится? <...>

– <...> Что мне не нравится? Мои соотечественники в Париже. Мне не нравится, что я у вас... вот в этой шинели...

– Угу! Вы ведь эстет. <...> А вы понимаете, сударь, что я француз? <...>

– Вы думаете, мне легко? Нельзя жить, как мы живем. Нас все ненавидят. Я шел вчера по улице Монж. Навстречу шла женщина. Увидела меня и шарахнулась – как от смерти. Я лично никого не убивал, но это не имеет значения. Я мог бы сказать: виноват Гитлер. Это самое легкое... Но это неправда – виноват и я... Нужно сделать выводы... Постараюсь. До свидания.

– Прощайте. Может быть, завтра вы окажетесь хорошим человеком, но тогда я вас не увижу. Теперь честность приходится доказывать кровью»⁸.

Выступив здесь в контрфорс Жироду как автору «Зигфрида», Эренбург при этом резонирует с идейным пафосом его прославленной пьесы «Троянской войны не будет» – модернистской мифотрагедии о событиях, предшествующих тем, что отра-

⁶ Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М., 1996. С. 17.

⁷ Там же.

⁸ Эренбург И. Указ. соч. С. 483.

жены в «Илиаде». Трагическая коллизия у Жироду строится на разломе между всеобщим нежеланием протагонистов, включая троянца Гектора, похитившего Елену Париса и главенствующего среди греков Улисса, развязывать войну между Троей и Элладой и роковой обреченностью на эту войну, ее неизбежностью по неумолимому императиву Судьбы, поскольку таков *метафизический цугцванг*.

Красноречива уже первая сцена пьесы, где счастливая будущая мать Андромаха ожидает возвращения своего мужа Гектора, исполненная лучезарных надежд. Но стоящая рядом Кассандра бросает обескураживающие пророчества, которые служат символической параболой всей пьесы, повествующей о том, как все сделано ради того, чтобы Троянской войны не было, но ей непреложно – *быть*.

В панораме французской жизни кануна войны у Эрэнбурга – та же тотальная обреченность всех этажей государства и общества на тотальное крушение, обвал – войну. И трагическая неизбежность войны как *следствие* конвульсивных *попыток ее избежать*. Франция была настолько надорвана и травмирована тяжестью победы в Первой мировой в недавнем прошлом, убаюкана благополучием в настоящем и исполнена страхов перед неопределенным будущим, что оказалась способной на любые самые непростительные компромиссы, пароксизмы гибельного соглашательства и искушения хмелем самоуспокоения – на весь набор ингредиентов, посредством которого готовилось основное блюдо национальной исторической драмы: падение Парижа.

В этом романе, создававшемся по прописям плохо освоенного соцреализма, Эрэнбург будто бьет себя по рукам, не позволяя перу вспоминать сакрально-апокалиптические регистры, щедро обкатанные в его раннем творчестве. Однако подспудный энергийный напор не удается сдержать идеологическими тисками. И сцены бегства сотен тысяч парижан из города, теряющего душу, наполняются пафосом описания почти библейского Исхода.

Тему эту Эрэнбург осваивает в широкой амплитуде художественно-эмоциональных переживаний. На одном краю колеблющегося маятника здесь – страстные филиппики и захлебывающаяся живописность картин бегства, хаоса, случайных смертей и паники насельников великого города. И это все ложится на страницы романа. Но есть и противоположный край маятника, где стушевываются громогласие и публицистическая острота.

Иную тонику передачи трагической темы задает поэзия. В 1940 г. параллельно с романом Эрэнбург пишет лирический цикл «Париж». Здесь приоткрывается сокрытая от читателей прозаической книги глубинная перспектива «крушения града» – столицы бурлящего модерна: его приобщенность к пограничью между мирами жизни и смерти (хронотоп метафизического сна), проницаемость для мифа (оставшиеся в городе старухи – будто мойры, прядущие нити судьбы под образом погребальных пелен) и подспудная капитуляция перед иной и чужой великой ролью в духовно-символической топографии человечества – ролью Вечного города, – подразумевающая преобразование покинутой французами Сены одновременно и в Стикс, и во вневременный Тибр:

<...>

Старухи, вытянув паучы спицы,
Прохладный саван бережно плели.
Коты кричали. Умирили птицы.
И памятники по дорогам шли.

Уснув в ту ночь, мы утром не проснулись.

<...>

Часы не били. Стали звезды ближе.

Пустынен, дик, уму непостижим,

В забытом всеми, брошенном Париже

Уж цепенел необозримый Рим⁹.

И тем не менее в общем и целом падение Парижа в оптике Эренбурга, со всеми возможными оговорками, укладывается в одну из доминант восприятия этого события в западной культуре эпохи. Для нее сдача «столицы мира» в 1940 г., парад немецких войск у Триумфальной арки – это прежде всего конец большой культуры модернизма, эпохи модерна и – шире – теплой идиллии «вчерашнего» мира, того Запада в единстве свободы и вольного творчества, что был рожден «Декларацией прав человека и гражданина».

Последнее характерным образом отозвалось в книге Стефана Цвейга «Вчерашний мир. Воспоминания европейца». Обратим при этом особое внимание на антитезу великих городов Европы в изводе немецкоязычного писателя еврейского происхождения с идентификацией, во многом параллельной автору «Падения Парижа»:

«Я отлично знаю, что этого Парижа – окрыленного и окрыляющего радостью, Парижа моей юности – больше нет; ему, быть может, никогда уже не вернуть чудесной беззаботности: самая жестокая на земле рука властно отметила его огненным тавром. Как раз когда я начинал писать эти строки, германские армии, германские танки серой массой термитов надвигались на него, чтобы вытравить из этого гармонического творения божественную игру красок, блаженную легкость, нетленное совершенство. <...>.

*Ах, надо было знать Берлин, чтобы по-настоящему любить Париж*¹⁰; нужно было отведать добровольного немецкого лакейства, с присущими Германии непреодолимыми социальными барьерами и болезненным сословным тщеславием <...> А у Парижа в крови еще бродили заветы революции, пролетарий считал себя таким же свободным и полноправным гражданином, как и его работодатель, официант в кафе запросто пожимал руку генералу в лампасах, добродетельные буржуазки не воротили нос от проститутки, живущей по соседству <...>

Париж не разбирал, где верх, где низ, противоречия мирно уживались в нем <...> и повсюду жилось равно весело и беспечно»¹¹.

С формульной ясностью сдача Парижа как конец эпохи большого модернизма с ее культурно-экуменической открытостью будет через несколько лет осмыслена в эссе Харольда Розенберга под тем же названием, что и роман Эренбурга – «The Fall of Paris»:

«Лаборатория XX века была закрыта. <...> вплоть до дня оккупации Париж оставался Святым местом для нашей эпохи. Единственным. Не по причине своего самоутверждающегося единственного в своем роде гения, но, вероятно, как раз

⁹ Эренбург И. Стихотворения и поэмы. Сер. «Новая библиотека поэта». СПб., 2000. С. 476.

¹⁰ Курсив мой. – В.П.

¹¹ Цвейг С. Вчерашний мир. М., 1991. С. 136–139.

наоборот: из-за собственной пассивности, которая позволила ему стать достоянием тех, кто ищет, независимо от национальности. <...>

Гостеприимство этого культурного Клондайка можно объяснить напряженным балансом исторических сил, не позволяющим какому-либо одному классу навязывать городу свои собственные ограниченные формы и цели. Здесь жизнь, казалось, вечно стремилась к новому качеству. <...> Париж XX века был для интеллектуального первопроходца тем же, чем Америка века XIX – для первопроходца экономического. <...>

Так что Париж являлся единственным местом, где можно было приготовить и смешать необходимые коктейли, сбить в них такие “современные” ингредиенты, как венская психология, африканская скульптура, американские детективные романы, русская музыка, неокатолицизм, немецкая техника, итальянское отчаяние.

Париж представлял собой Интернационал культуры. <...>

У культурного Интернационала была столица – Париж. В 1920-е годы у политического Интернационала тоже была столица – Москва»¹².

Попутно отметим, что для культурно-исторической семиотики в этих аттестациях в высшей степени значимо схождение ролей центра социальной революции и средоточия модернизма в искусстве. И то, что у Розенберга по принципу дополнительной дистрибуции будет разведено между столицами Франции и Советской России, в европейской культурософии может представлять реализацией того инварианта, где обе эти роли органично усваиваются исключительно Парижем. Как у Вальтера Беньямина, который в своей книге с эмблематичным названием «Париж, столица XIX века» писал, что этот город «в социальном плане то же, что Везувий в плане географическом, – грозная, сейсмически опасная зона, неиссякающий источник революций»: «Но точно так же, как особенно хороши виноградники, выросшие на лаве Везувия, на лаве революций в Париже особенно пышно цветет искусство и светская жизнь»¹³.

Взгляд, выраженный в процитированных словах Харольда Розенберга, оказался весьма устойчивым. И он отразится во влиятельных тенденциях современной науки о литературе и культуре, которая зачастую будет обозначать верхнюю хронологическую границу эпохи модернизма именно падением Парижа в 1940 г. В русистике в наиболее последовательном виде этот подход заявлен, к примеру, в коллективной монографии под редакцией Кэтрион Келли «Utopias: Russian Modernist Texts, 1905–1940»¹⁴ и – особенно – в недавней книге Леонида Ливака «In Search of Russian Modernism»¹⁵, где последовательно проводится тезис о конце русского модернистского сообщества с его культурной инфраструктурой и типом мышления именно в результате оккупации французской столицы.

Подобные выводы современных филологов подтверждаются не только фундаментальными ретроспективными исследованиями. Они перекликаются с непосредственными творческими интуициями и художественной сейсмографией героев времени. Среди них, конечно, не на последнем месте и сам автор «Падения Парижа», и,

¹² URL: <https://theoria.art-zoo.com/the-fall-of-paris-harold-rosenberg/>.

¹³ Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des Passages. Paris, 1989. P. 108.

¹⁴ Utopias: Russian Modernist Texts, 1905–1940 / Ed. by Catriona Kelly. London, 1999.

¹⁵ Livak L. In Search of Russian Modernism. Baltimore, 2018.

скажем, посетившая его вскорости по возвращении в Москву Анна Ахматова. Вчерашнему парижанину она прочитала свое стихотворение, которое поразило Эренбурга, сразу переписавшего его в Записную книжку¹⁶, «прозрением»¹⁷, поэтически точным запечатлением всей эпической темы *погребения эпохи* – конца исторического эона, сопряженного с крушением, гибелью столицы Запада:

То град твой, Юлиан!

Вяч. Иванов

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит.
Крапиве, чертополоху
Украсить ее предстоит.
И только могильщики лихо
Работают, дело не ждет.
И тихо, так, Господи, тихо,
Что слышно, как время идет.
А после она выплывает,
Как труп на весенней реке,
Но матери сын не узнает,
И внук отвернется в тоске.
И клонятся головы ниже.
Как маятник, ходит луна.
Так вот – над погибшим Парижем
Такая теперь тишина¹⁸.

Стихотворению был предпослан эпитафия из сонета Вяч. Иванова о Париже «Латинский квартал», где начало и заключительное трехстишие выглядят так:

Кто знает край, где свой – всех стран школяр?
Где молодость стопой стремится спешной,
С огнем в очах, чела мечтой безгрешной
И криком уст, – а уличный фигляр

Толпу зевак собрал игрой потешной? –

<...>

Где тклет любовь меж мраморных Диан
На солнце ткань, – и Рима казематы
Черны в луне?.. То – град твой, Юлиан!¹⁹

Как видим, и в этом сочинении из давнего – 1903 года – сборника «Прозрачность» ночная, лунная ипостась веселого, вольного и ткущего любовь школярского Парижа сопрягается с воплощенным присутствием в его пространстве тяжелых и

¹⁶ Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 767.

¹⁷ Там же. С. 634.

¹⁸ Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1998. С. 481.

¹⁹ Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. / Сер. «Новая библиотека поэта». Кн. 1. СПб., 1995. С. 193.

дающих следов Вечного города. Лирическая пьеса Иванова, написанная на расцветном взлете Серебряного века, срифмуется по прошествии почти четырех десятилетий с текстами Эренбурга и Ахматовой о падении французской столицы как конце эпохи модернизма. Срифмуется именно в неслучайном образном воплощении – в теме «романизации» Парижа, просвечивания в его лике римских черт. И на взлете, и при падении модернизм лишь яснее прозревал Вечность и ее доминанту.

В этом – одна из Парижских тайн.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3686.rus_lit_20-21/23-26

А.Г. Коваленко, Ху Цзяжуй (Москва)

АНТИУТОПИЗМ В ПРОЗЕ ПИСАТЕЛЕЙ-ПОСТМОДЕРНИСТОВ (В. ПЕЛЕВИН)

В статье рассматривается роль и место утопии и антиутопии в романах Виктора Пелевина. Показано, что в его прозе 1990-х гг. нашли продолжение традиции «классической антиутопии», однако наблюдается при этом наличие метажанровой модификации. Романы писателя невозможно отнести ни к утопии, ни к антиутопии в «чистом виде». Они балансируют в пространстве, где пародия на советскую утопию сосуществует с сатирическим изображением буржуазного потребительского утопизма. Делается вывод о том, что творческий метод писателя обнаруживает особый мировоззренческий комплекс антиутопизма при отсутствии «канонических» образцов метажанра. Доказывается, что принципы постмодернистской эстетики привносят в концепцию метажанра новые особенности. Творчество Пелевина существует в диапазоне между частными антиутопиями (вроде алхимического брака Запада и Востока) и тотальным антиутопизмом, в котором мир воспринимается как всеобщая иллюзия. Иллюзией является не только возможная (или невозможная) социальная гармония, ею является мир вообще. И тогда образ Пустоты прочитывается как результат взаимной аннигиляции двух мировоззренческих векторов романа.

Ключевые слова: утопия, антиутопия, мировоззрение, роман, творческий метод.

A.G. Kovalenko, Hu Jiarui (Moscow)

DYSTOPIANISM IN THE PROSE OF POSTMODERN WRITERS (V. PELEVIN)

The article explores the role and the place of Utopia and Dystopia in Victor Pelevin's novels. Traditions of "classical dystopia" in his novels disclosed, at the same time the presence of a Meta-genre modification observed. The novels may hardly attributed either to Utopia or to Dystopia in "pure form". Actually, they are balancing in a space where a parody of Soviet Utopia coexists with a satirical depiction of bourgeois consumer Utopianism. The creative method of the writer reveals a special ideological complex of Distopianism in the absence of "canonical" samples of the Meta-genre. Principles of postmodern aesthetics bring new features to the concept of the Meta-genre. Pelevin's work exists in the range between private Dystopias (like alchemical marriage of the West and the East) and total Dystopianism, which perceives the world as a universal illusion. Illusion is not only possible (or impossible) social harmony, but the

World in general as well. From this point of view, the image of Emptiness is interpreted because of mutual annihilation of two ideological vectors of the novel.

Keywords: utopia, dystopia, worldview, novel, creative method.

Антиутопия до сих пор остается актуальной литературоведческой проблемой. Исследование феномена началось три десятилетия тому назад. За это время были опубликованы основательные труды, раскрывающие историю утопии в мировой литературе, специфику антиутопии в русской литературе, исторические корни, поэтику.

В советском литературном пространстве жизнь феномена антиутопии протекала в «тени», или лучше сказать, в подполье, так как он был под запретом. Изучение его особенностей можно отнести ко времени, когда появились публикации первых его образцов, например романа Е. Замятина «Мы» (1986). Ранее антиутопия рассматривалась как идеологическое оружие антисоциалистической пропаганды. Что касается жанра утопии, то, по мнению Б.М. Геллера, вся соцреалистическая литература, опубликованная в советское время, рассматривалась как воплощение утопии.

Утопическое сознание является неотъемлемым свойством человеческой культуры. Литературным воплощением этого сознания стал жанр антиутопии. Типология этого жанра сводится к двум его разновидностям. Согласно одной из них, утопия воплощает ретроспективный образ «утраченного рая», когда идеальное мыслилось как уже осуществившееся будущее. Вероятно, этот аспект «утраченного рая» уходит корнями в Ветхий завет, в Библию. Позднее «утраченный рай» как тоска по мировой культуре и по мировому общественному идеалу нашли воплощение в различных мифологических системах (например, в Древней Греции) и в литературных произведениях. Другой разновидностью является утопия будущего, ее каноны формируются в эпоху Возрождения, когда начинается секуляризация общественного сознания и общественных институтов, развивается наука, естественная и гуманитарная, в литературе формируется интеллектуальный вектор, направленный на прогнозирование будущего. Идея возможности создания нового общества, лишённого пороков и несовершенств, все чаще становится объектом осмысления и изображения. В таком русле можно рассматривать возникновение ряда утопий – Т. Мора «Утопия» (1516), Т. Кампанеллы «Город солнца» (1623), Ф. Бэкона «Новая Атлантида» (1627).

На рубеже XIX–XX веков идея возможности реализации утопической идеи подвергается решительному переосмыслению и критике. Можно предположить, что причиной тому является глубокое разочарование в гуманитарном прогрессе. Научный и технический интенсивный рывок, который был осуществлен в XIX в., привел не к усовершенствованию социальной жизни, а к обострению социальных, политических и экономических противоречий. Именно в этот период появляются литературные антиутопии.

Постепенное накопление научного знания и развитие техники совершили качественный рывок на рубеже столетий. С одной стороны, он породил культ научно-технического прогресса, с другой – стал поводом к разочарованию в возможности реализации утопических идей, волновавших умы людей на протяжении столетий. Понятие утопии стало обозначать не только «место, которого нет», но осложнилось временным акцентом – «место, которого не может быть никогда». Эпоха постмодерна, расцвета искусств и техники стала одновременно и эпохой братоубийственных мировых войн и революций.

Изменилось отношение к человеческой личности. Если в эпоху Просвещения и рационализма человек рассматривался как самодостаточный субъект исторического процесса, влияющий на этот процесс, то эпоха модерна «обнулила» представление о воле отдельно взятого человека, лишив его интеллектуальной, социальной, политической самодостаточности. Наступила эпоха «больших масс», эпоха «массовой культуры», эпоха дегуманизации человека.

XIX век можно рассматривать как начало формирования массового общества. Оно стало возможным вследствие разрушения религиозных, политических и социальных верований, давших начало всем элементам нашей цивилизации, а также возникновения новых условий существования, явившихся результатом современных открытий в области наук и промышленности. «Наступающая эпоха будет поистине эрой масс», – констатировал Г. Лебон в конце XIX в. в книге «Психология толп».

Итак, утрата веры в невозможность осуществления прекрасного будущего стала предпосылкой появления в литературе жанра романа-антиутопии. Именно в этих произведениях возник образ человека-винтика общественной машины, неспособного действовать самостоятельно и подчиняющегося «надмирной» воле, которая владеет контролем над массовым обществом. Отдельный человек растворился в безличном «мы», произошла «дегуманизация» общества.

Актуальным представляется изучение того, как жанр антиутопии представлен в творчестве В.О. Пелевина. Его романы и повести 1990-х гг. сложно назвать антиутопиями в чистом каноническом виде. Однако можно говорить об имплицитном «антиутопизме» писателя. Он, прежде всего, проявляется в текстах «раннего» Пелевина, в романах 1990-х гг. Критика советской утопии, как и утопии постсоветской, находит свое выражение в сатирическом пафосе его произведений. Так, в повести «Омон Ра» гротесковые фигуры воспитателей летного училища, Урчагина и Бурчагина, а также описание всего, что происходит в нем, целей и задач, имитации достижений советской космонавтики так или иначе направлены на дискредитацию советского космического пафоса, а вместе с ним и всей советской системы. Делегитимируется и представление о советском героизме. Шаржированное описание того, как у курсантов ампутруют ноги, является пародией на подвиг летчика Алексея Маресьева. В повести «Желтая стрела» лейтмотивным образом является образ пути – железной дороги, метафорически изображающей исторический курс общества, в конце которого поезд ожидает неизбежное крушение. Что это, как не идея исторического тупика в будущем, что очевидным образом намекает на дискредитацию любой утопии?

В романе «Generation П» писатель идет дальше. Начало романа изображает Вавилена Татарского как человека, постепенно приходящего к глубокому разочарованию. Он оставляет свои мечты стать советским писателем, перестает писать романтические стихи, меняет свои убеждения. Он старается вписаться в новую систему жизни, найти путь к успеху, встраиваясь в систему строящегося капитализма. Но разочарование настигает его и здесь. Пелевин жестко критикует общество безграничного и безрассудного потребления, в котором человеку отводится роль винтика колоссальной общественной машины, где господствуют рефлексy потребления. Гротеск Пелевина, в котором человек лишен индивидуальности и представляет собой лишь совокупность «анально-оральных рефлексов», сатирически направлен уже против буржуазного утопизма. «Отработав» тему советского утопизма, писатель обра-

щается к современному обществу потребления. Дополнением к этому социальному гротеску является образ человека, который и раскрывает глаза на истину – Че Гевара, устами которого эта истина о природе человека и провозглашается. Он возникает в романе из загробного мира, и это тоже неслучайно, имеет свою художественную мотивацию. Гротеск Пелевина – это изнанка реальности. Как известно, герой кубинской революции погиб в лесах Боливии, неся как знамя идею коммунистической утопии. В романе «Чапаев и Пустота» имплицитный утопизм Пелевина достигает своего апогея. Если понятие утопии обозначает «место, которого нет», а антиутопия – «место, которого не может быть никогда», то в романе «Чапаев и Пустота» антиутопизм приобретает глобальный характер и смысл. В романе видим образы «частного антиутопизма», вроде «алхимического брака» России и Запада, отразившего характерные для российского сознания 1990-х гг. мечты о дружбе с коллективным Западом. Реальная история показала, что эти мечты были утопическими иллюзиями. Однако антиутопизм Пелевина не останавливается на частностях, он тотальный. Пелевин говорит своим романом, что иллюзией является не только возможное (или даже невозможное общество-антиутопия) гармоническое общество, иллюзией является мир вообще. Иллюзией, мифом, нарративом является любое представление об обществе и о человеке. На смену утопии и антиутопии приходит пустота, в которой какого бы то ни было «места» не может быть в принципе. Образ тотальной пустоты – это художественно-философская делегитимация любых представлений, теорий, жанров, идей, ценностей, имеющих отношение к обществу и человеку.

В более поздних романах антиутопизм В. Пелевина получает свое продолжение. Так, в романе «S.N.U.F.F.» воплощаются характерные для писателя принципы сатирической антиутопии. Пространство романа представляет собой вариант классической схемы, где изображается один «идеальный мир» и противостоящий ему «дикий» мир. Именно такова структура романа «Мы» Е. Замятина. У В. Пелевина также мы видим два пространства, два государства, противопоставленные друг другу, – Биг Биз и Оркланд. Образы этих государств с помощью вымышленных топонимов и отдельных деталей позволяют идентифицировать их аналоги во внехудожественной действительности. Автор создает обобщенные образы современной России (Оркланд) и Западной Европы (Биг Биз), которые зеркальным образом отражаются друг в друге, хотя и находятся на разных уровнях развития. Их объединяет то, что в обоих господствует тоталитарная система.

Роман «S.N.U.F.F.» – первый опыт обращения В. Пелевина к жанру антиутопии. Но писатель едва ли полемизирует с какой-либо утопией, потому как ни один из миров в романе нельзя назвать идеальным. В данном случае писатель использует жанровый канон антиутопии для сатирического изображения социума и критики информационного общества. Разоблачительный пафос, двоемирие, сатирическая манера повествования, характерные для антиутопии, вполне коррелируют с творчеством В. Пелевина. Доминантой романа являются сатира и ирония, в то время как жанровые характеристики антиутопии играют второстепенную роль.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3687.rus_lit_20-21/27-32**М.М. Голубков** (*Москва*)

ПАУЗА: К ХАРАКТЕРИСТИКЕ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СИТУАЦИИ

В литературе последнего десятилетия появились новые мотивы, которые формируют «ценностные центры» в «идеологическом кругозоре» современности, если воспользоваться словами М. Бахтина. Они определяют проблематику современной русской литературы. Но обращение к ним показывает, скорее, не обретения, а интенсивные поиски, потребность в которых велика. Литература как сфера общественного сознания фиксирует драматическую нехватку неких бытийных ориентиров современного человека. В статье содержится попытка обозначить некоторые из этих ценностных центров, способных дать современному человеку социальные и онтологические ориентиры. Среди них – проблема времени, историческая тема, ностальгия, поиски образа современного лидера.

Ключевые слова: художественное время, ностальгия, образ современного лидера, современная русская литература.

M.M. Golubkov (*Moscow*)

PAUSE: ON THE CHARACTERISTICS OF THE CONTEMPORARY LITERARY SITUATION

In the literature of the last decade, new motives have appeared, which form “value centers” in the “ideological outlook” of modernity, to use the words by M. Bakhtin. They define the problems of modern Russian literature. But turning to them does not show acquisitions, but rather an intensive search, the need for which is great. Literature as a sphere of social consciousness records the dramatic lack of certain existential landmarks of modern man. The article contains an attempt to identify some of these value centers that can provide modern man with social and ontological guidelines. Among them are the problem of time, historical themes, nostalgia, and the search for the image of a modern leader.

Keywords: time, time in a work of fiction, nostalgia, image of a modern leader, modern Russian literature.

В современной литературе, той, что воспринимается нами не как завершенная история, а как процесс или картина, развертывающаяся на наших глазах, появились новые мотивы, которые все настойчивее звучат последние несколько лет. Эти мотивы создают новые для нас «ценностные центры» в «идеологическом кругозоре» современности, как сказал бы М. Бахтин. Они, сталкиваясь друг с другом, притягиваясь и отталкиваясь, образуют на первый взгляд хаотическое движение, в котором, впрочем, можно увидеть некоторые вполне четко прорисованные узоры. Они-то и формируют проблематику современной русской литературы. Попытаемся выявить эти узоры и поразмышлять над теми смыслами, которые они содержат.

Обращение к этим ценностным центрам или социокультурным проектам, которые формирует современная литература, показывает, скорее, не обретения, а потребность в обретении. Литература как сфера общественного сознания фиксирует драматическую нехватку неких ценностей, неких онтологических ориентиров современного человека – и в то же самое время обнаруживает тщетность попыток их обретения.

Попробуем обозначить некоторые из этих ценностных центров.

Один из них можно определить как *«отчаяние вакуума»*. Герои этих произведений тщетно стремятся обнаружить некие бытийные опоры в большой истории, ощутив собственную причастность к ней. Главный герой романа А. Проханова «Господин Гексоген» ищет опору в одряхлевшей партийной идеологии, в изжившем себя культе Ленина, в попытках силовой борьбы... Захар Прилепин, автор нашумевшей в свое время повести «Санькя», показывает идеологию и политическую практику нацболов как иллюзию наполнения жизни подлинными социальными ценностями. Герой романа «Асфальт» Е. Гришковца, современный бизнесмен средней руки, потрясен убийством близкого человека, пытается расследовать это убийство, однако неожиданно оказывается перед перспективой бандитской разборки, которая тоже кончается пшиком, к чему добавляются еще и семейные неурядицы. Три завязки романа оказываются ложными – роман с подобным героем так и не смог начаться. «Грибной царь» Ю. Полякова показывает пустоту жизни современного предпринимателя, мечта которого о Грибном царе как символе удачи и обретения нравственных опор оборачивается крахом: найденный Грибной царь изнутри весь сгнил...

Следующую точку в нашем сегодняшнем литературном кругозоре можно определить так: *«время как не-время»*. «Времени нет!» – открыто заявляет о проблематике своего неисторического романа Е. Водолазкин. В самом деле, показывая, как ощущает время средневековый человек, писатель обнаруживает совсем другое понимание времени: оно лишено своего течения, длительности. Все исторические события в определенной степени одновременны. Зримым доказательством этой очень сильной художественной гипотезы оказывается эпизод, когда ангел, несущий ко Всевышнему душу Амброджо, видит другого ангела, которого спустя четыре столетия поднимает огромная железная птица – это вертолет, с помощью которого был поднят ангел, осеняющий крестом Сенатскую площадь в Петербурге. Однако попытка связать воедино все времена привела к тому, что время, скорее, распалось: постмодернистская деконструкция русской истории, предпринятая Водолазкиным, привела и к деконструкции времени. О времени как о величайшей иллюзии склонен говорить и Анатолий Ким в романе «Радости Рая».

О том, что распалась связь времен, пишет Юрий Поляков в романе «Любовь в эпоху перемен», сопоставляя ожидания, которые давала эпоха 90-х, с теми результатами, к которым в итоге мы пришли. Надежда обернулась иллюзией, и так нас обманула сама история, о чем с грустью пишет Поляков, рассказывая о последнем дне своего героя, действительно ставшего жертвой несбывшихся исторических и личных ожиданий. К подобной интерпретации времени отчасти примыкает и Алексей Иванов в своем романе «Ненастье».

Относительно новой тенденцией современной прозы оказывается изображение человека как объекта эротической или, если угодно, гендерной собственности. Первым произведением подобного рода стал уже давний роман Людмилы Улицкой «Искренне ваш Шурик», который на фоне жизнеподобной поэтики и пристального внимания к конкретно-историческим и социально-политическим деталям воспроизводит совершенно гротескную ситуацию: сначала маленький мальчик оказывается собственностью бабушки, учащей его всевозможным языкам, и мамы, затем – маминых подруг, затем однокурсниц и просто случайных знакомых – при этом каждая склонна рассматривать его именно как объект собственности. В неомодернистском

(постмодернистском) преломлении эта тема выражена в романе Владимира Сорокина «Доктор Гарин», где главный герой, попадая в самые разные ситуации, обусловленные сюжетом травелога, сам постоянно оказывается объектом собственности и попадает то в сексуальное рабство, то становится невольником у неких «чернышей».

Еще одной точкой, вокруг которой группируется проблематика современной литературы, становится *«лагерь»*, при этом тематические границы ее расширяются: это может быть и ГУЛАГ («Вечная мерзлота» В. Ремизова), и поселок, основанный спецпереселенцами, в основном, раскулаченными («Зулейха открывает глаза» Г. Яхиной), и Соловки 20-х годов («Авиатор» Евгения Водолазкина, «Обитель» Захара Прилепина), и пионерский лагерь позднесоветского времени («Пищеблок» Алексея Иванова). Лагерь мыслится как форма социального бытия, и современная литература стремится исследовать его законы, находя его негативные и, к удивлению, светлые черты.

«Ностальгия» – еще одна точка на сегодняшней литературной карте. Жанр трех томов «Советства» Юрия Полякова трудно определить: это роман-ностальгия, отправляющий читателя вслед за автором на поиски утраченного времени. С типологической точки зрения трилогия Полякова близка знаменитому фильму Феллини «Амаркорд» («Я вспоминаю»). Эти воспоминания ценны сами по себе: автору удастся заставить своего читателя испытать ностальгию по 60-м годам, а тех, кто не застал то время, – полюбить идеализированные образы советской эпохи; но они ценны еще и воистину акмеистическим вниманием к деталям быта: цвету абажура в московской квартире (кто знает, что это такое, сейчас?), интерьеру, предметам сервировки стола, отполированной морде собаки пограничника на станции метро «Площадь революции», а отсюда уже путь к московской мифологии, живущей и ныне: попав на «Площадь революции», посмотрите, как и по сей день сверкает довольная морда пса, старжила московского метро!

История с ностальгией отчасти повторяет спустя сто лет полемику с символистами, которую вели акмеисты: современная литература тоже немного устала от бесконечных условностей постмодернистов, которые в своих деконструкциях приучили читателя не принимать все буквально (иначе непременно тотчас вяпаешься); понимать, что отрубленные Романом головы односельчан, чем он занимается с энтузиазмом мощной овощерезки, лишь сложная художественная условность, а роман – не герой, а всего лишь жанр.

Да и с символизацией обыденного литература, как и сто с лишним лет назад, немного перестаралась – чего стоит один лишь «Господин Гексоген» А. Проханова или, того хуже, «Псоглавцы» А. Иванова, где оборотни пытаются выдавать себя за подлинных героев современной деревенской прозы. Да и в «Пищеблоке» подростковые истории про вампиров вдруг получают воплощение в образе настоящего вампира, он же – герой Гражданской войны, мирно доживающий свой век на даче в год XXII Олимпийских игр (1980)...

Повторимся: все это с неизбежностью привело к усталости от постоянной символизации. Сложилась ситуация, точно описанная Мандельштамом: «Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием <...> Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс “соответствий”, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание <...> Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой <...> Русские символисты <...>

запечатала все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно – ни пройти, ни встать, ни сесть <...> Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения (как будто варить не абсолютное назначение)»¹. Размышляя о необходимости преодолеть мироощущение символистов, Мандельштам иронично утверждал, что в созданном ими пространстве невозможно и страшно жить: даже свечу нельзя зажечь, потому что ее пламя тут же обернется мировым огнем.

Статья «О природе слова» публиковалась в сборнике 1922 г., но отражала общее для акмеистов на стадии формирования их творческой программы стремление отказаться от символистского взгляда на мир. Их программное устремление – к изображению подлинного, к эстетическому претворению насущного, к наслаждению вещным и к отказу от мирового и запредельного. В.М. Жирмунский так описал умунастроения новой школы: «Кажется, поэты устали от погружения в последние глубины души, от ежедневных восхождений на Голгофу мистицизма... Хочется говорить о предметах внешней жизни, таких простых и ясных, <...> не чувствуя при этом священной необходимости вещать последние божественные истины. А внешний мир лежит перед поэтом, такой разнообразный, занимательный и светлый <...>»². Размышляя о произведениях акмеистов, Жирмунский констатировал, что из них исчезает «и та особенная окраска, которая придается всякому переживанию мистическим присутствием бесконечного в конечном: вместо религиозно-мистической трагедии рассказывают простую и интимную жизненную повесть»³.

Именно такую простую и интимную жизненную повесть рассказывает Ю. Поляков в трилогии «Совдетство», с любовью представляя бытовые детали домашней кухни, московского метро, булочной-кондитерской, московского двора, интимные переживания молодого человека. Но и писатели, которым литература вроде бы обязана излишним мистицизмом и «контрдансом соответствий», тоже идут подчас по этому пути. К милым сердцу вещам обращается В. Сорокин в рассказе «Кухня», Л. Улицкая в «Лестнице Якова», Т. Толстая в «Изюме»...

Историческая тема тоже очень востребована современной литературой. Среди наиболее ярких явлений можно было бы назвать «Тобол» Алексея Иванова и роман «Сад» Марины Степновой. Историческая тема развивается сегодня в двух направлениях: с одной стороны, происходит переосмысление старых мифов и даже отказ от них, с другой стороны, формируется новая мифология. Одним из ярких примеров подобного движения становится масштабное полотно А. Иванова «Ненастье».

Это произведение нельзя назвать романом о современности, хотя события «Ненастья» происходят в первое десятилетие нынешнего века, но ретроспективные части романа обращаются не только к 90-м годам, но и к Афганской войне. Сюжетом романа становится своеобразная смена мифов о тех или иных значимых периодах нашей истории: об Афганистане, о выходе из войны, об афганском братстве, перерождающемся незаметно в вооруженную борьбу организованных бандитских группировок, о создании чиновничьей иерархии, которая полностью перемолола высокие иллюзии бывших «афганцев».

¹ Мандельштам О.Э. О поэзии. Сборник статей. Л., 1928. С. 41–42.

² Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 109.

³ Там же.

В этом романе появляется очередная важная тема, которая, возможно, скоро станет одной из центральных: это *поиски современного лидера*, человека, способного возглавить движение. На эту роль претендует Сергей Лихолетов, чье амплуа претерпевает эволюцию от Робина Гуда, возглавляющего афганское братство и претендующего на некое политическое лидерство, к главарю одной из криминальных ОПГ. При этом сама эта эволюция почти не замечается им. Фигуру авторитарного лидера, классического манипулятора рисует Алексей Поляринов, автор романа «Риф». Перед нами сначала американский профессор русского происхождения, превращающий студентов своего семинара в послушных зомби. Вернувшись в Россию, он организует секту, во главе которой становится сам. Сектанты добровольно расстаются со своим имуществом, отказываются от родных, видя свою новую семью в секте. Марина Степнова в романе «Хирург» воспроизводит еще более страшную ситуацию: создавая образ своего персонажа, жесткого и безжалостного хирурга, руководителя клиники, она показывает Шарикова, ставшего профессором Преображенским. Таким образом, в современной литературе тема лидера предстает, если воспользоваться словом В. Маканина, как тема антилидера.

Эти намеченные нами точки тематического напряжения находятся сейчас в процессе становления. Литература пока еще не обрела четко зафиксированных ценностных центров в своем идеологическом кругозоре. Возможно, некоторые из обозначенных нами скоро станут доминирующими, какие-то окажутся периферийными. О том, что современное состояние литературы является промежуточным, этапным, связанным с расширением тематического спектра, со стилевыми поисками, говорят еще несколько обстоятельств.

Дело в том, что современная литература не стала (пока?) важнейшей сферой формирования общественного сознания и обретения национально значимых смыслов. Это проявляется, в частности, в том, что современная литература не создала прецедентных текстов – тех, чьи фрагменты цитируются и опознаются в каждодневном обиходе. Такие тексты сформировала классическая литература: почти каждая фраза комедии Грибоедова «Горе от ума» опознается как прецедентная и в этом качестве цитируется; фраза «Мой друг Аркадий...» («Отцы и дети» И.С. Тургенева) не требует продолжения. Такие примеры можно множить и множить, их давала обществу литература еще на рубеже 1980–90-х гг. Ни один текст современной литературы не стал еще прецедентным. Вряд ли мы сможем цитировать какое-нибудь недавно опубликованное произведение в надежде быть понятыми собеседником...

Современная литература не дала ни одного культурного героя, упоминание о котором вызывало бы общие ассоциации – такого, например, как Киса Воробьянинов, Остап Бендер, инженер Щукин или же Василий Теркин. Она не сформулировала своеобразных паролей, которыми могли бы определять друг перед другом свои позиции люди сегодняшнего дня. А они были в ходу еще относительно недавно: белые одежды; манкорт; котлован; вам, из другого поколения; шарашка; Архипелаг ГУЛАГ... Иначе говоря, современная литература не успела (пока еще?) сформировать ту общность паролей, культурных героев, прецедентных текстов, которую русская литература всегда формировала и которую можно назвать культурным кодом эпохи.

Витек, незадачливый персонаж романа Ю. Полякова «Козленок в молоке», помимо набора двенадцати фраз, с помощью которых повествователь собирается сделать из него писателя с репутацией, время от времени должен в задумчивости

крутить кубик Рубика и на вопрос, в чем смысл этого вполне бессмысленного занятия, отвечать: «Ищу культурный код эпохи». Витек, помнится, такого культурного кода не нашел, но его ненаписанный роман «В чашу» стал впитывать в себя самые разнообразные интерпретации – от леволиберальных, как сказали бы мы сейчас, до самых что ни на есть почвенных. Эта гротескно-комическая ситуация имеет, как ни странно, и некую вполне серьезную составляющую, которая отражает самую суть литературы: она касается ее способности накапливать и собирать смыслы. Возможно, сейчас, при внешней хаотичности и бессистемности литературного процесса, идет постепенное обогащение смысловой сферы литературы и поиски тех самых культурных кодов эпохи. Очень хочется надеяться, что они не останутся на уровне кубика Рубика, который перебирает Витек, а вырастут во что-то по-настоящему социально и национально значимое.

НОВЕЙШАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ЕДИНЫЙ ПРОЦЕСС

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3688.rus_lit_20-21/33-36

Л.А. Колобаева (Москва)

О ПРОШЛОМ ПО-НОВОМУ: РОМАН АЛЕКСЕЯ ИВАНОВА «БРОНЕПАРОХОДЫ»

Цель статьи состоит в выяснении творческой новизны романа Алексея Иванова. Она заключается в изображении «абсурда Гражданской войны», а также акцентированности значимости индивидуального начала в выборе исторического пути.

Ключевые слова: речник, людской, спасти, понять.

L.A. Kolobaeva (Moscow)

ABOUT THE PAST IN A NEW WAY: THE NOVEL BY ALEXEY IVANOV “ARMOROSSED STEAMERS”

The purpose of the article is to clarify the creative novelty of the novel by Alexei Ivanov. It lies in depicting the “absurdity of the civil war”, as well as in emphasizing the importance of the individual principle in the choice of a historical path.

Keywords: riverman, human, save, understand.

Переосмысление исторического прошлого в современной литературе сохраняет свою впечатляющую актуальность. Об этом живо свидетельствует последний роман А.Иванова «Бронепароходы», вышедший в 2023 г. Роман – о Гражданской войне, увиденной глазами «речников», капитанов и матросов речной (волжской и камской) флотилии России, воюющих на стороне то красных, то белых и пытающихся определить свой собственный, необходимый для *человека* жизненный и единственный путь.

Роман обладает оригинальной композиционной конструкцией, отличающейся от привычных структур произведений о войне, которые строятся, как правило, на описании двух воюющих сторон в их конфликте, движении времени и смене картин. Роман «Бронепароходы» состоит из *множества* «Частей» (не глав, а разных, относительно самостоятельных его составляющих, их – десять). И это отвечает специфике художественного авторского проекта – уловить скрытое за внешними, видимыми событиями войны *множество смыслов* – реальных, сложных и тайных значений человеческих действий и психологических проявлений. В общей, словесно-символической форме он выражен поэтикой именований «Частей» романа: «Часть 1. Спасти», «Часть 2. Вернуть», «Часть 3. Воздать», «Часть 4. Отнять», «Часть 5. Найти», «Часть 6. Убить», «Часть 7. Понять», «Часть 8. Дожить», «Часть 9. Прозреть» и «Финал. Воззвать». Это цепь призывов к действию, выраженных одним словом, глаголом

в «неопределенной», то есть самой общей, всеобъемлющей форме, комплекс разнонаправленных действий-смыслов, среди которых важнейшими для главных героев романа становятся такие – «спасти», «понять» и «прозреть», чтобы *жить* дальше.

Произведение неслучайно начинается с «Части» под девизом «Спасти». Однако *спасение* здесь весьма загадочно и не сразу понятно, это самоубийство Якутова, самоубийство без всяких видимых причин. Как постепенно проясняется для читателя, суть случившегося, самоубийство Якутова – сильного, влиятельного человека, владельца крупной судоходной компании, близкие связи с которым теперь становились опасностью для них, – действительно было самоотверженным актом ради спасения, спасения детей, Кати и Алешки, как и других людей.

Стремление *спасти*, человечески необходимое и ценное, – важнейший стимул поведения одного из главных героев романа, капитана бронепарохода Ивана Диодорича Нерехтина.

Как объясняется его приход к «красным»? Это совершается, в изображении автора романа, просто и естественно – как неизбежность. Когда произошла «социализация» парохода Нерехтина, тогда ему, владельцу корабля и капитану, «стало жалко», – жалко и собственного судна, и команду, и капитанства, дела всей его жизни. И он спасает «команду» парохода, своих матросов, предупреждая их о бесплодности и гибельности мятежа против большевиков («...Нас везде с пулеметами встречать будут»). Спасает Катю и Алешку Якутовых, дает прибежище на своем пароходе князю Михаилу, оберегает женщин, пострадавших от хаоса войны и бандитизма, жену Дашу и Стешу. Нерехтин стережет российское *золото*, – в его понимании, «*народное достояние*», на которое пытаются посягнуть авантюристы типа Романа Горецкого. В конце концов, капитан Нерехтин спасает свою душу, сберегает в себе *человека*.

Контр-адмирал Старк, в прошлом герой русско-японской войны, офицер «Авроры», теперь, в гражданскую войну открывается в такой момент, когда, действуя вопреки воле начальства, решает направить свой пароход для прикрытия массы беженцев из Казани, спасающихся от новой власти. «Все эти люди уже прожили под властью Советов первую половину 1918 г.; они знали, что их ждет, и покидали свой город без сомнений и колебаний. Юрий Карлович был потрясен: он видел Великий Исход»¹. Отвечая на упрек, что, нарушая приказ, он руководствуется неким тайным, личным мотивом, он признает, что у него «действительно есть весомый *личный* мотив. Он называется “*родина*”» (с. 266). «На морском флоте, на волнах Цусимы или Моонзунда, это чувство было умозрительным и абстрактным, а здесь, на волжских пароходах, оно обрело подлинность: контр-адмирала Старка до глубины души обжигало понимание, что он действительно *защищает народ*, как и должно военному человеку» (с. 263).

«Абсурд Гражданской войны» – а это главный ракурс авторского видения событий, – обнажается в картинах *иррационализма* жестокости, творимой и красными, и белыми, что выразительно предстает, к примеру, в образах арестованной и брошенной баржи с обреченными на голодную смерть пленными. Первостепенно важна в этом отношении сцена, исполненная леденящего ужаса, сцена с участием Троцкого и Ларисы Рейснер, где показан расстрел бойцов Петроградского полка (за отступле-

¹ Иванов А. Бронепароходы. М., 2023. С. 264. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

ние полка в бою). Это расстрел чекистами каждого десятого, выбранного по жребию, – то есть по произволу случая! По словам Троцкого, это необходимая «дисциплинарная мера», подобная той, что существовала в легионах Древнего Рима. Далее в диалоге с Ларисой Рейснер развертываются аргументы Троцкого в обоснование необходимости в революционной борьбе «избыточной» жестокости, по существу – в обоснование идеи *террора*: «...Люди будут воевать всегда <...> Нет другого способа делать историю!...» «Никакая цель не достигается усилиями, достаточными для ее достижения. *Плодотворны только избыточные меры*. То, что вы так мило называете жестокостью, есть всего лишь *избыточность*. Это закон истории!...» (с. 240).

Характеры героев и идеологов «красных» – Ларисы Рейснер, Федора Раскольникова, – можно утверждать, лишены ожидаемой широты изображения и остаются в зоне двойственного видения. Так, в образе комиссара Рейснер (чаще являющейся под именем «Ляли»), настойчиво фиксируются черты внутренней игры самодовольных женских амбиций. Сознание Раскольникова предстает часто омраченным ревнивыми чувствами к жене, Ларисе Рейснер, – с подозрениями относительно лихого комиссара Маркина, а также – Льва Троцкого. Лариса Рейснер видится ему «фавориткой Троцкого». В восприятии некоторых окружающих комиссар Раскольников, идейный руководитель крупной военной операции, связанной с российским «золотом», – «снулый попovich», с намеком на его происхождение (он – сын священника).

В создании художественного эффекта трагического абсурда войны немалую роль в произведении выполняет комплекс *авантюрных* сюжетов. Во-первых, это сюжет Великого князя Михаила, образ реального исторического лица из царской семьи Романовых, в какой-то исторический момент – претендента на престол (после отречения Николая Второго). Оказавшийся в России во время гражданской войны в отчаянном положении одинокого, жалкого, раненого человека, он спасается добросердечной Катей Якутовой, прячущей его на пароходе Нерехтина, – сюжет, перерастающий для Кати в начало любовной близости, концом которой стало бегство князя Михаила с корабля и смерть от пули чекиста. Однако для Кати эта горькая история становится завязью новой жизни – рождением сына, картиной, которой закачивается роман, – картиной с ожиданием радости, но и абсолютной непредсказуемости будущего.

Другой авантюрный, приключенческий сюжет связан с замыслом офицера Романа Горещкого – человека, которому чужды идеи и белых, и красных – с замыслом «решения личной судьбы», с проектом похищения *золота*, спрятанного на одном из известных ему пароходов, с мечтой об Америке и собственном процветании. Это замысел, разгаданный командой Нерехтина, – сюжет, усиливающий эффект художественного, этического утверждения капитана в романе.

Третий, принципиально важный в произведении, авантюрно окрашенный сюжет связан с загадочным персонажем Мамедовым. О нем говорят как о «человеке Троцкого» или «агенте» Нобелей. Действительно, он раньше был главой охраны фирмы братьев Нобелей. Он – преданный им человек, готовый за них – «Эммануила Людвиговича Нобеля и Владимира Григорьевича Шухова» (их инженера) жизнь отдать «без малейших колебаний». Это человеческая душа, уязвленная «неблагодарностью России» в отношении к Нобелям, создателям «большого дела – промысла» и «нового учения об устройстве земных недр». Молчаливый, бесстрашный и умный, он чаще всего явлен игроком в опасных ситуациях, в непонятных для окружающих

проявлениях. Однако верное признание его нравственной, человеческой сущности, в конце концов, улавливается чутким пониманием его командой Нерехтина и правой детской восхищения им Алешки Якутова.

Главной образной осью, определяющей целостность произведения, становится формирующаяся в нем образная мысль о том, что в годы войны, «неправого дела», перед каждым человеком встает необходимость решающего выбора – выбора «человеческого или звериного облика»: «...Не важно, за кого ты – за белых или за красных. Чья власть – дело десятое, когда человек выбирает себе облик, людской, когда за друга своя, или звериный, когда за свою шкуру» (с. 272), – как говорит Федя, существенный в романе образ человека истового религиозного верования. Главные действующие лица романа – Иван Диодорович Нерехтин, Катя Якутова, Мамедов, контр-адмирал Старк, мальчик Алешка, фантазер и возможный инженер-конструктор будущего, – делают этот решающий выбор, выбор честности, мужественной готовности к жертве и спасительному добру. Это выбор *человеческий*, сохраняющий человека в человеке.

Предложенному драматическому выбору в произведении Алексея Иванова отвечает безошибочно им найденная форма психологизма – психологизма жесткого, колючего, основанного на встрече и смертной игре крайностей. Стоит припомнить хотя бы воспроизведенное автором внутреннее состояние Маркина во время боя: «Он так боялся, что уже не мог выносить своего страха и хотел завершить все поскорее – исчезнуть в последней вспышке или расшвырять врагов в разные стороны...» (с. 395). Так, мы видим, что страх смерти в душе человека столь велик, что хочется не только его отодвинуть, но даже, напротив, его приблизить, отдаться смерти, – «исчезнуть». И в этом запечатлена, скорее всего, действительная истина мучительно-го внутреннего состояния человека в момент смертельной схватки с врагом в бою.

Панорама исторической действительности, связанной с любимыми автором русскими «речниками» (здесь Камы и Волги), в описании картинно-природных, пейзажных пространств в последнем романе А. Иванова весьма сдержанна и прозаична по интонации. И это отличие нового романа от многих других произведений писателя, с великолепием пейзажных зарисовок, картин русских пространств, влекущих человеческий дух тайной своей безбрежной широты. На наш взгляд, в данном случае это вполне оправдано, оправдано спецификой художественного замысла автора. Широко разработанная рама из пейзажных образов создавала бы внутреннюю интонацию эпичности, величия изображаемых событий, что входило бы в неизбежное противоречие с идеей драматического «абсурда» конфликта граждан одной страны. Так А. Иванов предлагал свой вариант литературно-художественной интерпретации событий нашей истории XX в.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3689.rus_lit_20-21/37-40

И.В. Мотеюнайте (*Псков*)

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В РОМАНАХ Е. КАТИШОНОК: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРИЕМА

В статье анализируется романное творчество Е. Катишонок. В своих романах автор придерживается собственной эстетической программы, по сути реалистической и постмодернистской по форме. Катишонок в духе постмодернистских тенденций утверждает реальность сознания, преобразующего жизнь «близко к тексту», что проявляется в финалах романов, в которых появляется образ субъекта речи / «человека творящего». Отсылки к предшествующим текстам у Катишонок становятся маркерами эстетической условности и одновременно служат для ее разрушения. Кроме того, жанрово-видовая динамика текстов, на которые опирается автор (сказка – эпос – роман), отражающая процесс индивидуализации субъекта речи в повествовании на протяжении веков, совпадает с эволюцией образа повествователя в ее романах.

Ключевые слова: Е.А. Катишонок, миметическое повествование, интертекстуальность, образ повествователя, романы «Жили-были старик со старухой», «Когда уходит человек», «Свет в окне».

I.V. Moteyunaite (*Pskov*)

INTERTEXTUALITY IN THE NOVELS BY E. KATISHONOK

The article analyzes the novelistic work of E. Katishonok. In her novels the author adheres to his own aesthetic program, essentially realistic and postmodern in form. Katishonok, in the spirit of postmodernist trends, affirms the reality of consciousness that transforms life “close to the text,” which becomes clearer in the endings of novels, in which the image of the subject of speech / “a creative person” appears. References to previous texts become markers of aesthetic convention and at the same time serve to destroy it. In addition, the genre-specific dynamics of the texts on which the author relies (fairy tale – epic – novel), reflecting the process of individualization of the subject of speech in the narrative over the centuries, coincides with the evolution of the image of the narrator in her novels.

Keywords: E.A. Katishonok, mimetic narration, intertextuality, image of the narrator, novels “Once upon a time there was an old man and an old woman”, “When a man leaves”, “The light in the window”.

Е.А. Катишонок родилась и до 1991 г. жила в Риге, где и окончила филологический факультет Латвийского университета. Участником актуального литературного процесса она стала уже в текущем веке, живя в эмиграции в Бостоне. Корпус ее произведений достаточно широк: сборники стихов «Блокнот» (2005) и «Порядок слов» (2010), цикл романов «Жили-были старик со старухой» (2006, перевод в России – 2009), «Против часовой стрелки» (2009), «Когда уходит человек» (2011), «Свет в окне» (2014), «Джек, который построил дом» (2022). Катишонок – лауреат премии «Ясная поляна» 2011 г., ряд ее произведений включался в премиальные списки.

Писательница отдает предпочтение жанру традиционной семейной саги, рассказывая об истории Латвии XX в. и о влиянии исторических событий (обычно разрушительном) на человеческие судьбы. Так, три романа из пяти представляют четы-

ре поколения семьи Ивановых. По материалу эта семейная эпопея о выходцах из казачьей старообрядческой среды, с ее традиционализмом и патриархальностью, как будто наследует традиции исторической эпопеи типа «Тихого Дона» или «Пряслиных». Однако следуя миметической традиции, характерной для реалистической литературы, автор использует и приемы повествования, особенно распространенные в постреалистическую эпоху.

Стабильной чертой поэтики Катишонок стал принцип работы с интертекстом. В духе постмодернизма каждый роман цикла имеет свой текст-прецедент, задающий повествовательную стратегию и образ повествователя. Вектор эволюции последнего совпадает с развитием эпоса в истории литературы в целом: от сказки к роману.

Первый роман обозначает сказочную ориентированность названием-цитатой «Жили-были старик со старухой», отсылающей одновременно к Пушкину и к фольклорной сказке, в которой наиболее обобщенно отражается в универсальной сюжетной форме народное мироотношение. К сказке отсылают реминисцентный эпизод романа (старик принес домой пойманную рыбку) и узнаваемые цитаты (например, «у самого моря»). Пушкинские реминисценции позволяют утвердить вечное повторение жизненных ситуаций на фоне исторического бытия и помогают автору «собрать» рассказ о жизни семейной пары, возведя его к общезначимому образцу. Сказочность не столько намекает на некоторое сходство сюжета с пушкинским – архетипическим в своей фольклорной основе – сколько отзывается в организации повествования: цитатой-рефреном «вот неделя – другая проходит» исторически конкретный ход времени совмещается с вечным движением жизни, что и репрезентирует категорию времени. Войны и смены политических режимов, постоянно подводящие героев романа к краю гибели, показаны как почти неизбежные испытания героев сказки, отправляющихся на поиски чудесного спасения, которое воспринимается в исторических обстоятельствах прошлого столетия почти сказочным чудом. Именно прикрепленность к литературной традиции в данном случае обеспечивает эпический угол зрения вненаходимого автора. Дистанция между повествованием и объектом изображения в сказке максимальна, и она востребована в романе о недавних исторических событиях как о предельно отдаленных, иных, чтобы оттенить вечную драму человека в истории.

В двух других романах, «Против часовой стрелки» и «Свет в окне», образ повествователя обретает черты и голос: в текст введены размышления о способе рассказа. В частности, в первой же главе романа «Против часовой стрелки» встречается следующее размышление:

«“Илиада” начинается перечнем кораблей, а воспоминания, тем более воспоминания старого человека, живут по законам внезапности, наваливаясь на него в самую неподходящую минуту и захлестывая с головой. Вместе с тем человек, проживший долгую и непростую жизнь, – это тоже эпос, крохотный и в то же время огромный, поэтому его родословная заслуживает описания. Лучше всего сделать это по модели великой книги, где самые эпохальные события очерчены такими скупыми и емкими словами, что непременно отыщется хоть один пассаж, записанный о каждом из нас. Начать уместнее, наверное, с тех, кто дал жизнь старой женщине, сидящей с бубильником в руке.

Вот родословие ее.

Жил человек именем Григорий в земле Ростовской, на берегу Дона. Григорий взял жену именем Матрона.

И сказал Господь Григорию: встань, возьми жену свою, и поведи я тебя по дороге к захождению солнца, даже до моря западного.

И послушался Григорий, и пошел, и стал жить у моря, где указал ему Господь»¹.

Фрагмент, стилизованный под библейское родословие, выделен курсивом. В финале романа повествователь осмысляет смерть героини как возвращение, утверждая христианскую концепцию бессмертия души. Такой отсылкой к базовым текстам европейской культуры обозначается повествовательная эпическая рамка, в поле которой сформировался роман как самый популярный и жизнеспособный жанр. В начале приведенного фрагмента, где утверждается сходство индивидуальной человеческой памяти с памятью литературы в целом, а жизнь личности осмысливается в литературных категориях, читатель, в зависимости от собственного кругозора, волен увидеть аллюзию на Предисловие к роману «Герой нашего времени» или на слова Белинского, определившего роман как «эпос частной жизни». Интенция же автора – утвердить максимально авторитетную модель описания, выбор которой поддерживается упоминанием гомеровской поэмы. Перед нами новый эпос, использующий узнаваемый способ универсализации исторического материала.

В обоих романах мы видим, наряду с утверждением образцов, разрушение архаичных жанровых структур сказки и древнего эпоса. Жизнь человека XX века не уместается в их отлитые в веках формы, повествование обогащается элементами психологизма, сложными сюжетными ответвлениями, многочисленными реминисценциями и аллюзиями. Интертекстуальный пласт произведений довольно широк и выполняет функцию, как правило, обогащения читательских ассоциаций. В рассказ о жизни героев периодически вплетаются аналогичные эпизоды из других произведений, жизнь литературных героев воспринимается в таком случае как состоявшаяся, но «виртуальная» реальность, и это делает их современными. Выдержанные в реалистической традиции романы Катишонок не содержат никаких элементов фантастики, однако они «подключены» к главной эстетической проблеме постмодернизма, проблеме сути литературного вымысла и роли языка. Указывая на условность художественного мира активным использованием приемов интертекстуальности, автор утверждает ее способом воплощения человеческого сознания как особой реальности.

В последнем романе цикла основным прецедентным текстом оказалась «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси. Этот роман, сформировавший для XX века жанровый канон семейного романа, в данном случае используется автором не как модель повествовательной стратегии, а как образец художественного осмысления личности, т. е. в русле целеполагания романа как жанра. Герои Голсуорси появляются не в повествовательском поле, а в персонажном. «Сагу...» читают и переводят герои романа Катишонок, находя параллели между Сомсом, Ирен, Джулианом, перипетиями их взаимоотношений и собственными судьбами. Основным мотивом «Саги...» в романе «Свет в окне» стала вовлеченность разных по развитию и социальной принадлежности персонажей в мир, созданный Голсуорси. Катишонок в духе модернистских и постмодернистских тенденций фиксирует заинтересованные читательские реакции и интерпретации эпизодов и героев. В этих интерпретациях – осмысление ими себя и перипетий собственной судьбы. Таким образом роман Голсуорси для читателей

¹ Катишонок Е.А. Против часовой стрелки. М., 2011. С. 17–18.

XX века, переживающих советскую власть, размывает границы между литературой и реальностью.

В описанных романах автор словно предлагает свою эстетическую программу, по сути миметическую и постмодернистскую по форме. Не камуфлируя условность любого художественного мира, Катишонок утверждает реальность сознания, преобразующего жизнь «близко к тексту». Проясняют эту программу финалы романов, в которых появляется образ субъекта речи / «человека творящего». В «Жили-были старик со старухой» это лишь намек на то, что автор – правнучка основных героев. Поскольку сказка сказывается от лица анонимного автора, равного всем, то омочивший усы в меду сказитель, являясь участником пира, воспринимается как голос хора. Он говорит о всеобщем, не выделяя себя из массы. Зато во втором – «Против часовой стрелки» – в финале появляется «я» субъекта речи («И я не умру. <...> А потом я вернусь к тебе»), а также странный образ «человека из только что перечитанной жизни». А в романе «Свет в окне» основной герой пишет свой роман, составляя его из эпизодов, которые читатель только что прочел. Он записывает их, подобно Льву Рубинштейну, на библиографических карточках, которые сложены в обувные коробки, что отсылает нас к В. Набокову, создавшему в русской литературе роман нового типа. Именно это действие – составление романа из многообразных впечатлений бытия – и становится для читателя, современного человека, единственно возможным способом совладать с противоречивой реальностью – светом в окне. Не случайно эпиграфом к роману служат слова Булгакова: «Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, шурясь, я убедился, что это картинка. И более того, что картинка не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе (М. Булгаков “Записки покойника”))»².

След этой постмодернистской игровой традиции в «реалистическом» творчестве Катишонок обнаруживается и в романе «Когда уходит человек», выбивающемся из семейной трилогии. В нем представлена драматичная история Риги (=Латвии) XX века, рассказанная как бы от лица доходного дома, который любовно заселялся хозяином в 1927 г. В финале романа он сравнивает себя тогдашнего с Кристофером Робинем, выстроившим свой чудесный мир в книге А. Милна. Приемы интертекстуальности у Катишонок становятся маркерами эстетической условности и одновременно служат для ее разрушения. Кроме того, жанрово-видовая динамика текстов, на которые опирается автор (сказка – эпос – роман), отражающая процесс индивидуализации субъекта речи в повествовании на протяжении веков, совпадает с эволюцией образа повествователя в ее романах.

² Катишонок Е.А. Свет в окне. М., 2015. С. 4.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3690.rus_lit_20-21/41-44

Е.Ф. Гилёва (*Стамбул, Турция*)

ОБРАЗ ЭШЕЛОНА В ИНГУШСКОЙ ЛИРИКЕ О ДЕПОРТАЦИИ

Реалистичный образ эшелона, увозящего людей в неизвестность, является устойчивым мотивом ингушской поэзии, посвященной депортации. Будучи эмоциональной по своей природе и отражая переживания людей, поэзия наделяет этот образ яркими характеристиками, что создает объемный образ-символ, который переходит из стихотворения в стихотворение. С образом эшелона сопряжены мотивы удаляющейся родины, ждущей переселенцев неизвестности и вопрос «за что?», который задают себе ни в чем не повинные люди. Наиболее ярко образ поезда предстает в стихотворении Б. Тимурзиева «На восток». Своеобразной кульминацией развития этого образа можно считать стихотворение Я. Патиева «Кокчетавский перрон».

Ключевые слова: ингушская литература, депортация, Б. Тимурзиев, Я. Патиев, образ эшелона, образ поезда.

E.F. Gileva (*Istanbul, Turkiye*)

THE IMAGE OF AN ECHELON IN INGUSH LYRICS ABOUT DEPORTATION

The realistic image of an echelon taking people into the unknown is a persistent motif in Ingush poetry dedicated to deportation. Being emotional in nature and reflecting the experiences of people, poetry provides this image with vivid characteristics, which creates a three-dimensional symbol that passes from poem to poem. The image of the echelon is associated with the motifs of a distant homeland, the unknown awaiting the displaced people, and the question “why?” that innocent people ask themselves. The most vividly this image appears in the poem by B. Timurziev “To the East”. The culmination of the image can be considered the poem by Y. Patiev “Kokchetav platform”.

Keywords: Ingush literature, deportation, B. Timurziev, Y. Patiev, the image of echelon, the image of train.

Во всем комплексе литературы, посвященной депортации ингушского народа в Среднюю Азию и Казахстан, особое место занимает поэзия, которая в соответствии со своим предназначением максимально эмоционально воспроизводит переживания как самих переселенцев, так и их потомков, для которых депортация навсегда осталась огромной национальной трагедией.

Подавляющее большинство стихотворений написаны уже после возвращения переселенцев на историческую родину. Преодолев трудности, вернувшись в родные края или же построив свою жизнь в местах переселения, люди начинают осмысливать случившееся, включается историческая память, которая порождает как научные исследования, анализирующие произошедшие события с разных точек зрения, так и литературные произведения, в которых отражается рефлексия субъекта исторического процесса. В лирике историческая память народа проявляется в устойчивых образах, которые, переходя из произведения в произведение, обретают всеохватность и символичность. Эти образы и мотивы формируются из реально пережитых событий, сохраненных народной памятью.

В ингушской поэзии о депортации можно выделить устойчивые образы уходящего на восток эшелона, неизвестного и страшного будущего, покидаемой родины, Дай Мохк (страны отцов), во многих произведениях рефреном звучит безнадежный вопрос «за что?», на который лирический герой никогда не дожидается ответа.

Пожалуй, наиболее частотным в поэтических произведениях о депортации является реалистический образ эшелона, поезда, увозящего ингушский народ из родной земли. В контексте всего корпуса стихотворений этот образ приобретает всеобъемлющее символическое значение: из многочисленных поездов и вагонов, упомянутых представленных в стихотворениях, складывается общий образ огромного эшелона, увозящего на восток целый народ.

Из архивных записей и свидетельств очевидцев известно, что для проведения операции по выселению ингушей и чеченцев было выделено достаточно большое количество эшелонов товарных поездов: «Везли нас в неизвестность в битком набитых товарных вагонах восемнадцать дней», – рассказывает ингушский писатель И. Кодзоев¹. В официальных источниках значится количество отправленных поездов и общая численность человек: «По 29 февраля выселено и погружено в железнодорожные вагоны 478 479 человек, в том числе 91 250 ингушей и 387 229 чеченцев. Погружено 177 эшелонов, из которых 159 эшелонов уже отправлено к месту нового поселения»², – отчитывается Л. Берия в телеграмме И. Сталину.

Таким образом, эшелоны, перевозившие переселяемые народы, – исторически достоверный факт, прочно зафиксированный народной памятью. Однако для индивидуального творческого сознания важными становятся детали, нюансы, выхваченные из общей трагической реальности, поэтому в отдельных стихотворениях поезд представлен метонимически: в стихах мелькают вагоны и колеса, реже появляются поезда. Эти детали зачастую наделяются эмоционально окрашенными эпитетами. В стихах появляется образ «скотских вагонов»:

Но в скотских вагонах, бесправных,
Везут на закланье нас.
Пыхтят паровозы исправно,
Верша людоедский приказ³.

Хотя образ «скотского вагона» кажется на первый взгляд эмоциональным поэтическим преувеличением, он взят из реальной жизни, что подтверждают и воспоминания очевидцев трагедии: «В товарных (скотских) вагонах мы ехали 13 суток. Каждый вагон был битком набит людьми как скотом. В середине вагона стояла одна буржуйка»⁴, – вспоминает М.А. Кодзоев.

Образ «скотского вагона» порождает и образ бесправного, безвольного народа-скота, который будет перевозиться в этих вагонах в нечеловеческих условиях.

¹ Депортация чеченцев и ингушей глазами свидетелей /Журнал «Арзамас». URL: <https://arzamas.academy/mag/934-deportation>.

² Там же.

³ Боков Г. Прощание с Кавказом // Бехке доаца кхаьра – Невиновная среда. Назрань: ООО «Пилигрим», 2015. С. 65. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

⁴ Агиева Л.Т. «Это было в феврале 44-го...» // 70 лет депортации ингушского народа (Сборник статей). Магас: Ингушский НИИ ГН им. Ч. Ахриева, 2014. С. 40.

Вагоны загружаются все четко,
Как скот, в них загоняется народ...⁵

«Скотские вагоны», «вагоны-гробы», в которых «осели человеческие стоны» и «померкли человеческие судьбы»⁶, вагоны, ставшие последним земным пристанищем для многих не переживших тяжелой дороги людей, – так представляются в стихах средства отправки ингушей на новое место жительства.

Не понимающие, в чем их вина, люди, внезапно объявленные врагами народа и в одночасье вынужденные покинуть родину, естественно задаются вопросом о причинах происходящего, особенно подобный вопрос закономерен в среде верующих людей, соотносящих свое положение с количеством совершенных ими грехов («Видно, за что-то прогневили небо»⁷).

Необходимо отметить, что мотив эшелона и вопрос «за что?», как правило, соседствуют в стихотворениях, что объясняется как историческими, так и психологическими причинами: именно в первые дни депортации, не имея возможности что-либо изменить или предпринять, люди пытались осмыслить сложившуюся ситуацию. Очевидцы свидетельствуют, что люди не верили в происходящее, думая, что это «недоразумение и что как только разберутся, их обязательно вернут домой»⁸.

Наиболее пронзительным стихотворением, в котором центральным оказывается образ уносящего людей в неизвестность поезда, является произведение Башира Тимурзиева «На восток». В стихотворении передана судьба целого народа, и состояние лирического героя-переселенца знакомо каждому, кто совершил этот вынужденный путь. Поезд, точнее его вагон, представлен как замкнутый мир, внутри которого существует лирический герой со своими переживаниями и наблюдениями.

Интересно, что сам образ поезда в стихотворении возникает постепенно, как будто вырастая из различных составляющих: «стук колес», «паровозный гудок», «холодная теплушка» – и только в финале стихотворения появляется образ мчащегося в Сибирь поезда, который перемежается с хаотичными размышлениями-наблюдениями лирического героя. Таким образом создается объемная картина того, что происходит в душе и мыслях человека, насильно увозимого «на восток».

В этих же размышлениях появляются и традиционные образы удаляющейся родины и ждущей переселенцев неизвестности. При этом важно отметить, что образ удаляющейся родины, остающейся на западе, выглядит столь же угрожающе, как и приближающийся восток: «А на западе злая пурга...»⁹.

Образ поезда, представленный в стихотворении Б. Тимурзиева «На восток», является наиболее объемным в корпусе стихотворений, посвященных депортации ингушей. Представляя собой фон, место, в котором находится лирический герой, поезд становится своеобразным героем стихотворения, голос которого (стук колес или гудок паровоза) органично вплетается в общее повествование, перекликаясь с размышлениями лирического героя.

⁵ Дидигова Р. Баллада о выселении. С. 106.

⁶ Кодзоев А. Эшелоны. С. 141.

⁷ Боков Г. Прощание с Кавказом (Песня-плач 23 февраля 1944 года). С. 65.

⁸ Из воспоминаний Кодзоева М.А. Агиева Л.Т. «Это было в феврале 44-го...» // 70 лет депортации ингушского народа (Сборник статей). Магас: Ингушский НИИ ГН им. Ч. Ахриева, 2014. С. 40.

⁹ Из воспоминаний Кодзоева М.А. Агиева Л.Т. «Это было в феврале 44-го...» // 70 лет депортации ингушского народа (Сборник статей). Магас: Ингушский НИИ ГН им. Ч. Ахриева, 2014. С. 40.

Эшелон, неотвратно стремящийся в неизвестность, имеет и конечный пункт назначения – кульминацией развития образа поезда является стихотворение Якуба Патиева «Кокчетавский перрон». Написанное как посвящение, оно проникнуто особым пафосом, в котором смешивается скорбь народа, вынужденно оказавшегося в этих местах, и печаль автора стихотворения, уже по своей воле посетившего край, ставший для него «родиной по рождению».

Ретроспекция, лежащая в основе композиции стихотворения, придает ему кинематографичность: сначала зритель (читатель) видит страшные кадры истории, и лишь в финале оказывается, что все это предстает в памяти автора, спустя годы вновь оказавшегося на столь знаковом для своего народа месте.

Уже в первом четверостишии автор допускает грамматическую ошибку, используя единственное число вместо множественного:

Здесь один за другим прибывал эшелон (вместо прибывали эшелоны)
Здесь одна за другой прибывала беда (вместо прибывали беды)¹⁰

Однако эта грамматическая ошибка в общем контексте поэзии, посвященной депортации, приобретает символический смысл, превращая множество поездов в один бесконечный состав, привозящий людей, у которых на всех одна беда, охватившая целый народ (а может, и народы, если учитывать масштабы депортации). Позднее употребление единственного числа слова «эшелон» вместо множественного повторяется, как бы закрепляя образ бесконечного поезда:

Сколько жизней несчастных сюда не довёз
Эшелон, что один за другим приходил¹¹.

Стихотворение Якуба Патиева «Кокчетавский перрон» придает образу эшелона завершенность, поезд обретает конечный пункт назначения, который также оказывается символическим: с одной стороны, это конец долгого и трудного пути, а с другой – начало новой нелегкой жизни для переселенцев, а также малая родина для нового поколения ингушей, родившихся в изгнании.

Таким образом, поезд или эшелон в ингушской поэзии, посвященной депортации, оказывается объемным образом-символом, сопутствующим народной трагедии. Именно с образом товарного поезда, перевозящего скот, ассоциируется у народа ссылка. Это находит яркое отражение в лирике. Поезд имеет пункт отправления – Дай Мохк, родина, в которой остается все, но которая при этом охвачена пургой: как настоящей метелью, так и произволом властей, – и пункт назначения – Кокчетавский перрон, ставший символом всех станций, принимавших эшелоны депортированных. Эти поезда становятся особым замкнутым миром для находящихся в них людей, каждый из которых задается вопросом: «За что, за какие грехи, народ постигла столь ужасающая трагедия?»

Образ эшелона и сопутствующие ему мотивы являются наиболее устойчивыми, обретая многогранность и символичность и становясь объединяющим для всех стихотворений, посвященных теме депортации ингушского народа в Среднюю Азию и Казахстан.

¹⁰ Патиев Я. Кокчетавский перрон. С. 234.

¹¹ Там же

УДК 82-313.2

https://www.doi.org/10.29003/m3691.rus_lit_20-21/45-49

Орлин Стефанов (*София, Болгария*)

ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН – ОСНОВАТЕЛЬ АНТИУТОПИИ

Своим романом «Мы» знаменитый русский писатель Евгений Замятин проторил дорогу новому направлению в мировой литературе – жанру антиутопии. Как предшественники в области стилистики, на которых ориентировался писатель, признаны: Гоголь, Лесков, Тургенев (из русских классиков), а также: Свифт, Уэллс, Анатоль Франс. А на уровне мировоззрения это тема Великого инквизитора в «Братьях Карамазовых». Но корни писательского подхода надо искать и в самой «Утопии» Т. Мора, где жители одеты в униформы. В еще более отдаленной эпохе имеются нормы «идеального государства» у Платона с цензурой, которая из Гомера оставляет только гимны в прославлении богов. Есть сходство с «Городом Солнца» Т. Кампанеллы, с доктриной Руссо для сохранения равенства с помощью насилия... Антиутопия Замятина опровергает радужные описания Чернышевского в «Четвертом сне Веры Павловны». В судьбе Д-503 показано превращение личности в предмет, которым желают манипулировать во имя восхваляемого «разума», а по существу, для цементирования отчужденной власти...

Ключевые слова: утопия, идеальное государство, Платон, Кампанелла, Руссо, Чернышевский.

Orlin Stefanov (*Sofia, Bulgaria*)

EVGENY ZAMYATIN – THE GENRE OF ANTI-UTOPIA

In his novel “We,” the renowned Russian writer Evgeny Zamyatin establishes a new direction in world literature – the genre of anti-utopia. Among his stylistic predecessors are noted figures such as Gogol, Leskov, and Turgenev, regarded as classics of Russian literature, as well as Swift, Wells, and Anatole France. Conceptually, the theme resonates with Dostoevsky's Grand Inquisitor in “The Brothers Karamazov.” However, the impetus for the author's vision can be traced back to Thomas More's “Utopia,” where inhabitants wear identical uniforms. In an even more distant era, this aligns with the norms of Plato's “The Republic,” featuring censorship for Homer, whose works are reduced to hymns praising the gods. Striking parallels can be drawn with Thomas Campanella's “The City of the Sun” and Jean-Jacques Rousseau's doctrine of maintaining equality through coercion.

Zamyatin's anti-utopia rejects idealised depictions, such as Vera Pavlovna's Fourth Dream in Chernyshevsky's “What Is to Be Done.” the fate of D-503 illustrates how the individual transforms into an object subject to manipulation in the name of exalted “reason,” while in essence, it serves to solidify alienated authority.

Keywords: Utopia, Ideal State, Plato, Campanella, Rousseau, Chernyshevsky.

Своим романом «Мы», знаменитый русский и советский писатель Евгений Замятин проторил дорогу новому направлению в мировой литературе: жанру антиутопии. Написанный в 1920 г., он «опередил» Олдоса Хаксли, Джорджа Оруэлла, Рэя Бредбери, которые корректно признавали за русским писателем право первопроходца.

В литературе ничто не возникает на пустом месте, поэтому важно установить, на каких предшественников опирался Замятин, отголоски каких утопических проектов прошлого нашли отражение в его пророческом романе?

Предшественники, на которых ориентировался писатель, описывая быт и взаимоотношения в некоем вымышленном мире, гораздо шире той обоймы авторов,

которых приводит в своем предисловии к изданию «Евгений Замятин. Избранное» (М., 1989) составитель и автор предисловия Олег Михайлов. Им перечислены: Гоголь, Лесков, Тургенев, Достоевский. Из европейских авторов упомянуты: Свифт, Уэллс, Анатоль Франс. Эти два «русла», по мнению составителя, «соединились, высвечивая неожиданное, непрошеное будущее»¹. Составитель делает упор на отрицании «глобального мещанства, застоя и косности, приобретающих тоталитарный характер»². Однако такие имена отсылают преимущественно к художественной стилистике, а на уровне мировоззрения сказано о теме Великого инквизитора в «Братьях Карамазовых», которому соответствует Благодетель у Замятина.

Чтобы обосновать отрицательную частицу «анти», важно увидеть, к каким утопическим конструкциям заявил свое критическое отношение выдающийся прозаик и мыслитель.

На первом месте поставим саму «Утопию» Томаса Мора, потому что и здесь, и там идет речь о вымышленном мире. Но есть существенная разница! Ведь Замятин не предлагает воплощать желанную модель человеческого общежития, а показывает опасность надуманной «идеальности». Если рассказчик под «номером» Д-503 гордится быть одним из математиков Великого Государства, то автор романа недвусмысленно предупреждает: «разогнуть дикую кривую» невозможно. Иллюзорно прельщаться, будто «великая, божественная, точная, мудрая прямая – мудрейшая из линий...»³

С несомненным сарказмом описано, как «мерными рядами, по четыре, торжественно отбивая такт шли номера – сотни, тысячи номеров, в голубоватых юнифах, с золотыми бляхами на груди – государственный номер каждого и каждой»⁴. У Мора одинаковое одеяние жителей Утопии является «правильной» возможностью избежать индивидуальности, что гарантировало бы простую и гармоничную жизнь на острове. Даже золото может идти только на изготовление ночных горшков. Но Замятин дает ясно понять, что отгороженное от остального мира стеклянной стеной Единое Государство отнюдь не является желательной перспективой. А еще ужасней планы распространения такой идеологии далеко за пределами Земли. Зловещая ирония вложена в намерения с помощью ИНТЕГРАЛА утвердить единую власть, подчинить находящихся «в диком состоянии свободы» обитателей иных планет «благодетельному игу разума».

В самом названии романа «Мы» прочитывается то неприятие самостоятельной личности, зачеркивание индивидуальности, которое окажется невозможным, то есть – утопичным. Понимаем, что конспектирующий свои переживания и раздумья «номер» колебался, личные чувства толкают его вне колеи. Не могут же быть лица с одинаковым носом, разные бывают фигуры, не все вписываются в «стандарты» роста. Его раздражают даже собственные руки – слишком они волосатые...

Очень показательно, что в Государственной Газете перечислены жанры, в которых люди пера *обязаны* восхвалять красоту и величие Единого Государства. Надо «составлять трактаты, поэмы, манифесты, оды».

¹ Михайлов О. Гроссмейстер литературы // Замятин Е. Избранное. М., 1989. С. 17.

² Там же.

³ Замятин Е.И. Мы. URL: <https://ilibrary.ru/text/1494/p.1/index.html>.

⁴ Там же.

Но такое наставление отсылает к ассоциациям о предписаниях для «идеального государства» у Платона. Он налагал цензуру на Гомера: дескать, нужны гимны прославления богов, но ни в коем случае не допускаются сцены с ужасами в Аиде – воинам не следует дорожить жизнью и страшиться смерти. Пение гимнов и восхваление богов находит соответствие с тем, как Музыкальный Завод всеми своими трубами поёт Марш Единого Государства. И, конечно же, не допускается драма, «плаксивые песни». И если у Замятина имеется Бюро Хранителей, которые следят за поведением рядовых «нумеров», у Платона трезвые распорядители дают вино тем людям, которые по причине солидного возраста сохраняли бы ненужную сдержанность.

Совпадает и контроль в области «детоводства», поскольку еще у Платона рекомендуется подстроенной жеребьёвкой воссоединять в брачные пары «достойных с достойными». А подтасовку надо делать незаметно, чтобы «недостойные» обращали свое недовольство к Судьбе.

Можно найти аналогии с Телемским аббатством у Рабле, где все обитатели одеваются одинаково, хотя великий сатирик оставляет и простор для иронии. У него гигантские размеры сооружений дают повод для несерьезного, антиутопического отношения. См., например, начало LV главы «О том, как было устроено жилище телемитов»: вода из фонтана с тремя грациями «лилась из сосков, рта, ушей, глаз и прочих отверстий». Еще М. Бахтин истолковал смеховую стихию в знаменитом романе, поэтому не стоит выискивать там серьезные конструкции для жизнеустройства, которое бы даровало *всеобщее счастье*.

Вот в «Городе Солнца» Томазо Кампанеллы видны все приметы утопии, которые в переплавленном виде показаны у Замятина. Во-первых, «Солнце» – это верховный правитель или Метафизик, который выносит окончательные решения по всем вопросам светского или духовного характера. Ясно, что в «Мы» это Благодетель. Соправители «верховного» – это Мощь, Мудрость и Любовь. А все подданные Солнца, для которого даже введена пиктограмма – кружочек с точкой в центре ☉ – обязаны приносить пользу, хоть бы соглядатайством. Очень схожи и «жертвоприношения». У Кампанеллы более праведный приносит себя в жертву богу добровольно под куполом, у Замятина тоже под колоколом «изменившие разуму» «нумера» получают возможность преодолеть болезнь (душу) или погибнуть. Д-503 склоняется перед Благодетелем и разоблачает «врагов счастья». «Разум» не совместим с фантазией, и не нужна «далекая, бессмысленно-мечтательная улыбка». А после Великой Операции те, кто поколебался, освобождаются от «бреда, нелепых метафор, чувств». И ужасает описание, которое – увы – напоминает, как в наши дни «массовая» антикультура превращает современных обывателей в зомби: «Из головы вытащили какую-то занозу, в голове легко, пусто <...> нет ничего постороннего, мешающего улыбаться»⁵.

В утопиях делается упор на гарантиях «улыбчивого» и беззаботного существования. В романе «Мы» впервые показана опасность подмены человека растворимым в социально безликой массе «нумером». Из более близких по времени произведений можем вспомнить роман Кена Кизи «Пролетая над гнездом кукушки», в котором главного героя тоже подвергают операции.

⁵ Замятин Е.И. Указ. соч.

Замятин четко указал: слияние всех в «Мы» неосуществимо – «значительное количество нумеров»⁶ изменили разуму, а высказанная в самом конце романа уверенность, что подавляющий личность «разум должен победить», в сущности, заявлена человеком, который опустошил и предал самого себя. Слова «надеюсь, уверен» выдают колебание «нумера» Д-503. Воспринять их серьезно не представляется возможным...

Заслуга русского писателя в том, что он первый предупредил: светлые перспективы, которыми нас соблазняют умозрительные утопии, в корне несостоятельны. Они сопряжены с иллюзиями, воплощение которых может привести не просто к огромным затратам, но и к личным трагедиям.

Вникая в роман Замятина, понимаем надуманность радужных описаний Чернышевского в Четвёртом сне Веры Павловны. В его «программном романе» «Что делать?» даже обещаны потайные помещения для «розовых» встреч, которыми тешат себя и «нумера» у Замятина... Полярная противоположность утопического социализма и опасений Достоевского логично проявляется и в пристрастном отношении Владимира Ульянова. Одному – восторг и восхищение, другой объявлен «архискверным»...

Можем также вспомнить спекуляцию у другого классика «научного коммунизма»: К. Марксу идея равенства представлялась очень подходящей для пропаганды! Соответственно, приходят на ум понятия «свобода и равенство» в трактате Жан-Жака Руссо «Об общественном договоре». Не забываем, однако, что он ратовал за свободу политического тела посредством равенства в имуществе и в сознании рядовых людей. Важно также отметить, что Руссо никак не заикается о «братстве». Это манящее слово было добавлено во время французской революции, когда была декретирована и кровавая «альтернатива»: «Или – СМЕРТЬ!». Вот и гильотины «выравнивали» кого надо по всей Франции!

Для Руссо образцовы такие государственные образования, теории, религии, исторические деятели, при которых полное подчинение подданных в порядке вещей. Он подчеркивает «преимущества» деспотической Спарты и ее законодателя Ликурга. Ему по душе спартанские же нравы в кальвинистской Женеве. Часто «просветитель» ссылается на Платона, а имя Макиавелли взято под его защиту. И такие утопические конструкции легко опровергаются при сопоставлении с романом Замятина «Мы». Имеется ясная метка, что при внедрении в доктрину утопичных представлений «почетное место» отводится насилию. Вот как сказано у Руссо: «Именно потому, что сила вещей всегда стремится уничтожить равенство, сила законов всегда и должна стремиться сохранять его»⁷.

Но разве «сила вещей» не пересилит любое вмешательство, даже если его обставят законной оболочкой? И не помогут репрессивные меры ни сикофантов (в «Утопии»), ни хранителей («Мы»), ни «блустители порядка» любой масти...

...Благодаря своей писательской интуиции, Замятин подверг психологической проверке оправданность надуманной «идеальности», внедрению которой служат отряды для насилия, проведение ритуальных истязаний, экзекуций тех, кто не сломался. Органика человеческих отношений более устойчива, чем трактатные построения.

⁶ Замятин Е.И. Указ. соч.

⁷ Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1969. С. 189.

Жаль только, что догматика и фанатизм, как напоминает выдающийся русский писатель и мыслитель, чреваты трагизмом. В финале главного героя подвергают операции для искоренения воображения, чувств, сновидений. Д-503 превращен в улыбающегося «нормального человека», он – бездушная марионетка. Строитель Интеграла спокойно наблюдает гибель женщины, которая попыталась спасти его от растворения в местоимении «МЫ».

Таким образом, писатель однозначно показал бесчеловечное превращение личности в предмет, которым желают манипулировать во имя восхваляемого «разума», а по существу – для цементирования отчужденной власти...

УДК 82.091

https://www.doi.org/10.29003/m3692.rus_lit_20-21/49-52

Ангелика Молнар (Дебрецен, Венгрия)

СОВРЕМЕННЫЕ ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ МАКСИМА ГОРЬКОГО «НА ДНЕ» В ВЕНГРИИ

В тексте статьи представляются важнейшие современные постановки драмы Максима Горького «На дне» на венгерской театральной сцене. Автор рассматривает новые решения, при помощи которых венгерские сценаристы и режиссеры театрально реализуют вербальное произведение. Пьеса присутствует в репертуаре венгерских театров и по сей день, так как ощущается духовное родство между русскими и венгерскими людьми, общность между российской и венгерской жизнью, актуальность проблемы невозможности выбраться со дна социума наверх. Популярность «На дне» объясняется также и тем, что Горький трансформирует чеховский образец, наделяя его вечным философским содержанием, тезисностью и перенесением конфликта в общественный план. Венгерское театральное искусство основано на реалистическом представлении и исполнении текста. Однако встречаются и более смелые, модернизированные спектакли с радикальными инсценировочными решениями, например, отказом от определенных сцен либо добавлением новых. В фокус обзора попадают те современные интерпретации, которые выбрали «золотую середину».

Ключевые слова: Горький, «На дне», венгерские постановки, реинтерпретации, актуальность.

Angelika Molnar (Debrecen, Hungary)

CONTEMPORARY HUNGARIAN PRODUCTIONS OF MAXIM GORKY'S PLAYS "AT THE BOTTOM"

The text of the paper presents the most important modern productions of Maxim Gorky's drama "At the Bottom" (The Lower Depths) on the Hungarian theater stage. The author examines new solutions with the help of which Hungarian scriptwriters and directors theatrically implement a verbal work. The play is present in the repertoire of Hungarian theaters to this day, as one can feel the spiritual kinship between Russian and Hungarian people, the commonality between Russian and Hungarian life, the urgency of the problem of the impossibility of getting from the bottom of society to the top. The popularity of "At the Bottom" is also explained by the fact that Gorky transforms Chekhov's model, endowing it with eternal philosophical content, thesis, and

the transfer of conflict to the social plane. Hungarian theatrical art is based on the realistic presentation and execution of the text. However, there are also more daring, modernized performances with radical staging solutions, for example, the rejection of certain scenes or the addition of new ones. The focus of the review is on those modern interpretations that have chosen the “golden mean”.

Keywords: Gorky, At the Bottom, Hungarian theatre, reinterpretations, actuality.

Мировая слава драматурга М. Горького была закреплена драмой «На дне» (1902). Произведение имело большой успех не только в Московском Художественном театре под руководством К.С. Станиславского, но также и в Венгрии. За 120 лет, прошедших с момента ее написания, ничего не изменилось: каждый, кто не по своей вине или в силу внешних факторов попадает на дно социума, не имеет возможности выбраться оттуда. Философская плоскость драмы существует вне времени, актуальна и сегодня. Драмы великих русских авторов, в первую очередь А.П. Чехова, постоянно и в большом количестве присутствуют в репертуаре венгерских театров. Режиссеры видят в этих произведениях духовную близость между русскими и венгерскими людьми, общность между российской и венгерской жизнью. Настоящим тезисно представляются наши важнейшие постановки.

Пьеса Горького «На дне» была представлена для венгерской публики уже в 1903 году Летним театральным кружком в будапештском Саду им. Хорвата. Затем она неизменно пользовалась особой популярностью. К примеру, запомнилась премьера 24 ноября 1961 года в Сегедском национальном театре. Спектакль известного столичного Театра им. Мадача (Премьера: 13 декабря 1968 года) получил довольно жесткую критику из-за его пессимистического и нигилистического настроения. Некоторые писали, что он был даже скучным, несмотря на то, что зрители трижды вызывали актеров после спектакля, почувствовав страшную силу открывшейся им «бездны».

Зрители Капошварского Театра им. Г. Чики, долгое время славившегося своими интересными экспериментами, могли видеть пьесу на сцене с разницей в 20 лет: в 1972 году Иштван Комор и в 1992 году Тамаш Ашер поставили незабываемые спектакли о судьбе людей, упавших на дно жизни, которых автор изображает не сверху, как посторонних, с ложной жалостью, но не без сострадания. В 2012 году с акцентом на персонаже странника Луки с новой силой возгорелись споры о том, что есть истина и что есть человек.

В 2001 году событием года стало в Венгрии новое посвящение безнадежности в будапештском Новом театре. Мы могли испытать не только тревоги обитателей ночлежки на сцене, но и потерю экзистенциального положения на собственной шкуре. С точки зрения театрального искусства казалось более любопытным опытом представление одной провинциальной труппы. 18 февраля 2005 года Театр им. Г. Гардони в Эгере показал нам чудо. Действующие лица, как пьяные, бесконечно шатались под бесконечными, грохочущими лестницами, которые угрожали падением прямо на публику. Железные сооружения, столбы, решетки перегружали сцену, наряду с кучами мешков, бутылок и мусора. Вопиющие ряженные без отдельных лиц галдели невнятной речью. Образы мрачных бездомных, немые зрелища, словно цирковых номеров, страшили своей реалистичностью, но спектакль не увяз в социологическом натурализме. Каждый актер исполнял свою роль превосходно, достоверно изображая степени и вариации физической и психической деградации, в то же время

наполнял ее особенным лиризмом. Это относилось также к музыке. Известная песня звучала то из громкоговорителей голосом ребенка или хрипотой Тома Уэйтса, то в свистящем исполнении бездомных.

Вызвала настоящий фурор и премьера «На дне» 24 января 2009 года в будапештском Театре им. Йожефа Аттилы. Спектакль, поставленный современным театральным художником Чабой Хорватом, получился еще более смелым, интерпретирующим драму нетрадиционным способом, сочетая движение и текст. Представлены были фрагменты из жизни наших современников. Действие сначала происходит в транснациональном ресторане быстрого питания, т.е. где угодно в мире, однако над сценой висит надпись по-русски «Очень хорошо». Хозяева ночлежки работают в нем как сотрудники, а бездомные сидят как гости. Любопытно, что Лука напоминает Рональда – клоуна. Прилавки можно перемещать, тем самым создавать различные пространственные отношения. Так сцена превращается в приют с известным разворотом действия, что показано стилизованными движениями драки, выполняемыми каждым персонажем в одиночку. Доминирующим цветом является красный. Лука мажет им свои руки и поднимает их, будто он ни к чему не причастен. Обитатели приюта в гневе нападают на его фигуру и давят резинового клоуна. Балаган сочетается с социальным лицемерием и ситуацией жестокой действительности, безнадежностью судьбы, но всё лишено катарсиса. Возможно потому, что в конечном итоге получился танцевальный спектакль с хореографическими сценами и отрывочной, ассоциативной структурой.

В конце 2013 года и в г. Веспреме поставили пьесу «На дне». Театр им. Петёфи демонстрирует бездомных ночлежки, как человечество, потерявшее смысл существования. Выходом из саморазрушения в виде «адской» декорации может стать «божественное» слово Луки.

Постановку Национального театра 2014 года осуществил знаменитый режиссер Виктор Рыжаков, одна из знаковых фигур современного российского театра. Он требует вовлеченности и интеллектуального сотрудничества от аудитории, чтобы под воздействием спектакля все смогли встать на путь спасения. В его же новой интерпретации будто нет действия, нет действующих лиц, одни куклы, которые, с одной стороны, представляют воображаемый мир словно Аватары, а с другой – символизируют из-за власти денег духовно опустошенный реальный мир, который стал приютом. Все действующие лица одеты в одинаковые белые платья, это придает им единообразие, неизвестно кто кого играет, важно, что люди стоят в паре с парой черных кукол. К тому же, все происходит не в ночлежке, а на пустой сцене с заснеженными холмами. Одно только действующее лицо исключение – Лука, странник, который появляется здесь в черной одежде, создавая контраст всему. Теплый, обнадеживающий тон придает не только его внешний вид, но и пение группой бездомных длинной, повторяющейся песни на русском языке уже после зрительских аплодисментов.

Венгероязычный национальный театр Марошвашархья был на гастролях с актуализированной драмой Горького в 2014 году. Труппа имени М. Томпы показала, что проблема маргиналов и отверженных – одна из жгучих проблем нашего времени. Напряжение между социальным статусом и человечностью часто кажется непреодолимой. В этом контексте поднимаются самые важные для человека вопросы поиска Бога, отказа от Бога, вопрос жизни и смерти. На фигуре Луки фокусируется и спек-

такль другого венгерского театра в Румынии «Чики Йатексын», премьера которого состоялась 27 февраля 2015 года. В отличие от жильцов ночлежки, не видящих смысла в жизни, он проповедует веру в человеческие ценности и способен подарить своим товарищам по несчастью проблеск надежды, который в конечном итоге оказывается губительной иллюзией. Из постановки Большого театра г. Дьёра (премьера 23 сентября 2017 года) видно, как безжалостный общественный порядок не позволяет людям подняться со дна и начать жить по-человечески. Особенно потрясает харизматическая игра великого актера Тамаша Йордана в роли Луки.

Тот факт, что драма Горького неподвластна времени, доказывает и еще одна, по счету последняя на сегодняшний день, венгерская постановка. В небольшом, но популярном театре им. Эркеня 13 апреля 2019 года состоялась премьера спектакля под режиссурой известного Тамаша Ашера. Он тоже перенес действие в современность, и даже речь действующих лиц содержит современный сленг и узус. Костюмы отражают как модную в наши дни одежду, так и повседневные, знакомые лохмотья. Потертые серые декорации и тюремные нары демонстрируют низменное и безысходное положение несчастных. Стоит лишь оглянуться на окружение театра. Одиночество, алкоголизм и безнадежность по-прежнему характеризуют и жизнь бездомных соседнего приюта. К зрителям театра постоянно обращаются нищие, предлагающие их газету «Без крыши». Однако инсценировка драмы Горького, выполненная театром, расширяет ее идеи до универсальной, в силу развертывания ее философской глубины.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3693.rus_lit_20-21/52-59

Д.В. Кротова (Москва),
Дэн Си (Шэньчжэнь, КНР)

РОМАН М. ШИШКИНА «ПИСЬМОВНИК»: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ ВОСПРИЯТИЯ ЖИЗНИ

В статье выявлены и раскрыты две онтологически противоположные модели восприятия жизни, воплощенные в романе М. Шишкина «Письмовник»: жизненная парадигма, основанная на ощущении покоя, и мировоззренческая модель кризиса. При этом в траектории судьбы одного персонажа два контрастных способа восприятия бытия могут совмещаться, сменять друг друга на разных этапах. Суть модели покоя сводится к непротивлению, примирению с собой и с другими, к гармонии и в итоге – к самореализации. Кризисное восприятие жизни воплощено главным образом в военных эпизодах повествования: война, с ее бессмысленностью, жестокостью и безысходностью, осмысливается Шишкиным как чудовищное нарушение бытийных законов. В статье раскрывается понимание жизни как потока субъективных впечатлений, среди которых особое место отводится визуальным, слуховым и тактильным. Проблематика и особенности стилистики романа рассматриваются в контексте неомодернистской литературной тенденции.

Ключевые слова: современная литература, Шишкин, «Письмовник», жизнеощущение покоя, жизнеощущение кризиса, неомодернизм.

D.V. Krotova (*Moscow*),
Deng Xi (*Shenzhen, China*)

**M. SHISHKIN'S NOVEL «THE LETTER BOOK»:
ARTISTIC MODELS OF LIFE PERCEPTION**

The article discloses and reveals two ontologically opposite models of life perception, embodied in M. Shishkin's novel «The Letter Book»: a life paradigm based on a sense of peace, and a worldview model of crisis. At the same time, in the fate trajectory of one character two contrasting ways of perceiving of being can be combined, replace each other at different stages. The essence of the state of peace boils down to non-resistance, reconciliation with oneself and others, to harmony and, as a result, to self-realization. The crisis perception of life is embodied mainly in the military episodes of the narrative: the war, with its senselessness, cruelty and hopelessness, is comprehended by Shishkin as a monstrous violation of existential laws. The article reveals an understanding of life as a stream of subjective impressions, among which a special place is given to the visual, auditory and tactile. The range of problems and style features of the novel are considered in the context of the new-modern literary trend.

Keywords: modern literature, Shishkin, «The Letter Book», life sense of peace, life sense of crisis, new-modern.

Течение жизни – это прежде всего бесчисленное множество обычных, повседневных моментов, которые выполняют роль своеобразных «проводников» времени и событий. Эти же моменты – свидетели продолжающейся жизни, возникновения вещей и явлений, а также доказательства их существования и бытия самого человека. Каждый отдельный миг – сиюминутный кадр, фиксация жизни, и вместе с тем, это квинтэссенция огромного количества предыдущих мгновений, их запись – словно письмо, в котором повествуется обо всем, что произошло, и в котором запечатлены все обычные и необычные моменты. Стиль «письма» зависит от степени «обычности»/«необычности» зафиксированных моментов и связанных с ними ощущений. Художественное повествование в романе М. Шишкина «Письмовник» строится по принципу осмысления мгновений (часто общих для людей любящих), а также вызванных ими субъективных переживаний, ощущений, чувств. Отношение к пережитым моментам формируется исходя из способа восприятия мира человеком. Мы предлагаем обозначить контрастные способы мировосприятия, представленные в романе, как «модель покоя» и «модель кризиса». Как эти модели видит писатель, как они влияют на жизнь героев, на их взаимодействие и как с помощью описания этих способов отношения к миру Шишкину удастся сказать собственное слово в сфере художественного анализа проблемы жизнеощущения личности?

Выделяемая нами «модель покоя» в романе Романа Шишкина «Письмовник» – один из двух онтологически противоположных способов восприятия мира и аспектов жизнеощущения. Глубинное ощущение покоя позволяет героям романа вглядываться в окружающий мир и видеть в нем красоту и гармонию.

Суть состояния покоя сводится к непротивлению, примирению с собой и другими, к гармонии, максимальному согласию, всепринятию и в итоге – к самореализации. Для главного героя романа Володи покой – особое состояние, помогающее разглядеть мельчайшие детали этого мира, которые ускользают от взгляда «повседневного». Саше – главной героине – ощущение покоя дарит именно любовь в раз-

нообразных ее проявлениях. Ощущением покоя в наибольшей степени наполнены воспоминания героев романа о том времени, когда они были вместе, а также ряд эпизодов последующей жизни Саши. Зачастую состояние покоя не описывается напрямую, а передается опосредованно – через визуальные, слуховые, тактильные впечатления. И эти подробные описания совсем, казалось бы, не значимых деталей явственно характеризуют счастливое ощущение спокойствия и ничем не омраченного тихого восторга от жизни.

Ощущение покоя в первую очередь связано в романе с темой любви – любви взаимной, искренней и поистине бесценной во всех своих мелочах. В главах, выражающих жизнеощущение покоя, большую роль играют воспоминания о моментах, наполненных безмятежной радостью и счастьем, когда герой и героиня находились вдвоем или, хотя и были вдали друг от друга физически, внутренне оставались тесно связаны, включены в единое эмоциональное поле. Это моменты, которые постоянно лелеются, вспоминаются, осмысливаются и занимают значительную часть писем: «Все время вспоминаю наше лето. Наши утренние этюды маслом на поджаренных хлебцах. Помнишь наш стол под сиренью, покрытый клеенкой с бурым треугольником – следом горячего утюга? <...> А помнишь, мы нашли в поле зайца с перерезанными ногами – косилкой. Кареглазые коровы»¹; «Помнишь, у вас на даче выбило пробки, ты мне светила свечкой, а я стоял на стуле и ковырялся с жучком. Взглянул на тебя, а ты такая была необыкновенная в полумраке, и свет от пламени переливался по твоему лицу! И в глазах отражался огонек свечи» (22–23).

Мельчайшие детали, которые сопровождают описываемые ситуации, словно отстранены и укрупнены для усиления впечатлений и обострения переживаний: пейзажи, цвета, запахи, температуры, звуки вдруг разукрашивают обыденность, поднимая ее на уровень произведения искусства. Основная мысль, которая доносится до читателя, – это мысль о важности всех деталей и всех жизненных моментов, окрашенных чувством любви. Именно любовь помогает придать значимость жизненному движению, жизненному пути, причем любовь бесконечно искренняя, преданная, спокойная в своем величии и одновременно в простоте. Ради любви герои не совершают каких-то громких подвигов, они просто вместе проводят время, делают обычные вещи, делятся мыслями и ощущениями. И все же «повседневная», но очень трогательная любовь поддерживает внутреннее равновесие героев, их покой, позволяя им даже в воспоминаниях ничего не додумывать и не прибавлять к тому, что сохранила память: «И все нюхала. Твое мыло. Твой одеколон. Кисточку для бритья. <...> Поцеловала пуговицу. Наклонилась над твоей кроватью, поднесла нос к подушке. Я была так счастлива!» (15–16); «Ты привыкла спать “куколкой”, закутала голову в одеяло и оставила только лунку для дыхания. Лежу и смотрю в эту лунку. А ты смешная такая – заснула с шоколадной конфетой за щекой. И у тебя изо рта шоколадная струйка. Лежу и сторожу твоё дыхание» (25).

Течение времени описано в романе очень субъективно. Володя становится частью чужеродного пространственно-временного континуума (Китай 1899–1900 гг.), Саша пребывает в своем событийно-временном потоке, физически не совпадающем

¹ Шишкин М.П. Письмовник. М., 2017. С. 10. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

с Володиным, но в письмах героев фиксируется их глубинная эмоциональная связь – неважно, разделяет их год или десятилетие. Об особом хронотопе у М. Шишкина размышляют И.Б. Ничипоров², Д.В. Кротова³, М.В. Бочкина⁴, М.А. Хлебус⁵, Т.Г. Прохорова⁶, С.Н. Лашова⁷ и другие ученые.

В основе художественного мира Шишкина как писателя-неомодерниста лежат «универсалии человеческого бытия, <...> не связанные напрямую с социальными обстоятельствами или историческим контекстом»⁸. Шишкин будто воссоздает некий миф, историю любви в рамках «новой мифологии», в которой, подобно древним мифам, хронотопические координаты едины и временной континуум далек от привычного разделения на прошлое, настоящее и будущее. Иногда время приостанавливается или словно «перематывается» вперед, но события и впечатления разных периодов неизменно живы и наполнены красками в сознании главных героев. Так, Саша описывает то, что она видит и слышит, вспоминает и чувствует, а порой даже как будто разглядывает со стороны, словно на большом экране, как крупный план в фильме, – вот оно, все здесь, одновременно в ее жизни и сознании: «А вот мы на даче белим потолок, прикрыв мебель и пол старыми газетами. Ходили босиком, и газеты все время прилипали к ногам. Все перемазались. Соскребаем друг у друга белила из волос» (16); «Вот сидишь перед духовкой с ложкой в одной руке и раскрытой поваренной книгой в другой» (19); «Как сейчас все это снова вижу и чувствую кожей: с утра накрапывает, туман залез на забор, все дорожки в лужах. Иду к тебе под зонтом, и на мосту через овраг дождь сыплет сильнее» (36).

Ощущение покоя, исходящее от воспоминаний Володи и Саши о счастливых летних днях, читатель улавливает благодаря «голосам» героев, которые «звучат» в их письмах, благодаря описываемым картинам с их избытком деталей, ярко и отчетливо вспыхивающих в воображении, и благодаря той «музыке» безмятежности, которую словно слышат влюбленные, а вместе с ними и читатель: «Смотрю на закат. <...> Такая тишина кругом. А небо какое! Вон бузина – и та мироощущает» (89);

² Ничипоров И.Б. Люди и тексты в романе Михаила Шишкина «Письмовник» // Русистика без границ. 2019. № 3. С. 15–22.

³ Кротова Д.В. «Письмовник» М. Шишкина как неомодернистский роман // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения). Материалы VII Международной научной конференции. Москва, 17–19 декабря 2020 г. М.: МАКС Пресс, 2020. С. 191–194; Она же. Онтология смерти в романе М. Шишкина «Письмовник» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. № 1. С. 43–51.

⁴ Бочкина М.В. Космическое время в романе М. Шишкина «Письмовник» // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения). Материалы VII Международной научной конференции. Москва, 17–19 декабря 2020 г. М.: МАКС Пресс, 2020. С. 194–195.

⁵ Хлебус М.А. Слово как предмет художественного осмысления в романе М.П. Шишкина «Письмовник» // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2017. № 2. С. 88–90.

⁶ Прохорова Т. Г. Система хронотопов в романе Михаила Шишкина «Письмовник»: к проблеме художественной целостности // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2016. Т. 16, вып. 4. С. 447–451.

⁷ Лашова С.Н. Принцип пазла: язык и хронотоп в прозе М. Шишкина // Вестник Пермского ун-та. Сер.: Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 6 (12). С. 186–190.

⁸ Кротова Д.В. «Письмовник» М. Шишкина как неомодернистский роман // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения). Материалы VII Международной научной конференции. Москва, 17–19 декабря 2020 г. М.: МАКС Пресс, 2020. С. 191.

«В окне над головой звездно-презвездно. И Млечный Путь делит небо наискосок» (13). Ощущение покоя, как видим, возникает у героев не только оттого, что они есть друг у друга, но и в созвучии и гармонии их внутреннего мира с природой: «И запахи из сада! Такие густые, плотные, прямо взвесью стоят в воздухе. Хоть наливай в чашку вместо заварки» (10); «Идем домой, а ветер испытывает деревья и нас на парусность» (11); «Спускаемся по крутому склону и подходим к заболоченному берегу, чувствуя под босыми ногами тропинку, влажную, пружинистую <...> Вода мутная, солнечная. Холодная от родников – бьют снизу» (17); «Между нашими дачами – кусок леса, там все тропинки развело, и зелень прет безымянная, это только ты давал растениям имена. Прохожу мимо ваших соседей на углу, заглядываю через забор на розы, огромные, тяжелые, кочанами. Под дождем еще пахучее» (36).

Ощущение покоя поддерживается и отношениями любви между героями и другими людьми, их близкими: «Бутылочные стеклышки – морские леденцы – море пососало и выплюнуло. Я их собираю и угощаю родителей. Папа начинает строить со мной замок из камушков, из песка, мы роем водяной ров, строим стены, башни, он увлекается, входит в раж. Я украшаю башни осколками раковин, флагами из конфетных оберток, а он кричит на меня, чтобы я не мешала. Я на него обижаюсь – ведь это мой замок он строит, для меня! Потом вдруг приходит волна и все рушит. Я в слезы, папа тоже расстроился. Тогда он с отчаяния начинает доламывать то, что осталось. И я с ним. Мы скачем по остаткам нашего замка и опять счастливо хохочем. Он сгребает меня в охапку и тащит в море, мы падаем в прибой. Он дурачится, ныряет, складывает перед нырком ладони, будто для молитвы» (45); «Мы с папой сидели в прибое и смотрели на маму. Так все было чудесно! <...> Кругом только счастливые люди, счастливые крики, счастливые волны...» (48).

Необходимо отметить, что любви папиной у Саши больше, чем маминой, а значит, папина любовь дарит большее спокойствие и уверенность подрастающей Саше. Папа любит дочку безусловно, просто за то, что она есть, и Саше не нужно тревожиться о том, чтобы завоевать любовь отца. Любовь мамы к Саше сложнее, беспокойнее, ее не хватает порой. Даже имя Саше досталось от умершего старшего брата, о котором мама продолжала тосковать. Положение вещей «спасает» безграничная любовь папы.

Ощущения уверенности и покоя, подаренные Саше еще в детстве любовью родителей, особенно папиной, позже плавно перетекают в отношения Саши с Володи: «Так приятно думать, что мы с тобой сидели в этой ванне – помнишь, лицом друг к другу, еле поместились. <...> А потом ты взял мою ногу и укусил за пальцы, совсем как папа, он когда-то так делал мне маленькой, рычал и грозился: – Я тебя сейчас съем! И кусал мои пальцы на ногах. И мне было щекотно и страшно – вдруг и правда откусит!» (62); «На веранде ты посадил меня в плетеное кресло и стал отряхивать песок с моих ног. Как папа. Когда мы приходили с пляжа, он вот так же вытирал мне ноги, чтобы между пальцами не оставалось песка» (18).

С родительской любовью в семье Володи сложнее. У Володи нет отца, есть отчим. Отсутствие отцовской любви вызывает у Володи сожаление и горечь, которые заставляют его искать своего настоящего отца, одновременно отторгая отчима и проецируя часть своей любви к предполагаемому отцу на учителя биологии. Отчим же, не имея собственных детей, проецирует свою отцовскую любовь на отношения

с Володей. Атрибутом настоящей отцовской любви для Володи выступает обучение езде на велосипеде. Эта «навязчивая идея» всплывает в повествовании три раза: сначала Володя обращает внимание на то, как отцы учат своих детей кататься на велосипеде, потом Володя представляет, что его собственный отец мог бы научить его кататься на велосипеде и, наконец, он мечтает иметь ребенка от Саши, и это должен быть именно сын, которого бы Володя сам научил кататься на велосипеде. Глубокой привязанности к отчиму Володя не испытывает, во взаимоотношениях с отчимом Володя не может обрести ту самую, настоящую, дарящую спокойную уверенность отцовскую любовь. И в рамках этих переживаний формируется модель кризисного мироощущения главного героя, хотя модель кризиса присутствует не только в сюжетной линии Володи.

Жизнеощущение кризиса в романе, прежде всего, детально раскрывается на страницах, посвященных военным событиям. Война осознается Шишкиным как чудовищное нарушение благих бытийных законов. С позиций кризисного жизнеощущения писатель заставляет задуматься о внутреннем состоянии персонажей, которых настигает война, и о самой смерти. Поле боя – это место беззакония и презрения морали, убийств и кровопролития, смерти и парализующей неизвестности: «А еще, Сашенька моя, теперь знаю, что война – это не только бои, взрывы, раны, нет, это еще бесконечное ожидание, неизвестность, скука» (160).

Кризисное жизнеощущение в романе проявляется в беспокойстве и тревожности, которые порой охватывают главного героя. Это беспокойство связано со страхом смерти или поражения, с тотальным разрушением, охватывающим и сферу материального, и область нематериального: «Мост наши саперы укрепили новым настилом. Такого количества трупов, которые тут скапливались пару дней назад, уже нет, но все равно приплывают. При мне солдаты длинными бамбуковыми палками пытались пропихнуть что-то посиневшее и раздутое между барками» (180); «Тут все пропитано смертью и болью, и совершенно непредставимо, что где-то жизнь продолжается как ни в чем не бывало. Улицы, газеты, магазины, трамваи. Зоопарк. Рестораны. Можно запросто зайти на почту. Или в кондитерскую и купить пирожное. Отсюда самые простые вещи кажутся странными» (253); «Дома китайцев, уцелевшие от огня, разграблены. Во дворах разбросаны кучи простого и дорогого шелкового платья, всякая мебель, посуда, рухлядь, богатые китайские вышивки, фарфоровые вазы, картины с великолепной инкрустацией, часы – все разбито, затоптано» (182).

Модель кризисного мироощущения также отражается в пейзажах, поистине проникнутых дыханием смерти: «Вообще здесь много водоемов, но они будто умерли от засухи и теперь разлагаются на жаре» (179); «По-прежнему мучит нестерпимая жара, но теперь поднялся сильный ветер, настоящая песчаная буря. Мелкий песок приносит из пустыни Гоби, и все предметы покрываются слоем этой желтой пыли, она проникает в палатки, еда все время скрипит на зубах. Пыль в глазах, в ушах, за воротником, в карманах – отвратительно» (150).

В романе автор показывает особое отношение к смерти, она становится «одним из важнейших объектов художественной рефлексии»⁹ писателя. Он описывает

⁹ Кротова Д.В. Онтология смерти в романе М. Шишкина «Письмовник» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26. № 1. С. 43.

разные смерти – солдат на поле боя, матери Саши от рака, бабушки Володи, самого Володи, бомжа после аварии и др. Шишкин осмысливает смерть как зло и разрушение, но есть и иные грани – «в художественном пространстве романа смерть принципиально преодолима»¹⁰, и, кроме того, «смерть в романе расценивается не только как деструктивное начало, но и как бытийная необходимость, выражение скрытой от несовершенного человеческого сознания мудрости мироустройства»¹¹.

Смерть в определенном смысле преодолевается любовью героев, переписка которых и стала основой сюжета романа, или трогательной заботой Саши об умирающем отце (уход которого из жизни не стал окончательной разлукой с дочерью, ведь Саша чудесным образом встречается его позже едущим в трамвае), или непредсказуемо теплым, почти жертвенным отношением военврача к умирающему бомжу. Значимость этого эпизода в выстраивании «конструкции» из двух онтологически противоположных способов восприятия мира и аспектов жизнеощущения персонажей несомненна, потому что он соединяет в себе обе модели – и кризиса, и покоя: «И вот нам однажды привезли бомжа, которого сбила машина. Еще жил, но уж очень сильно его изувечило. Особенно и не старались. Видно, что никому старик не нужен и никто за ним не придет. Вонь, грязь, вши, гной. В общем, положили в сторонку, чтобы ничего не испачкал. Сам дойдет. А я должен был потом убрать, помыть и отправить тело в морг. Все ушли, оставили меня одного. Я вышел покурить <...> Пока курил, тот дошел. И вот вытираю кровь, гной – кое-как, чтобы поскорее его отправить в морозилку. И тут подумал, что, может, он кому-то отец. Принес тазик с горячей водой, стал его обмывать. <...> Протираю губкой все его раны, шрамы – и тихо с ним разговариваю: ну что, отец, тяжелая у тебя получилась жизнь? Нелегко, когда тебя никто не любит. Да и как это в твоём-то возрасте жить на улице бездомной собакой? Но теперь-то все закончилось. Отдохни! Теперь все хорошо. Ничего не болит, никто не гонит. И вот так мыл его и разговаривал. Не знаю, помогло ли это ему в смерти, но мне это очень помогло жить» (7–8).

Каждый эпизод кончины так или иначе заставляет читателя размышлять над неразрывной связью смерти с жизнью. Главный герой, наблюдая многочисленные сцены смерти, взрослеет эмоционально и ментально: в начале войны Володя считал, что лучше умереть, чем терять ноги или руки, жить с изуродованным телом, но позже для Володи самое важное – не умереть. Главный герой постигает неоспоримую и неотменимую ценность жизни.

Размышления М. Шишкина в романе «Письмовник» над онтологическим основанием категорий жизни/смерти, покоя/кризиса, кратковременности/вечности характеризуют это произведение как неомодернистский текст с типичной для произведений этого направления обращенностью к бытийной проблематике, к вопросам самого общего, универсального плана. Выявленные и раскрытые нами противоположные модели восприятия жизни в этом романе ярко репрезентируют художественный подход Шишкина к многостороннему осмыслению целостного бытийного потока и психологических особенностей его переживания разными, часто контрастирующими по своему внутреннему облику персонажами.

¹⁰ Кротова Д.В. Онтология смерти в романе М. Шишкина «Письмовник» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26. № 1. С. 45.

¹¹ Там же. С. 46.

УДК 82.01

https://www.doi.org/10.29003/m3694.rus_lit_20-21/59-63

Лю Сюй (*Пекин, Китай*)

ПОЭЗИЯ Н.А. КЛЮЕВА И СТАРООБРЯДЧЕСКАЯ ИКОНОПИСЬ

В поэзии Н.А. Клюева особая система образов и глубокое чувство религиозности. Истоки поэтического мира Клюева тесно связаны со старообрядческой культурой и традицией и с древнерусской культурой в целом. Н.А. Клюев хорошо знал и высоко ценил древнерусские иконы, в его стихотворениях содержится много сведений о значении и бытовании икон в жизни народа, историческая память и реальность также воспринимаются и освящаются поэтом через призму икон. В данной статье мы попытаемся дать некоторые сведения о старообрядческих иконах в жизни и творчестве поэта, сопоставить образный мир творчества поэта с иконографическими и сюжетными особенностями старообрядческих икон, проанализировать возможные связи поэтического мировоззрения поэта, его религиозных и историософских идей с традицией старообрядческой иконописи.

Ключевые слова: Н.А. Клюев, русская икона, старообрядчество, крестьянские поэты.

Liu Xu (*Peking, China*)

POETRY BY N.A. KLYUEV AND OLD BELIEVER ICONOGRAPHY

Poetry of N.A. Klyuev has a special system of images and a deep religious sense. The origins of Klyuev's poetic world are closely connected with culture and tradition of Old Believers, and with culture of Ancient Russia in general. Klyuev knew well and highly valued ancient Russian icons, his poems contain a lot of information about the meaning and existence of icons in the life of the people; historical memories and realities are also perceived and consecrated by the poet through the prism of the icons. In this article we will try to give some information about Old Believer icons in the life and work of the poet, compare the figurative world of the poet's work with the iconographic and theme features of Old Believer icons, analyze the possible connections of the poet's poetic worldview, his religious and historiosophical ideas with the tradition of Old Believer icons.

Keywords: N.A. Klyuev, Russian icons, Old Believers, peasant poets.

Поэзия Н.А. Клюева поразительна богатой образной красотой и жива внутренним огненным духом. Его творчество тесно связано со старообрядческой культурой и традицией, с древнерусской литературой и духовной культурой в целом. Пытаясь противостоять хаотической реальности, его поэзия стала своего рода «воплощенной молитвой», как русская икона, своей глубокой исторической памятью и живым религиозным духом исцеляет и укрепляет национальную душу, сохраняет и защищает родословную духовную традицию.

Личная жизнь Клюева и его поэзия во многом связаны с русской иконописью. В одной из автобиографических заметок поэт писал, что родовое древо его «закудранвлено ветвием в предивных строгановских письмах»¹. Поэт происходил из старо-

¹ Клюев Н.А. Сочинения: В 2 т. [Мюнхен], 1969. Т. 1. С. 211. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

обрядческой семьи. Его родной край – Олонецкая губерния – долгое время был «хранительницей древних народных обычаев и оплотом старообрядчества»². Так что старообрядческая духовная культура, в том числе древнерусская икона, является частью его духовной жизни и нравственным и эстетическим воспитателем. Клюев был не просто любителем иконы, но большим знатоком и специалистом по русской иконе, о чем свидетельствуют комментарии поэта в «Сдвинутом светильнике». Клюев в течение всей жизни собирал древние иконы, о его страсти к собиранию икон писал итальянский литератор Э. Ло Гатто, которому сам поэт подарил икону на память. Клюев никогда не расставался со своим сокровищем, только тогда, когда был арестован и сослан в Нарым и затем в Томск. По опубликованным данным его имущества, «Клюев хранил 34 деревянные иконы и 5 серебряных»³. Но потом вся коллекция икон поэта исчезла бесследно.

Клюев сам сравнивал с иконописью свою поэзию, «где всё пронизано Рублевским певчим заветом, смысловой графьей, просквозило ассисом любви и усыновления» (I, 212). Имя Андрея Рублева многократно появляется в поэзии Клюева, что свидетельствует о духовном влиянии великого иконописца на творчество поэта. В его поэзии встречаются и такие иконописцы, как Феофан Грек, Дионисий, Прокопий Чирин, Гурий Никитин и Парамшин. В его поэзии присутствуют самые разные иконы, это прежде всего «Деисус», «Спас Ярое око», «Распятие», «Сошествие во ад». Из икон Богоматери «Одигитрия», «Троеручница», «Неопалимая купина» и др. Кроме того, еще иконы Иоанна Крестителя, Софии Премудрости Божия, св. Николы, Ильи-пророка, Бориса и Глеба, Кирика и Улиты, великомученицы Параскевы, которые являются главными покровителями крестьянской жизни в деревне. Древнерусские иконы в поэзии Клюева представляют собой не только высшую Божью истину, но и сердцевину души, святыню избы, центр крестьянского космоса, в конце концов и целую отечественную историю.

Икона и изба занимают центральное место в духовном пространстве поэта и его поэзии. Как известно, для старообрядцев изба является домашним храмом. «Изба – святилище земли, / С запечной тайною и раем; / По духу росной конопки, / Мы сокровенное узнаем» (I, 414). А икона – святыня избы, прежде всего имеет молитвенную функцию. «По моленным нашим, / Чирин да Парамшин, / Персты Рублева, / Словно цвет вербовый!» (II, 335). Обычно в моленном углу старообрядческого дома непременно есть распятие, так как «без креста не молятся»⁴. «Под древними избами, в красном углу, / Находят распятье, алтын и иглу» (I, 405). В поэзии Клюева (особенно в «Братских песнях») выражается особое пламенное горение к кресту: «Растворите врата, / Пламенного храма, / Мы – глашатаи Христа, / Первенцы Адама. <...> Мы омыты вместо вод, / Крестными кровями» (I, 254). «Крест целящий, крест разящий, / нам водитель и завет. / Брат, на гноище лежащий, / Подымись, Христос грядет!» (I, 267). Здесь мы видим, что учение Христа Клюева отличается от церковной догмы, а более близко к раннехристианскому учению с его идеей очищающего и

² Базанов В.Г. С родного берега. О поэзии Н. Клюева. Л., 1990. С. 20.

³ Яцкевич Л.Г. Святой Никола в жизни и творчестве Н.А. Клюева // Почитание святителя Николая Чудотворца и его отражение в фольклоре, письменности и искусстве. М., 2007. С. 85–88.

⁴ Нечаева Г.Г. Ветковская икона. Минск, 2002. С. 85. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках номера страницы.

искупляющего страдания⁵. Для поэта причастность к страданию Христа является той преобразующей силой, через которую мир достигнет высшей гармонии. «Чтоб на Божьем аналое / Сокровенное читать, / Надо тело молодое / Крестным терном увенчать» (I, 269).

Кроме того, крест отражает и жизненную силу дерева, корни которой уходили в архетипические глубины крестьянского мышления. А вершина дерева представляет собой высшие духовные поиски, это прежде всего монастырскую, скитскую жизнь. «Иль чует древесная сила, / Провидя судьбу наперед, / Что скоро железная жила, / Ей хвойную ризу прошьет» (I, 301). Когда грозит железный век, лишь в избе есть покой. «Завтра дед расскажет мудрый сон, / Про Светлый град, / про Огненное дерево, / И будет строг высокий небосклон, / Безмолвен труд, и зелены посевы» (I, 423). У старообрядцев крест-распятие обычно вставляется в углубление доски и окружается живописным изображением голгофских событий и их участников, тем самым проявляется спасительная сила креста и глубина иконного пространства. «Братья, это корни жизни – / Воскресные умытые руки, / Чистая рубаха на отчизне, / Петушинные, всемирные звуки! <...> Стоглавые Дарьи, Демьяны, / Узрят Жизни алое древо: / На листьях роса – океаны, / И дупло – преисподнее чрево» (I, 424).

В красном углу избы должен быть «Деисус», что означает «моление». Это ядро любого иконостаса, в центре «Спас», рядом с Ним «Богоматерь» и «Иоанн Предтеча», которые особенно тепло молятся за человека. В случае необходимости он может служить походной церковью. «Упокой мою душу Господь, / Во святых, где молчит всяка плоть, / Где под елью Изба – изумруд – / Сладковейный родимый приют, / Там божница – кувшинковый цвет, / И шесток неотрывно согрет?» (I, 220). Так поэт молился Господу, для него домашнее пространство всегда согревает теплая и живая красота, где образа переговариваются между собой и ведут непрестанный диалог с человеком.

В цикле «Спас» значимы восемь мотивов о Спасителе в реальной жизни народа, речь ведется от лиц трех ипостасей Троицы и Богоматери. Нам интересно сравнить этот цикл с иконой «Единородный сын». В центре иконы в круглом ореоле представлен Спас Еммануил – Единородный сын с развернутым свитком в руке, над Ним Бог Отец (Саваоф) и Святой Дух в образе голубя. В нижней части иконы изображена композиция «Не рыдай Мене, Мати», где Богоматерь обнимает Христа во гробе. На фоне гор разворачивается битва Архангела Михаила с сатаной. В цикле «Спас» чувствуется молитвенное горение, что защищает народ от железной культуры и развратной жизни города, «Гибнут под бурей крылатой, / Ад и страстей корабли... / Выведи, Боже распятый, / Из преисподней земли» (I, 453), и с помощью молитв Богоматери очищает народ через трепетное причастие к страданию Христа: «Распятие на древе – с Тобою, в Тебе / <...> Зачни, благодатная, пламенный плод» (I, 455). Существующая в цикле мысль о гармоничности семейного наследования – дух, передаваемый от отца к сыну, – имеет мощный воспитательный смысл, что принадлежит именно верхней части иконы «Новозаветная Троица» («Отечество»).

⁵ Михайлов А.И. Поэтический космос Николая Клюева. URL: <http://klyuev.lit-info.ru/klyuev/kritika/mihajlova-poeticheskij-kosmos.htm>.

Излюбленной формой иконной композиции старообрядческой иконописи является «четырёхчастная» (или «четыре клейма»), что особенно проявляет домашнюю мысль старообрядческой традиции (91). Икона разделяется на четыре части, напоминает внутренний духовный дом. Содержание частей бывает разное, но среди них или добавляющей пятой иконой должен быть духовный замок, обычно это «Благое молчание», «Троица», «Распятие» или «Спас Нерукотворный». В «Погорельщине» иконописец Павел написал иконы св. Георгия, св. Николы, Успение Богоматери и Распятие; узнав лихую весть, он попросил молиться перед иконами Богоматери, включая «Обрадованное Небо», «Сладкое Лобзание», «Неопалимая купина», «Утоли Моя Печали», «Умягчение Злых Сердец», «Споручница Грешных»; все эти виды иконы Богоматери наиболее популярные в четырёхчастном образе. Так что домашний образ деятельно участвует в семейной жизни верующих, освещает жизненные трудности и их преодоление и приведет на высший духовный путь.

Мужские иконы чаще всего включают иконы Св. Георгия, Архангела Михаила, пророка Ильи, св. Николы, «Союзом любви связуемы апостолы» и др. В «Поминном причите» многострадальные солдатские души встречает архангел Михаил, который является покровителем воинов и проводником душ. Потом их ведут в апостольский храм, где протопоп Аввакум правит службу. После этого Божий Дух в виде теплого дождя смывает горечи и лечит их раны. В конце пророк Илья снаряжает им поезд огненный в преображенный рай, где уготованы им красные села и новые избы. Здесь поэт описывает нам трогательную сцену соборной церкви, она как бы выражается в ритмическом совершении круга, в центре которого слава Спаса Еммануила и символ воскресенья Господня.

В старообрядческой семье женщина-мать, хозяйка, молелыщица совершает огромную духовную работу, так как она молится за всех семейных о их здоровье и благополучии. Именно на языке богородичных образов задушевность женской молитвы выражалась наиболее полно. «Вознесенье Матери правя, / Мы за плугом и за стихом, / Лик Оранты, как образ славий, / Нерушимой Стеной зовем» (I, 244). Образ Богоматери «Нерушимая стена», изображенный в полный рост, своими руками, жестом и святым духом дает крепкую поддержку. В поэзии Клюева много стихов, посвященных памяти матери. Для Клюева женщина-мать олицетворяет не только родную мать, но и Божию мать, Мать сырую землю, и мать человеческую. Она любит семью и заботится о ней, сострадает сыну-поэту и всему русскому народу, готовому на великий подвиг и великую жертву.

Икона «Неопалимая Купина», как одна из самых популярных икон Богоматери, неоднократно появляется в поэмах Клюева. В поэме «Мать-суббота» икона «Неопалимая купина» занимает важное место в системе нетленных образов. «Там образок Купины – / Чаша ржаной глубины; / Тела и крови Руси, / Брат озаренный, вкуси!» (II, 309). Как известно, икона «Неопалимая купина» изображается в виде восьмиугольной звезды, в которую вписан образ Богоматери. Звезда составлена из двух четырехугольников, зеленого и красного, напоминающего о таинственном кусте и цвете огненной купины. На иконе также изображены четыре евангелиста, которые проповедовали Евангелие по всей земле, и хоровод ангелов, властвующих над стихиями. В поэме поэт пытается соединить два образа «Неопалимая купина» и «Неупиваемая чаша», чтобы подчеркнуть Богоматерь и искупительную любовь Сына Божьего. В Великую субботу искупление Господа и спасение человечества стали

реальностью через образы ковриги в печи и вина с водой. Теперь русский народ готов к причащению телом и кровью Господа – «хлебом жизни» на великий подвиг, так что Россия уже ждет своего воскресенья, «Это – Суббота у смертной черты. / Это – суббота опосле креста» (II, 310). Стоит еще отметить религиозную глубину и изысканной космос в поэме, где все твари земного мира и бытовые дела соучаствуют в великом событии Воскресенья Господня. «Лоно посева – квашни глубина» отражает процесс от смерти до преображающего воскресенья. Если мы обратим внимание на хоровод ангелов в центре «Неопалимой купины», то заметим величие кругообразного движения ангелов в гармонии, таким образом между двумя мирами осуществляется непрерывная связь, осуществляемая самой человеческой жизнью, молитвами, обрядовыми песнями (138). В поэме ритмическое повторение «Ангел простых человеческих дел» как бы великими энергиями управляет космическим ведением глубокой тайны мужицкого рая. Таким и был собственный поэтический путь Клюева, который все больше проникается «в эти тайные пласты во всей их заповедной мощи и красоте»⁶.

Таким образом, икона, божница и красный угол образовали духовный центр изысканного рая в поэзии Клюева. Для него изысканная Русь и есть Рублевая Русь, которая находится под покровительством небесных сил иконописи. Икона является окном в небесный мир, благой вестью из того мира и притягивающей силой к спасению. «Потянуло душу, как гуся, / В голубой полуденный край; / Там Микола и Светлый Иисусе, / Уготовят пшеничный рай! / Прихожу. Вижу избы-горы, <...> Я запел про синие боры, / Про Сосновый Звон и скиты» (I, 412). Именно перед иконой в молитвенном единении с Богом мир в поэзии Клюева преображается и достигает высшей гармонии: это икона – изба – храм – сад – лес – природа – вселенная, которые вместе формировали целостный, органичный и живой земной рай. Так что поэт не мог принять капиталистическую цивилизацию, которая разрушает целостный мир Божьего творения и углубляет раскол в каждой личности. Угроза гибели крестьянского мира и духовной традиции отражается в поэмах «Деревня» и «Погорельщина».

Икона также является живым свидетелем и реальным участником в отечественной истории. Как «страна неместимого пространством», она собирает всю небесную церковь, молится за жизнь земной церкви. Она страдает вместе с народом, «Помнит татарское иго, / В красном углу Деисус» (II, 159); она дает разумный совет, «Строгановские иконы – / Самоцветный, мужицкий рай; / не зовите нас в Вашингтоны, / В смертоносный, железный рай» (II, 168); она источник праведности и силы, «От иконы Бориса и Глеба, / От стригильничьего Шестокрыла, / Моя песенная потреба, / Стихов валунная сила» (II, 238). Находясь на грани жизни и смерти, Клюев сам как иконописец, свидетельствовал и написал отечественную историю в ее кризисный период, сохраняя верность поэтическому творчеству под единым духовным предназначением.

⁶ Семенова С.Г. Поэт «поддонной России» (религиозно-философские мотивы творчества Николая Клюева) // Николай Клюев: исследования и материалы. М., 1997. С. 21–53.

Ивайло Петров (*Шумен, Болгария*)

ВЫЙТИ ИЗ ЗАБВЕНИЯ! СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ТАЙНЫ КУЛЬТУРЫ РУССКОЙ ИМПЕРИИ

Заголовок доклада взят из размышлений Наталии Вико о тайне смерти Саввы Морозова, но его можно воспринять и как призыв к выполнению долга перед отдельными именами в истории русской культуры XX в. Оказалось, что я не случайно озаглавил перевод романа Валерия Лебединского на болгарский язык «Воскресшие из небытия (Зинаида Гиппиус и ее окружение)».

Можно с уверенностью сказать, что пришло время нового прочтения жизненного пути и творчества Зинаиды Гиппиус. Не случайно еще Юрий Терапиано подчеркивал, что она всегда была русской патриоткой, глубоко любящей свою родину. В таком ключе мой друг Валерий Лебединский создал свое повествование о «мадонне русского декаданса» и ее окружении. К сожалению, автору не удалось выполнить до конца свой замысел: роман был задуман в трех томах, но автор лишился зрения. Вопреки этому в опубликованном варианте он успел, по меткому выражению Ольги Никаноровой, спустить «с неба на землю» часть одиссеи семьи Мережковских.

Нет никаких сомнений, что значение в русской культуре Зинаиды Гиппиус очень большое: она связана с зарождением символизма, а идеи ее творчества оказали сильное влияние на развитие русской литературы XX в. В. Лебединский предложил читателям книги свое видение зарождения новой русской культуры XX в. Иностранному читателю особо дорога возможность погрузиться в размышления писателей, поэтов, художников, обсуждающих живо и непререкаемо свои творческие взгляды. Вместе с тем надо отдать должное В. Лебединскому: оказалось, что он впервые в архивах поднял протоколы заседаний Философского общества и ввел их в структуру своей книги. Таким образом, он показал новые аспекты культуры Серебряного века.

Роман Наталии Вико тоже является составной частью настоящих тезисов. Авторская версия смерти одного из строителей капитализма в России Саввы Морозова выглядит убедительной. Не случайно она заявляет: «Я сумела очистить имя Саввы Морозова от многолетней паутины лжи и доказала, что он не покончил собой, а был убит». В таком случае перед читателем и тем более перед исследователем возникает ряд вопросов: о месте в жизни Саввы Морозова Марии Андреевой, о том, как добывались средства для осуществления революции. Если в убийстве Морозова действительно замешан Леонид Красин, то как скажется это на его месте в пантеоне «пламенных революционеров». (Один из участников в болгарском движении сопротивления даже назвал своего сына Красином (речь идет о реальном человеке, закончившем МГИМО и много лет проработавшем в России)).

Роман Наталии Вико уже назван «уникальной жемчужиной в мире исторических романов». Время докажет верно это или нет, но действительно читатель (особенно иностранный) с удовольствием читает страницы, посвященные МХАТу, а также судьбе ряда гениальных русских писателей и режиссеров. При этом нет сомнений в использованных документальных источниках.

Романы Валерия Лебединского и Наталии Вико утверждают перспективную направленность русской литературы XX – начала XXI веков в утверждении исконных ценностей русской культуры.

УДК 82.091

https://www.doi.org/10.29003/m3695.rus_lit_20-21/65-66

Ж.В. Должикова (*Ставрополь*)

РОМАН Ю. ОЛЕШИ «ЗАВИСТЬ» В ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ 1920-х гг.

Ю.К. Олеша – одна из ключевых фигур «Коллектива поэтов», писатель, который одновременно явился и феноменальным новатором, и продолжателем традиций, – в историю литературы вошел как классик XX в. Для понимания проблематики «Зависти» необходимо войти в круг проблем, вокруг которых автор строил свой роман. В статье предпринята попытка анализа того, как факты действительности преломились в творческом сознании писателя, анализа связей романа с литературными традициями – всё это позволило глубже проникнуть в идейный замысел одного из наиболее значительных созданий Ю.К. Олеша.

Ключевые слова: конфликт, интеллигенция, прототип, послереволюционный, НЭП.

Zh.V. Dolzhikova (*Stavropol*)

NOVEL BY YU. OLESHA “ENVY” IN THE LITERARY CONTEXT OF THE 1920s

Yu.K. Olesha is one of the key figures of the “Collective of Poets”, a writer who was both a phenomenal innovator and a continuer of traditions – he entered the history of literature as a classic of the twentieth century. To understand the problems of “Envy”, it is necessary to enter the circle of problems around which the author built his novel. The article attempts to analyze how the facts of reality were refracted in the creative consciousness of the writer, the analysis of the novel's connections with literary traditions – all this allowed us to penetrate deeper into the ideological intent of one of the most significant creations of Yu.K. Olesha.

Keywords: conflict, intelligentsia, prototype, post-revolutionary, NEP.

Ю.К. Олеша – одна из ключевых фигур одесского кружка 1920-х гг. – в историю литературы вошел как классик XX в. Некоторые исследователи, такие, как А.В. Белинков, Л. Славин, считают его литератором исключительно своей эпохи, другие, например, Б. Ямпольский, Л. Никулин, не привязывают его к конкретному историческому периоду. Но все же Олеша – это писатель, который одновременно явился и феноменальным новатором, и продолжателем традиций.

В автобиографической книге «Ни дня без строчки» (1965) Олеша задавался вопросом, «как вообще писать»¹. Проза 20-х и 30-х годов открыла вещи, неизвестные литературе прошлого века. Ее герой взглянул на мир иными глазами, чем его предшественники, это видение было обусловлено эпохой.

После выхода в свет романа «Зависть» в 1927 году об Олеше заговорили как о писателе со своей вполне сложившейся манерой. М.О. Чудакова отмечала новизну прозы Олеша: «Не было в ней того скорого бега фраз, сцепленных в бесконечные периоды, который уже начинал казаться в те годы неотъемлемым свойством прозы»².

¹ Олеша Ю. Ни дня без строчки. М., 1965. С. 245.

² Чудакова М.О. Мастерство Юрия Олеша. М., 1972. С. 10.

Важную смысло- и структурообразующую роль в восприятии и интерпретации текста играет заглавие. Вынеся зависть как черту человеческого характера в название романа, Олеша подчеркнул, что это качество свойственно не только главному герою – в романе завидуют все: Володя завидует машине, Иван – завистник с детства, Андрей завидует чужим достижениям в пищевой промышленности, Кавалеров завидует всем. Последний находится вне эпохи, эта непринадлежность актуализирует саркастический разрыв мечты о славе и способе ее реализации.

Конфликт в романе строится на оппозиции «культура-цивилизация»: происходит столкновение мира старой культуры XIX в. и новой сферы советской цивилизации. Но, помимо проблемы противоборства старого и нового миров, которая воплощена в противостоянии антагонистов Андрея Бабичева, «великого колбасника»³, и Николая Кавалерова, «сгустка зависти погибающей эпохи»⁴, автор поднимает ряд других важных проблем времени НЭПа: воспитание нового типа личности – «Эдисона нового века»⁵, потому что строительство нового мира невозможно без нового человека; преобладание материальных ценностей над духовными; пагубное воздействие советской системы в послереволюционной России на духовный мир человека и, как следствие, проблему судьбы маленького человека, интеллигента, который ощущает потерянности в новом мире. Олеша раскрывает и тему техники: «Если бы все были техниками, то исчезли бы злоба, самолюбие и все мелкие чувства»⁶. В кульминационный момент в романе появляется машина, «ослепительный кукиш, который умирающий век покажет рождающемуся»⁷ – стержневой элемент всего произведения.

УДК 82-24

https://www.doi.org/10.29003/m3696.rus_lit_20-21/66-70

М.А. Цветкова (Тамбов)

ИСТОРИЗМ И ДОКУМЕНТАЛИЗМ ИЗОБРАЖЕНИЯ АНТОНОВСКОГО ВОССТАНИЯ В ТРАГЕДИИ П.Ф. АЛЕШКИНА «ВРЕМЯ ВЕЛИКОЙ СКОРБИ»

В статье проанализирована трагедия П.Ф. Алёшкина «Время великой скорби» (2008), посвященная теме Антоновского восстания 1920–1921 гг. на Тамбовщине. Выявлена специфика художественного переосмысления исторических событий, уточнена документальная достоверность в изображении военных действий в произведении. Выявлены особенности создания образа Антонова, обосновано авторское видение народного героя.

Ключевые слова: П.Ф. Алёшкин, Антоновское восстание, трагедия, «Время великой скорби», историзм художественного повествования, документальная достоверность.

³ Олеша Ю. Малое собр. соч. СПб., 2020. С. 10.

⁴ Там же. С. 72.

⁵ Там же. С. 63.

⁶ Там же. С. 72.

⁷ Там же. С. 77.

M.A. Tsvetkova (Tambov)

HISTORICISM AND DOCUMENTALISM OF THE DEPICTION OF THE ANTONOV UPRISING IN THE TRAGEDY OF P.F. ALESHKIN “THE TIME OF THE GREAT TRIBULATION”

The article analyzes P.F. Aleshkin's tragedy “The Time of the Great Tribulation” (2008), dedicated to the theme of the Antonov Uprising of 1920–1921 in the Tambov region. The specifics of the artistic reinterpretation of historical events are clarified, the documentary authenticity in the depiction of military operations in the work is clarified. The features of creating the image of Antonov are revealed, the author's vision of the national hero is substantiated.

Keywords: P.F. Aleshkin, Antonov uprising, tragedy, “The Time of the Great Tribulation”, historicism of artistic narrative, documentary authenticity.

Неоспорима способность литературы как вида искусства осмысливать исторические события, эпохальные, переломные моменты. В этой связи М.М. Голубков справедливо отмечает: «Литература формирует наши представления об исторических событиях и о людях, участвовавших в них, – как они мыслили себя, как ощущали в пространстве русской истории, что двигало ими, заставляя вершить историю, совершать поступки, действовать вопреки интересам личного преуспевания»¹. Художник слова, рефлексирова, глубоко переживая описываемое, погружает читателя в контекст времени, дает ему возможность прочувствовать далеко ушедшее.

Трагедия П.Ф. Алешкина «Время великой скорби» (2008) посвящена теме Антоновского восстания. К художественному изображению событий «антоновщины» и подобных ей крестьянских мятежей 1920-х гг. в разное время обращались Л.М. Леонов («Барсуки», 1924), Н.Е. Вирта («Одиночество», 1935), А.И. Солженицын («Эго», 1995) и др.

П.Ф. Алешкин (р. 1949) – уроженец тамбовской деревни Масловка, на территории которой отчасти происходили события «антоновщины». Закономерно, что «крупные произведения писателя связаны с родной Тамбовщиной»². Автор трагедии «Время великой скорби», будучи доктором исторических наук, с документальной точностью описывает события Антоновского восстания, продолжая заложенные классиками традиции отечественного исторического повествования и региональной прозы.

Причиной крестьянского восстания в Тамбове стала политика «военного коммунизма» и сложные для выполнения плана продразверстки задачи. Тамбовская губерния с 1905 г., как указывает Л.Г. Протасов, – «“земля обетованная” для эсеров»³. По историческим данным, 1919 г. стал для области неурожайным вследствие длительной засухи, однако это не помешало новому правительству именно для черно-

¹ Голубков М.М. Русская литература перед судом истории // Филологическая регионалистика. 2010. № 1–2. С. 7.

² Баудер Г.А., Полунина Л.И. К вопросу формирования представлений о бытовой лексике в общекультурной подготовке будущих педагогов // Личностное и профессиональное развитие будущего специалиста: материалы XVI Международной научно-практической Internet-конференции. Тамбов, 2020. С. 128.

³ Протасов Л.Г. Тамбовщина на страницах «Революционной России» // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. № 6. С. 214.

земного края обозначить суровые рамки необходимой нормы сбора продовольствия для Красной армии. Тамбовской губернии была установлена разверстка в размере 11,5 млн пудов. А всего удалось в губернии собрать 12 млн пудов. Для сравнения: в это же лето другие области получили следующие разверстки: «Воронежская – 6,25; Курская – 6,3 и Орловская – 5,5 млн пудов хлеба»⁴. Народ оказался в бедственном положении, угроза остаться без пропитания стала реальной, поэтому восстание несогласных и угнетенных крестьян было последовательной реакцией на несправедливые действия власти.

«Время великой скорби» П.Ф. Алешкина данные события воссоздает с исторической точностью. Командир продотряда Маркелин на сходе крестьян вскрикивает: «Все, что нужно нашей героической Красной армии – мы дадим!»⁵, – вряд ли не понимая, что на самом деле народу нечем питаться. Впрочем, и сами жители деревни знают, что именно на них обрушилась своеобразная государственная опала, о чем свидетельствует реплика одного из крестьян: «Почему в Киселевке по восемь фунтов хлеба взяли, а с нас двадцать пять? Мы рази богаче?» (66).

Как показано в пьесе, люди, находящиеся в безвыходном положении, вынуждены терпеть притеснения со стороны «красных», работать ради их блага, в случае же неповиновения приказу большевики не только угрожали расстрелом, но и приводили смертельный приговор в действие. Так, поначалу Маркелин как будто даже просит крестьян сдать провизию «по доброй воле», кто сколько может: «Да, забыл сказать... Вам нужно сдать дополнительно к продразверстке по двадцать одному яйцу с десятины <...>. Говорю, дополнительно и добровольно!» (65). Однако, встретив народное негодование, командир начинает запугивать, понимая, что значит его слово для этих людей: «В течение двух часов чтоб каждый двор сдал яйца, хлеб, картошку... Найдете! А не найдете, я найду! Кто не привезет, пусть пеняет на себя!» (69).

Егор Анохин, главный герой трагедии, вступил в коммунистическую партию, искренне веря в силу новой власти, защищая ее интересы. Когда он приходит сказать матери, что срочно нужно сдавать хлеб, Мария Петровна лишь восклицает: «Глянь, поди, в ларь... Пусто! До зернышка выгребли. Сроду такого не было» (75). Эта реплика в очередной раз указывает на суровые условия, в которые были поставлены тамбовские крестьяне большевистской властью в 1920–1921-е гг.

Период «предантоновщины» (1919–1920) связан с антигуманистическими настроениями красноармейцев по отношению к жителям черноземных деревень. Как замечает В.В. Никулин, «особой жестокостью отличалась деятельность революционных трибуналов в период подавления крестьянского восстания (“антоновщины”) <...>. Приговор к расстрелу приводился в исполнение в течение 48 часов»⁶. По воспоминаниям современников, отношение «красных» к тамбовскому крестьянству было античеловеческим: физические издевательства чередовались с нравственными пытками. Так, в телефонограмме № 7 агент Борисоглебского уездного продовольственного комитета А.И. Пеньков упоминает: «Прибывший 4 февраля в Русановскую

⁴ Самошкин В.В. Антоновское восстание. М., 2005. С. 27.

⁵ Алешкин П.Ф. Время великой скорби // Страницы нашей жизни: современная тамбовская драматургия. Тамбов, 2021. С. 53–120. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

⁶ Никулин В.В. Революционные трибуналы в системе антикрестьянского террора (1918–1921 гг.) // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2020. № 189. С. 199.

волость реквизиотряд взял с мельниц весь хлеб около 700 пудов, который был привезен для размола большинством беднейших граждан с населения Русановской волости <...>. Работа отряда производится без тактики по отношению к населению, не разбираясь ни с чем <...>. Кроме вышеупомянутых поступков отряда со стороны его являются избиение граждан и заключение в холодные без света амбары»⁷. Уместным представляется привести выдержку и из газеты «Революционная Россия» относительно террористической политики Красной армии: «Деревня доедает последнее <...> Неудивительно, что мужики с затаенной злобой в один голос говорят о новой барщине и “советском крепостном праве”»⁸.

Изображение антоновцев и «красных» П.Ф. Алешкин выстраивает на контрасте: на фоне кровавых убийств-большевиков Антонов и его банда – народные герои, спасители бедных угнетенных крестьян.

Коммунисты, герои произведения, в понимании масловских жителей – страшные люди, несущие в себе демоническое начало: «Не надо и беса, коли Маркелин здесь» (57), – так говорит отец Егора Анохина о командире продотряда. Комиссар Максим открыто заявляет: «Любая новая жизнь, любая новая вера может восторжествовать только после очищения кровью!...» (95). Становится ясно, что большевикам-притеснителям представляется действенным только один способ достижения цели – насильственный.

Личность А.С. Антонова, с учетом исторических документов и воспоминаний современников, представляется двойственной. С одной стороны, это своеобразный национальный герой, освободитель, с другой – это боевик-террорист, прикрывавшийся крестьянами ради достижения своей цели. П.Ф. Алешкин и Ю.А. Васильев убедительно обосновывают причины народного признания Антонова: «Для руководства повстанческим движением требовались определенные свойства личности. Нужны были люди, которые были способны возглавить стихийное, организационно рыхлое, без особых шансов на успех массовое движение <...>; они были бы близки крестьянской среде и признавались ею «своими»; имел значение прошлый революционный опыт»⁹. Такими чертами и был наделен А.С. Антонов – харизматичный, сильный, волевой человек.

В пьесе «Время великой скорби» Антонов – личность однозначно, бесспорно положительная. Он может упасть на колени перед матерью противника, сидеть с ним за одним столом и спокойно беседовать, а его брату Дмитрию удастся за несколько минут успокоить разволновавшегося младенца. «Долго еще плакать будете? Долго терпеть слезы матерей ваших? Измывательства... Не слишком ли вы долготерпеливые? Не пора ли сказать “нет!” мучителям? Эх, мужики, мужики!» (101) – данная реплика Антонова наполнена добротой, теплым отношением к угнетенным. Предводитель восстания у П.Ф. Алешкина – это символ народа, его независимости, негибкости крестьянской воли, простота души и в то же время уникальная сила духа, это своеобразный идеал лидера, правителя. С одной стороны, он настроен на победу и не

⁷ ГАСПИТО. Ф. 840. Оп. 1. Д. 493. Л. 51.

⁸ Революционная Россия. 1921. № 3. [цит. по: Протасов Л.Г. Тамбовщина на страницах «Революционной России» // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. № 6. С. 217].

⁹ Алешкин П.Ф., Васильев Ю.А. Крестьянские восстания в России в 1918–1922 гг. От махновщины до антоновщины. М., 2012. С. 233–234.

постоит ни перед чем ради ее достижения, с другой – это простой человек с доброй душой и истинно гуманистическими помыслами и ценностями.

Таким образом, в трагедии П.Ф. Алешкина «Время великой скорби» Антоновское восстание изображается с исторической точностью. Политика «военного коммунизма», отношение «красных» к тамбовскому крестьянству в годы Гражданской войны показаны с опорой на документальные источники, что демонстрирует научный принцип авторского похода к воссозданным в произведении событиям.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

УДК 82.02

https://www.doi.org/10.29003/m3697.rus_lit_20-21/71-79

Е.М. Геронимус (*Москва*),
М.В. Михайлова (*Москва*)

ПОСТСИМВОЛИЗМ И ПОСТАКМЕИЗМ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ¹

В статье предпринимается попытка расширить употребление таких устоявшихся в литературоведении терминов, как «постсимволизм» и «постакмеизм». В начале работы представлен довольно обстоятельный обзор использования и понимания этих терминов в филологической науке. Авторы обращают внимание на затруднения в определении явлений, ими обозначаемых, и, не оспаривая уже существующее и активно используемое в академических кругах их применение, предлагают приложить к прозаической практике русской эмиграции 1930–1950-х гг., что высвечивает новые коннотации. В статье рассматриваются и анализируются романы Николая Оцупа и Марии Веги, описывается не только содержательный пласт романов, но и раскрываются различные уровни микропоэтики: система персонажей, хронотоп, мотивная система, образный ряд, языковые средства. Таким образом, в статье доказывается возможность применения анализируемых терминов к новому материалу. Стоит также отметить, что избранный авторами статьи материал до сих пор практически не изучался в отечественном литературоведении. В итоге в статье не только предложен новый аргументированный подход к пониманию таких явлений, как «постсимволизм» и «постакмеизм», но и «приоткрывается завеса» в еще не изученные художественные миры.

Ключевые слова: литературный процесс, проза, поэтика, роман, постсимволизм, постакмеизм, Н. Оцуп, М. Вега, эмиграция.

E.M. Geronimus, M.V. Mikhailova (*Moscow*)

POST-SYMBOLISM AND POST-ACMEISM IN THE LITERARY SPACE OF RUSSIAN EMIGRATION

The article attempts to expand the use of such well-established terms in literary studies as “post-symbolism” and “postacmeism”. At the beginning of the work, a fairly detailed overview of the use and understanding of these terms in philological science is presented. The authors point out the difficulties of identifying the phenomena they designate and suggest, without denying their already existing and active application in academic circles, to join the prosaic practice of Russian emigration of the 1930s and 1950s, emphasizing the connotations. The article examines and analyzes novels by Nikolai Otsup and Maria Vega. It describes not only the substantial lay-

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект “Женщина-автор”: писательские стратегии и практики в эпоху модерна”, № 23-28-00348) в ИМЛИ РАН.

er of novels, but also reveals various levels of micropoetics: a system of characters, a chronotope, a system of motives, a figurative series, linguistic means. Thus, the article proves the possibility of applying the analyzed terms to the new material. It is also worth noting that the material chosen by the authors of the article has so far been practically not studied in Russian literary criticism. In the end, the article offers not only a new reasoned approach to understanding such phenomena as “post-symbolism” and “postacmeism”, but also “opens the veil” in the art worlds that have not yet been explored.

Keywords: literary process, prose, poetics, novel, post-symbolism, postacmeism, Nikolai Otsup, Maria Vega, emigration.

Термины «постсимволизм» и «постакмеизм» в отечественном литературоведении используются весьма неоднозначно. Их понимание и определение зависит от субъективного подхода исследователя как к истории русской литературы рубежа XIX–XX вв., так и к символизму и акмеизму в частности, что, несомненно, приводит к появлению различных точек зрения на суть и особенности этих явлений. Однако мы не будем давать подробного обзора всех точек зрения, а последовательно остановимся лишь на наиболее известных и «широких» пониманий этих определений.

Итак, постсимволизм. Бесспорно, символизм в истории русской литературы сыграл чрезвычайно важную роль: во многом именно он за непродолжительное для литературы время (с рубежа 1880–1890-х до середины 1900-х гг.) не только перевернул представление о литературе и литературном процессе, но и серьезно изменил отношение человека к современной ему действительности (развил иррациональное мироощущение). Все это сказалось и на поэтике, предложенной символистами. Однако уже конец первого десятилетия XX в. для символистов стал непростым временем. С одной стороны, именно тогда в большом количестве издаются произведения К. Бальмонта (с 1908 г. выходит его «Полное собрание стихов»), В. Брюсова (1908–1909 гг. – «Пути и перепутья»), начинает выходить собрание сочинений Ф. Сологуба (с 1909 г.) и т. д. С другой стороны, возникает представление о кризисе символизма. В 1909 г. прекращают свое существование журналы «Весь» и «Золотое руно», что, по сути, означало ликвидацию символистской журналистики. Весной 1910 г. разразилась полемика между Вяч. Ивановым и В. Брюсовым о дальнейшем пути поэтического слова и искусства в целом, а вскоре А.А. Блок и тот же Вяч. Иванов выступили со статьями, в которых прочитывалось их восприятие этой ситуации. Представители творческой сферы в то время воспринимали 1910 г. как своего рода сакральную дату для литературы, все ожидали чего-то нового. Неслучайно, в дневнике А. Ахматовой можно найти такую запись: «10-й год – год *кризиса символизма* [курсив наш. – М.М., Е.Г.], смерти Льва Толстого и Комиссаржевской»². И действительно, литературная жизнь 1910-х гг. полна изменений: появляются различные течения и группировки, декларируются манифесты, заявляют о себе еще не известные имена.

Именно проявление этих изменений и принято называть «постсимволизмом». Такое обозначение данного литературного явления, конечно, связано не только с хронологической последовательностью, но и с несомненным влиянием символизма на последующую за ним литературную эпоху. Заимствуя слово «преодоление» из известной статьи В.М. Жирмунского «Преодолевшие символизм», мы

² Ахматова А.А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 277.

отчетливо понимаем, что преодоления в полном смысле этого слова в литературе быть не может. Сколько бы перспективным ни казалось новое, оно никак не может полностью отменить предшествующее. Так, даже диаметрально противоположные символизму футуристы имеют с ним неразрывную связь: именно в кружках издательства «Мусaget», которыми руководили А. Белый, Ф. Степун и др., развивалась деятельность «центрифугистов» Б. Пастернака и С. Боброва. А основоположник акмеизма Н. Гумилев открыто заявил, что «символизм был достойным отцом»³ акмеистов.

Одним из распространенных мнений относительно постсимволизма является отождествление его с авангардом (И. Смирнов⁴). Другая тенденция, напротив, связывает постсимволизм с «традиционализмом» художественных исканий и противостоянием авангардным формам искусства (И. Есаулов⁵, В. Тюпа⁶). Однако наиболее емким и объективным, на наш взгляд, является подход к постсимволизму О.А. Клинга, который включает в этот контекст поэтическую практику представителей школ и течений, образовавшихся в результате «кризиса символизма».

В нашей статье мы не хотим оспаривать уже существующее и активно используемое в академических кругах понятие постсимволизма. Мы лишь предлагаем обозначить этим термином еще одно литературное явление, которое исследователи незаслуженно обделили вниманием. А именно – некий почти прямой возврат к символистской поэтике писателей первой волны русской эмиграции в 1930-е годы. Ярким примером тому может послужить роман Н.А. Оцуа «Беатриче в аду», написанный им в преддверии войны в 1939 г. Именно на основе этого романа можно показать правомерность использования термина «постсимволизм» применительно к такому роду литературы, когда «возродились», казалось бы, безвозвратно «умершие» заповеди символизма, нашедшие воплощение в поэтике этого произведения (впоследствии можно будет вписать в этот ряд и произведения «тайных символистов», «соловьевцев», оставшихся в России, – И.А. Новикова и Г.И. Чулкова).

Символистская основа романа выражена, прежде всего, в его образах-символах. Пространство в романе многомерно, и все его грани перетекают одна в другую. Автор не просто помещает своих героев в конкретный район Парижа – Монпарнас. Монпарнасский мир представляет собой ад, «чудовище, далеко перераставшее пространство нескольких парижских кафе»⁷, глаза и щупальца которого достигают героев повсюду. В романе часто появляется и образ Летучего Голландца, пролетающего над городом в не известном никому направлении. Однако это не авторская условность, его видят многие персонажи романа. И это не просто художественный образ, выполняющий экспрессивно-изобразительную функцию, это символ потерянного поколения эмигрантов – вечных путников, не имеющих твердой основы под ногами.

³ Гумилев Н.С. Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 17.

⁴ См.: Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1997. 201 с.

⁵ См.: Есаулов Е. А. Постсимволизм и соборность // Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной научной конференции. Москва, 10–11 марта 1995 г. М., 1995. С. 3–11.

⁶ См.: Тюпа В. И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. 115 с.

⁷ Оцуа Н.А. Беатриче в аду: Роман / посл. и подг. текста Е.М. Геронимус и М.В. Михайловой. М., 2022. С. 199.

«Неоплотненность» персонажей, на которую указывали критики⁸, видя в этом серьезный недостаток произведения Оцуа, намеренная нарративная стратегия автора. Писатель предумышленно создавал зыбкий мир (рисую не «образы», а «тени образов», или, другими словами, символы) и вкладывал в уста героев программные заявления, заставляя их совершать некие, почти «ритуальные», действия. Особенность системы персонажей «Беатриче в аду» состоит как раз в том, что каждый герой наделен и реалистическими, и мифологическими чертами, в каждом из них проявляются те или иные символистские интенции, которые нужны для раскрытия авторских идей. Ведь, по сути, они являются лишь персонифицированными идеями. Дженни олицетворяет собой Вечную Женственность; племянница Ниночка передает дух и настроение Советской России (еще совсем юная, но уже член партии и имеет четкие представления о том, как надо строить новый мир), Рональд – символ умирающей, по мнению Оцуа, европейской культуры.

Более того, роман пронизан ритуальностью и карнавальностью, что также является важной чертой символистской поэтики (С. Ильев⁹). Часто время и пространство «в символистском романе наиболее полно раскрываются в формах сновидений, галлюцинаций, медитаций, видений»¹⁰. В «Беатриче в аду» Франц Шредер видит сон, в котором его обнаженная жена Ада предстает ведьмой перед Василиском-Монфором. Это видение открывает Шредеру настоящую суть его окружения, «нутро» его спутницы жизни. Но даже реальные события, описанные в романе, выглядят фантастично. Таким можно считать традиционный бал Quat'zart.

Роман интересен и тем, что в нем можно обнаружить черты неомифологизма в том смысле, в котором понимается этот термин в статье З.Г. Минц «О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов». В символистских неомифологических произведениях планом выражения становится история или действительность, в которой живет автор, но он существует не сам по себе, а в контексте мифа. План содержания раскрывается на уровне диалога современности с вечными сюжетами. Оцуа осмысливает опыт русской эмиграции XX в. Но, называя свой роман «Беатриче в аду», автор отсылает нас и к дантовскому мифу. Такое обращение вполне обосновано: ведь и сам Данте – поэт-изгнанник, лишенный родины, однако сумевший остаться верным своим идеалам. Но между Дженни и Беатриче есть и сходство, и отличия. Герой Данте встречает свою возлюбленную в раю, ее нахождение немислимо за его пределами, ведь она олицетворяет собой само Божество. Беатриче у Данте – идеальный, неземной образ. Героиня же Оцуа существует в реальном мире, который автором воспринимается как ад. Ад противопоставлен раю. Дантовская героиня ада не знала, современная Беатриче – одна из его жительниц, а

⁸ Несмотря на то, что роман обращен к современности и затрагивает многие насущные проблемы, критиками он был встречен довольно холодно. Прозаический опыт писателя современниками был признан неудачей, отзывы были в основном поверхностными и негативными. С. Савельев отметил, что «форма романа поражает беспомощностью почти дилетантской. Герои – не живые люди, а условные носители эмигрантских настроений и пороков <...>, а образ Дженни Лесли несколько абстрактен <...>» [Савельев С. Николай Оцуа. «Беатриче в аду» // Современные записки. 1940. № 70. С. 282–283]. Г. Адамович вынес вердикт: «писатель был неубедителен в своей художнической слепоте <...>» [Адамович Г.В. Литературные заметки // Последние новости. 1939. № 6674. С. 3].

⁹ См.: Ильев С. П. Русский символистский роман: Аспекты поэтики. Киев, 1991. 168 с.

¹⁰ Дубова М.А. Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века (проза В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого): автореф. дис. ... доктора филол. наук. М., 2005. С. 10.

потому тоже грешна. Концептуально важно и другое отличие: в «Божественной комедии» героя спасет только любовь к Беатриче. От нее самой не требуется никакой жертвы, важно только ее существование. Дженни же вынуждена отказаться не только от любимого дела (она, актриса, разрывает свои контракты), но и от семейного счастья (отказывается выйти замуж за преданного ей Рональда). Таким образом, Оцуп по-новому осмысляет взятый им миф, переносит его в актуальные обстоятельства исторического времени, тем самым подчеркивая круговорот вечных вопросов бытия.

Н. Оцуп, вероятнее всего, видел в синтезе акмеизма и символизма подлинное искусство (в своем поэтическом творчестве он в большей степени развивал акмеистическую традицию). Не отрицая интерпретацию термина «постсимволизм» предыдущими исследователями, мы видим в нем особое явление литературы русской эмиграции 1930-х гг. – возрождение символизма в синтезе с акмеизмом через десятилетия после смерти главных представителей этих поэтических школ – Н. Гумилева и А. Блока. Неслучайно именно Оцуп в конце своей жизни написал диссертацию о творчестве своего старшего современника, основоположника акмеизма. В этом исследовании он сопоставляет роль двух столь разных писателей – А. Блока и Н. Гумилева, – что свидетельствует о значимости двух течений в художественном мироощущении Оцуа.

Если довольно неопределенна и причудлива история «постсимволизма» в литературном пространстве русской эмиграции, тем более что есть ученые, употребляющие применительно к творчеству Б. Поплавского вообще термин «символизм» без приставки «пост»¹¹, то еще менее уловимы те трансформации, которые пережил акмеизм. Подробно о метаморфозах акмеизма повествует А.И. Чагин в книге «Горизонты “прекрасной ясности”». Акмеизм, петербургская школа в 1920–1930-е гг.». Проследившая судьбу всех трех поэтических Цехов акмеизма, показывая его отталкивание от символизма и несовпадение теоретических постулатов и практики, автор все же предпочитает говорить о сохранении акмеизма всего лишь как «литературной позиции» и его полномасштабном растворении «в широком поле постсимволистской поэзии петербургской школы»¹². Однако при конкретном рассмотрении обнаруживаются некие причудливые контаминации, соединяющие неоклассицизм с символизмом, акмеизм с авангардизмом и экспрессионизмом.

Особенно интересным и плодотворным является поиск Чагиным «недостающих звеньев», которые становятся мостом от акмеизма к молодой поэтической поросли России и эмиграции. Таким предстает, например, творчество К. Вагинова, который, по мнению автора, увлекаясь созданием фантастических образов, не покидал при этом «почвы петербургской школы с ее обращенностью к земному, конкретностью и опорой на предметное значение слова»¹³. К этому имени можно добавить се-

¹¹ См. Грякалова Н.Ю. Превращения символистского Эроса: путь «домой с небес» (опыт прочтения романов Бориса Поплавского) // Культура русской диаспоры: саморефлексия и самоидентификация. Материалы международного семинара. Тарту, 1997. С. 265–296; Она же. Травестия и трагедия. Метафизическая проблематика символизма в романах Бориса Поплавского //Александр Блок. Исследования и материалы. Вып. 3. СПб., 1998. С. 102–124.

¹² Чагин А.И. Горизонты «прекрасной ясности». Акмеизм, петербургская школа в 1920–1930-е гг. М., 2021 (аннотация).

¹³ Там же. С. 48.

годня практически забытые имена Анны Радловой, Лидии Червинской, Веры Булич. Неслучайно мы (вслед за Чагиным) воспроизвели именно женские имена, поскольку далее пойдет речь о писательнице – прозаике и поэтессе, – несомненно, подхватившей и протянувшей нить Серебряного века в самый конец 50-х гг.

Но прежде чем мы скажем о романах Марии Веги (Волынцевой [Ланг] Мария Николаевна, 1898–1980), хочется привести строки о Вере Булич знатока ее поэзии – А.И. Чагина, написавшего, что в ее последней книге стихов «Ветви», вышедшей в Париже в 1954 г., присутствует «изысканность словесного рисунка», «проницательность» взгляда, «прозревающего сквозь оболочки “невесомую суть вещей”»¹⁴, т. е. именно то, что мы обычно связываем с акмеистической интенцией. И в этой же статье он прямо назвал ее предшественниками И. Анненского, А. Ахматову и Н. Гумилева. Так что, как видим, акмеистская «нота» не скрылась в отдалении в 30-е гг., а продолжала звучать и два десятилетия спустя.

Но обратим внимание, что исследователь говорит только о поэзии, нигде не упоминая прозу. И это, в общем, закономерно. Принято считать, что акмеизм прозы как таковой не дал. Тем интереснее появление в Париже двух романов – «Бронзовые часы» (1958) и «Бродячий ангел» (1959) автора, до этого времени публиковавшего только поэтические книги, в которых акмеистическое начало при первом приближении в целом не просматривается. Конечно, сборники стихов Марии Веги – «Полынь», «Мажор в миноре», «Лилит», «Ночной корабль» – требуют более тщательного изучения, чем это сделала автор послесловия к выпущенной в России в 2009 г. почти полной подборки ее стихотворений поэтесса Светлана Соложенкина¹⁵.

Судьба была неблагоприятна к Марии Николаевне Волынцевой, большую часть жизни проведшей за пределами родины (Франция, Америка, Швейцария), но всегда мечтающей вернуться. А когда в конце жизни это все-таки произошло (в любимый Петербург/Ленинград она приехала в 1975 г.), кажется, что ее ждало разочарование: жизнь на протяжении оставшихся пяти лет в доме для престарелых артистов ее не очень радовала. Тем не менее она не падала духом, приводила в порядок свой архив и работала над документальной биографией своей бабушки – известной актрисы Александринского театра Александры Брошель (следы этой рукописи пока не выявлены). Возможно, что она готовила к изданию и оба своих романа, тоже основанных на автобиографическом материале. Но изданы они оказались только спустя 42 года после ее смерти с разрешения ее душеприказчицы С.Л. Соложенкиной¹⁶.

К сожалению, реакция на ее творчество в эмиграции неизвестна. Были ли отзывы, рецензии... И в общем не очень понятно, когда писались эти романы, хотя все же можно предположить, что создавались они в послевоенное время. Тем интереснее, что они, несомненно, ориентированы на ту словесную вязь, одновременно воздушную и плотную, которая помогает воссоздать навсегда ушедшее, но глубоко зажившее в памяти.

¹⁴ Чагин А.И. «...Нет для сердца ни границ, ни меж...» (О поэзии Веры Булич) // Писатели и критики первой половины XX века: предшественники, последователи (незабытые и забытые имена): Коллективная монография / под ред. Л.А. Колобаевой, С.И. Кормилова, А.В. Назаровой; сост. А.В. Назарова. М., 2021. С. 196.

¹⁵ См.: Вега Мария. Ночной корабль. Стихотворения и письма. М.: Водолей, 2009. 528 с.

¹⁶ Вега Мария. Бронзовые часы. Бродячий ангел / посл. М.В. Михайловой и А.Н. Кравцова. М., 2022. 608 с.

Оба романа автобиографичны, но выстроены по-разному, хотя есть нити, явственно их связующие. «Бронзовые часы» окунают нас в середину XIX в., уводят в театральное закулирье, рассказывают о светской жизни высших слоев, погружают в женские переживания и судьбы. Основаны они на том, что сохранилось в семейных преданиях о бабушке писательницы Александре Брошель, которая в тексте получает имя Аси/Алекс Клодель. Но узнает внука о ней из рассказов своей тетки, сестры Асеньки, Марии Карловны, Мими, которая и приобщает девочку к семейной истории. И все же мы видим это повествование о семье преображенным, «изукрашенным» деталями и подробностями, которые вряд ли могли передаваться в устном изложении. Мы имеем перед собою стилизованный, выстроенный рассказ, где самым значимым компонентом является время. Но оно отмеряет счет в узком пространстве семьи. Поэтому и в заголовок, и на первый план повествования выдвинута важная деталь: бронзовые часы, где есть и девичья фигурка, и зеркало (столь значимая для женщины вещь!). Но зеркало не имеет стекла, т.е. становится некой бездонной пропастью, в которую всматривается девушка. Так время становится одновременно и Хроносом, уносящим все в крутящемся вихре, и просто красивой вещью, на которую повествовательница регулярно обращает свой взор. И во втором романе будет такой вещественный символ. Это фигура печального ангела на могиле рано умершей Александры Карловны Клодель. Его лицо закрыто густой вуалью, т.е. он уже не вглядывается, пусть и в пустоту, а вообще отказывается всматриваться в этот мир, но не хочет показывать и своего лица. Так две вещественные детали образуют общее поэтологическое пространство обоих романов, в которых мы все время слышим разные голоса.

Но если первый роман претендует на эпичность, в нем, так или иначе, разворачивается картина протяженностью почти в пятнадцать лет, то второй роман – монологичен. Читатель все видит глазами ребенка, внучки Асеньки, Муси Ясинцевой, которая, конечно же, является «суфлером» и протагонистом автора. И если в первом романе повествование можно сравнить с шуршащей материей, на которой еще и вышиты изысканные узоры (из такой шили женские наряды в XIX в.), то во втором причудливость объясняется не складками материи, а неумным детским воображением. Муся воспроизводит, «додумывает» не только свое детство, но и одинокое детство детей Асеньки, один из сыновей которой и станет ее отцом.

Безусловно, на акмеизм «намекает» и петербургский текст обоих романов. В первом мы видим нарядный светский Петербург, его окрестности, куда знать выезжает на пикники; во втором – Петербург более скромный, туманный и холодный; в нем не могут чувствовать себя уютно дети-сироты. «Бронзовые часы» отстукивают время блистательной, хотя и краткой Асенькиной карьеры в качестве драматической актрисы. Но они и отмеряют ее последние часы на петербургской земле, т.е. именно расставанием с городом, с которым было связано столько надежд и упований, где протекала ее горькая, но и счастливая любовь, объясняется в конце концов ее смертельная болезнь (в результате интриг матери ее возлюбленного и отца ее четверых детей графини Шнееберг Асенька изгнана из Петербурга и возвращается из-за границы, уже заболев). Во второй книге Петербург предстает не столько трагическим, сколько печальным. Весь «пропитанный тоской и сыростью», пузырящийся «наподобие болота», он выставляет напоказ «облупленные стены», «мутные окна тракти-

ров», «задворки с мусором»¹⁷. И хотя детские прогулки все равно радостны, сопряжены с шалостями и даже забавными историями (потеря калоши одним из мальчуганов), из такого Петербурга хочется бежать, что и происходит в конце романа, когда исторический катаклизм (свершившийся переворот 1917 г.), а до этого смерть любимого дяди Миши и уход из жизни тети, Марии Карловны, получившей травму в уличном происшествии (она попала под трамвай), заставляют Мусю навсегда (как она думала) покинуть Россию. Во втором романе происходит столкновение/сопоставление Москвы и Петербурга. Петербург представлен «по-ахматовски»: Нева, постоянный снег или туман, зелено-перламутровые краски, остро-колющие события. В петербургском тексте, как отмечали ученые, почти всегда присутствует «мотив остроты»¹⁸. Москва же – пестра, шумна, гостеприимна, мягка. Девочка чувствует себя в ней уютно, ей тепло рядом с безалаберным дядей Мишей, интересно в совместных прогулках по распахнутому городу (в Петербурге дети Асеньки почти все время проводят в квартире, приныкая к окнам, чтобы приобщиться хотя бы к какой-то жизни).

С акмеизмом романы связывает царство вещей, описанных подробно и любовно. Из множества мелочей складывается мозаика повествования. «Поэтика вещи» доминирует в первом романе (деталь вынесена даже в название!). А во втором предметы становятся носителями смыслов. Сколько строк посвящено забавной подружке Кривандульке, которая скрашивает жизнь маленькой Муси, обретая психологию и внутренний мир! Хотя это всего-навсего пятно на шкафу: «из бликов света и жилок дерева выростали целые истории, в которые можно было играть до полного самозабвения»¹⁹. Кривандулька сопровождает девочку во время ее воображаемых передвижений. У нее куцая кофточка и ноги колесом, но «когда солнце передвигалось, ноги ее вытягивались, и становилась Кривандулька красавицей». Кривандулька может оказаться дочерью дворника, а может быть приглашена самим Государем на его бал. И она может непонятным образом превратиться в ту, «о которой запрещено плакать и вспоминать»²⁰, т. е. бросившую девочку мать! И вот эта женщина, бесконечно любимая и навсегда потерянная, в игре, в воображении обретет реальные черты, поселится в комнате, где живет Муся. Но она останется бесплотной, неосязаемой («будет жить в отблеске лампы на белом атласе, в тени портьеры, в граммофонной пластинке, поющей вдали грустную песню <...>»²¹), а Мусе так важно уткнуться носом в ее колени и, сопя и плача, поведать ей о своем одиночестве.

Вещи наделяются характерами и вообще перевоплощаются: «кресло в ситцевом чехле, расставившее короткие ручки, было толстой мадам Зиновьевой»²²; «чернильница служила тронem для дамы в солнечном платье»²³. Но это делают не они сами. Это Муся наделяет их совершенно новыми свойствами. Она становится хозяйкой поистине сказочного мира, куда может завлечь и тетушку Марикарну (Марию

¹⁷ Все цитаты из произведений Марии Веги даются по изд.: *Вега Мария. Бронзовые часы. Бродячий ангел* / посл. М.В. Михайловой и А.Н. Кравцова. М., 2022.

¹⁸ Чагин А. Указ. соч. С. 23.

¹⁹ *Вега Мария. Бронзовые часы. Бродячий ангел*. М., 2022. С. 300.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 299.

²³ Там же. С. 301.

Карловну), которая великолепно ей подыгрывает, не отрываясь от чтения газет и своих мыслей.

Стихия игры настигает девочку, можно сказать, «по материнской линии». Если в первом романе театральное пространство «переманивает» к себе Александру Клодель, но остается некой заповедной зоной, имеющей мало общего с обычной жизнью, то во втором романе стихия игры и театральности обрушивается на жизнь, пронизывая каждое ее мгновение, переворачивая в ней все. В первом романе казус с Мими, которая, заснув на сцене, не смогла изобразить пантеру, а проснувшись, упала, чем вызвала невероятный смех в зале, поставив на своей карьере крест, по сути, символизирует границу, которая прочерчена между бытом и театром. Желание вырваться из быта, полностью перейти в театральное «инобытие» оборачивается для Асенки трагедией. Зато маленькая Муся умудряется сделать театральность основой своей детской жизни, подчиняя окружающий ее мир своему воображению, устраивая из подручных предметов театр. И при соприкосновении с ним мы видим, каким образным мышлением обладает девочка, какими объемными становятся для нее даже буквы при первом знакомстве вырезанной из бумаги «Азбукой». Она буквально «расшифровывает» картинки, которые сопровождают эти буквы и уверенно говорит тете: «Я знала, что “б” такое. Если бы оно было длинное как “р”, то не вышла бы бабушка, а “ружье” не может начинаться с “бабушки”, потому что длинное и сердитое»²⁴. Алогичная логика – это и есть метафорическое мышление, которое помогает ей не погрузиться в тот хаос, исторический и человеческий, что подступает все ближе, ибо помимо войны надвигается и 1917 г.

Предреволюционное десятилетие воссоздано Марией Вегой через убыстрившийся бег времени, выбрасывающего людей на обочины жизни, а то и вовсе прерывающий ее. Театр уже врывается в существование Муси не в виде игры, а в виде клоунады, балагана, который смерть превращает в нелепость и несуразность (так описана кончина дяди Мики среди бутафорского тряпья и позолоченной театральной атрибутики). И как печальный итог – расставание со всем прекрасным, что таил в себе театр, последнее видение, проходящее перед умирающей Марией Карловной: «скрипки в оркестре, тюлевые пачки трепещут, и она летит, летит по Императорской сцене, на своих легких упругих ногах, в чудесное будущее, в танец и, может быть, в славу...»²⁵. Театр-фантазер, театр-обманщик, театр-пространство счастья, пускающее в себя не всех...

Конечно, повторим, чтобы ответить на все вопросы, связанные с «постакмеистическим синдромом» в прозе Марии Веги, надо проанализировать, в каком направлении и как развивалось ее поэтическое творчество, которое, нам кажется, лишено такого броского «украшательства», такого «земного» колорита, как проза. Но это уже дело будущего.

Во всяком случае, наблюдения над тремя произведениями – романом Н. Оцупа и романами Марии Веги, – практически не попадавшими в поле зрения ученых-филологов, позволяет, как нам кажется, протянуть порванные нити художественных открытий Серебряного века в глубь века двадцатого.

²⁴ Вега Мария. Бронзовые часы. Бродячий ангел. М., 2022. С. 302.

²⁵ Там же. С. 563.

УДК 82-31

https://www.doi.org/10.29003/m3698.rus_lit_20-21/80-83

А.Н. Андреев (Москва)

ХУДОЖЕСТВЕННО-ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ РОМАНА

Развитие романа происходило в форме адаптации жанра под потребности познания. Решающей характеристикой жанра романа становились не объем, тип героя или способ подачи материала, а культурные функции романа, понимаемые как тип управления информацией. Роман отражал «информационное движение» от человека – к личности. Функции эти следует назвать персонцентрическими. Автор выделяет четыре стадии развития романа (соответственно, четыре типа романа). 1. Роман событий. 2. Роман характеров. 3. Роман ситуаций. 4. Роман познания (гносеологический роман).

Ключевые слова: роман, культурные функции романа, роман событий, роман характеров, роман ситуаций, роман познания (гносеологический роман).

A.N. Andreev (Moscow)

ARTISTIC AND EPISTEMOLOGICAL POSSIBILITIES OF THE NOVEL

The development of the novel took place in the form of adaptation of the genre to the needs of cognition. The decisive characteristic of the novel genre was not the volume, the type of hero or the way of presenting the material, but the cultural functions of the novel, understood as a type of information management. The novel reflected the "information movement" from a person to a person. These functions should be called personocentric. The author identifies four stages of the novel's development (respectively, four types of novel). 1. The novel of events. 2. A novel of characters. 3. Novel situations. 4. The novel of knowledge (epistemological novel).

Keywords: novel, cultural functions of novel, novel of events, novel of characters, novel of situations, novel of cognition (epistemological novel).

Общая логика развития культуры, а также субъекта и объекта культуры, личности – *от психики к сознанию* – блестяще и впечатляюще иллюстрируется развитием романа, который, в силу его значимости для культуры, хочется назвать не жанром, а видом литературы. «От психики к сознанию» означает: от приспособления (вижу то, что желаю видеть) – к познанию (вижу то, что есть). Речь идет о смене *типов управления информацией*. Именно роману, то есть заложенным в нем художественно-гносеологическим возможностям, уготовано было универсально отразить универсум. Все дело в том, что роман как никакой другой жанр (вид) литературы оказался совместимым с философией, инструментом познания, и потому плохо совмещаемым с искусством, инструментом приспособления.

Наш опорный тезис таков: развитие романа – это адаптация жанра под потребности познания. Чем меньше роман становился похож на свои же первоначальные образцы – тем больше выявлял он заложенные в нем возможности. *Себетожественность* романа (его сущность) сказывалась именно в предрасположенности к модификациям, казалось бы, размывающим себетожественность. На самом деле – выявляющим ее.

Таким образом, роман, будучи искусством по генезису, тяготеет к «антиискусству», к философии, науке наук. Уже в определенном отношении «сверхискусство», но еще не философия: такова культурная ниша романа. Маргинальность, амбивалентность – вот модус, статус и сущность романа.

Решающей характеристикой становились не объем, тип героя или способ подачи материала, а *культурные функции романа*, понимаемые как тип управления информацией. Роман отражал «информационное движение» от человека – к личности. Функции эти следует назвать *персоноцентрическими*.

В связи с вышесказанным выделим четыре стадии развития романа (соответственно, четыре типа романа). 1. *Роман событий*. 2. *Роман характеров*. 3. *Роман ситуаций*. 4. *Роман познания (гносеологический роман)*.

Тенденция развития жанра очевидна: от авантюрно-приключенческого романа – к «гносеологическому». Понятно, что все четыре выделенных художественно-гносеологических признака присутствуют в каждом из типов романа. Тем не менее структурообразующее начало в указанных типах бывает принципиально разным.

1. В «романе событий» (к которому с полным на то основанием можно отнести детективы, повествование с рудиментами познавательного отношения: вот она, форма деградации и дегуманизации современного словесно-художественного творчества) акцент недвусмысленно перенесен с начала персонального на начало безличное (даже в великом «Дон Кихоте» Сервантеса). Образный дискурс как тип управления информацией здесь преобладает над сознательным; мироощущение в такой степени доминирует над мировоззрением, что личностное (познавательное) начало практически отсутствует. Вот почему в «романе событий», авантюрном романе, еще нет *характера*, есть *тип*.

Под «типом» мы имеем в виду не совокупность характеров, а *структуру персонажа*, которая реализуется *через набор однородных морально-социальных* – еще не духовных! – *признаков, или вообще через один признак*. От типа идет прямая дорога к характеру, под которым имеется в виду иная структура персонажа; *характер начинается там, где одновременно совмещается сразу несколько типов*. При этом «базовый тип» в характере не размывается до аморфности. *Характер представляет собой набор разнородных признаков при оцутимом организующем начале одного из них*.

Именно характер, но не тип, является способом проявления и становления личности; характер предрасположен к качественным изменениям, тип, будучи однородным, нет.

2. В «романе характеров» события, конечно, никуда не исчезают, однако они становятся уже не доминантой дискурса, а способом проявления характера персонажа. Второстепенная – характерообразующая – функция событий превращается в главную. Именно с этим типом романа связаны главные достижения жанра – настолько серьезные, что сам роман часто отождествляется с умением изображать «характеры» с помощью психологизма. Уточним: развитие сознания предопределило развитие психологизма, никак не наоборот. Все более тонкое «душеведение» ставило все более сложные задачи перед сознанием, которое, в свою очередь, сообщало обогащенные мыслительные импульсы чувствам, облагораживая их концептуальными корректировками. Чувства становились умными, зрелыми. Собственно, так и происходит «воспитание чувств». Отсюда следует: роман – это не способ продемонстрировать «диалектику души», а способ продемонстрировать диалектику ума, которая проявляется через «диалектику души».

3. Однако далеко не любые события в равной мере способны раскрыть личностное начало персонажа. Среди событий есть такие, которые в сиюминутном концентрируют вечное, ставят человека в «пограничную» ситуацию выбора, где, выбирая смерть, человек выбирает жизнь, и наоборот. Эти события, которые точнее называть «экзистенциальными ситуациями», довлеют над личностью, превращаясь в своего рода «сверхсобытия» (вспомним романы Камю). Диалектика отношений «сверхсобытий» и личности заключается в том, что личность, обретая с помощью разума высшую свободу и контроль над любой ситуацией, осознает степень своей несвободы, зависимости от «ситуации». Это великолепно проиллюстрировано в романах экзистенциальной направленности (к которым мы относим все великие русские романы, от «Евгения Онегина» до «Мастера и Маргариты»).

4. Вот почему неизбежно было появление романа познания, гносеологического романа, начало которому, с нашей точки зрения, было положено «Евгением Онегиным». Произошло это, понятно, еще до расцвета «романа характеров»: здесь диалектика проявляется в типе отношений, который можно определить как «опережение», своеобразное «забегание вперед» через «пропущенный» этап; парадоксальным образом «раньше положенного срока» возникают первые, убедительные ростки того, что, по законам жанра, должно расцвести значительно позднее.

В романе такого типа есть всё: и события-ситуации, и характеры, обусловленные духовными, социально-моральными и собственно природными факторами (отражающими информационную структуру личности: тело – душа – дух). Эти факторы превращаются в причинно-следственные ряды, создающие полифоническую, внутренне противоречивую фактуру «плана содержания» произведения.

Однако самоценность характеров и ситуаций здесь уступает место известной самоценности процесса (само)познания. Собственно, этот процесс превращается в бесконечную и глобальную экзистенциальную ситуацию. Под познанием (художественным или научным) мы имеем в виду не размышления разной интенсивности, не демонстрацию искусства умозаключений, которыми изобилуют интеллектуальные или «думающие» романы. Очень часто «глубокие рассуждения» становятся формой заблуждений. Скажем, отвлеченные размышления о философии истории не превратили величайший роман характеров «Войну и мир» в гносеологический роман.

Формальные признаки романа познания, например, «имплантированные» в романную ткань статьи и эссе, могут целенаправленно дополнять художественный дискурс, включаться в него в качестве необходимого компонента. По этим признакам представителями романа познания можно считать Германа Броха, отчасти Роберта Музиля, Милана Кундера, Мишеля Уэльбека. Но искусственное скрещение «ужа с ежом» – это еще не гносеологический роман; это вариант банальной эклектики, часто продиктованный стремлением к поверхностной оригинальности.

Для того чтобы сплав двух информационных потоков, двух типов управления информацией – художественного и научного – оказался органичным, целостным, необходимо соблюдение одного принципиального условия: художественное мышление, не переставая быть художественным, должно превращаться в научное. Именно это является сущностным признаком гносеологического романа.

«Писатель и философ объединяются в одном лице» – это уже было (Достоевский, Л. Толстой). Речь идет о другом: о слиянии противоположных качеств сознания в качественно новое информационное «поле» или образование. Здесь уместно

говорить о том, что у философа открывается художественный дар или у писателя – философский. В «Евгении Онегине», гносеологическом романе в стихах (обратим внимание: последовательно соединяются противоречащие друг другу стихии – лирическая с эпической, роман с философией человека), начало познавательное существует в виде философских отступлений-импровизаций или в виде философской афористики в стихах. В количественном отношении философии немного, однако в качественном отношении она пронизывает весь роман, сообщая ему буквально научно выверенные подходы к проблеме духовности homo sapiens'а. Человек, будучи существом информационным, обречен эволюционировать к параметрике личности; борьба души и ума, психики и сознания, натуры и культуры – вот универсальная тема, обнаруженная и разработанная Пушкиным, – тема, ставшая стержнем современного романа, к которой великий жанр шел долгие столетия своего развития. Если угодно, эта тема и делает синтетический роман познания современным, гносеологическим.

Сказанное о типах романа позволяет в целостном контексте построить «модель жанра».

1. Прежде всего, жанр романа определяет его «абстрактно-логическая» характеристика *«тезисность – развернутость»* материала; роман *не демонстрирует* противоречия, как это делает рассказ, а отражает *процесс возникновения, развития и разрешения противоречия*.

2. Потенциальная возможность развернуть материал раскрывается в указанных нами «типах романа», без которых бессмысленно говорить о «тезисности – развернутости».

3. Далее идет внутренняя классификация типов романа, в том числе по морально-социальной и нравственно-духовной проблематике, по типам героев и конфликтов, по «методу», по стилевой доминанте, по приемам, даже по объему. Здесь мы переходим от сущности «романа как такового» к конкретным жанровым разновидностям, позволяющим интерпретировать каждое конкретное произведение. «Явление» – конкретный роман с конкретным набором конкретных признаков – не только не заслоняет «сущность», но и позволяет ей реализоваться

УДК 82.02

https://www.doi.org/10.29003/m3699.rus_lit_20-21/83-89

А.Л. Крупчанов (Москва)

ЛЕЙТЕНАНТСКАЯ ПРОЗА: К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕГРАЛЬНЫХ И ДИФФЕРЕНЦИАЛЬНЫХ ПРИЗНАКАХ

Статья посвящена феномену т.н. «лейтенантской прозы». В качестве интегральных признаков «лейтенантской прозы» называются непосредственное участие ее представителей в Великой Отечественной войне, что придает произведениям их неповторимую фактографическую точность, антивоенный пафос, доминанта малых жанровых форм, психологический реализм как принцип изображения, ограниченное пространство, замедление или ускорение времени, маркированная фронтовая лексика. Дифференциальным признаком предлагается считать двойной конфликт, развертывающийся как по линии «свои

против врагов», так и по линии противостояния между «своими». Причем второй конфликт, конфликт между «своими», в котором с особой силой противопоставляется «окопная правда» «штабной правде», становится ключевым, а авторская позиция проявляется в отстаивании значимости именно «окопной правды» как правды личности, вынесшей на своих плечах всю тяжесть войны, правды человека – победителя.

Ключевые слова: литература о Великой Отечественной войне, писатели-фронтовики, лейтенантская проза, интегральные и дифференциальные признаки, двойной конфликт.

A.L. Krupchanov (*Moscow*)

LIEUTENANT PROSE: ON THE QUESTION OF INTEGRAL AND DIFFERENTIAL FEATURES

The article is devoted to the phenomenon of the so-called "lieutenant's prose" in Russian literature. The integral features of "lieutenant's prose" are the direct participation of its representatives in the Great Patriotic War, which gives the works their unique factual accuracy, anti-war pathos, the dominance of small genre forms, psychological realism as the principle of image, limited space, slowing down or accelerating time, marked front-line vocabulary. It is proposed to consider a double conflict as a differential feature, unfolding both along the line of "friends against enemies" and along the line of confrontation between "brothers in arms". Moreover, the 2nd conflict, the conflict between soviet soldiers & officers, in which the "trench truth" is opposed with special force to the "staff truth", becomes the key, and the author's position is manifested in defending the importance of the "trench truth" as the truth of a person who has borne the brunt of the war on his shoulders.

Keywords: literature about the Great Patriotic War, writers-front-line soldiers, lieutenant's prose, integral and differential features, a double conflict.

Литература о Великой Отечественной войне является одним из наиболее значимых явлений русской литературы последних восьми десятилетий. Осмысление этого феномена, его роли в общественном сознании, в искусстве, индивидуальной психологии ведется до сих пор. Условно можно говорить о четырех основных волнах литературы, порожденных четырьмя типами художественного изображения Великой Отечественной войны. Первый тип – это литература очевидцев. К ней можно отнести произведения А.Т. Твардовского, М.А. Шолохова, Л.М. Леонова, К.М. Симонова, А.П. Платонова, Б.Л. Горбатова, Л.С. Соболева и других авторов. Второй тип – это литература непосредственных участников Великой Отечественной войны. К нему можно отнести отражающие личный фронтовой опыт авторов и написанные в 40–60-е гг. произведения В. Некрасова, В. Астафьева, Ю. Бондарева, Б. Васильева, В. Быкова, В. Богомолова, К. Воробьева, Э. Казакевича, Э. Асадова, Ю. Друниной и других авторов. Третий тип литературы условно можно было бы назвать идеологическим. В этих произведениях авторы, независимо от того, были ли они очевидцами или участниками боевых действий, или вообще родились после их окончания, стремятся в первую очередь дать идейную оценку этой войны, показать советскую идеологию, политические реалии, предшествовавшие и сопутствовавшие войне, и обосновать, благодаря или вопреки идеологии и ее носителям была одержана победа. В жанровом отношении это были в основном романы. Здесь можно назвать произведения К. Симонова («Живые и мертвые»), В. Гроссмана («Жизнь и судьба»), А. Чаковского («Блокада» и «Победа»), И. Стаднюка (трилогия «Война» и романы

«Москва, 41-й» и «Меч над Москвой»), В. Астафьева («Прокляты и убиты»), Г. Владимова («Генерал и его армия»), Д. Гранина («Мой лейтенант»). Данная тенденция наметилась в 60-е гг., получила развитие в 70–90-е гг. и существует поныне. И, наконец, четвертый тип литературы имеет опосредованное отношение к подлинным событиям Великой Отечественной войны и ее ходу. Эта литература сформировалась преимущественно в 90-е гг. и пережила расцвет в 2000-е. В основном она коммерческая, использующая войну как основу для сюжетов детективов и боевиков («Диверсант» А. Азольского, «Танкист, или “Белый тигр”» В. Бояшова, «Взять свой камень», «Камера смертников», «Дорога без следов» В. Веденеева), а также как источник неких идейных концептов и стереотипов для «криптоистории» с «попаданцами» или постмодернистской игры и деконструкций («Месяц в Дахау» В. Сорокина).

Главным предметом рассмотрения в данной статье является важнейшая составляющая литературы второго типа – лейтенантская проза. Относительно происхождения самого термина до сих пор нет единой точки зрения. В ряде случаев авторство приписывают самим писателям, например Ю. Бондареву или В. Астафьеву. Некоторые исследователи считают, что это название дали критики. Так, например, автором этого термина называли критика И. Виноградова, однако в его статье, посвященной повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда»¹, термин «лейтенантская проза» отсутствует. Возможно, этот термин появился в какой-то другой статье критика. Нельзя пока исключить и гипотезу о том, что название «лейтенантская проза» предложено идейными оппонентами, стремившимися таким образом противопоставить известных писателей, имевших зачастую звания старших офицеров, и вступавших тогда в литературу молодых фронтовиков, не имевших ни высоких воинских званий, ни особых литературных заслуг. Но если даже в конце концов выяснится, что термин «лейтенантская проза» придуман кем-то из тех, кто называл взгляд из окопа «кочкой зрения», это название давно воспринимается без возможно заложенного в нем иронического подтекста и закрепилось не только в критике и литературоведении, но и в сознании читателей.

Многочисленные критические и литературоведческие статьи о военной прозе были обобщены в конце 60-х – начале 70-х гг. в монографиях². Однако эти публикации, при всей их значимости, не закрыли тему, а скорее дали старт дальнейшим исследованиям, продолжающимся до сих пор³.

При этом необходимо подчеркнуть, что далек от разрешения не только вопрос о происхождении самого термина, но не решена и проблема дифференциальных и интегральных признаков лейтенантской прозы. С точки зрения критики, вполне достаточным является тот факт, что под лейтенантской прозой понимаются произведения непосредственных участников Великой Отечественной войны. А с точки зрения литературоведения, это можно считать интегральным, но не дифференцирующим признаком, ведь романы писателей-фронтовиков «Печальный детектив» В. Астафьева или «Искушение» Ю. Бондарева не имеют отношения к изображению Великой Отечественной войны, а, скажем, «Звезда» Э. Казакевича принципиально отличается

¹ Виноградов И. «На краю земли». Новый мир. 1968. № 3. С. 227–247.

² См.: Бочаров А. Человек и война. М., 1978; Топер П.М. Ради жизни на земле: Лит. и война: Традиции. Решения. Герои / П. Топер. М., 1985.

³ Лазарев Л.И. Память трудной години. Великая Отечественная война в русской литературе. М., 2001; Леонов С.А., Леонов С.И., Красников Г.Н. Великая Отечественная война в лирике и прозе. М., 2003.

романтическими принципами изображения, тогда как лейтенантская проза – явление подчеркнуто реалистическое. Дело, конечно же, не в том, что писатели, которых относят к этому направлению, закончили войну в разных званиях: В. Некрасов – капитаном, В. Быков – старшим лейтенантом, Ю. Бондарев – младшим лейтенантом, В. Астафьев – рядовым красноармейцем.

Лейтенантскую прозу отличает целый комплекс формальных и содержательных особенностей, к числу которых сразу было отнесено точное знание авторами предмета изображения, проявляющееся и в бытовой детализации, и в отражении всеми органами человеческих чувств картин боя, и в описании подробностей устройства и работы разных видов оружия, и в особом армейском жаргоне, передающем неповторимый язык того времени.

Необходимо отметить также, что лейтенантская проза содержит в себе и довольно значительный элемент художественного биографизма, преломляющего индивидуальный фронтовой опыт в художественные образы, что придает этим произведениям особую уникальность и вместе с тем задает особый неповторимый ракурс изображения. Так, В. Некрасов описывает Сталинградскую битву, Ю. Бондарев – форсирование Днепра и взятие Киева, К. Воробьев – сражение под Москвой, В. Астафьев – Корсунь-Шевченковскую операцию. Однако степень проявленности автобиографической составляющей и исторической канвы у каждого автора индивидуальна. Некоторые из них стремятся в минимальной степени выходить за пределы личного опыта (К. Воробьев), другие, напротив, начинают тяготеть к обобщениям (В. Астафьев). Одни подчеркнуто связывают свои произведения с историческими событиями («В окопах Сталинграда» В. Некрасова, «Убиты под Москвой» К. Воробьева), другие акцентируют элемент условности (например, переименовывают город Киев в Днепров, как это сделано у Ю. Бондарева в повести «Батальоны просят огня»), третьи, как, например, В. Астафьев в «Пастухе и пастушке», сводят к минимуму указания на исторические реалии. Кроме того, личный опыт проявился и в выборе авторами материала изображения. Так, В. Некрасов и В. Астафьев делают своих героев пехотинцами, Ю. Бондарев – артиллеристами, В. Курочкин – танкистами, В. Быков часто описывает партизан.

Важнейшим интегральным признаком произведений лейтенантской прозы является ее антивоенная направленность. И дело не только в том, удастся ли героям выжить. Развязки произведений в большинстве случаев трагичны. Проблема прежде всего в том, что война подвергает испытанию на «расчеловечивание». Это показывают практически все писатели-фронтовики. Но вот ответ на вопрос, можно ли это испытание выдержать, различен. Так, например, В. Астафьев в повести «Пастух и пастушка» показывает, что нет: война в любом случае калечит человека, если не физически, то нравственно. Именно поэтому лейтенант Борис Костяев умирает от легкого ранения – у героя нет нравственных сил бороться за жизнь. Другие писатели, напротив, показывают, что, хотя война и обжигает человека, сохранить лучшие качества души и психологически не сломаться – возможно. Изображая трагедию войны, показывая гибель людей, писатели этого направления избегают героической пафосности.

С точки зрения художественного метода, произведения лейтенантской прозы подчеркнуто реалистичны, подчас даже натуралистичны. И хотя никто из представителей лейтенантской прозы в 40-е – первой половине 70-х гг. не высказывал прямых

обвинений советской системе (чего не скажешь о 90-х), их реализм уже тогда самым глубинным образом отличался от канонического социалистического реализма. Да, характеры центральных персонажей во многом сформированы под действием времени и среды. Да, главные герои произведений лейтенантской прозы – это молодые люди конца 30-х – начала 40-х гг. Да, это вчерашние школьники или студенты, молодые интеллигенты, колхозники, рабочие, практически все из них – комсомольцы. Подавляющим большинством советская власть и ее идеология воспринимаются как свои. Представители лейтенантской прозы заостряют внимание на классовом происхождении своих героев, и все же классовое сознание будет далеко не единственным фактором, определяющим основные качества человеческой личности на войне, далеко не всегда таким фактором будет и идеология. С точки зрения принципов изображения, не менее значимым, чем классовый аспект, в лейтенантской прозе является и национальный. Представители лейтенантской прозы подчеркивают в своих героях архетипы национального сознания русских, украинцев, татар, евреев и представителей других народностей. Надо отметить, что и национальные аспекты, приобретшие особый статус в лейтенантской прозе, при всей их важности, также вряд ли можно назвать единственными и определяющими всё в человеческом поведении. Война проверяет на прочность и общества, и государства, и идеологии, но прежде всего проверяет человеческие качества. Именно индивидуальная система ценностей, качества души, психология в ее сложном взаимодействии с национальными архетипами, социальным статусом, армейским званием перед лицом практически неминуемой гибели становится предметом изображения. Можно отметить также определенного рода тяготение лейтенантской прозы к традициям русской классики XIX века. Так, например, в творчестве В. Астафьева и В. Быкова просматриваются традиции Ф. Достоевского и В. Гаршина, а Ю. Бондарев в большей степени ориентировался на традиции Л. Толстого. Видимо, с точки зрения художественного метода, наиболее точным термином, отражающим принципы изображения человека и мира в лейтенантской прозе, можно было бы назвать психологический реализм. Необходимо только подчеркнуть, что это психологический реализм нового времени.

С точки зрения особенностей конфликта в лейтенантской прозе, обращает на себя внимание его двойственный характер. Во-первых, как и в предшествующей литературе о войне, это конфликт между теми, кто защищает свою родину, и захватчиками. Разумеется, представители лейтенантской прозы показывают, что и на стороне врага тоже люди, более того, если враг уже обезоружен, если он пленный, то его нельзя убивать, как это показано в повести В. Кондратьева «Сашка». Но вместе с тем у писателей-фронтовиков нет никакого сомнения в том, что фашизм представляет собой страшную бесчеловечную машину, столкновение с которой приводит к гибели. При этом главные герои – и в этом, конечно, проявляется авторская позиция – абсолютно точно знают, что машина фашизма должна быть уничтожена и никакой, даже временный, компромисс с ней в целях сохранения собственной жизни невозможен.

Второй конфликт по своему значению оказывается не менее важным, чем первый; более того, этот конфликт является одним из наиболее ярких наглядно проявляющихся дифференциальных признаков лейтенантской прозы. Это конфликт между «своими». У этого конфликта в лейтенантской прозе есть несколько разновидностей, но в качестве наиболее частотного можно выделить противопоставление «окопной правды» и «штабной правды». Он уже намечен даже в самом первом произведении

лейтенантской прозы – в повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда»: там ПНШ-1 Астафьев, нагловатый трус, вызывает у «окопника» Керженцева лишь презрение, а капитан Абросимов, отдавший заведомо гибельный для бойцов приказ, удостоивается всеобщей ненависти. Впоследствии конфликт этого типа станет проявляться все более ярко в произведениях других авторов – Ю. Бондарева, В. Кондратьева, В. Курочкина, В. Астафьева и др. – и станет как минимум не менее значимым, чем противостояние врагу. Причем практически все представители лейтенантской прозы оказываются на стороне носителей «окопной правды», стремясь подчеркнуть тем самым ценность индивидуальной человеческой судьбы, поскольку платой за любые штабные решения, как и решения крупных военачальников, являются жизни бойцов и младших офицеров.

Есть и другие разновидности конфликтов между своими – например, конфликт между бойцами и их непосредственным командиром, который с какой-либо точки зрения (например, отсутствие военного опыта или «штатский» внешний вид и речь и т.д., и т.п.) не признается подчиненными тем, кто имеет право посылать их на смерть. Еще один вариант такого конфликта можно увидеть в повести В. Быкова «Сотников», где Сотников и Рыбак изначально практически равны по своему статусу, но противопоставлены по своим нравственным и экзистенциальным качествам.

В содержательном плане у представителей лейтенантской прозы чаще всего доминируют нравственный и философский аспекты проблематики. Жизнь и смерть, судьба, совесть, подвиг – на все эти многократно отраженные в мировой литературе явления у представителей лейтенантской прозы есть свой угол зрения. Изображая своих персонажей подчеркнуто неидеальными, помещая их в заведомо гибельные обстоятельства, зачастую лишая их даже малейшей надежды на то, что об их мужестве кто-либо когда-либо узнает («В списках не значился» Б. Васильева, «Дожить до рассвета» В. Быкова), писатели показывают их движимыми не столько приказом, чувством ненависти, жадой мести и даже не здравым смыслом, а голосом совести. Подвигом, как это сформулировано в повести В. Быкова «Обелиск», можно считать осознанное жертвование своей жизнью ради хотя бы одной чужой. Особую позицию и в этом вопросе демонстрирует в повести «Пастух и пастушка» В. Астафьев: старшина Мохнаков подрывает немецкий танк и погибает не потому, что хочет спасти своих товарищей, а потому, что у него не остается сил и желания жить. Так начинает проявляться постепенная эволюция автора от лейтенантской прозы к идеологической.

С точки зрения художественной формы, обращает на себя внимание довольно отчетливо проявившееся тяготение лейтенантской прозы к малым жанрам – рассказу и повести. Эти жанры позволяют авторам сосредоточиться на ограниченном количестве персонажей, а также сузить время и пространство, или хотя бы сделать их дискретными. Совершенно закономерно, что первоначальное жанровое определение произведения В. Некрасова «роман» и название «Сталинград», данное в журнале «Знамя», были в конце концов заменены на «повесть» и «В окопах Сталинграда». Задача показать человека на войне диктует писателям и особую организацию текстового времени и пространства. Последнее крайне ограничено (например, двести метров волжского берега у В. Некрасова или «Пядь земли» у Г. Бакланова), его необходимо отстоять или взять, и уйти с этого места, не став предателем или трусом, невозможно. Этой привязке к месту и времени «невольники чести» противопоставляют полную свободу мысли: в своем сознании персонажи мгновенно оказываются

в любой точке пространства и времени. Смена пространственно-временных планов за счет включения в текст воспоминаний, писем, дневников, авторских описаний довоенных судеб и т.д., сопоставление одного «здесь и сейчас» с другим позволяют, руководствуясь принципом «было – стало», оценить произошедшие изменения, или, напротив, подчеркнуть неизменность. Еще одним фактором, благодаря которому смена пространственно-временных планов оказывается для лейтенантской прозы сущностным интегральным признаком, является необходимость передать особое, уникальное ощущение времени на войне. Человек на войне имеет прошлое, живет настоящим, и в подавляющем большинстве произведений лишен будущего: он, видя смерть вокруг себя, привыкает и одновременно не может свыкнуться с этим. Он почти не рассчитывает на везение и понимает, что его убьют, если не сегодня, то завтра, послезавтра, через неделю, месяц, год и т.д., и исключения здесь скорее подтверждают общее правило. В некоторых повестях («Сотников», «Дожить до рассвета») счет оставшегося времени жизни измеряется в часах и минутах, и герои это необычайно остро осознают. Психологически не сломаться помогает осознание того, что они сделали все, что могли, для общей победы. Впрочем, писатели показывают и сломленных людей, но такие персонажи либо в конце концов преодолевают страх смерти, либо становятся предателями.

Еще одно отличительное свойство лейтенантской прозы, ее дифференциальный признак – необходимость передать ощущение течения времени в бою, в моменты смертельной опасности. В этих случаях время может максимально ускоряться или, напротив, течь очень медленно, иногда почти останавливаясь.

Стремясь создать эффект присутствия, сформировать у читателя ощущение подлинности происходящего и вместе с тем передать особенности психологии человека на войне, а иногда и изменения общественного сознания, лейтенантская проза использует свой язык. Да, это могут быть чисто сленговые армейские словечки, вроде «шмайсера» у Б. Васильева, «кригера» у В. Быкова, «худого» или «горбатого» у А. Ананьева, обозначающие разные виды вооружения – немецкий автомат, штабной вагончик, истребитель «мессершмит» или штурмовик ИЛ-2. Но гораздо большее значение в произведениях приобретали такие языковые реалии, как, например, данное в армии название поставлявшейся по ленд-лизу американской тушенки «второй фронт» или утвердившееся среди фронтовиков обращение «славяне», использовавшееся независимо от того, кем были по национальности те, к кому обращались.

Необходимо отметить, что постепенно отходя от лейтенантской прозы, не отказываясь от нее, но эволюционируя, начали многие писатели-фронтовики – Ю. Бондарев, В. Быков, Б. Васильев, В. Богомолов. Они стали обращаться к крупным жанровым формам, острота противопоставления окопной и штабной правды постепенно уступала место изображению ситуаций, диалектически подчеркивающих их взаимосвязь («Горячий снег»), современность становилась все более значимым предметом изображения, по крайней мере не менее значимым, чем война. Этот процесс стал отчетливо проявляться уже в 70-е гг. XX в.

УДК 82-94

https://www.doi.org/10.29003/m3700.rus_lit_20-21/90-93**И.Н. Коржова** (*Москва*)

К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ДНЕВНИКА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В работе предпринята попытка выявить жанрообразующие признаки поэтического дневника как особой разновидности стихотворного цикла. К ним отнесены хронологический принцип расположения стихотворений-записей и тенденция к сохранению порядка написания текстов; автобиографизм, ведущая роль внешнего завершения, сюжетность или, от противного, констатация бессобытийности жизни. Ряду поэтических дневников свойствен открытый поиск моментов эстетического и смыслового завершения записей в самом произведении, выход на экзистенциальную, смысложизненную проблематику.

Ключевые слова: поэтически дневник, поэтический цикл, жанр, повествовательность, автобиографизм, эстетическое завершение.

I.N. Korzhova (*Moscow*)

ON THE QUESTION OF THE GENRE OF THE POETIC DIARY IN RUSSIAN LITERATURE

The paper attempts to identify the genre-forming features of a poetic diary as a special kind of poetic cycle. These include the chronological principle of the arrangement of poems-records and the tendency to preserve the order of writing texts; autobiographical character, the leading role of external completion, plotting or, to the contrary, the statement of the eventlessness of life. A number of poetic diaries are characterized by an open search for moments of aesthetic and semantic completion of entries in the work itself, access to existential life-meaning issues.

Keywords: poetic diary, poetic cycle, genre, narrative, autobiographical character, aesthetic completion.

В русской поэзии XX в. выделяется ряд значительных произведений, в заглавие которых включено слово «дневник». Это «Стихи. Дневник 1911–1921» З. Гиппиус, «Посмертный дневник» Г. Иванова, «Римский дневник 1944 года» Вяч. Иванова, «С тобой и без тебя. Из лирического дневника» К. Симонова, поэма «Февральский дневник» О. Берггольц и некоторые другие. Мы исключаем из исследования отдельные стихотворения, имеющие сходный заголовок (как правило, «Из дневника»), поскольку они не предполагают последовательность актов рефлексии, не создают аналог череды записей. Кроме того, они не могут быть рядоположены с такими наджанровыми образованиями, как цикл или книга стихов. Выявление формы поэтического дневника среди последних требует сразу уточнить, что далее речь пойдет не о жанре в строгом смысле слова, а о некоей наджанровой форме. Одновременно в рассмотрение должны быть включены циклы, имеющие в заглавии такие указания, как «заметки», «листы» и т.д. Таким образом, в качестве первого объединяющего подобные произведения аспекта выступает ориентация на нелитературные жанры.

Критики широко используют выражение «лирический дневник» (скорее как метафору, чем как термин) для указания на некие особые качества поэтических произведений, вероятно, подчеркивая личную проблематику экзистенциального и/или

любовного характера, близость автора и лирического героя, открытый автобиографизм. Отсюда следует, что изучение поэтического дневника требует отхода от имманентного взгляда на произведение, обращение к биографическому и историко-культурному методам.

Продуктивным для изучения поэтических дневников будет учет существующей типологии, созданной для нефикциональных жанров О.Г. Егоровым и М. Михеевым¹, и соотнесение (без намерения обнаружить точное совпадение) с жанрообразующими признаками эго-документов. Особо значимым мы считаем такой элемент реального дневника, как спонтанность, невозможность сразу «оценить степень значительности происшедшего»². Эта черта противоречит намеренности художественного отбора, целесообразности каждого элемента произведения. Возникает напряжение между необходимостью эстетического завершения художественного текста и невозможностью этого для эго-документов. Выбор формы поэтического дневника глубоко предопределен типом эстетики. Так, активное житиетворчество Блока проявляется и в перекомпоновке написанного ранее, обнажении существующего, но не самоочевидного вектора пути, что противоречит дневниковости.

Первой из освоенных русской поэзией моделей стал путевой дневник («Путевые заметки и впечатления (В Крыму)» В.Г. Бенедиктова, «Путевой журнал первый», «Путевой журнал второй» П. Антокольского). Классический образец представляет поэма В. Инбер «Путевой дневник», разбитая на главы-записи с пространными названиями, каждое из которых говорит о посещении той или иной достопримечательности и служит своего рода реальным комментарием к стихам.

Вторым видом дневника, быстро освоенным литературой, стал интровертный дневник, сосредоточенный на любовных переживаниях. Еще в XIX в. созданы такие значимые образцы жанра, как «Дневник любви и молитвы» А. Григорьева (опубликован в 1978 г.) и «Buch der Liebe» Н. Огарева. Для обоих характерна подчеркнутая подчиненность цикла хронологии (что фиксируется в датировке записей-стихотворений). Проблемным полем для дальнейшего изучения циклов, вероятно, станет совпадение выстроенной последовательности реальному порядку написания стихотворений. Думается, в случае чистого жанра эти параметры должны максимально сближаться, что предопределяет главную черту циклов-дневников – открытость внешним событиям, динамику чувств и, возможно, изменения в самом герое.

В отличие от пишущего путевой дневник, где окончание записей прогнозируемо совпадет с завершением путешествия, автор и герой любовного дневника не знают, сколько продолжатся записи. Л.Я. Гинзбург особо подчеркивала отсутствие временного завершения в эго-документах: «письма и дневники закрепляют еще не предпрешенный процесс жизни с еще неизвестной развязкой»³. Об осознании внешнего механизма завершения свидетельствует заголовок цикла М. Кузмина «Прерванная повесть». Цикл фиксирует этапы внезапно оборвавшегося романа поэта. И финал, продиктованный самой жизнью, рассеивает настроение легкости, которым проник-

¹ Егоров О.Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра. М.: Флинта, Наука, 2011. 177 с.; Михеев М. Дневник в России XIX–XX века – эго-текст, или пред-текст. М., 2006. URL: http://www.lib.ru/PLATONOW/miheev_platonov.txt.

² Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 232.

³ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: INTRADA, 1999. С. 10.

нуты первые стихотворения – изящные зарисовки богемного быта. Новой значимой модификацией типа любовного дневника стал цикл «С тобой и без тебя» К. Симонова (в редакции 1942 г.). Этот цикл соединяет сразу несколько разновидностей жанра. Кроме неопределенности в любви, на цикл влияет открытость исторического времени и порожденная близостью смерти экзистенциальная тревога.

Книгой, распахнутой в историческое время, фиксирующей изменение мировосприятия автора стали «Стихи. Дневник 1911–1921» З. Гиппиус. Первая, личная, подчас интимная часть, знаменательно озаглавленная «У порога», может показаться чужеродной в этой книге прямых политических инвектив, но она ярче высвечивает путь автора. Дневник Гиппиус один из самых хронологически пространных, и, хотя в нем прямо не рефлексирована открытость будущего, течение времени выступает как организующая цикл сила.

Великая Отечественная война стала временем особого пристрастия авторов к заголовкам, указывающим на жизненную достоверность написанного. Еще во время Финской войны написан «Декабрьский дневник» А. Суркова, в 1942–1944 гг. поэма «Февральский дневник» и книга стихов «Ленинградский дневник» О. Берггольц, циклы «Ильменские дневники» М. Матусовского, «Из дневника» А. Софронова, «Фронтовой дневник» И. Оратовского. Однако ожидаемое переживание исторической неопределенности остается за пределами этих стихов, более того, не во всех из них выражено лирическое «я». Лучшие из циклов отличает установка на достоверность, отсутствие риторики, обращение к стихотворениям-зарисовкам. В столь грозное время авторы избегают прямо формулировать проблему неизвестности будущего. Лишь у Суркова герой порой задается вопросом о собственной судьбе. О. Берггольц далеко не сразу освобождается от образа одной из ленинградок, солдатской матери, исповедальное начало в ее стихах нарастает постепенно. Зато в книге «Ленинградский дневник» ею найден способ введения затекста: стихи перемежаются прозаическими фрагментами, напоминающими сухие сводки.

«Римский дневник» Вяч. Иванова тоже порожден военным временем, но настоящее проникает в дневник, будучи преломленным через толщу культурных ассоциаций. В дневнике всё (разбивка по месяцам, точная датировка, упоминание зодиакальных вех солнечного круга и годовых праздников) свидетельствуют о течении времени. Но своеобразие мировоззрения автора избавляет его от поисков завершения личного или исторического времени: подчеркнутая цикличность соотносит происходящее с временем литургическим. Конец года в ряде дневников (у К. Симонова и О. Берггольц) становится поводом для формального завершения цикла, но в случае с Вяч. Ивановым подчиненность календарю органична мирообразу автора.

Совершенно другое осмысление времени отличает позднего Г. Иванова. Уже в его цикле «Дневник» идея изменчивости жизни и связанная с ней хронологичность стихов-записей ослаблены. Поиск смыслового завершения обречен, цикл проникнут острым ощущением безвременья, обесцененности бытия. Сходного рода чувство экзистенциального тупика пронизывало циклы «Из дневника одностороннего человека» К. Случевского и «Разметанные листы» И. Анненского. Второе название прямо указывает на отсутствие надежды увидеть смысл в разматывающейся ленте собственной судьбы, отсюда отказ от принципа последовательности.

В «Посмертном дневнике» Г. Иванова ощущение тщетности жизни приобретает характер экзистенциальной трагедии. Написанный на границе, на которой, каза-

лось бы, должен высветлиться смысл прожитого, и даже как бы уже из-за этой границы, дневник обнаруживает все ту же бессмыслицу жизни. Трагична не сама смерть, а то, что ее приближение не меняет взгляд на прожитое. Четко поставленный вопрос об обретении смысла жизни при встрече со смертью звучит в «С тобой и без тебя» Симонова, но решается не столь безысходно.

Коснемся нескольких смежных с феноменом поэтического дневника жанровых образований. Форма дневника может быть воссоздана ролевой лирикой, что происходит в таких непохожих произведениях, как «Школьный дневник» Вари Хохловой, являющийся частью «Поэмы поэтов» С. Кирсанова, и «Интимный дневник отличницы» В. Павловой. Отметим, что перед нами разный тип подражания: Кирсанов имитирует поэтический дневник, а Павлова – реальный эго-документ.

Сложным является вопрос о возможности включить в круг лирических дневников поэмы. Поэма традиционно воспринимается как единый текст, в отличие от цикла или книги, где самодостаточной единицей является стихотворение. Творческая история поэм-дневников может быть различной, порой они возникают на основе ранее написанных стихов, над которыми, что принципиально важно, автор обрел власть внеаходимости (роман в стихах Е. Ростопчиной «Дневник девушки»). Но такие поэмы могут сразу создаваться как целостное повествование (А. Григорьев «Вверх по Волге. Дневник без начала и без конца», Н. Оцуп «Лирический дневник»). Эти произведения отличаются явным эпическим началом, наличием сюжета, который пролегает не между текстами, как в цикле, а в самом тексте; отсутствием членения на записи и временной и ценностной дистанцией между автором и героем. Однако существуют поэмы, близкие циклам, часть из них (произведения Инбер, Берггольц) была рассмотрена нами как воплощение дневниковой формы.

УДК 82-1/29

https://www.doi.org/10.29003/m3701.rus_lit_20-21/93-97

Е.А. Афанасьева (*Оренбург*)

НЕТРАДИЦИОННЫЕ ЖАНРЫ В ПОЭЗИИ САШИ ЧЕРНОГО

В статье рассматриваются нетрадиционные жанры Саши Черного как авторская установка на новые жанровые формы. Для анализа из 13 нетрадиционных жанров, упоминаемых поэтом в заголовочном комплексе, выбраны альбомная лирика и акварель. Альбомная поэзия интерпретирована как малый метажанр в более крупном метажанре «сатиры и лирика»; акварель – как прецедент создания полижанрового стихотворения.

Ключевые слова: Саша Черный, метажанр, микроцикл, полижанровое стихотворение.

E.A. Afanaseva (*Orenburg*)

NON-TRADITIONAL GENRES IN THE POETRY OF SASHA CHERNY

The article examines the non-traditional genres of Sasha Cherny as the author's attitude to new genre forms. For the analysis of 13 non-traditional genres mentioned by the poet in the title complex, album lyrics and watercolor were selected. Album poetry is interpreted as a small

meta-genre in the larger meta-genre of "satire and lyrics"; watercolor – as a precedent for the creation of a multi-genre poem.

Keywords: Sasha Cherny, meta-genre, microcycle, multi-genre poem.

В статье рассматриваются нетрадиционные жанры Саши Черного как авторская установка на новые жанровые формы. Для анализа из тринадцати нетрадиционных жанров (акварель, альбом, ария, застольная, колыбельная, лубок, миниатюра, объявления, опись, офорты, пастель, полька, шутка), упоминаемых поэтом в заголовочном комплексе, выбраны альбомная лирика и акварель. Альбомная поэзия интерпретирована как малый метажанр в более крупном метажанре «сатиры и лирика»; акварель – как прецедент создания полижанрового стихотворения.

Альбомная лирика – это «лирический жанр ранней средневековой французской поэзии, стихи поэтов-дилетантов, писавших главным образом рондо и баллады»¹. В Россию этот жанр проник на рубеже XVIII и XIX вв. Как многожанровый рукописный сборник альбом сформировался в начале XIX в. На полижанровый характер альбомной поэзии указывают Т. Мулина² и А.В. Чеканова³. Полижанровость как признак альбомной лирики важна при рассмотрении стихотворений, в заглавии к которым поэт указывает «Из альбома...», «В альбом...». Альбомная поэзия Саши Черного, объединяющая девять стихотворений, включает в себя следующие жанры: эпиграмма, сценка, послание.

К эпиграммам мы отнесли три стихотворения микроцикла «Из альбома женоненавистника» («На сей планете не бывает, – ах!..», «Мне женщин не понять вовеки...», «В слезах из Рая Ева уходила...»), а также стихотворение «В альбом Брюсову». Согласно модели эпиграммы, разработанной М.Л. Гаспаровым⁴, А.П. Квятковским⁵, С.А. Матяш⁶, ее жанрообразующими признаками являются малый объем, сатиричность, эпиграмматический сюжет. Разрабатывая этот классический жанр в соответствии с традициями, Саша Черный видоизменяет его. Так, в его эпиграммах есть не только явный объект сатиры (женщина), но и скрытый – женоненавистник, о котором автор заявляет в заглавии. Женоненавистник как человеческий типаж тоже являлся объектом антологических эпиграмм. Но у Саши Черного женоненавистник – это объект скрытый, поскольку выступает в качестве субъекта, от лица которого и идет осмеяние главного объекта. Осмеивая женщин, женоненавистник сам себя разоблачает. А саморазоблачение – это уже типичный прием Саши Черного.

К жанру сценки мы отнесли стихотворения, объединенные в микроцикл «В гостинице "Пьемонт"» («В гостинице "Пьемонт" среди уличного гула...», «Хозяйка, честная и строгая матрона...», «За стеной по ночам неизвестный бандит...»), а также стихотворение «Бензинная любовь». Согласно жанровой модели, описанной

¹ Квятковский А.П. Альбомная лирика // Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 22.

² Мулина Т. Система жанров и композиция поэтического раздела «Соревнователя просвещения и благотворения» // *Quinquagenario*: сборник статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1972. С. 124.

³ Чеканова А.В. Современный девичий альбом (проблемы бытования) // Традиционная культура: научный альманах. М., 2004. № 1. С. 81.

⁴ Гаспаров М.Л. Эпиграмма // Краткая литературная энциклопедия. М., 1975. Т. 8. Стб. 913–915; Он же. Эпиграмма // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стб. 1233.

⁵ Квятковский А.П. Эпиграмма // Квятковский А.П. Школьный поэтический словарь. М., 1998. С. 415–417.

⁶ Матяш С.А. Вопросы поэтики русской эпиграммы. Караганда, 1991. 112 с.

О.В. Слонь⁷, сценка имеет следующие жанрообразующие признаки: социально-бытовая тематика; эмпирические детали; событие, развивающееся в ограниченном пространстве и времени – «здесь и сейчас»; наличие персонажей (как правило, двух); средний объем. Проецируя данную жанровую модель на указанные выше стихотворения Саши Черного, мы обнаружили, что поэт прекрасно ориентируется в жанровых традициях, сложившихся в поэзии его предшественников, однако он все-таки видоизменяет ее в соответствии со своей поэтикой. Так, главным персонажем всех сценок является интеллигент-эмигрант, который одновременно выступает и в качестве лирического субъекта стихотворений. Этот субъект имеет автобиографические черты («<...> один из тех господ, // Которым подают по воскресеньям счет: / Простой синьор с потертым чемоданом, // Питающийся хлебом и бананом»⁸), поэтому лирические отступления субъекта речи – это рефлексия самого Саши Черного: «О глупая! Пройдет, примерно, год, // И на твоей гостинице блеснет: // *«Здесь проживал...»* Нелепая мечта, – // Наверно, не напишут ни черта» (II, 184).

«Гигиенические советы» Саши Черного вбирают многие черты дружеского послания. Модели жанра, составленной В.Н. Румянцевой⁹ по работам Б.В. Томашевского, Ю.М. Лотмана, Л.Я. Гинзбург, М.Л. Гаспарова и др., присущи тематическое богатство и свободный переход от темы к теме; апелляция к собеседнику; введение автобиографического, мемуарного элемента; простодушная болтовня и др. Вместе с тем эта модель жанра постоянно деформируется за счет привнесения в нее приемов, наработанных поэтом в сатире. Во-первых, стихотворение населено сатирическими персонажами (хозяйка пансиона, сват в Москве, Красный Зверь). Во-вторых, текст послания состоит из десяти строф – десяти заповедей, в каждой из которых высмеивается порок (злословие, демагогия, политическая беспринципность и др.) и дается назидательный совет: «Ты не салоппница, ты муж почтенных лет. // Не сплетничай!»; «Бесчестно звать других распяться к скифам, // А самому в Passy зарыться в ил»; «Левей раз в месяц, чаще – непристойно, // И то же самое скажу о правизне. // А то уж очень это беспокоит – // Два раза в день менять свой щит в грызне» (II, 206). Как и в случае с эпиграммой и сценкой, включенными Сашей Черным в альбомную лирику, послание имеет одновременно и жанровую память, и черты поэтики самого автора.

Маркируя стихотворения жанровой номинацией «Из альбома...», поэт сознательно адресует читателя к хорошо известной литературной традиции альбомной поэзии. В то же время большинство его стихотворений называются «Из альбома...», а не «В альбом...», как это было принято у предшественников Саши Черного. Это, казалось бы, несущественное различие, однако за ним стоят те структурные изменения, которые мы пытались обозначить.

Альбомная поэзия как малый метажанр в более крупном метажанре «сатиры и лирика» обладает соответствующими жанрообразующими признаками: полижанро-

⁷ Слонь О.В. Жанр сценки в ролевой лирике Н.А. Некрасова и его композиционные особенности // Вестник Оренбургского государственного университета. 2006. № 11. С. 52.

⁸ Черный С. Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 2. С. 184. Далее в тексте ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием тома и страницы.

⁹ Румянцева В.Н. Поэтика послания в структуре стихотворного фельетона середины XIX века (к проблеме специфики жанра стихотворного фельетона) // Вестник Оренбургского государственного университета. 2008. № 11. С. 22–26.

вость; наличие у рассмотренных жанров характерных структурных особенностей; общее заглавие («Из альбома...»); сочетание лирического и сатирического начал.

Акварель – это «живописная техника, использующая специальные акварельные краски, при растворении в воде образующие прозрачную взвесь тонкого пигмента, и позволяющая за счет этого создавать эффект легкости, воздушности и тонких цветовых переходов»¹⁰. Номинацию «акварель» Саша Черный маркирует в подзаголовках к стихотворениям «М<арии> Ф<едоровне>» и «Хохлушка».

Стихотворение «Хохлушка» – это полижанровое стихотворение, в котором отдельные сценки объединены новеллистическим началом, связанным с историей главной героини – Мотри. Стихотворение строится следующим образом: первая строфа – это зачин, который определяет стилистику стихотворения, является своеобразным ключом к пониманию всего текста: «Нет быта... Быт собаки съели. // Мы все, скользя в чужие щели, // Под серым западным дождем // На полустанке солнца ждем... // Но Музе скучно... Муза рыщет, // Упорно русских красок ищет, // Знакомых лиц и близких черт. // Что на пустую нить нанижем? // И вот в усадьбе под Парижем // Внезапно сядешь за мольберт» (II, 144). В этой строфе чувствуется автобиографический момент, который далее будет минимален, сдержан. Лирический субъект будет проявляться через вопросительные и восклицательные предложения: «Портрет? Извольте», «Плачь, Муза!».

Следующие десять строф представляют собой жанровые сценки, которые объединены одним персонажем – хохлушкой Мотрей. Происходит нанизывание «на пустую нить» историй, связанных с главной героиней. Ее характеристика дана автором подробно. Распространенному портрету Мотри посвящена третья строфа. Описание хохлушки обогащено чертами динамичного портрета («плывет ленивая наяд», «стрельнувши пяткою босой»), сравнениями («глазки – шилом», «как дубовый пенек», «словно тать»). Поэт дает героине речевую характеристику: «Вам здесь понравилось, панич?...» (II, 145). Стихотворение населено многочисленными персонажами (француз-мясник, садовник-бельгиец, матрос с косой, студент и др.). Появление этих героев также призвано охарактеризовать Мотрю.

С хохлушкой связано появление образа Музы. В первой строфе Муза «рыщет, / Упорно русских красок ищет, / Знакомых лиц и близких черт» (II, 144) и находит в облике хохлушки. В седьмой и девятой строфах она появляется в сценах соблазна студента. Как видим, образ Музы оформляет кольцевую композицию.

Акварельный портрет хохлушки существенно отличается от одухотворенного изображения Марии Федоровны. Это земной портрет, в нем больше ярких красок, которые характерны для письма маслом. Если отвлечься от поэтики Саши Черного, то можно предположить, что в облике главной героини преобладают снижающие детали. Однако в контексте манеры Саши Черного – это типичное для него изображение действительности со всеми отклонениями от пропорций.

На основании анализа двух нетрадиционных жанров можем утверждать следующее. Жанровая номинация в заголовочном комплексе нетрадиционных жанров – это авторская установка на новую жанровую форму, которая должна активизировать у читателя ассоциации с разными видами искусства. Стихотворения нетрадиционных

¹⁰ Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. М., 1986. Кн. 1. С. 21.

жанров тяготеют к образованию сверхжанровых единств (альбомная лирика как метажанр, акварель «Хохлушка» как полижанровое стихотворение). Нетрадиционные жанры, свободные от «памяти жанра», сохраняют инвариант Саши Черного и максимально отражают черты метажанра (ирония и самоирония, антиэстетизм, густая населенность персонажей и т.д.).

А.А. Голубкова (Москва)

ДМИТРИЙ ДАНИЛОВ: ОТ АБСУРДИСТСКОЙ ПРОЗЫ К РОМАНУ-АНТИУТОПИИ

В 2022 году писатель и драматург Дмитрий Данилов получил премию «Ясная Поляна» за роман «Саша, привет!», который вызвал большой критический отклик. До этого в 2018 г. была «Золотая маска» за пьесу «Человек из Подольска», а еще ранее – романы «Горизонтальное положение» и «Описание города», попавшие в финал премии «Большая книга» (2011 и 2013 гг.). Однако начинал писатель с короткой абсурдистской прозы и лирических зарисовок, поэтика которых имеет прямое продолжение в премиальном романе. В этой статье мы попытаемся кратко проанализировать творческий путь Дмитрия Данилова с акцентом на такие элементы его поэтики, которые получают наибольшее развитие в романе «Саша, привет!».

Начало творческого пути Дмитрия Данилова приходится на первую половину 1990-х гг., затем следует длительный перерыв и возвращение к творчеству в начале 2000-х. Первые критические отклики на его произведения были представлены статьей Даниила Давыдова «Торжество продуктивного аутизма» (предисловие к книге «Дом десять»), упоминанием в «WWW-обзоре» Сергея Костырко¹, заметкой в книжном обзоре Ирины Роднянской². Согласно Давыдову, по форме произведения Дмитрия Данилова напоминают романы Натали Саррот, Алена Роб-Грийе, Клода Симона, Мишеля Бютора, но по содержанию они им полностью противоположны, так как Данилов пишет «о мире *о*-смысленном, несмотря на все тихое, подколенное, молчаливое безумие бытовой эмпирики»³. По мнению автора статьи, общие тенденции поэтики Леонида Добычина и Анатолия Гаврилова доведены Даниловым до «кристаллической, прозрачайшей формы». Все это позволяет критику назвать писателя «самым ярким представителем постконцептуализма в новейшей русской прозе»⁴.

Сергей Костырко считает Данилова сугубо «бытовым» писателем. Предмет его исследования – «технология быта», метод – фиксация серии «типовых жестов, типовых фраз». По форме эта проза близка к поэзии, и за счет этого в повестях и рассказах возникает «заораживающее эстетическое пространство». Кроме того, в произведениях Данилова существует еще один глубинный уровень изображения. Писа-

¹ Костырко С. WWW-обзор // Новый мир. 2006. № 11. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/11/w19.html.

² Роднянская И. Книжная полка // Новый мир. 2007. № 6. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/6/kn18.html.

³ Давыдов Д. Торжество продуктивного аутизма // Данилов Д. Дом десять: Повести, рассказы. М., 2006. С. 5.

⁴ Там же. С. 6.

телю удастся проникнуть «внутрь того таинственного, что закрыто для нас привычкой смотреть и уже не видеть», и показать, что «жизнь загадочна и неохватна даже в самом элементарном, как бы очевидном». По мнению Сергея Костырко, Данилов – серьезный профессионал и вполне состоявшийся художник.

Ирина Роднянская в своей заметке обращает внимание на близость прозы Данилова к поэзии: «Конечно, это – проза, но опирающаяся на живую, неписьменную речь, как настоящая поэзия, и, как поэзия же, совершающая возгонку реальности – не возвышающей лексикой, а самим своим строем». Литературное направление, в рамках которого работает Данилов, Роднянская определяет как «метафизический гиперреализм». Метафизика, считает автор заметки, присутствует в тексте не прямо, а скрыто – «в той постоянной радости, которую испытывает автор, обнаруживая, что все вокруг, даже самое жалкое и унылое, наделено *даром бытия*». Таким образом, как видим, при некотором различии в оценках критики единодушны в сближении этой прозы с поэзией и в обнаружении в текстах Данилова второго – экзистенциального, мистического, метафизического – уровня. Причем эти наблюдения были высказаны задолго до обретения прозой Дмитрия Данилова нынешней популярности.

Если рассмотреть прозу Дмитрия Данилова поподробнее, то в ней можно обнаружить несколько любопытных особенностей. В более ранних рассказах фантастический вымысел присутствует в равной мере с правдоподобием. Именно в этих рассказах на первом плане оказывается поэтика абсурда. В качестве примера можно привести эпизод с трехлитровыми банками из «Павелецкого вокзала». Женщина с неясным именем – то ли Нелли Петровна, то ли Нина Петровна – получает на складе стеклянные банки, после чего отправляется за город и закапывает их в землю вокруг памятника. Точно так же и герои остальных рассказов (персонажи с двусложными фамилиями – Тапов, Папов, Субов и др.) совершают какие-то вполне определенные действия – передают друг другу свертки с загадочным содержанием, отправляются в командировки, цель которых так и остается неизвестной. Но сама атмосфера рассказов кажется достаточно угрожающей, а их доминирующее настроение – очень мрачным. Герои вовлечены в процесс, у которого нет ни видимого смысла, ни окончания, и это создает ощущение приближающейся катастрофы, которая тем не менее все никак не случается. А возможно, и в принципе не может случиться. И вот эта бесконечно отложенная катастрофа в конечном итоге и становится для читателя главным впечатлением от текста. Все эти мотивы в полной мере развиваются в романе «Саша, привет!».

На подобном же приеме сочетания фантастического сюжета и натуралистических деталей выстроены рассказы «Метро Чертановская» (2002), «Вывоз мусора» (2004), «Дом на севере Москвы» (2004). Во всех этих произведениях повествование ведется от лица наблюдателя и представляет собой короткие лирические зарисовки. Однако есть у Данилова и произведения с более или менее четким сюжетом, написанные в той же манере. Это микроцикл про Мелентьева («Нина Ивановна», 2002; «Нагорная», 2002; «Черная металлургия», 2003) и такие рассказы, как «Фабрика. Осень. Дорога», «Девки на станции», «Николай Степанович» (все – 2002). Впрочем, ожидания читателя, приготовившегося к восприятию занимательной истории, будут обмануты – при всей очевидности изображенных событий понять, что конкретно происходит в рассказах, невозможно. В них многократно повторяется и доводится до совершенства, становясь самостоятельной основой произведения, структура упомя-

нутаго выше эпизода с трехлитровыми банками из «Павелецкого вокзала». О смысле этих действий читатель может только гадать. В результате оказывается, что совершающие поступки персонажи и внешний, построенный на событиях, сюжет в произведениях Данилова далеко не главное. Гораздо более интересны автору, а потому и намного живее предметы и элементы пейзажа. Мир в целом у Данилова нелеп, загадочен, непонятен, но как раз именно этим странно притягателен. В этой прозе изначально образуются два плана повествования – минимальный, часто абсурдный сюжет и удивительная, совершенно отдельная от него жизнь предметов.

Также крайне важна здесь дистанция между автором и повествователем, которая, на наш взгляд, задается Даниловым совершенно сознательно, чтобы подчеркнуть эпическую отстраненность и мнимую незаинтересованность в происходящем. В повести «Черный и зеленый» подобное впечатление возникает за счет употребления прошедшего времени, в котором у глагола совпадают формы первого и третьего лица, и многочисленных безличных конструкций. Примерно так же выстроена и повесть «Дом десять». В обоих произведениях безразличие и отстраненность повествователя – мнимые, этот прием используется для наилучшего проявления лирического начала, т.е. как раз для демонстрации авторской заинтересованности в происходящем.

Несколько иная стилистика представлена рассказами «Более пожилой человек», «Вечное возвращение», «Праздник труда в Троицке», «В Москву». Здесь вместо лирического описания Дмитрий Данилов ограничивается подробным называнием окружающих предметов и происходящих событий (в том числе и внутренних). Содержание сознания также становится предметом отстраненного изображения. В результате личные переживания полностью объективируются и ставятся в один ряд с остальными событиями рассказа. «Праздник труда в Троицке» посвящен описанию одного из официальных мероприятий, на котором писателю пришлось присутствовать по служебной надобности. Дмитрий Данилов подробно и методично перечисляет то, что происходит на празднике, и это перечисление, выявляя полную абсурдность происходящего, оказывается необыкновенно комичным. В рассказе «Вечное возвращение» повествуется о возвращении с работы не только имплицитного повествователя, но и всего многомиллионного населения города Москвы. Проверкой всех возможностей подобного стиля стал роман «Горизонтальное положение», в котором момент соединения внешней отстраненности с крайне личным дневниковым повествованием нашел свое наивысшее выражение.

Необходимость работать для театра также очень сильно повлияла на прозу Данилова. Его проза стала более плотной и экономной, в ней на первом плане оказался именно момент зрелищности. И не случайно сам автор в одном из интервью отметил, что роман этот близок к киносценарию: «Мой новый роман похож на киносценарий, он поделен на эпизоды, такой полуроман-полусценарий. Мне кажется, из него мог бы получиться фильм»⁵. В этом романе также переосмысливается и актуализируется опыт ранних рассказов Дмитрия Данилова, о которых уже шла речь выше. В романе «Саша, привет!» значительно меняется поэтика Дмитрия Данилова. Если раньше почти во всех его произведениях присутствовал отстраненный насмешливый наблюдатель, то здесь дистанция между автором и текстом очень сильно сокращается. Персонажи его ранних рассказов жили среди людей и в то же время находились бес-

⁵ См.: <https://rg.ru/2021/12/27/reg-szfo/dramaturg-dmitrij-danilov-napisal-antiutopiiu-sasha-privet.html>.

конечно далеко от них, пребывая в каком-то своем совершенно отдельном мире. В жизни социума они принципиально не участвовали. Раньше писатель старался ничего не навязывать своим читателям, максимально редуцируя свое авторское «я». От наблюдения со стороны, иногда безразличного, иногда заинтересованного, писатель переходит к участию в жизни. Этой книгой Дмитрий Данилов дает свой ответ на запросы времени. Таким образом, роман «Саша, привет!» представляется нам той точкой, в которой начала кардинально меняться поэтика Дмитрия Данилова.

УДК 82-312.9

https://www.doi.org/10.29003/m3702.rus_lit_20-21/100-103

Е.Ю. Козьмина (*Екатеринбург*)

ЖАНР ПОВЕСТИ В СОВЕТСКОЙ ФАНТАСТИКЕ 1950–1970-х ГОДОВ

В статье представлены результаты исследования советской фантастической повести 1950–1970-х гг. в аспекте жанровой теории Н.Д. Тмарченко. Применяется методология анализа, представленная в работах исследователя о структуре повести. Жанр повести рассматривается в трех аспектах: хронотоп и сюжетная схема; композиционно-речевая организация произведения; характер соотношения между действительностью автора и читателя и миром героя, в том числе проблема оценки. Выявляются сходные черты фантастической и нефантастической повести, а также описывается трансформация жанровой структуры: возрастание роли социально-исторического контекста, лимитированный тип нарратора и связанная с этим невозможность прямой и однозначной оценки героя и его поступка; отсутствие параллельного варианта сюжета. Формулируются причины трансформации: роль сюжетной ситуации эксперимента, в том числе – событие встречи человечества с иным разумом. Отмечается роль А. и Б. Стругацких в развитии советской фантастической повести указанного периода.

Ключевые слова: советская фантастика, жанр повести, инвариант жанра.

E.Yu. Kozmina (*Yekaterinburg*)

GENRE OF THE STORY IN SOVIET SCIENCE FICTION OF THE 1950s–1970s

The article presents the results of a study of Soviet science fiction stories of the 1950s–1970s in the aspect of N.D. Tamarchenko's genre theory. The analysis methodology presented in the researcher's works on the structure of the story is used. The genre of the story is considered in three aspects: chronotope and plot scheme; compositional and speech organization of the work; the nature of the relationship between the reality of the author and reader and the world of the character, including the problem of evaluation. Similar features of fantastic and non-fantastic stories are revealed, and the transformation of the genre structure is described: the increasing role of the socio-historical context, the limited type of narrator and the associated impossibility of a direct and unambiguous assessment of the character and his actions; the absence of a parallel version of the plot. The reasons for the transformation are formulated: the role of the plot situation of the experiment, including the event of humanity's meeting with inhuman mind. The role of A. and B. Strugatsky in the development of Soviet science fiction stories of this period is noted.

Keywords: Soviet science fiction, genre of story, genre invariant.

В 1950–1970-е гг. повесть становится одним из ведущих жанров советской научно-фантастической литературы¹. Самые известные писатели-фантасты этого периода (И. Ефремов, А. Казанцев, С. Гансовский, В. Савченко, Г. Гуревич, З. Юрьев, А. Днепров и др.) имеют в своем репертуаре значительное количество произведений этого жанра. Особо выделяется в указанный период творчество А. и Б. Стругацких, испытавшее влияние «оттепельных» процессов, происходивших в это время в Советском Союзе². В их ранних произведениях («Страна багровых туч» (1958/1959), «Извне» (1958), «Путь на Амальтею» (1960), «Попытка к бегству» (1962) и др.) кристаллизуются специфические черты советской фантастической повести.

Изучение этой разновидности жанра сталкивается с рядом методологических трудностей. Во-первых, далеко не все, что названо авторами или издателями повестью, ею и является. В то же время, произведения, имеющие иное жанровое обозначение (роман, рассказ), могут вполне оказаться повестью. Во-вторых, в современном литературоведении закрепился количественный (издательский) подход к жанровой идентификации произведения – по количеству страниц. Повесть в этом случае определяется так: она больше, чем новелла, но меньше, чем роман.

Существует, однако, литературоведческий подход, учитывающий в первую очередь не количественные, а структурно-содержательные аспекты литературного произведения. В этом случае на материале значительного количества текстов выявляются конститутивные черты и описывается инвариант (теоретическая конструкция) жанра. Затем в соотношении с инвариантом можно исследовать специфику различных, в том числе исторических вариантов жанра.

Инвариант классической повести представлен в работах Н.Д. Тамарченко³; позже исследователь описал несколько моделей русской повести Серебряного века⁴. Используя эту методологию, можно попытаться описать еще один исторический вариант жанра – советскую научно-фантастическую повесть в период ее наивысшего развития в 1950–1970-е гг.

Начнем со сходных признаков. Советская фантастическая повесть 1950–1970-х годов в целом сохраняет следующие черты классической повести.

Пространственное разделение на две противоположные сферы («свою» и «чужую»). Сюжет советских фантастических повестей развивается в двух мирах, один из которых относительно безопасен для героя: например, городок, где протекает обыденная жизнь профессора Рауха (А. Днепров «Уравнение Максвелла»⁵) или «красочная Земля», где остался сын героини повести Г. Гуревича «Пленники астеро-

¹ Термин «научно-фантастический» не является удовлетворительным; однако в силу ограниченного объема статьи он не обсуждается и используется лишь как традиционное обозначение особой разновидности фантастической литературы.

² См. об этом первую монографию о творчестве братьев Стругацких: *Kajtoch W. Bracia Strugaccy*. Kraków, 1993.

³ См., например: Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2011. С. 84–90; Тамарченко Н.Д. Повесть прозаическая // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 169–170.

⁴ Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века (Проблемы поэтики сюжета и жанра). М., 2007. С. 14–40.

⁵ Днепров А. Уравнения Максвелла // Днепров А. Пурпурная мумия. М., 1965. С. 21–71. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

ида»⁶, а другой мир – потенциально или реально опасен («Приют мудрецов» и астероид Надежда соответственно).

С двоемирием связана *циклическая сюжетная схема* – прохождение героя через «чужой» мир и возвращение обратно, при этом сам переход может носить отчетливые мифологические черты границы: «Мы миновали городские ворота, затем мост над рекой, обогнули озеро и углубились в холмистое поле, покрытое высохшим прошлогодним кустарником» («Уравнения Максвелла», 23).

Центральное событие повести – *испытание героя и его выбор собственной судьбы или нравственной позиции*. Так, главный герой повести А. Полещука «Звездный человек»⁷ Коля жертвует собой для спасения всего человечества; инспектор Глебски из «Отеля “У погибшего альпиниста”»⁸ принимает решение задержать инопланетян; профессор Раух («Уравнения Максвелла») – выдержать бесчеловечный эксперимент гитлеровского преступника и спасти людей.

Еще одна черта повести, которая позволяет довольно точно определить жанровую принадлежность произведения уже при первом чтении, – *серьезный тон повествования* о событиях.

Несмотря на довольно значительное структурное сходство классической и фантастической повести, в последней все же можно заметить трансформацию жанровых признаков.

Прежде всего, в советской фантастической повести 1950–1970-х гг., по сравнению с классическим вариантом жанра, значительно более важную роль играет *социально-исторический момент*. В «Уравнениях Максвелла» все происходящее напрямую связано с недавней войной; и именно война определяет и события, и их оценку повествователем.

Отличается также *тип нарратора*. В повести он может быть как диететическим, так и экстрадиететическим⁹. В последнем случае нарратор в гораздо большей степени, по сравнению с классической повестью, лимитирован, ограничен. В его кругозор не входят общие законы мироустройства; он в состоянии передать внутренние переживания только основных персонажей (Быков и Жилин в повести «Извне»¹⁰, в меньшей мере – Юрковский и Дауге). При этом точка зрения нечеловеческих существ нарратору принципиально недоступна; если она и приводится, то исключительно в форме прямой речи, определяющей четкие границы «чужого» высказывания.

Лимитированность нарратора напрямую связана с нестабильностью такой черты советской фантастической повести, как *«возможность авторитетной резюмирующей позиции»*¹¹, позволяющей оценить героя и его выбор. В классической повести важным условием оценки становится временная дистанция: повествование осуществляется *после* событий; особенно важна такая дистанция в случае диететического нарратора.

⁶ Гуревич Г. Пленники астероида. М., 1962. С. 25–86.

⁷ Полещук А. Звездный человек. М., 1963.

⁸ Стругацкий А., Стругацкий Б. Отель «У погибшего альпиниста» // Стругацкий А., Стругацкий Б. За миллиард лет до конца света. Улитка на склоне. Отель «У погибшего альпиниста». М., 1997. С. 297–462.

⁹ О типах нарратора см.: Жиличева Г.А., Тюпа В.И. Нарратор // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы). Экспериментальный словарь. М., 2022. С. 71–79.

¹⁰ Стругацкий А., Стругацкий Б. Извне. Повесть в трех рассказах // Стругацкий А., Стругацкий Б. Извне. Путь на Амальтею. Стажеры. Рассказы. М., 1991. Т. 1. С. 19–74. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

¹¹ Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2011. С. 87.

В советских фантастических повестях оценка нарратором происходящих событий сочетается с финальной ситуацией неоднозначного, двойственного характера (как, например, в «Уравнениях Максвелла», где преступники, возможно, не будут наказаны; не исключено, что они будут создавать новую экспериментальную военную лабораторию; а нарратор при этом пользуется «слухами», проникшими «в наш городок» (71), т. е. событийной определенности в финале нет).

В ранней повести А. и Б. Стругацких «Извне» в заключительной части приведена авторитетная оценка «Сталинабадской комиссии», где действия Лозовского названы «большим подвигом, достойным советского ученого, представителя Человечества с большой буквы...» (74). Однако в этом же заключении, наряду с оценкой действий персонажа, мы встречаемся с двойственными представлениями о случившемся; в заключении комиссии практически в каждой строчке встречаются слова «возможно», «по-видимому», «непонятно», «неясно» и др., конструкции «либо..., либо» и т. п.

В более поздних произведениях Стругацких двойственность ситуации повлечет за собой неоднозначность моральной оценки героя, и это станет конститутивным фактором («Трудно быть богом» (1963/1964), «Отель “У погибшего альпиниста”» (1969), «Пикник на обочине» (1972), «Жук в муравейнике» (1980)). Характерно, что именно эти произведения называют то повестью, то романом. Отметим, что сходные процессы происходят и в мировой фантастической литературе этого периода; в качестве примера назовем «Кукушки Мидвича» («The Midwich Cuckoos») Дж. Уиндема (1957) или «Ананке» («Ananke») С. Лема (1971)¹².

С невозможностью определенной оценки связано и отсутствие в фантастической повести так называемого «*параллельного варианта собственного сюжета*»¹³, т. е. упоминания в тексте какого-либо другого произведения, на которое читатель должен спроецировать сюжет повести.

Важнейшей причиной трансформации жанра следует считать либо *эксперимент* – центральную сюжетную ситуацию рассматриваемых повестей (Юрьев З. «Черный Яша» – работы по созданию искусственного разума; Михановский В. «Облако» – разработка нового вида оружия; Павлов С. «Океанавты» («Акванавты») – создание действующей модели мозга), либо *контакт* с неземными (нечеловеческими) существами, что можно считать разновидностью эксперимента (Стругацкие А. и Б. «Жук в муравейнике»; Якубовский А. «Сибирит» и др.)

И эксперимент, и контакт с неизвестным – факторы создания неопределенности, вероятностного развития сюжета, при которых финальная ситуация остается двойственной, а прямая оценка персонажей и их действий становится невозможной.

Итак, в 1950–1970-е гг. формируется новая разновидность повести, в центре которой – сюжетный (научный) эксперимент; история героя передается нарратором с ограниченным кругозором; финальная ситуация характеризуется двойственностью. При дальнейшем развитии фантастической повести поступки героя и их оценка становятся все более неоднозначными.

¹² См. подробнее: Козьмина Е.Ю. На пути к роману: повесть С. Лема «Ананке» из цикла «Рассказы о пилоте Пирксе» // Искусство и ответственность. Литературное творчество Станислава Лема. Екатеринбург; М., 2017. С. 60–74.

¹³ Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2011. С. 90.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3703.rus_lit_20-21/104-107**Е.А. Власова** (*Санкт-Петербург*)

ПАМЯТЬ В ТЕКСТЕ ИЛИ ПАМЯТЬ О ТЕКСТЕ В ЭССЕ И. БРОДСКОГО «ПУТЕШЕСТВИЕ В СТАМБУЛ»

В задачу статьи входит показать, как в эссе И. Бродского «Путешествие в Стамбул» репрезентируется особое понимание памяти. Анализ произведения показывает, что механизмом репрезентации является интертекст. В качестве вывода в статье постулируется особое понимание памяти в эссе «Путешествие в Стамбул» – нелинейное и хаотическое.

Ключевые слова: «Путешествие в Стамбул», И. Бродский, память, интертекст.

E.A. Vlasova (*St. Petersburg*)

MEMORY IN THE TEXT OR THE MEMORY OF THE TEXT IN I. BRODSKY'S ESSAY "JOURNEY TO ISTANBUL"

The main goal of the article is to reveal how a special understanding of memory is represented in I. Brodsky's essay "Journey to Istanbul" (English analogue of the same content "Flight from Byzantium"). The fulfilled analysis of the essay concludes that the mechanism of memory representation is the intertext. As a conclusion, the article postulates a special understanding of memory in the essay "Journey to Istanbul" by I. Brodsky – nonlinear and chaotic.

Keywords: Journey to Istanbul, I. Brodsky, Intertext, memory studies.

Память текста в качестве объекта научного исследования стала активно исследоваться с начала XX в. Здесь следует упомянуть и размышления М. Бахтина о тексте как монаде¹, и продолженные Ю. Кристевой идеи М. Бахтина в теории интертекстуальности (см. анализ работ французской исследовательницы в статье Ю.Л. Высочинной²). Анализ механизмов взаимодействия текста и памяти стал особенно актуален в работах последнего времени.

Одной из работ нового времени, связывающий понятие памяти и интертекстуальности как одного из воплощений литературной памяти, является переведённая в 2010 г. книга немецкого литературоведа Ренаты Лахманн³. Характерно, что интертекстуальному анализу Лахманн со ссылкой на теорию памяти подвергала литературные произведения разных эпох – Достоевского и Мандельштама.

Обращение к текстам модернизма при этом не случайно. Как верно замечает П. Успенский, «читательские практики, нацеленные на выявление цитат, неразрывно связаны с феноменом модернизма»⁴. Далее, рассуждая об особенностях модернизма,

¹ Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 300–445.

² Высочина Ю.Л. Концепция «диалогизма» М.М. Бахтина как основание постструктуралистской концепции интертекстуальности Ю. Кристевой // Филология и человек. 2016. № 4. С. 1–7.

³ Лахманн Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX веков. СПб., 2011. 400 с.

⁴ Успенский П.Ф. Текст как место памяти. Об одной функции интертекстуальности в русской поэзии XX века // *Intermezzo festoso. Liber amicorum in honorem Lea Pild*: историко-филологический сборник в честь доцента кафедры русской литературы Тартуского университета Леа Пильд / ред.: Л. Киселева, М. Боровикова. Тарту, 2019. С. 104.

исследователь утверждает: «Модернизм установил историческую дистанцию по отношению к литературе XIX в., которая оформилась как предшествующая литературная традиция. Вместе с тем диалог с литературой прошлого также является неотъемлемой частью модернистской эпохи. В такой перспективе цитация может обращаться на себя внимание как эстетический жест и оказываться маркированной в глазах читателя. Текст, таким образом, становится “местом памяти”, причем памяти избирательной»⁵.

О разделении подхода к изучению явления памяти в тексте литературного произведения с учётом времени модернистского и немодернистского подхода высказывается Евгений Павлов⁶. Так, по его мнению, мнемоническое возвышенное, вступившее в поле модернистской автобиографии, обнаруживает насилие, с помощью которого поддерживается линейная последовательность развёртывания⁷.

В качестве основных теоретиков нового взгляда следует в первую очередь упомянуть Вальтера Бенямина⁸, а также Анри Бергсона⁹. Оба эти автора сходятся в том, что речь идет не о памяти как такой, а о припоминании. При таком походе воспоминание становится вспышкой пробудившегося сознания: «Ибо если <...> всплывают месяцы и годы, то лишь в той форме (Gestalt), которой они обладают в момент припоминания (Eingedenken). Эта странная форма – ее можно назвать миолетной или вечной – отнюдь не то вещество, из которого сделана жизнь»¹⁰.

В модернистской и постмодернистской символике, поэтике хроника попросту не может возникнуть в форме непрерывной регистрации событий, а уж тем более в форме непрерывного потока. Она может возникнуть лишь в форме, в которой месяцы и годы важны в момент припоминания. Внимание фокусируется при этом на предельно частных, частных моментах воспоминания. Характер воспоминаний при этом становится фрагментарным и никогда не личным. Происходит перенос автобиографического фокуса с переживающего «я» на «объект» переживания. Так происходит расставание с формой девятнадцатого столетия. В результате смены фокуса с субъекта переживания на объект происходит децентрация субъектности, появляется фрагментарность повествования и новая форма репрезентации памяти¹¹. Р. Лахманн указывает на особое интертекстуальное движение (позволяющее двойную или множественную кодировку текста при формировании этой памяти¹²), целью которого оказывается восстановление потерянного времени текста прошлого. Новый текст, определённый такой временной связью, соответствует, по ее мнению, струк-

⁵ Успенский П.Ф. Текст как место памяти. Об одной функции интертекстуальности в русской поэзии XX века // *Intermezzo festoso. Liber amicorum in honorem Lea Pild*: историко-филологический сборник в честь доцента кафедры русской литературы Тартуского университета Леа Пильд / ред.: Л. Киселева, М. Боровикова. Тарту, 2019. С. 105.

⁶ Павлов Е. Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Бенямина и Осипа Мандельштама / авторизованный пер. с англ. А. Скидана. М., 2005. С. 106.

⁷ Там же. С. 104.

⁸ Бенямин В. Берлинская хроника // Павлов Е. Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Бенямина и Осипа Мандельштама. М., 2005. С. 165–209.

⁹ Бергсон А. Творческая эволюция: материя и память [Пер. с фр.]. Минск, 1999. 1407 с.

¹⁰ Лахманн Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX веков. Санкт-Петербург, 2011. С. 176.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

туре памяти. Личная история выстраивает всеобщую историю – собственная память художника переплетается с опосредованной памятью культуры. Интертекстуальный анализ при таком подходе становится безусловно необходимым. Благодаря связи текстов, диалогическому взаимодействию культурная информация, накопленная писателем, направляется против уничтожения культурного опыта.

Произошедшие сдвиги в формировании новой репрезентации памяти на основе диалогического взаимодействия текстов хорошо прослеживаются в эмигрантском творчестве Бродского, например, в эссе «Путешествие в Стамбул» (1985). Накопленный модернистский опыт у Бродского преобразуется в смену парадигмы с линейности через фрагментарность в хаотичность. «Принципу линейности, пишет Бродский, свойственна безответственность к прошлому»¹³. Пространство при таком подходе оказывается меньше, чем время, по Бродскому. Время, категория неразрывно связанная с памятью, представляет собой «мысль о времени»¹⁴. Значение места при этом нивелируется. Таким образом, возникает ощущение безместности, а в Стамбуле герой по памяти угадывает черты родного города через «серо-бурый, грязноватый его цвет»¹⁵. Особую роль в ситуации безместности, фрагментарности и хаотичности временного-географического континуума играет интертекст, способствующий «узнаванию» места читателем.

«Утраченное» имя – Петербург – возникает опосредованно через упоминание «классической розы» Владимира Ходасевича и отсылку к его знаменитой поэме «Петербург». В текстовом окружении следом за «Петербургом» Ходасевича возникает филологический факультет Ленинградского университета. Для того чтобы претекст был угадан безошибочно, в тексте специально и подчёркнуто эксплицировано упоминается деталь, связывающая эссе Бродского с «Петербургом» Ходасевича, любимшем кошек: «начать с того, что я обожаю кошек»¹⁶. И далее петербургский текст уплотняется цветопередачей, которая внешне соотнесена со Стамбулом, но внутренне безошибочно отсылает к серому Петербургу: «серо-бурый, грязноватый цвет»¹⁷.

Трагическое воспоминание о родном городе, связанное с родителями, передано через точный подсчёт, точную локализацию во временном континууме: «сорок пять лет назад моя мать дала мне жизнь. Она умерла в позапрошлом году. В прошлом году – умер отец»¹⁸. Читатель понимает, что автор не успел с ними попрощаться, они остались в Ленинграде, городе-воспоминании. Особая «замедленность» интонации перечисления усиливается за счёт написания цифр прописью, в отличие от предыдущих случаев.

Трагичность образа родного города усиливается тщетностью попыток перемещения по карте через второй Рим – Византию – Стамбул (который «следовало добрать для коллекции»¹⁹), чтобы очутиться в родном Ленинграде. Так, в тексте присутствует герой, которому некуда возвращаться.

¹³ Бродский И. Путешествие в Стамбул // Континент. 1985. № 46. С. 70.

¹⁴ Там же. С. 71.

¹⁵ Там же. С. 80.

¹⁶ Там же. С. 81.

¹⁷ Там же. С. 85.

¹⁸ Там же. С. 82.

¹⁹ Там же. С. 65.

Таким образом, мнемонические элементы образа города (перечисление, цвета) связывают автора посредством памяти с прошлым. Интертекстуальная отсылка к стихотворению «Петербург» Ходасевича формирует каркас памяти в тексте. Функция интертекста в данном случае двояка. С одной стороны, затекстовая отсылка к литературно укоренённому имени «Петербург» позволяет внешне соблюсти линию анонимности, характерной для эмигрантского нарратива Бродского, с другой стороны, репрезентирует культурную память текста, хаотическую, нелинейную, лишённую места, но точно угадываемую авторскую субъектность.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3704.rus_lit_20-21/107-111

Т.В. Обласова (Тюмень)

СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ СУБЪЕКТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ «НЕВЕНКА СОНЕТОВ» А. ЕРЕМЕНКО

Структурный анализ «Невенка сонетов» А. Еременко позволил автору обнаружить смысловые противоречия уровней текста. Так, на лексическом уровне зафиксированы лексически эксплицированные разного рода разрывы, несоответствия, отсутствие внешних связей в картине мироздания и отношений с ней лирического субъекта, что нашло отражение в намеренно частотном употреблении частицы *не*, начиная с заглавия «Невенка сонетов», подчеркнутым разрыве с поэтической традицией на уровне прямых формулировок: в первом сонете Фет «уедет навсегда», во втором сонете возникают и затем повторяются вариации на тему «сломанного» языка / *неправильного слова*, вплоть до его утраты и превращения в «лай» (в Сонете 11). Выявленная лексико-тематическая группа слов со значением языка, говорения, коммуникации, представленная довольно широко и многообразно, позволила интерпретировать коммуникацию, формы которой явлены в текстах, как нарушенную, лишённую понимания. В мире ничто ничему не соответствует и ничто ни с чем не связано: «*не тот*», «*не те*», «случайно», «наугад», «природа *не* глядит на нас», «голубь *не* зависит от условий, в которых размножается жираф», «мысль *не* равнозначна слову» и т. д. Вместе с тем анализ субъектной организации текста «Невенка сонетов» даёт основания для утверждения наличия в нём разноадресного диалога лирического субъекта (*я*) с разнообразными *ты*.

В статье раскрывается смыслообразующая роль субъектной организации, ориентированной на диалог, на общение с многообразными *ты*, в утверждении непрерывности / неизбежности коммуникации как нового способа «связности» мира: при отсутствии внешних связей в привычном значении близости, «дружественности» фиксируется обречённость субъекта на разные формы коммуникации с миром и в мире, принципиальная невозможность быть вынутым из них, его диалогическая обращённость к разнообразным сторонам бытия.

Ключевые слова: субъектная организация, мнимый разрыв коммуникации, диалогичность, диалогическая обращённость к разнообразным сторонам бытия.

T.V. Oblasova (Tyumen)

MEANING-FORMING ROLE OF THE SUBJECT ORGANIZATION “NOT A WREATH OF SONNETS” BY A. EREMENKO

Structural analysis of “Not a Wreath of Sonnets” by A. Eremenko allowed the author to discover semantic contradictions between the levels of the text. Thus, at the lexical level, lexically explicit various kinds of gaps, inconsistencies, the absence of external connections in the picture of the universe and the lyrical subject’s relationship with it are observed, which is reflected in the deliberate frequent use of the particle “not”, starting with the title “Not a Wreath of Sonnets,” an emphasized break with the poetic tradition at the level of direct formulations in the first sonnet, Fet: “will leave forever”, in the second sonnet, variations on the theme of a “broken” language / wrong word arise and then repeat, up to its loss and transformation into “barking” (in Sonnet 11). The identified lexical-thematic group of words with the meaning of language, speaking, communication, presented quite widely and diversely, made it possible to interpret communication, the forms of which are revealed in the texts, as disturbed and devoid of understanding. In the world, nothing corresponds to anything and nothing is connected to anything: “wrong”, “not right”, “by chance”, “at random”, “nature does not look at us”, “the pigeon does not depend on the conditions in which it reproduces” giraffe”, “a thought is not equivalent to a word”, etc. At the same time, the analysis of the subjective organization of the text of “Not a Wreath of Sonnets” gives the ground for asserting the presence of a multi-address dialogue of the lyrical subject (me) with various “you” in it.

Thus, the article reveals the meaning-forming role of a subject organization, focused on the dialogue, on communication with various “you”, in affirming the continuity/inevitability of communication as a new way of “connectedness” of the world: in the absence of external connections in the usual meaning of closeness, “friendliness”, the subject’s fatality is recorded on different forms of communication with the world and in the world, the fundamental impossibility of being taken out of them, its dialogical appeal to various aspects of existence.

Keywords: subject organization, imaginary gap in communication, dialog ability, dialogical appeal to various aspects of existence.

Отправной точкой для многих исследований творчества А. Еременко стала насыщенность словаря поэта техницизмами, терминами современной науки и терминологией школьных курсов математики и естественных наук, а также новый вид тропа – метабола (М.Н. Липовецкий¹, И.В. Сурат², М.Н. Эпштейн³ и др.). Именно специфический словарь поэта, обусловленный творческим методом, определенным самим поэтом как «синтез поэзии, философии и науки»⁴, явился материалом для обнаружения у него противоположных концепций мира. С одной стороны, выявленный «<...> принцип сложной ассоциативности: сопоставление, объединение, сращение фактов, примет, деталей из самых разных, порой весьма отдаленных, жизненных

¹ Липовецкий М.Н. Стихи Александра Еременко // Матрос котенка не обидит: Собр. соч. М., 2021. С. 337–368. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² Сурат И. Неправильное слово. Вопрос о Еременко // Новый Мир. 2013. № 8. С. 159–178. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

³ Эпштейн М.Н. Новые движения в поэзии // Поэзия и сверхпоэзия: О многообразии творческих миров. СПб., 2016. С. 126–198. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

⁴ Еременко А.В. Двенадцать лет в литературе // Матрос котенка не обидит: Собр. соч. М., 2021. С. 285.

сфер (природы, общества, истории, культуры) <...>⁵, был интерпретирован В.А. Зайцевым, М.Н. Липовецким (341), Л.А. Ничипарчук⁶ и др. как способ отражения абсурдности бытия, разрывов, хаоса. С другой стороны, исследователи увидели в нем способ установления новой целостности мира. По определению А. Парщикова, «Еременко “выдал” тексты, содержащие образы тождеств, аннигиляций, ведущих к бесконечности»⁷. М. Эпштейн раскрыл художественные особенности метареализма как «<...> поэтики многомерной реальности во всей широте ее возможностей и превращений <...>» (156), в которой «<...> условность метафоры <...> преодолевается в безусловности образа-метаморфозы, раскрывающей взаимопричастность (а не просто подобие) разных миров <...>» (157). Об однородности предметов природного и техногенного миров, «открывающейся в метаболическом синтезе»⁸, писал А.Е. Масалов.

Структурный анализ «Невенка сонетов» позволяет обнаружить несоответствие значений, возникающих на лексическом уровне текстов цикла и на уровне их субъектной организации. Действительно, можно говорить, что на лексическом уровне выражены многочисленные разрывы, несоответствия, отсутствие внешних связей в картине мироздания и отношений лирического субъекта с миром. Это находит отражение в частотности употребления частицы *не*. Подчеркнуто дистанцирование от традиционных форм поэтического самовыражения в самом заглавии «Невенка сонетов», и уже в первом сонете открыто заявляется разрыв с поэтической традицией на уровне прямых формулировок: Фет «уедет навсегда». Возникают и затем неоднократно повторяются вариации на тему «сломанного» языка/неправильного слова, вплоть до его утраты и превращения в «лай» (в сонете «Как хорошо у бездны на краю...»). В мире ничто ничему не соответствует и ничто ни с чем не связано: «*не тот*», «*не те*», «случайно», «наугад», «природа *не* глядит на нас», «голубь *не* зависит от условий, в которых размножается жираф», «мысль *не* равнозначна слову», «мы говорим на разных языках». Тематическая группа слов со значением языка, говорения, коммуникации представлена многообразно, но на лексическом уровне коммуникация предстает как нарушенная. Нет коммуникации с Фетом: ночью он засыпает на раскладушке, а утром «уедет навсегда»; язык, на котором обращается поэт к Богу – «сломанный», произнесена «лишь половинка слова»; реагируя на высказывание «о простоте», лирический субъект «скалит зубы и дрожит от злости», природа «крепко спит» и «не глядит на нас»; «мы говорим на разных языках»; все сказанное – «будет повтореньем».

Вместе с тем основу субъектной организации текстов цикла составляет разноадресный диалог лирического субъекта (я) с разнообразными *ты*: из тринадцати сонетов шесть построены как прямые обращения к собеседникам. Самым частотным адресатом, к которому обращены напрямую три сонета, выступает Господь в различных своих ипостасях. Сначала как держатель Слова, перед которым необходимо изви-

⁵ Зайцев В.А. Лекции по истории русской поэзии XX века (1940–2000). М., 2009. С. 349.

⁶ Ничипарчук Л.А. Певец «металлургических лесов» Александр Викторович Еременко // Вестник Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова. 2018. № 4. С. 36.

⁷ Парщиков А. Рай медленного огня. М., 2006. С. 31.

⁸ Масалов А.Е. Функционально-семантические особенности метаболы в метареалистической поэзии Александра Еременко // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2019. С. 151.

ниться за свое слово, осознаваемое как «неправильное», как полуслово, и в целом – за «сломанный» язык. Затем – как отец, к которому обращены вполне детские просьбы: «води меня в кино», «корми меня малиновым вареньем», которые, однако, интерпретированы М.Н. Липовецким как саркастический жест, указывающий на понимание А. Еременко отношений между поэтом-Пророком и Богом как его детской зависимости от Бога, в которую попадает после смерти и воскресения поэт-Пророк, «соглашаясь повторять, а точнее, оглашать мысли Господа, как пророку и положено» (360). И наконец, как создатель – творец мироздания, действующий то как инженер – «ты взял меня из схемы мироздания и снова вставил, как предохранитель», «куда же <...> ты отшвырнешь меня в момент сгорания, как сокращенный заживо числитель», то как пахарь/сеятель, о чем свидетельствует «членистоногая, как стогокопнитель» рука. Этот образ И.В. Сурат связывает с «традиционными образами косьбы и жатвы, сопровождавшими во все времена тему смерти в мифологии, фольклоре, литературе, изобразительном искусстве» (170). То есть Господь выступает очевидным образом как распорядитель жизнью и смертью. Во всех своих значениях Господь, в диалог с которым вступает лирический субъект «Невенка сонетов», соотносен, с одной стороны, с библейскими ипостасями Бога, с другой – с литературной традицией: с Богом державинской оды, в которой проясняются «созидательные» отношения с ним человека, с пастернаковским Богом, к которому обращена последняя благодарность лирического субъекта и за жизнь и смерть («В больнице»), с пушкинским Богом, дарующим слово Пророку. Во всех обращениях к Господу у Еременко звучит близкий к ним пафос осознания и судьбы, и жизни, и миссии как непреложности.

В ряде сонетов диалог выстраивается с неназванными, но вполне опознаваемыми *ты*. В «Сонете без рифм» это общение с женщиной, очевидно, возлюбленной, разговор с которой происходит «на разных языках», но смысл его – именно в преодолении разрыва, в предложении о примирении («Давай простим друг друга для начала...») и установлении новых связей («развяжем этот узел немудреный и свяжем новый, на другой манер»), осознаваемых при этом как восстановление и собственной («чтобы друг друга не задеть») и общемировой безопасности («Чтоб каждый, кто летает и летит <...>, летел бы дальше, сколько ему влезет»).

В «Блатном сонете» наличествует собеседник, к которому обращено повелительное наклонение: «сощури глаз, перекури в рукав...». Ты, явленное как собеседник-друг, выступает адресатом, к которому прямо обращается лирический субъект в сонете «Вдоль коридора зажигая свет...» с использованием повелительного наклонения: «войди, мой друг, в святилище сонета», сопровождаемого указанием и на образ действия: «вдоль коридора зажигая свет и щурясь от пронзительного света, войди <...>, как в дорогой блестящий туалет». Специфичные сравнения и указания на образ действия позволяют опознать собеседника как современника, осознающего и внезапно открывшуюся в середине 1980-х годов «красоту» дорогого туалета, и того, кому понятно жаргонное выражение «перекурить в рукав» – человека «совка».

В качестве узнаваемых собеседников-участников застолья «на троих» в сонете «Как хорошо у бездны на краю...» через цитаты подключаются А. Пушкин («у бездны на краю») и С. Есенин («отдам всю душу октябрю и маю») как воображаемые родственные и понимающие адресаты, которым лирический субъект «горько жалуется».

Очевидно и наличие непродуктивных, но все-таки коммуникативных связей, поскольку есть чье-то слово, обращенное непосредственно к лирическому субъекту и

реакция на него: «я скалю зубы и дрожу от злости» в ответ на высказывание, принадлежащее обобщенному лицу, выраженному с помощью неопределенно-личной конструкции: «*мне* говорят» («Когда мне говорят о простоте»). В сонете «Громадный том листали наугад...» мыслительный акт «я думаю...» начинается как реакция на то, что «*мне* долдонит» некий гад, вполне, на наш взгляд, соотносимый с библейским змием через актуализацию в тексте прямого значения слова «гад» и фразеологизма «лезть из кожи» (пресмыкающееся в природе меняет кожу) и произошедшего от него переносного сниженного, ругательного значения. В целом обращает на себя внимание многочисленность представленной в цикле семантической группы слов, связанных с говорением: язык, слово, говорить/долдонит/вопиет/произнес/сказать/лаю/пою/жалуюсь.

Следует отметить в двух сонетах при отсутствии коммуникации словесной наличие визуального взаимодействия лирического субъекта с другими: я *буду смотреть* на уезжающего Фета («Сегодня я задумчив, как буфет...»), я люблю/полюбил *смотреть* и навстречу его взгляду «смерть глядит вокруг открытыми глазами» («Вечерний сонет»). Коммуникативно не означенными выглядят только два сонета – «В густых металлургических лесах...» и «В лесу осеннем зимний лес увяз...». Но в первом из них очевиден факт самокоммуникации: «филин <...> размышляет головой».

Таким образом, создается впечатление, что лирический субъект включен в те или иные формы общения, благодаря чему изображенный в «Невенке сонетов» мир предстает как диалогически связный.

УДК 82.091

https://www.doi.org/10.29003/m3705.rus_lit_20-21/111-117

В.В. Калмыкова (Москва)

ДИАЛОГ, ИНТЕРТЕКСТ(УАЛЬНОСТЬ), ПОДТЕКСТ: РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Одной из базовых для литературоведения XXI в. стала идея М.М. Бахтина о диалоге, межкультурном и межтекстовом, без которого невозможна гуманитарная деятельность. Ю. Кристева, развивая учение Бахтина, сформулировала понятие интертекста и интертекстуальности, обнаружив их на заре возникновения литературы. Среди русских поэтов склонностью к интертекстуальному методу выделяется О.Э. Мандельштам, обращавшийся к чужим текстам по-разному – от прямого цитирования до едва уловимого следования чужому мотиву, – но осознанно и даже с теоретическим обоснованием приема. Изучением этой особенности творческой манеры поэта ученые занимаются вот уже более шестидесяти лет. Пионером здесь можно назвать К.Ф. Тарановского, с легкой руки которого все случаи использования чужих текстов и по сей день называются в мандельштамоведении подтекстами. М.Л. Гаспаров в мандельштамоведческих штудиях различал «контекст», т.е. «систему связей нашего текста с другими текстами нашего автора», и «подтекст» как «систему связей нашего текста с текстами других авторов». Изучая современный литературный процесс, можно заметить, что поэзия самого Мандельштама нередко становится основой интертекстуальных связей или подтекстов в творчестве поэтов рубежа XX–XXI вв., причем авторы принадлежат к разным поколениям и работают в разных стилистиках. Под этим углом зрения рассматриваются произведения Сергея Гандлевского, Игоря (Гоши) Буренина, Бориса Кутенкова.

Ключевые слова: диалог, интертекст, интертекстуальность, подтекст, О.Э. Мандельштам, современная русская поэзия, Сергей Гандлевский, Игорь (Гоша) Буренин, Борис Кутенков.

V.V. Kalmykova (Moscow)

DIALOGUE, INTERTEXT(UALITY), SUBTEXT: RECEPTION OF O.E. MANDELSTAM'S CREATIVITY IN MODERN POETRY

One of the basic ideas for literary studies of the XXI century was M.M. Bakhtin's idea of dialogue, intercultural and intertextual, without which humanitarian activity is impossible. Yu. Kristeva, developing Bakhtin's teaching, formulated the concept of intertext and intertextuality, discovering them at the dawn of literature. Among Russian poets, O.E. Mandelstam stands out for his penchant for the intertextual method, who addressed other people's texts in different ways – from direct quoting to barely perceptible following someone else's motive – but consciously and even with a theoretical justification of the reception. Scientists have been studying this feature of the poet's creative manner for more than 60 years. The pioneer here can be called K.F. Taranovsky, with whose light hand all cases of using other people's texts are still called subtexts in Mandelstam studies. M.L. Gasparov in Mandelstam studies distinguished “context”, i.e. “the system of connections of our text with other texts of our author”, and “subtext” as “the system of connections of our text with texts by other authors”. Studying the modern literary process, it can be noted that the poetry of Mandelstam himself often becomes the basis of intertextual connections or subtexts in the works of poets of the turn of the XX–XXI centuries, and the authors belong to different generations and work in different styles. From this point of view, the works of Sergei Gandlevsky, Igor (Gosha) Burenin, Boris Kutenkov are considered.

Keywords: dialogue, intertext, intertextuality, subtext, O.E. Mandelstam, modern Russian poetry, Sergey Gandlevsky, Igor (Gosha) Burenin, Boris Kutenkov.

Одной из базовых для литературоведения XXI в. стала идея М.М. Бахтина о *диалоге*, межкультурном и межтекстовом, без которого невозможна гуманитарная деятельность: «Мысли о мыслях, переживания переживаний, слова о словах, тексты о текстах. В этом основное отличие наших (гуманитарных) дисциплин от естественных (о природе) <...> Гуманитарная мысль рождается как мысль о чужих мыслях, волеизъявлениях, манифестациях, выражениях, знаках <...> Диалогические отношения между текстами и внутри текста»¹. Указанные отношения анализируются в филологии с помощью понятий «реминисценция», «аллюзия» и «цитата». Как известно, Ю. Кристева, развивая учение Бахтина, сформулировала понятие *интертекста* и *интертекстуальности*, обнаружив их на заре возникновения литературы²: отождествляя с нею роман, Кристева описала, как в любой создаваемый, новый на момент написания текст проникали прочитанные автором книги – «<...> непосредственно, путем переписывания (цитирования) или в виде мнемонических следов (реминисценций)»³, за счет чего произведение автора приобретало характер «книги в книге»⁴.

¹ Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 281–283.

² Концепция Ю. Кристевой в целом не представляется бесспорной, однако ее анализ не является предметом разговора в данном случае.

³ Кристева Ю. Текст романа // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 535.

⁴ Там же. С. 533.

Известно, что среди русских поэтов склонностью к интертекстуальному методу выделяется О.Э. Мандельштам, обращавшийся к чужим текстам по-разному – от прямого цитирования до едва уловимого следования чужому мотиву, – но осознанно и даже с теоретическим обоснованием приема⁵. Изучением этой особенности творческой манеры поэта ученые занимаются вот уже более 60 лет. Пионером здесь можно назвать К.Ф. Тарановского⁶, с легкой руки которого все случаи использования чужих текстов и по сей день называются в мандельштамоведении *подтекстами*. Вооруженные понятием интертекста, многие современные филологи, имея в виду, что сегодня в науке под «подтекстом» понимается совсем другое, считают такое использование термина некорректным. Однако М.Л. Гаспаров к нему прибегал: в своих мандельштамоведческих штудиях он различал «контекст», т. е. «систему связей нашего текста с другими текстами нашего автора», и «подтекст» как «систему связей нашего текста с текстами других авторов»⁷. Традиция продолжится и в данной статье.

Изучая современный литературный процесс, можно заметить, что поэзия самого Мандельштама нередко становится основой интертекстуальных связей или *подтекстов* в творчестве поэтов рубежа XX–XXI вв., причем авторы принадлежат к разным поколениям и работают в разных стилистиках. Так, например, Н.А. Богомолов в статье «Тимур Кибиров: тема с вариациями» отмечал: «<...> видимо, не случайно и то, что отсылки к текстам Галича переплетаются с очевидными цитатами из Мандельштама: напомним, что о лагерной судьбе Мандельштама Галич рассказывает не раз <...>»⁸. Далее, отмечая безусловную связь Кибирова с Галичем в послании «Л.С. Рубинштейну», Богомолов писал: «На передний план выдвинуты общепонятные Пушкин и Лебедев-Кумач, чуть менее заметно, но вполне ощутимо – Мандельштам <...>»⁹. Последняя цитата показывает наличие подтекстов не из одного автора, а из нескольких. Поэт Инна Лиснянская в шестом сонете из цикла «В госпитале лицевого ранения» не только использовала эпиграф из стихотворения Мандельштама «Батюшков» (1932) – это слова: «Шум стихотворства и колокол братства», – но и ввела их же в собственное стихотворение, причем без выделения кавычками, курсивом или иным способом, т. е. уже не как *чужие*, но как *свои*:

Это – реально. Но сколь утопична
Книжная мысль – услышать на столичной
Почве (в понятии старомосковском)

Шум стихотворства и колокол братства!
...Ну а пока надо с духом собраться
Девочке в зале консерваторском¹⁰.

⁵ Об этом см.: *Калмыкова В.В.* Осип Мандельштам как автор ненаписанной «Поэтики» // *Филологические науки*. 2022. № 5. С. 61–72.

⁶ Статьи о творчестве Мандельштама включены в книгу: *Тарановский К.Ф.* О поэзии и поэтике. М., 2000.

⁷ *Гаспаров М.Л.* Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама. Анализ и интерпретация // *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии. СПб., 2001. С. 260.

⁸ Национальная премия «Поэт»: Визитные карточки. М., 2010. С. 54.

⁹ Там же. С. 57.

¹⁰ Там же. С. 175.

Случай Лиснянской позволяет показать, что эпитафия не является подтекстом в отличие от «чужого слова» (в расширительном понимании) непосредственно в тексте, хотя в систему связей данного произведения с другими он, безусловно, входит. Это чистый интертекст. Причина – в указании авторства: в этом случае диалог ведется открыто, следующий автор подхватывает некоторую мысль у предыдущего. Подтекст же предполагает (даже в таких случаях, как у Лиснянской во втором терцете) некую игру с источником, трансформацию, хотя бы контекстную, словом, метаморфозу, позволяющую проследить, как слово одного автора превращается в слово другого.

Сказанного достаточно, чтобы считать рецепцию творчества Мандельштама современными поэтами заслуживающей анализа. В качестве примеров привлечем произведения Сергея Гандлевского (р. в 1952 г.), Игоря Буренина (1959–1995), Бориса Кутенкова (р. в 1989 г.).

Отмеченный Кристевой диапазон – от прямого цитирования до мнемонических следов-реминисценций – действительно имеет место. Именно мнемонический след, причем весьма нечеткий, можно обнаружить в стихотворении Гандлевского «Это праздник. Розы в ванной» (1980), где ряд топонимов: «Сетунь, Тушино, Стромынка», как и ряд эпитетов: «Красный, черный, голубой»¹¹ – заставляют вспомнить ряд-загадку «Россия, Лета, Лорелея»¹² (1, 127) из мандельштамовского стихотворения «Декабрист» (1917). Надо сказать, что трехчленные ряды однородных у Гандлевского не редкость. Стихотворение «Вот наша улица, допустим...» (1980) содержит целый букет подтекстов. «Родня, любовники, мужья. Сегодня очередь моя» (16) (здесь снова включение в свой текст отрывка из другого автора без каких-либо знаков, что это чужое слово), «Мы здесь росли и превратились // В угрюмых дядь и глупых тетей» (17) – узнаваемо отсылают к пушкинскому «Евгению Онегину»; «Аптека, очередь, фонарь // Под глазом бабы» (16) – к известнейшему тексту А.А. Блока, причем травестированно; а строки: «Вот автор данного шедевра, // Вдыхая липы и бензин <...>» (Там же) – эхо мандельштамовских: «Чудак Евгений – бедности стыдится, // Бензин вдыхает и судьбу клянет!» («Петербургские строфы», 1913, 1927) (1913, 1927). Очень интересно, что произведения Пушкина и Мандельштама в контексте стихотворения Гандлевского связаны персонифицированным мотивом Евгения, не только Онегина, но и *беспрованного* из «Медного Всадника»: в мандельштамоведении не раз указывалось на неслучайность именования героя «Петербургских строф»¹³. К «Элегии» (1985) предпослан эпитафия: «Мне холодно. Прозрачная весна...» («Петрополь», 1916), и здесь отмечено: «И синий с предисловьем Дымшица // Выходит томик Мандельштама» (20). Выход книги – аллюзия, он подается в контексте личностного становления Гандлевского: на момент выхода «томика» – видимо, первого издания 1973 г., – ему 21 год. Наконец, текст «близнецами считал а когда разузнал у соседки...» (1999), во-первых, с помощью образа чудака связан опять-таки с Евгением из «Медного Всадника», «Петербургских строф» и через них – с вы-

¹¹ Гандлевский С. В честь присуждения Российской национальной премии «Поэт». М., 2020. С. 14–15. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

¹² Произведения цитируются по изданию: Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993–1999. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием тома и страницы.

¹³ Ронен О. Оправдание Петербурга у акмеистов // Эткиндовские чтения II–III. Сб. ст. по материалам Чтений памяти Е.Г. Эткинды. СПб., 2006. С. 155.

шеприведенным стихотворением самого Гандлевского (контекст его творчества), а во-вторых – имеет явно выраженный подтекст из Мандельштама. Сравним:

Я бестолковую жизнь, как мулла свой коран, замусолил,
Время свое заморозил и крови горячей не пролил.

(Мандельштам, «3. Ах, ничего я не вижу,
и бедное ухо оглохло...» из цикла «Армения», 3, 37);

я свой век скоротал как восточную сказку
дромадер алкоголя горячечные миражи

(Гандлевский, 29)

Второй поэт, Игорь, или Гоша, как обозначено в выходных данных книги «луналуна и еще немного»¹⁴ (2021), Буренин, по-видимому, весьма остро воспринял содержание того самого «синего томика» (или второго издания, 1978 г., что, впрочем, не так важно). Мандельштамовские подтексты в его творчестве стоят отдельного исследования, поэтому здесь мы только обозначим их типологию. Эпиграф: «Твой брат, Петрополь, умирает»¹⁵ из стихотворения «На страшной высоте блуждающий огонь!» (1918) к микроциклу Буренина из двух произведений. Подтексты находим в обеих частях цикла. Строка из первой «над плахами пней поднимая колючий оскал»¹⁶ (22), кажется, восходит к стиху «Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи...» («Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...», 1931; 3, 51) и вдобавок содержит мотив волка, а «немые скопища времен» (23) из второй – к «А я пою вино времен...» (1, 119) из «Зверинца» (1916, 1935). Что же позволяет утверждать, что перед нами именно подтексты, а не случайные совпадения? Подсказку дает мотивный анализ корпуса произведений Буренина. Дело в том, что в целом ряде случаев этот поэт использовал основные мотивы и даже лейтмотивы Мандельштама: таковы, например, *оса* и *позвоночник*, но не только они. Приведем лишь один пример:

южнее речи – лень и блажь:
где осы бьются в легкой склоке
да вишен важная картель,
где соты носят в целлофане,
в корзинах шерсть, в кувшинах лед, –
овечий клок в хурме пасется,
и сети вешают на шест
пушистые от соли дети. (15)

Речь, блажь, склока, вишни, соты, корзины, овцы – все это мандельштамовские образы-символы, ставшие мотивами, здесь они собраны в одном месте, их источник подчеркнут метрикой, общей (4-хстопный ямб) для процитированного стихотворения Буренина и «Грифельной оды» (1923, 1937) Мандельштама, в которой мы видим «овечьи полусонки», «шапку овечью» (т. е. шерсть), соты, речь – по крайней мере четыре мотива ода дала краткому тексту Буренина. В другом случае стихи «не еловника мажоры – // всё терновых жал тюрьма <...>» с ежом в конце четверости-

¹⁴ Так на обложке, титуле и в библиографической карточке.

¹⁵ В конце цитируемого стиха стоит точка, хотя в оригинале там восклицательный знак.

¹⁶ Произведения цитируются по изданию: Буренин Г. луна луна и еще немного. М., 2021. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

шая отсылает к двум стихотворениям Мандельштама, объединенным темой глубинного ужаса жизни: «Сегодня ночью, не солгу...» (1925) и третьему тексту «Стихов о русской поэзии», «Полюбил я лес прекрасный...» (1932). В последнем случае близость опять-таки подчеркнута памятью метра (4-хостопный хорей).

Создается впечатление, что Буренин стремился освоить принцип поэтики предшественника как целое – прежде всего те самые «опущенные звенья», на которые сам Мандельштам указывал.

Наиболее частотны мандельштамовские подтексты в книге Бориса Кутенкова «решето тишина решено» (М., 2018): из 84 текстов они представлены в 23, причем в некоторых по два-три. В большинстве случаев всё узнаваемо, отсылки сделаны к известнейшим строкам и образам. Не имея возможности проанализировать здесь все, опять-таки предложу типологию подтекстов.

Во-первых, это реминисценция, близкая к цитате. «в хоры цитат-цикад // сердце по лесенке приставной» («сон на рассвете уйдет сиять...», 9) содержит подтексты, с одной стороны, из «Разговора о Данте» (1933): «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада» (3, 220), а с другой – из «Я по лесенке приставной...» (1922). В трех следующих случаях обыгрывается сопоставление двух слов с их семантическими полями из «Скажи мне, чертежник пустыни...» (цикл «Восьмистишия», 1933): «из опыта лепет латается – сон золотой» («Вот всё, что осталось: безбытность, серебряный жмых...», 24), и «адресат на доске не числится – // он из лепета опыт пьет» («Ничего еще не кончается...», 46), и «из нищеты заборной опыт лепится» («Смотри, пока небесный доллар высится...», 58). Стих «ворован воздух три мешка» (77) восходит к известнейшему эпитету из «Четвертой прозы» (1930).

Во-вторых, это случаи, когда в тексте Кутенкова оказывается строка, начатая так, как стих у Мандельштама, но продолженная уже иначе. Так, «Возьми на радость из моих ладоней...» (1920) отзывается у Кутенкова так: «Возьми себе из речевого ила...» (27¹⁷). Или строка «Уходи. Уйди. Еще побудь», последняя в тексте «Мастерица виноватых взоров...» (1934), получает следующий вид: «уходи, уйди, пойдем со мной» («Человек живёт, чему-то служит...», 8). Обращение к героине, за которой угадывается М.И. Цветаева, – «Прими ж ладонями моими // Пересыпаемый песок» («Не веря воскресенья чуду», 1916; 1, 123), трансформируется в «пересыпь же из своей ладони // в землю золотого порошка» («Девочка, скорлупка, недотрога...», 36).

В-третьих, перед нами использование Кутенковым мандельштамовского мотива вне синтаксической (в словосочетании или предложении) связи с прецедентным текстом: «со звуком спорит **звукоряд**» («Так свет и ужас говорят...», 54), «слышен дружеский хруст **позвонка**» («Никогда ничего не смогу удержать...», 35) и др. В-четвертых, это снова использование мотива, но с еще более значительным отдалением от источника, причем получающийся у Кутенкова образ обретает синтетический характер, т. е. восходит сразу к нескольким текстам. Так, например, «длится тело без музыки, прет напролом» («Никогда ничего не смогу удержать...», 35) перекликается и с «Концертом на вокзале» (1921), и с «Не мучистой бабочкою белой...» (1935, 1936).

Образный строй как минимум двух произведений Кутенкова – «назначь голосовую тьму» и «Страшно в черепе гулком средь рыб и стрекоз...» – непосредственно

¹⁷ В тех случаях, когда цитируемый отрывок является инципитом, в скобках ставится только номер страницы.

восходит к «Стихам о неизвестном солдате» (1937), хотя тематически тексты различаются. Наконец, имеется и фигура речи, трактуемая одновременно и как аллюзия, аналогичная найденной в тексте Гандлевского, – на книгу «Воспоминания» Н.Я. Мандельштам, и как реминисценция на фрагмент текста «Воспоминаний». Читая у Кутенкова: «живущий автономной жизнью шанс на счастье» // (*“с чего ты взяла, Надя, что должна быть счастливой?”*¹⁸)» («по третьему звонку гаснет свет...», 78), мы вспоминаем соответствующее место из «Воспоминаний» вдовы поэта¹⁹.

Ценно, что и в XXI в. межтекстовый диалог, как ни именовать способ его выражения – интертекст, подтекст, реминисценция, аллюзия, цитата, – продолжается вопреки современной тенденции культуры к концентрации на локальном моменте «здесь и сейчас». Напомним, что это показатель гуманитарного мышления, без которого оно, если верить Бахтину, по-видимому, не сможет осуществляться.

¹⁸ Выделено Б. Кутенковым как цитата, правда, неточная.

¹⁹ В оригинале: «Почему ты вбила себе в голову, что должна быть счастливой?» (Мандельштам Н.Я. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. «Воспоминания» и другие произведения (1958–1967). Екатеринбург, 2014. С. 132).

Первая половина XX века

УДК 82.02

https://www.doi.org/10.29003/m3706.rus_lit_20-21/118-122

В.А. Редькин (Тверь)

РОМАНТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПОЭМЕ П. ВАСИЛЬЕВА «ПЕСНЯ О ГИБЕЛИ КАЗАЧЬЕГО ВОЙСКА»

Автор рассматривает одно из наиболее ярких произведений П. Васильева – поэму «Песня о гибели казачьего войска» (1928–1932), которая широко демонстрирует возможности романтической поэмы. П. Васильев, бесспорно, представитель пересоздающего типа творчества. При этом романтическая природа произведения проявляется не только в характерной поэтике: ярких необычных образах, насыщенности текста метафорами и символами, фрагментарностью композиции, ритмическими разнообразием, сдвигами ударных слогов и стилизацией под народный стих, – но и в ярких личностных характеристиках героев, их противостоянии жестокой реальности. Это страстные натуры, способные на глубокую любовь и ненависть, благородство и жестокость. Поэт развивает блоковскую традицию, обращаясь к символу, широко используя сложные цепи ассоциаций. П. Васильев использует и художественный опыт революционно-романтической поэмы 20-х годов.

Ключевые слова: П. Васильев, А. Блок, поэма, романтизм, метафора, символ, ритмическое разнообразие, народный стих.

V.A. Redkin (Tver)

THE ROMANTIC BASIS IN THE POEM “SONG ABOUT THE DEATH OF THE COSSACK ARMY” BY P. VASILIEV

The author examines one of the most striking works of P. Vasiliev – the poem “The Song about the death of the Cossack army” (1928–1932), which widely demonstrates the possibilities of a romantic poem. P. Vasiliev is undoubtedly a representative of the recreating type of creativity. At the same time, the romantic nature of the work is manifested not only in the characteristic poetics: bright unusual images, saturation of the text with metaphors and symbols, fragmentary composition, rhythmic diversity, shifts of stressed syllables and stylization of folk verse, but also in the vivid personal characteristics of the characters, their confrontation with cruel reality. They are passionate natures capable of deep love and hatred, nobility and cruelty. The poet develops the Blok tradition by referring to the symbol, making extensive use of complex chains of associations. Vasiliev also uses the artistic experience of the revolutionary romantic poem of the 20s.

Keywords: P. Vasiliev, A. Blok, poem, romanticism, metaphor, symbol, rhythmic variety, folk verse.

Талант Павла Васильева общепризнан. Никто не может отрицать самобытность и сочность его образов, оригинальность сюжетов и жанровых структур, неповторимую страсть в воплощении радости жизни и ее трагизма. Но оценка его творчества, понимание общей его направленности, отношения к революции и социальному

переустройству народной жизни далеко не однозначны. Одни исследователи находят в его стихах выражение русской национальной идеи, другие – воплощение идей евразийства, одни видят в нем богоборца, другие – приверженца православия. И так же, как и в отношении произведений М. Шолохова 20-х гг., возникают бесконечные сомнения в истинной глубине, последовательности и цельности его творчества, связанные с его молодостью.

Путь к истинному пониманию концепции мира и человека в творчестве Павла Васильева возможен только один. Это скрупулезный анализ конкретных наиболее ярких произведений поэта. Именно таким творением является его первая ставшая известной широкому читателю поэма «Песня о гибели казачьего войска», написанная в 1928–32 гг. и широко распространившаяся в списках еще в то время.

Если А. Твардовский в поисках своего эпического мира выступал как яркий представитель воссоздающего типа творчества, последовательно отстаивая реалистические принципы искусства, на практике показывая возможности поэмы некрассовского типа, то П. Васильев, бесспорно, представитель пересоздающего типа творчества. Его «Песня о гибели казачьего войска» ярко демонстрирует возможности романтической поэмы. При этом романтическая природа произведения проявляется не только в характерной поэтике: ярких необычных образах, насыщенности текста метафорами и символами, фрагментарностью композиции, ритмическими разнообразием, сдвигами ударных слогов и стилизацией под народный стих, – но и в ярких личностных характеристиках героев, их противостоянии жестокой реальности. Это страстные натуры, способные на глубокую любовь и ненависть, благородство и жестокость. Для романтического восприятия мира характерно то, что автор не находит идеала в окружающей действительности, но своим отношением к ней привносит идеал в этот мир. Поэт развивает блоковскую традицию, обращаясь к символу, широко используя сложные цепи ассоциаций. Особенность стиля поэмы проявляется в частом употреблении обращений, конкретизации адресата.

П. Васильев, несомненно, использует и художественный опыт революционно-романтической поэмы 20-х годов. Так, образ горячей молодости («Песня, как молодость, горяча») восходит к поэме Э. Багрицкого «Смерть пионерки» («Нас водила молодость / В сабельный поход...»), но акценты у П. Васильева иные. Голос автора у Багрицкого сливается с голосами красных бойцов: «Боевые лошади / Уносили нас, / На широкой площади / Убивали нас»¹. Васильев, изображая кровавую бойню, не ставит себя в один ряд с красноармейцами.

Одна из важнейших координат в определении жанрового содержания эпической поэмы – воплощение глубинных пластов народной жизни в переломные моменты истории. Долгое время эпос в русской литературе XX века прочно связывался с установившимся понятием метода социалистического реализма². Однако поэму П. Васильева, как и лироэпос А. Блока и А. Ахматовой, В. Хлебникова и С. Есенина, Н. Клюева и М. Цветаевой, С. Городецкого и Д. Андреева, трудно уложить в какие угодно широкие рамки социалистического реализма.

Важно подчеркнуть три направления в создании эпоса в русской литературе XX века, которые утверждают слияние личности с массой на социально-классовой,

¹ Багрицкий Э. Стихотворения. Л., 1940. С. 233.

² Полякова Л.В. Современная советская поэзия и проблемы социалистического реализма. М., 1984. С. 23.

общечеловеческой и национальной основе. Глубокое сознание единства с народом вдохновило на создание эпоса революции А. Блока и В. Маяковского; эпоса коренной трагической ломки народного бытия – С. Есенина и П. Васильева; эпоса защиты родной земли от внешнего врага – А. Твардовского и А. Прокофьева. Подлинно народная эпопея возникала тогда, когда удавалось избежать усечения части народа по социальному признаку. В поэме П. Васильева представлен весь народ. В произведении показана непримиримая вражда белого казачества и красноармейцев, но в творческом сознании автора это единое целое, и каждая из враждующих сторон достойна сочувствия и сострадания. Не случайно поэма заканчивается тем, что черная казачка провожает в поход красного бойца. Эпизация П. Васильева идет не от метода, а от жизни и внутренних законов развития искусства.

Мало назвать «Песню о гибели казачьего войска» большой эпической поэмой. Эпическая поэма – одна из разновидностей стихотворного лиро-эпоса, и можно говорить лишь об эпической доминанте при сохранении в той или иной степени лиризма. Лирическое начало в «Песне о гибели казачьего войска» проявляется, прежде всего, в авторском отношении к происходящим событиям. Лирическое звучание придает поэме музыкальное начало, картины природы, обращение к традиции лирической народной песни.

В первой же главке поэмы возникают лирические темы любви и обручения: «С милой рука в руку / Смеюсь, бегу, / Перстнем обручальным / Огонь в снегу»³. Возникает образ белой березы, олицетворяющей национальное пространство. Все это овеяно трагическим пафосом, переданным с помощью мотива холода, снега, льда, мороза и, наконец, гибели голубя: «Голубь мертвым клювом / К стеклу прирос» (211). Образ голубя, невинной божьей птицы, – сквозной в поэме. При этом он символизирует казачье войско: «На купечской площади – голуби сели». Этот образ сопровождает описание гибели казаков: «Голуби слетают с высоких крыш», «Из-за тына выскочил пулемет, / Конницу казацкую снимает влет, / Пушечка-сударыня, крепче бей, / Кружат над станицами стаи голубей» (222). Мотив трагической гибели казачьего войска развивается с помощью иносказаний и фольклорной символики: «Развяжу шелковый пояс, / Не беда, / За кольцом нырну и скроюсь / Навсегда» (218).

Каждый большой писатель ищет пути к сердцу народа, свои формы отражения жизни. Не случайно возникают оригинальные авторские жанровые определения больших форм стихотворного лиро-эпоса: «книга про бойца», «лирическая хроника», «из путевого дневника», «книга поэм», «триптих», «слово», «песня» и т. д. Авторское определение жанра произведения как песни в первую очередь предполагает присутствие лиризма. Свою поэму «Песня о гибели казачьего войска» П. Васильев именует не только песней, но и сказкой: «Что же ты, песня моя, / молчишь? / Что же ты, сказка моя, / молчишь?» (210). Возникают образы сказочников и песельников, от имени которых в большинстве случаев идет повествование.

Впрочем, и в понятие песни автором вкладывается не только современное представление о ней. Термин укоренен в глубокой национальной традиции. Он сродни жанру «Слова» в древнерусской литературе. В поэме П. Васильева ощущается прямое влияние «Слова о полку Игореве». Сам сюжет, связанный с трагической ги-

³ Васильев П. Избранное. М., 1988. С. 210. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

белью русского войска, тяжелым поражением в бою, сама бессмысленность похода, изначально обреченного на неудачу, типологически сходны. Сходны элементы образной системы, изображение природы, сочувствующей воинам, женские лирические голоса, тоскующие по своим любимым, покинувшим родной дом. «Слово» исполнялось под рокот живых струн певцом-сказителем. Под песней у Васильева подразумевается былина, сказ, традиционное исполнение поэтического текста о легендарных событиях прошлого под аккомпанемент гуслей. При этом сказитель как бы присутствует при описываемых им событиях: «С песней рука в руку / По льду иду...» (210), – подчеркивает автор.

Поэма впитала в себя фольклорные традиции с широким использованием постоянных эпитетов, олицетворений, отрицательных параллелизмов, сказочных образов: «Я не здесь ли певал песни-погудки: / Сторона моя – зеленые дудки», «Без уздечки, без седла на месяце востром / Сидит баба-яга в сарафане пестром» (211), «Шляйся, счастье, по миру / Нагишом» (214). Поэт обращается к символике народной поэзии, например, символический характер приобретает образ обручального кольца: «У тебя кольцо горело на руке...», «У тебя кольцо сияло на руке...», «Пока-тилось, зазвенело то кольцо...», «Мне того кольца в дубраве не найти» (217–218). Поэт включает в свою образную систему постоянные эпитеты: «белая береза», «горькая осина», «пики остры», «горячий жеребец», «шелковый пояс», «сине море». Подчас эпитеты приобретают метафорический характер: «полынный» ветер, «черные» знамена казаков. «Поэтические формулы» – это «нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряд определенных образов, в одном более, в другом менее»⁴, – подчеркивал еще А.Н. Веселовский.

В поэму включаются фольклорные жанры частушки, заговора, заклятья: «Уйди, болезнь, / Ни спать тебе, ни думать, / Ни пить, ни есть» (214), «Закреплю заклятье: / Мыр и Щур, Нашарбавар, / Вашарбавар, / Братынгур» (215). Как в народном героическом эпосе, природа, растительный и животный мир у Васильева сочувствуют и страдают казачьему войску: «То ль тоска, то ль звенит дуга, / Заливные плачут луга. / Пыль дорог ещё горяча, / И коровы идут мыча».

В эпической, восходящей к народному эпосу, поэме должно быть четкое разделение своего и чужого мира. Какой же мир для П. Васильева свой? Это, несомненно, мир русского казачества, именно это родина поэта, зарастающая осокою, уходящая в небытие: «На моей на родине / Не все дороги пройдены. / Вся она высокою / Заросла осокою» (211).

Суть конфликта поэмы в том, что казачья вольница не хочет «ярмо на шею надеть», лишиться «скота и наделов», «степи и лугов». Борьба идет «из-за кровного хлеба». Казаки отстаивают свой мир, свои права перед миром, чуждым им, перед мужиками, «понаехавшими» из Самары и Рязани, и «киргизней». Это конфликт не столько социально-классовый, сколько национально-исторический.

В основе хронотопа поэмы лежит национальное пространство и национально-историческое время. Оригинальность жанра воплощается в яркой, неповторимой образности, связанной с казачьим бытом: кони «пьют зарю», «на целых полнеба тянется красным лампасом заря». Наиболее часто используются детали природного мира, связанные с приалтайской степью: осока («рассекай, осока, / Тоску ножом») (214), камыш («Натянутые струны твои – / Камыш» (210), «Как пики, торчат камыши» (221)).

⁴ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 376.

Рассказывая, как «уходили, уплывали казаки в поход», поэт вносит в тему расставания лирическую струю, обусловленную привязанностью к родному дому, семье, женам, детям, любимым. При этом П. Васильев дает слово ролевому герою, казаку, раскрывая его внутренний мир, его чувства, предощущение смерти: «Обними меня руками / Лебедиными, / Сгину, сгину за полями / За полынными» (213).

Поэме свойственны полифонизм и многоголосие. Она сближается с жанром народного сказа, когда появляется голос сказителя, сочувствующего казакам и предсказывающего их горькую судьбу, утрату ими самого дорогого в жизни – любви: «Торопи коней, путь далеч, / Видно, вам, казаки, полечь. / Ой, хорунжий, идет беда, / У тебя жена молода, / На губах ее ягод сок, / В тонких жилках ее висок, / Сохранила ее рука / Запах теплого молока» (217).

В заключительной главке поэмы национально-исторический конфликт междоусобья, который под влиянием коммунистической идеологии воспринимался критиками как классовый, снимается. Перед лицом внешнего врага, которому противостоит красная конница, необходимо сплотиться. Поэма имеет патриотический характер – милый друг, красный командир так же дорог чернявой казачке, как и ее отец: «Другу вслед заулыбайся, / Своему отцу признайся, / Что руками белыми / Зануздала милому коня» (234).

Философское постижение трагизма современного мира, его противоречивости, доброты и жестокости, ощущение его красоты и гармоничности, выражение нюансов личных переживаний и отражение катаклизмов революционной эпохи, проникновение внутренним взором в будущее и ответы на жгучие вопросы нашего времени – таков творческий результат романтической поэмы Павла Васильева.

УДК 82-98

https://www.doi.org/10.29003/m3707.rus_lit_20-21/122-125

Кольцова Н.З. (Москва)

К ВОПРОСУ О СИМВОЛИКЕ СТЕПИ В РУССКОЙ ПРОЗЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX в. (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПЛАТОНОВА И ПРИШВИНА)

В статье рассматриваются особенности «пространственной формы» в рассказах М. Пришвина и А. Платонова. В качестве героя в них выступает собственно пространство, тогда как центральный персонаж (или персонажи) интересен (интересны) автору скорее как фокус восприятия, чувствующая инстанция. Смещение акцентов с человека на «мыслящую материя», или «вещество существования» (Платонов), предопределяет изменение всех уровней художественной структуры – от организации сюжета, который отодвигается на задний план или вовсе отсутствует, до видов психологизма, часто принимающего форму «антипсихологизма». «Плавающая точка зрения» поздних рассказов Платонова вызывает ассоциации с кинематографическим приемом блуждающей камеры, или «субъективной камеры». В рассказе Пришвина эффект «деперсонализации» достигается за счет обновления традиционного приема двойничества: черный араб – тень героя, заявляющая о себе до появления последнего и остающаяся в рассказе (и в мире пустыни) после него. При том, что в рассказе Пришвина преобладает национальная экзотика, она, при-

общая читателя к миру восточных легенд и восточной культуры в целом, не отменяет русской «предыстории» пришвинского метода, подготовленного как традициями русской классической литературы XIX столетия, так и открытиями неореализма XX в.

Ключевые слова: пространственная проза, М. Пришвин, А. Платонов, символика степи, неореализм, неопсихологизм, плавающая точка зрения.

N.Z. Koltsova (Moscow)

ON THE QUESTION OF THE SYMBOLISM OF THE VELD IN RUSSIAN PROSE OF THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY (USING THE EXAMPLE OF THE STORIES OF PLATONOV AND PRISHVIN)

The article is devoted to the study the features of “spatial form” in the stories of M. Prishvin and A. Platonov. The space itself acts as a hero in them, while the central character (or characters) are interesting to the author rather as a focus of perception. The shift of emphasis from a person to “thinking matter”, or “the substance of existence” (Platonov), predetermines a change in all levels of artistic structure – from the organization of the plot, which is relegated to the background or is completely absent, to types of psychologism, often taking the form of “anti-psychologism”. The “floating point of view” of Platonov’s later stories evokes associations with the cinematic technique of the wandering camera, or “subjective camera.” In Prishvin’s story, the effect of “depersonalization” is achieved by updating the traditional technique of duality: the black Arab is the shadow of the hero, declaring itself before the latter appears and remaining in the story (and in the desert world) after him. Despite the fact that national exoticism predominates in Prishvin’s story, it, introducing the reader to the world of oriental legends and culture in general, does not cancel the Russian “prehistory” of Prishvin’s method, prepared both by the traditions of Russian classical literature of the 19-th century and by the discoveries of neorealism of the 20-th century.

Keywords: spatial prose, M. Prishvin, A. Platonov, symbolism of the veld, neorealism, neopsychologism, floating point of view.

Пространственная форма в мировой прозе XX и XXI вв., кажется, уже готова оформиться в метажанровое образование: действительно, преодоление, развоплощение времени является основой поэтики таких произведений, как «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, «Чевенгур» А. Платонова, «Пилигримы» Пера Лагерквиста, «Лавр» Е. Водолазкина. Ряд без труда можно продолжить, включив в него произведения, в которых нарушается линейное движение сюжета, преобладает многоплановое построение хронотопа, происходит замещение внешнего времени внутренним (*длительностью* Бергсона) и пр. И при всем разнообразии жанровых моделей – от романа о художнике (роман М.А. Булгакова) до романа-жития («Лавр» Е. Водолазкина) – прием *спатIALIZации* выступает в роли если не жанровой доминанты (в терминах формалистов), то жанрообразующего фермента.

Однако есть среди такого рода произведений и те, в которых в качестве героя выступает собственно пространство, тогда как центральный персонаж (или персонажи) интересен (интересны) автору скорее как фокус восприятия, чувствующая инстанция – таковы произведения М.М. Пришвина, А. Платонова, а также Пера Лагерквиста, Дино Буццати, Кобо Абэ. Переживания центрального персонажа важны лишь в той мере, в которой они отражают настроение, состояние мира, прежде всего природы, внушающей ему те или иные ощущения и мысли. Подобное смещение ак-

центов с человека на «мыслящую материю», или «вещество существования» (Платонов), предопределяет изменение всех уровней художественной структуры – от организации сюжета, который часто отодвигается на задний план или вовсе отсутствует, до видов психологизма, часто принимающего форму «антипсихологизма» или подчеркнутого отказа от традиционных видов психологического анализа личности, утрачивающей права на звание субъекта (или, повторимся, существующей лишь как субъект восприятия, своего рода «радар», улавливающий и фиксирующий импульсы, излучаемые живой материей). Как правило, в роли такой мыслящей субстанции выступают пустыня, поле, степь, пески и травы, лес.

Разумеется, национальная окрашенность русской «пространственной прозы» имеет свою предысторию – от древней («Слово о полку Игореве») до новейшей (произведения Н.В. Гоголя и А.П. Чехова). Не случайно Чехов, автор повести «Степь», окрестил Гоголя «степным царем». Несомненно и то, что архетипические свойства русской «степной прозы» подготовлены фольклором – волшебной сказкой, былинной, быличкой, в которых равнинная территория является не только местом протекания событий и тем более не декорацией, но полноправным действующим лицом, подлинным хранителем преданий и легенд. Не случайно мир чеховского Егорушки населяют богатыри, сказочные персонажи, «порожденные» грозой, дождем, самой степью – это она является невыявленным «сказителем», доносящим знание древности не словом, а самим своим существом, порождающим целые комплексы переживаний, сюжетов, образов.

Безусловно, настроение, или переживание, поданное в отрыве от традиционно-го «носителя», не является открытием прозы XX и XXI вв.: лирика предшествующих эпох и проза, перенимающая у последней ее приемы, – прежде всего русская психологическая проза XIX в. (романы Лермонтова, Тургенева, Толстого, малая проза Чехова), уже содержит в себе ростки будущего «неопсихологизма». Но именно в литературе XX столетия, в произведениях неореалистов и модернистов психологическая разработка не персонажа, но мира, существующего независимо от него и при этом не являющегося «равнодушной природой», оказывается в сильной позиции. Смещение акцентов с характера героя на «характер» мироздания – важнейший элемент поэтики произведений И.А. Бунина: в «Господине из «Сан Франциско», как известно, во второй части рассказа праздничная природа Италии занимает место умершего героя, благодаря чему рассказ наполняется светом и цветом. Однако если в рассказе Бунина такой сдвиг в организации текста является важнейшим, но все же частным приемом, то в рассказах Пришвина и Платонова он становится определяющим, подчиняя себе все остальные уровни поэтики – вплоть до «грамматики текста», синтаксических конструкций, темпоритмической организации.

Два произведения – Пришвина и Платонова – выбраны не случайно: модернистская «прививка» явственно ощущается в каждом из них – при том, что произведение Пришвина – это яркое проявление художественных открытий неореализма 1910-х гг., тогда как рассказ Платонова может восприниматься как своего рода подведение итогов модернизма 1920-х, а, возможно, и преодоление «зрелого модернизма». Так, Т.Т. Давыдова рассматривает платоновскую прозу как завершающую стадию русского неореализма, и несмотря на то что спорным представляется отнесение платоновской (а также булгаковской) прозы к неореализму, отмеченная связь с традицией не только модернизма, но и реализма заслуживает внимания. Уникальный

метод Платонова, порождающий гротескную, едва ли не сюрреалистическую образность, очевидно, не укладывается в рамки какого-то одного, даже «большого», стиля. Более того, движение в сторону простоты и языковой аскезы в зрелой прозе Платонова свидетельствует о развитии писательской техники: на фоне странного языка «Котлована» и «Чевенгура» язык «Июльской грозы» кажется прозрачным и бесхитростным. Синтаксический сдвиг уступает место «наивной» сказочной манере. Однако простота рассказа о детях (но не для детей) оказывается мнимой: место языковой сложности заступает сложность иного рода – повествовательной стратегии. Знаменитая «плавающая точка зрения» поздних рассказов Платонова вызывает ассоциации с кинематографическим приемом блуждающей камеры, или «субъективной камеры», часто меняющей фокус, «привязку» к тому или иному герою. Смещающийся фокус восприятия (в рассказе Платонова это Наташа, ее маленький брат, бабушка, дедушка, мама, отец, старичок и др.) актуализирует более древнюю по сравнению со сказочной модель повествования – эпическую «объективность», восходящую к мифу.

На первый взгляд, организация повествования в рассказе Пришвина является более простой: здесь один движущийся центр восприятия – герой-повествователь – тот, кого принимают за Черного араба. Однако изящество несложной повествовательной конструкции (первоначальной формы) достигается за счет обновления традиционного приема двойничества: черный араб – тень героя, заявляющая о себе *до* появления последнего и остающаяся в рассказе (и в мире пустыни) *после* него, более того, остающаяся навсегда, благодаря чему сами представления о временной последовательности в пространственном континууме теряют свою значимость. «Слово», «ухо» (слухи) кочуют по пространству, порождая миражи, которые были и будут всегда – как всегда будет скитаться некая женщина в поисках потерянного ребенка, как всегда будет (была и есть) в этом мире собака, ищущая хозяина. Предоставляя слово «миражу» *до* и *после* появления «героя», автор «обезличивает» традиционное повествование: «Сама родится новость в степи или прибежит из других стран – все равно: она, крылатая, мчится от всадника к всаднику, от аула к аулу»; «И рассказы-вают, будто земля лежит без травы и новостей серо-красная, и такая там тишина, что звезды не боятся и спускаются на самый низ».

Это не герой дарит голос пустыне, это она его голосом разговаривает с читателем. Легенды, сказки, миражи – это сны и видения самого пространства, которому на некоторое время оказывается причастен герой-повествователь, но подлинная реальность этого мира – черный араб. Древние и новые легенды уравниваются в правах, и, обнажая сам механизм порождения легенд, автор рассказа не дезавуирует мир волшебства, но с помощью онейрической техники погружает в него читателя.

При том, что в рассказе Пришвина преобладает национальная экзотика, она, приобщая читателя к миру восточных легенд и восточной культуры в целом, не отменяет русской «предыстории» пришвинского метода, подготовленного как традициями русской классической литературы XIX столетия, так и открытиями неореализма XX в.

УДК 82-6

https://www.doi.org/10.29003/m3708.rus_lit_20-21/126-129**А.М. Игнатова** (*Москва*)**ОБРАЗ ЧИТАТЕЛЯ 30–50-х ГОДОВ XX ВЕКА
(ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ Ю.К. ОЛЕШЕ)**

Статья посвящена письмам читателей Ю.К. Олеше. Письма Олеше дают представление о советском читателе-романтике. Также дан социальный обзор советских читателей, представлена география писем, рассмотрена работа издательств с читателями.

Ключевые слова: Олеша, письма, советский читатель, борьба с безграмотностью, литературные студии, издательство ЗИФ, отзывы о книгах, роман «Зависть», архив Олеша.

A.M. Ignatova (*Moscow*)**IMAGE OF THE READER IN THE 30–50S OF THE XX CENTURY
ON THE EXAMPLE OF READERS' LETTERS TO Y.K. OLESHA**

The article is devoted to readers' letters to Yu.K. Olesha. Letters of Olesha give an idea of the Soviet reader-romantic. A social overview of Soviet readers is also given, the geography of letters is presented, and the work of publishing houses with readers is considered.

Keywords: Olesha, letters, Soviet reader, fight against illiteracy, literary studios, publishing house ZIF, book reviews, novel “Envy”, Olesha archive.

Советский читатель – явление уникальное и, может быть, единственное в своем роде. Уникальность этого явления заключается, во-первых, в его массовости, а во-вторых, в его социальной разнородности: крестьяне, рабочие, домохозяйки, то есть те, кто вчера еще не умел ни читать, ни писать, получили «голос» наряду с традиционно образованными читателями – студентами, инженерами, врачами, преподавателями и т. д.

Этому способствовала борьба с безграмотностью, которая к середине 30-х гг. набрала хорошие обороты, и работа по обсуждению литературы в кружках при заводах, фабриках, колхозах (уникальное явление – систематическое обсуждение книг классической и современной литературы А.Топоровым с крестьянами колхоза «Майское утро»), организация литературных студий, где поощрялось обучение литературному мастерству и пр. Ареал задействованности читателя в литературный процесс также уникален и поражает – это практически все регионы СССР.

Важной была работа издательств, тех, кто как раз и выпускал книги. Еще свежо в памяти обязательное обращение издательства к читателю на последних страницах книги с просьбой присылать свой отзыв о прочитанном произведении, делиться своим мнением. Эта работа началась, судя по архивным материалам, еще в конце 20-х гг. в издательстве ЗИФ («Земля и Фабрика»), продолжилась в 30-х гг. уже в ГИХЛ и далее велась в издательстве не прекращаясь, как и переписка с читателями.

Вот образец бланка, который распространяло ГИХЛ в 1930–32 гг.:

Товарищ!

Государственное издательство стремится к улучшению своих изданий, к созданию новой нужной, интересной художественной книги, но для этого ему нужен отзыв самого читателя о прочитанной книге.

Отзыв напиши на обороте своими словами как умеешь.

- 1) Пиши о том, понравилась ли книга?
- 2) Какой главный вопрос выдвигает автор?
- 3) Нужна ли нам сейчас такая книга?
- 4) Легко ли читается, простым ли понятным языком изложена книга?
- 5) Если книга не понравилась, то почему: не интересует тема, выдвигаемая автором, книга скучна, длинна, запутана, трудна и т.п.
- 6) Жизненны ли (правдоподобны ли) герои, описываемые в книге?

Просьба отзыв давать внимательно. Все ваши замечания будут учтены автором и издательством¹.

За этим бланком стоит работа издательства не только с читателем, но и работа с писателем. Писатели не могли пройти мимо откликов. Нам известно, например, как сложно отразилось на психологическом состоянии Ю. Олеши обсуждение и вынесение вердикта его роману «Зависть», данное коммунарами колхоза «Майское утро». Но, тем не менее, мы не можем не признать, какую пользу принесла работа с читателями для культурного роста населения страны.

То, какие именно слои населения были задействованы в литературной деятельности, также не проходило мимо издательств. Так мы имеем «Сводные данные об отзывах о книгах, вышедших в издательстве ЗИФ (Читатели учтены по роду занятий)»², где приводятся данные о том, какая категория людей писала о той или иной книге. Всего учитывались следующие группы: рабочие, крестьяне, служащие, ИТР, учащиеся, студенты, прочие. В качестве, может быть, не главного примера приведем статистику на книгу Ильфа и Петрова. Отзывы прислали «Служащий 1, Студент 1, ИТР 1, Рабочий 2»³.

В папке отзывов издательства ЗИФ почему-то не обнаружено отзывов на роман Ю. Олеши «Зависть», хотя этот роман был самым издаваемым на протяжении 10 лет. Тем не менее, на последней странице изданного текста романа уже в 1929 г., т.е. спустя два года после первой публикации, мы видим обращение издательства к читателям. Оно помещено в черную рамку непосредственно после текста книги: «ЧИТАТЕЛЬ: Сообщите Ваш отзыв об этой книге по адресу: Москва, центр, Ильинка, 15, «Земля и Фабрика». БПК.

Ваш отзыв будет использован как издательством, так и автором – Юрием Карловичем Олеша»⁴.

Зато сохранились в личном архиве Ю. Олеши бережно им собранные письма читателей, написанные непосредственно ему на почтовый адрес⁵. Большое количество писем стало откликом на выступление Ю. Олеши на Первом съезде советских

¹ РГАЛИ. Ф. 616. Оп. 1. Дело 18а. Л. 54. Здесь и далее орфография и пунктуация сохранены.

² РГАЛИ. Ф. 616. Оп. 1. Ед. хр. 21.

³ Там же. Л. 9.

⁴ Олеша Ю. Зависть. М.; Л., 1929. С. 141.

⁵ РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 847.

писателей, много писем пришло уже после «второго рождения» писателя в 1956 г. и связано с выходом «Избранного»⁶, вынесшего Олешу опять в ряды первых писателей после почти тридцатилетнего забвения. И все эти письма дают нам представление об образе советского читателя 30–50-х гг. XX в.

Надо сказать, что исключительный феномен советского читателя – это его задушевность, откровенность, восприятие писателя как родного человека и вместе с тем осознание того, что читатель не может находиться в стороне от событий, происходящих в стране, и его, читателя, мнение чрезвычайно важно для писателя. Именно такими подчас выглядят письма читателей к Ю. Олеше, и, видимо, поэтому среди писем нет сухих отзывов на его роман, их заменяют рассуждения, размышления, описание пережитых ощущений от книги, сравнения своей жизни и своих взглядов на жизнь с героями книги (куда уж там официальным критикам!). Понятно, что таким подробным отзывам-письмам сложно «уместиться» на оборотной стороне бланка для статистики издательства.

Если же провести свою собственную статистику тех, кто писал Олеше, то это будут врач, домохозяйка, научный работник, красный партизан казак, работающий ныне на ж/д станции Серебряково (именно этой станции было суждено во время гражданской войны соединять юг страны с центром), студенты, влюбленные интеллигентные женщины («Я люблю вас давно, – я слежу за вами с зоркостью <неразб.>, я живу потому страницами ваших книг, ибо там чистое честное страстное искусство, лирика страстей и мыслей. Представьте себе облик девушки, страдающей болезненно от пошлых стандартных фраз, от монотонности хода жизни <...>»⁷), «простая русская женщина»⁸, комсомолец, слесарь электрозавода, посещающий литературный кружок при заводе, рабочие завода, литературные работники, друзья детства и просто читатели.

Читатели были разные и писали из разных уголков страны. Письма присылались из Севастополя, Абхазии, Казахстана, Тулы, станции Серебряково, Ростова, Минска, Одессы, Ленинграда, Северного Урала, г. Шахты, много писем из Москвы. Если читатели не знали адрес Ю. Олеша, то писали на адрес Союза писателей, на адрес «Литературной газеты», почта искала писателя не только по домашнему адресу, но и пересылала письма в санаторий московской области, оттуда опять в Москву, и письма всегда находили адресата, который бережно их всех сохранил для потомков. Ни один голос не остался не дошедшим, ни один порыв души не остался не услышанным:

Удивительный товарищ Олеша!

<...> Мне двадцать лет и мне хочется верить, что мои грустные мысли о том, что у нас в литературе не будет скоро таких разных имен, как Кольцов и Ильф с Петровым, Бабель и Вы, Шолохов и Твардовский, Паустовский и Пришвин, <неразб.> Васильев, Заболоцкий – так по-своему отразившие эпоху, – не сбудутся.

Вы как-то очень заманчиво перевертываете мир: он кажется перевернутым как в водах вечеряющего пруда или повернутым своей синей стороной в осколке зеркала в руках у мальчишки.

После Ваших вещей я еще раз почувствовал вкус настоящей жизни»⁹.

⁶ Олеша Ю. Зависть // Олеша Ю. Избранные сочинения. М., 1956.

⁷ РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 847. Л. 28.

⁸ Там же. Л. 58.

⁹ РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 847. Л. 78.

Читатели Ю. Олеси жили с писателем «одним словом», были сродни ему по видению мира, поэтому, художники в душе, они не могли молчать, выплескивали свою радость от встречи с родственной душой в письмах писателю. Но это не значит, что Олеса не получал писем, наполненных критики, осуждения, советов присмотреться к современной жизни попристальнее, чтобы правильно вывести на страницах произведения образ, например, комсомольца. И эти письма Ю. Олеса также бережно сохранил. И сейчас по ним мы имеем возможность воссоздать образ читателя той эпохи, еще требующей своего досконального изучения.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3709.rus_lit_20-21/129-133

О.М. Кириллина (*Москва*)

ОТЦЫ И ДЕТИ: ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ НА РАСПУТЬЕ (А.П. ЧЕХОВ, Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ, А.П. ПЛАТОНОВ)

На рубеже XIX–XX вв. интеллигенция переосмысляла принципы «отцов», духовных лидеров 1840–1860-х гг. Мережковский считал, что долг интеллигенции – вдохновить и направить народ, и для этого ей надо отказаться от стремления «вниз», то есть от жертвенности и идеализации народа. Из любви к далекому, к богочеловечеству и ненависти к настоящему, к человеку, к России, верил он, может родиться вдохновенная проповедь, которую услышит народ. Мережковский ценил в «отцах» их ненависть, радикальность их взглядов. В отличие от Мережковского, Чехов считал, что не выдающиеся личности, а скромные, терпеливые труженики способны поменять мир. Чехов не брезговал погружаться в рутину, ему не был близок пафос возвышенной борьбы. Платонов считал, что культура – пройденный этап, потому что необходимо непосредственно, а не в фантазиях преобразовать действительность. Для него рутина, ошибки, ненависть – почва, удобренная перегноем, из которой родится новый мир. Творчество, по его мнению, имеет тем большую ценность, чем меньше в нем индивидуальности автора и чем больше в нем слышится голос народа. Со временем ему стала близка концепция писателя – «инженера человеческих душ».

Ключевые слова: революционная интеллигенция, жертвенность, богочеловечество, брезгливость, рутина, инженер человеческих душ.

O.M. Kirillina (*Moscow*)

FATHERS AND CHILDREN: INTELLIGENTSIA AT THE CROSSROADS (A.P. CHEKHOV, D.S. MEREZHKOVSKY, A.P. PLATONOV)

At the turn of the XIX–XX centuries the intelligentsia rethought the principles of the “fathers”, the spiritual leaders of 1840–1860s. Merezhkovsky believed that the duty of the intelligentsia is to inspire and guide the people, and for this they need to abandon the desire “downwards”, that is, from sacrifice, idealization of the people. Out of love for the distant, for God-manhood and hatred for the present, for man, for Russia, he believed, an inspired sermon could be born that the people would hear. Merezhkovsky appreciated in the “fathers” their hatred, their extremes. Unlike Merezhkovsky, Chekhov believed that it is not outstanding personalities, but modest, patient workers who can change the world. Chekhov did not disdain to plunge into routine; the

pathos of sublime struggle was not close to him. Platonov believed that culture is a past stage, because it is necessary to transform reality directly, and not in fantasy. For him, routine, mistakes, hatred are soil fertilized with humus, from which a new world will be born. Creativity, in his opinion, has the greater value the less individuality of the author it contains and the more the voice of the people is heard. Over time, the concept of the writer as an “engineer of human souls” became close to him.

Keywords: revolutionary intelligentsia, sacrifice, God-manhood, disgust, routine, engineer of human souls.

На рубеже XIX–XX вв. и в послереволюционные годы интеллигенция ощущала себя на распутье, критически осмысляя принципы «отцов», духовных лидеров 1840–1860 гг. Отрезвление после «хождения в народ», усталость от позитивизма способствовали интересу к новым философским идеям и эстетическим концепциям, к этике Ф. Ницше, к проповедям мистиков. Многие представители творческой интеллигенции иначе, чем «отцы», трактовали понятие свобода и считали, что препятствием к ней могут стать излишняя деликатность, жертвенность, погруженность в насущные социальные проблемы. И даже те, кто не отступил от заветов «отцов», искали свой путь. В творчестве и в общественной жизни А.П. Чехова, Д.С. Мережковского и А.П. Платонова выразилось стремление интеллигенции превратиться в действенную силу в условиях ожидания и переживания радикальных перемен. Свои идеи они выражали через схожие мотивы, в частности, через понятия «чистота – безглизм – пошлость», через отношение к фигуре отца.

Мережковский осознавал тесную связь с отцами русской интеллигенции. Так ему В.Г. Белинский и Н.А. Некрасов по их отношению ко многим существенным вопросам были ближе, чем слишком русские, по его мнению, А.С. Пушкин, Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой. Мережковский критиковал стремление русской культуры «вниз», выражающееся, по его мнению, в жертвенности вплоть до самоотрицания, в идеализации народа, в нежелании вести его «вверх», прививая европейские ценности и любовь к «истинной красоте», к высокой культуре. В своих произведениях и статьях Мережковский мог создавать крайне отталкивающий образ России: «Европейский путешественник XVII в. рассказывает о русском пьянице, который пропил <...> порты и, выйдя, голый, из кабака, сорвал горсть одуванчиков и “прикрыл ими свое срамное тело”. Толстовское опрощение, писаревский нигилизм, бакунинский анархизм – все русские “совлечения” – не напоминают ли эту горсть одуванчиков?»¹. Наиболее плодотворным отношением к России и, шире, к человеку Мережковский считал любовь-ненависть во имя будущего нового мира и Богочеловека. С особенным сочувствием в романе «14 декабря» он описывал декабристов, готовых идти до конца. Так Каховский желание большинства декабристов остаться «чистыми», то есть не допустить пролития крови во время бунта, объясняет их рабской психологией: «Человеколюбивая революция, филантропический бунт! Душу спасаем. Крови боимся, без крови хотим <...>. Холопы, холопы вечные!»².

Мережковский, проповедуя мистическую, окончательную, революцию, полагал, что двигателями ее будут исключительные личности, способные «переступить»

¹ Мережковский Д.С. Земля во рту // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде): История в материалах и документах: 1907–1917: В 3 т. М., 2009. Т. 2. С. 13.

² Там же. С. 115.

и повести за собой массы. Потенциал он видел в интеллигентах-разночинцах. Он противопоставлял их творчество барской литературе. Мережковского возмущало, что творчество Некрасова многими представителями российской культуры воспринималась как что-то слишком злободневное, приземленное, грубое: «И Тургенев признался однажды: “А стихи Некрасова, собранные в один фокус, жгутся”. Почему же он все-таки не выносит их – потому ли, что дурно пахнут, или потому, что жгутся?»³.

Мережковский ценил в «отцах» их ненависть, их крайности. В их последователе, лидере народничества Н.К. Михайловском, он возносил рыцарскую «незапятнанную»⁴ чистоту, воспринимал его как воина, защищающего свои идеи с мечом в руке. Мережковский считал конфликт отцов и детей неизбежным: отец оберегает созданное, сын обязан идти дальше, и чем ближе отец, тем большее усилие необходимо, чтобы идти вперед. Так, называя отцом символистов Ф.И. Тютчева, он писал о нем так резко, как умел, трактуя его позицию как тупик, к которому могут прийти его современники, игнорирующие земное, «низменное». Себя Мережковский причислял к тем, кто способен объединить правду прошлого и настоящего.

Чехова Мережковский поначалу пытался переманить в свой лагерь, защищая его от нападков Н.К. Михайловского, призывавшего писателя более явно выразить свою гражданскую позицию в духе отцов-«шестидесятников». Чехов не внял призывам. Хотя он утверждал, что шестидесятые для него – «святое время»⁵, он признавался А.С. Суворину: «...если бы мне предложили на выбор <...> “идеалы” ли знаменитых шестидесятых годов или самую плохую земскую больницу настоящего, то я, не задумываясь, взял бы вторую»⁶. Уже в первой пьесе Чехова «Безотцовщина» (1878) главный герой, Платонов, предъявляет претензии отцам-шестидесятиникам, на словах придерживавшихся высоких принципов, а на деле погрязших в лени и разврате. Чехову не был близок также пафос декадентов, символистов. В личном общении он мог легко вернуть на землю своего собеседника. В статье «Брат человеческий» (1910) Мережковский писал, как во время встречи в Венеции его поразило внимание Чехова к «несущественным» деталям и его «неуместные» рассуждения о цене жриц любви в этом городе.

Так же, как Михайловский и Мережковский, Чехов верил в силу личности: «<...> я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям – интеллигенты они или мужики, – в них сила, хотя их и мало»⁷. Но Чехов надеялся не на ярких, выдающихся личностей, а на скромных, терпеливых тружеников, меняющих мир вокруг себя незаметно, как его герой из рассказа «Моя жизнь» (1896). Истинным продолжением дела шестидесятников он считал, прежде всего, служение людям, выражающееся в конкретных делах. Не идеализируя тех, кому помогал, он не позволял себе смотреть на них свысока. В рассказе «Гусев» (1890) Чехов противопоставил раздражительного правдолюбца, обличающего темноту народа, и крестьянина Гусева, терпеливого, честного, и описал последнего с особой поэтичностью.

³ Мережковский Д.С. Две тайны русской поэзии: Некрасов и Тютчев // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 426.

⁴ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. М., 1991. С. 171.

⁵ Чехов А.П. Письмо Плещееву А.Н. 9 октября 1888 г. Москва // Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1976. Т. 3. С. 19. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием тома и страницы.

⁶ Чехов А.П. Письмо Суворину А.С. 24 декабря 1890 г. Москва. (IV, 149).

⁷ Чехов А.П. Письмо Орлову И.И. 22 февраля 1899 г. Ялта. (VIII, 100).

Мережковский часто как критик не замечал хрупкую, неяркую красоту в произведениях Чехова. Так он возмутился, что Мережковский назвал его сочинителя акафистов из рассказа «Святой ночью» (1898) неудачником, не прочувствовал лирическую интонацию, с которой описан герой: «Делить людей на удачников и на неудачников – значит смотреть на человеческую природу с узкой, предвзятой точки зрения <...>»⁸. Мережковский увидел острый конфликт отцов и детей в рассказе Чехова «Дома» (1887) («Старый вопрос по поводу нового таланта» (1887)), но, обличая отца, читающего мораль мальчику, он проигнорировал трогательные детали, указывающие на любовь между героями, на особую теплоту их отношений.

Мережковский – один из тех писателей, в котором особенно ярко воплотился дух переходного времени: эсхатологическое мироощущение, смешанное с надеждами на кардинальный прорыв к новому. Та же грандиозность была присуща и мечтаньям Платонова. Он считал, что культура – пройденный этап, что необходимо непосредственно, творчески преображать действительность. Даже футуристы казались ему слишком оторванными от реальности, погруженными в творческие поиски («Пушкин – наш товарищ» (1937)). Он считал, что ненависть, убожество первых лет революции – это перегной для почвы, без которого не может зародиться новая жизнь. О новом типе интеллигента-большевика он писал в 1924 г.: «Райгидротехник от тележной тряски, недосыпания, недоедания, вечного напряжения стал ползать, перестал раздеваться вечером и одеваться утром, а также мыться»⁹.

Платонов считал, что талант творческого человека полностью реализуется, когда он максимально вдохновенно и точно передает душевные терзания, мысли народа. Усложненный, как будто косноязычный стиль его произведений передавал внутренний мир тех людей, в которых он верил: стихийных революционеров, людей неустroенных, ищущих, с несформированным или же радикальным мировоззрением, воспринимающих происходящее не столько умом, сколько интуитивно. Но, довольно быстро осознав, что технические прорывы опережают изменения в человеческих душах, Платонов принял более активную позицию писателя как инженера человеческих душ.

Одна из важных тем в творчестве Платонова – тоска по отцу и связанная с этим тема рождения Человека в человеке. В его произведениях практически нет вечного конфликта отцов и детей. Отец в его произведениях, как правило, положительная фигура: он открывает ребенку дверь в мир, его любовь не эгоистична, в ней не превалирует животное, инстинктивное начало, как у матери. С точки зрения Платонова, идеальное государство подобно семье, которую возглавляет отец или старший брат.

В творчестве и судьбе Чехова, Мережковского и Платонова отразились поиски интеллигенции, ощущающей себя на сломе эпох. Мережковский, отвергая традиционный гуманизм, с пониманием относился к «отцам», представителям революционной интеллигенции, приписывая им способность к любви-ненависти и готовность переступить, «замараться». Чехов, оставаясь верным кодексу чести интеллигента, не брезговал погружаться в рутину, отказавшись от пафоса возвышенной борьбы.

⁸ Чехов А.П. Письмо Суворину А.С. 3 ноября 1888 г. Москва. (III, 54)

⁹ Немцов М., Антонова Е. Губмелиоратор тов. Платонов. По материалам Наркомата земледелия. 1921–1926 гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 490.

В судьбе Платонова отразились метания революционно настроенной творческой интеллигенции, пытавшейся выйти за рамки высокой культуры и участвовать в построении нового мира непосредственно, рядом с народом.

УДК 82-821

https://www.doi.org/10.29003/m3710.rus_lit_20-21/133-136

Т.В. Левицкая (Москва)

КАТЕГОРИЯ ТЕЛЕСНОСТИ В СБОРНИКЕ Л.И. ГУМИЛЕВСКОГО «РАССКАЗЫ ИЗ СОВРЕМЕННОЙ ВОЙНЫ» (1915)

Статья посвящена первому сборнику Л.И. Гумилевского «Рассказы из современной войны» (Саратов, 1915), в котором затрагивается знаковая для писателя тема физической и нравственной искаженности участников и свидетелей Первой мировой войны; особое внимание отводится анализу репрезентации телесности (в том числе инвалидности). Произведения обладают чертами обостренной выразительности, свойственной экспрессионистской эстетике, которая помогает в полной мере передать дегуманизирующую сущность войны. Наиболее подробно разобран открывающий сборник рассказ «На заре», а также его первая версия, опубликованная на страницах «Журнала для женщин» (1914) под названием «В окопах».

Ключевые слова: Л.И. Гумилевский, Первая мировая война, «Журнал для женщин», телесность, инвалидность, экспрессионизм.

T.V. Levitskaia (Moscow)

THE CATEGORY OF CORPOREALITY IN LEV GUMILEVSKY'S COLLECTION «STORIES FROM THE MODERN WAR» (1915)

The article is devoted to the analysis of Lev Gumilevsky's first collection «Stories from the Modern War» (Saratov, 1915), which touches on the topic of physical and moral mutilation of participants and witnesses of the First World War; the particular attention is paid to the representation of corporeality (including physical disability). The works have features of expressionist aesthetics that help to fully reveal the dehumanizing essence of war. The opening collection of the story «At Dawn» is analyzed in the most detail, as well as its first version, published on the pages of the *Magazine for Women* (1914) under the title «In the Trenches».

Keywords: Lev Gumilevsky, the First World War, *Magazine for Women*, corporeality, disability, expressionism.

Ранние произведения популярного беллетриста 1920-х гг. Л. И. Гумилевского (1890–1976) скрыты в тени творческой судьбы писателя: в 1927 г. повесть «Собачий переулок» оказалась в центре дискуссии о «порнографической литературе», а Гумилевский был вынужден оставить беллетристику и переключиться на создание научно-популярных книг¹. В результате, в литературоведении сформировалась особая

¹ Подробнее см.: Дорошенко В.А., Запарий В.В. «Второй литературный путь» Льва Гумилевского: от проблем сексуальной этики к вопросам науки и техники // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. 2016. № 1 (147). С. 185–194; Кочеткова Н.Е. Дискуссия о «порнографической литературе» в журналистике 1920-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

оптика, превратившая писателя лишь в жертву показательной расправы и сделавшая «невидимыми» другие периоды его творчества.

Литературный путь Гумилевского начался задолго до знаменитого разбирательства: в 1910-х гг. в саратовских газетах появились его стихи, молниеносно вышел первый сборник², вскоре начинающий автор переключился на малую прозу. Оправданной точкой карьеры стало письмо М. Горькому (1912) – два рассказа и традиционный вопрос: «Есть ли у автора способности, стоит ли продолжать?»³. По воспоминаниям Гумилевского, на вопрос адресат ответил уклончиво, особо отметив лишь чрезвычайный для столь молодого человека пессимизм («В двадцать два года – это даже для русского рано» (11)). Тем не менее два года спустя в журнале «Просвещение» (1914, № 5), редактором литературного отдела которого был в то время Горький, появился рассказ Гумилевского «В литейной». Ободренный успехом писатель переехал в столицу и энергично взялся за дело: «Начиная от “Журнала для женщин” и кончая “Огоньком”, мои рассказы появлялись везде, может быть, и не всегда к чести автора» (34).

В то же время в Саратове была издана первая книга прозы Гумилевского «Рассказы из современной войны» (1915), однако впоследствии о саратовском сборнике писатель прочно забыл и даже не упомянул в мемуарах⁴. Возможные причины подобного пренебрежения: недовольство художественной стороной произведений, низкое качество издания (книга пестрит опечатками и ошибками, в некоторых экземплярах пропущено большое количество страниц), а также критический пересмотр отношения к войне. Дело в том, что «забытый» автором сборник демонстрирует внушительный набор сюжетов российской пропаганды: от шокирующего изображения «немецких зверств»⁵ до героической самоотверженности русских женщин. Однако несмотря на агитационный характер некоторых произведений книга исполнена мрачным мироощущением.

В начале военных действий в российской прессе наметилась тенденция дегуманизации образа врага, многочисленные сообщения о «немецких зверствах» вскоре сложились в сборники свидетельств потерпевших и очевидцев⁶. Внес лепту в кампанию по разоблачению «германского варварства» и Гумилевский: в «Журнале для женщин» (1914, № 18) был опубликован его рассказ «В окопах»⁷ – описание последнего дня жизни польской девушки Стаси, изнасилованной немецкими солдатами.

² Гумилевский Л.И. Избранные стихотворения. Саратов, 1910.

³ Гумилевский Л.И. Судьба и жизнь. М., 2005. С. 11. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

⁴ Первым сборником прозы Гумилевский назвал книгу «Темный круг» (1918): «Встретился я с Горьким несколько позднее, летом 1918 года, когда вышла у В.Д. Бонч-Бруевича первая книга моих рассказов “Темный круг”» // Там же. С. 62.

⁵ Подробнее см.: Астахов А.Б. «Зверства» войск антирусской коалиции в 1914–1918 гг.: военный опыт и пропаганда // Первая мировая война, Версальская система и современность. 2014. С. 65–73; Богомолов И.К. Сбор сведений о военных преступлениях австро-германских войск в годы Первой мировой войны (на материалах Московской губернии) // Россия и современный мир. 2020. С. 50–60; Лор Э. Русский национализм и Российская империя: Кампания против вражеских подданных в годы Первой мировой войны. М., 2012.

⁶ Сборники: «Германские зверства», Одесса, 1914; «Немецкие зверства», Харьков, 1914; Быховский В.В. «Немецкие зверства», М., 1914; Резанов А.С. «Немецкие зверства», Петроград, 1914 – и др.

⁷ В переработанном виде и с измененным названием («На заре») он открывает сборник «Рассказы из современной войны».

Если не принимать во внимание актуальную на время публикации пропагандистскую составляющую произведения, то перед нами предстает написанная экспрессионистскими красками «трагедия тела».

Рассказ начинается описанием пробуждения героини: девушке «приятно чувствовать свое гибкое, горячее тело»⁸, она любит «нежным овалом своего лица, покрытого *тонким налетом алого загара*» (12), «бархатно нежась в постели» ее тело чуть вздрагивает «словно от резких потоков крови, скользивших по синим жилкам» (11–12) и т.д. Финал с дословным повторением деталей («Кто-то последний холодно и лениво издевался над этим телом, яростно негодуя на его мертвую покорность и податливость <...> уцелевшие пятна нетронутой кожи розовели в лучах алевшей зари, и казалось, что они только слегка покрыты *тонким налетом алого загара*» (18)) резко контрастирует с началом произведения, сталкивает романтизированное восприятие войны героиней («красиво вооруженные рыцари», «почтительно раскланивались перед ней», «хорошо, что я знаю по-немецки» (12)) с безобразной реальностью. Немецкие воины обезличены и обезчеловечены, продемонстрирована лишь иерархия насилия: сначала девушка достается офицеру, потом он отдает ее на растерзание шеренге солдат, последние из которых глумятся уже над мертвым телом («<...> рвали его [тело] и уходили, и уступали другим лежащим в бесконечной дали поля» (18)). В ранней версии подобной иерархии нет, а шокирующая наглядность финальной сцены уводит казалось бы реалистическое повествование в сторону абстрактно-аллегорической картины, несущей черты средневекового сюжета нисхождения в ад – некое коллективное тело буквально утягивает героиню под землю: «чьи-то руки сбросили ее в окопы, в темную массу жадных озверевших людей, поочередно бравших ее тело, рвавших его жадными движениями ворующих рук, и передававших его все дальше и дальше по бесконечному ряду солдат, лежавших и ждавших на дне окопов. И ее мертвое тело покорно отдавалось им»⁹.

Несомненно, агитационный характер произведения конструирует «необходимую реальность», которая, тем не менее, демонстрирует не только «немецкие зверства», но и чрезвычайно уязвимое положение гражданского населения (особенно женщин) в военное время. В дальнейшем Гумилевский преодолевает дихотомию «свой/чужой», описав разрушение моральных установок в оценке допустимости насилия по отношению к мирным жителям и со стороны русских солдат (например, один из героев рассуждает об изнасиловании так: «Какой тут грех. Ведь она же немка, али жидовка какая, так тоже в роде немцев... Это вроде как военная добыча!»¹⁰). Однако писатель не наделяет русских воинов «масками нелюдей»¹¹, наоборот, подчеркивает их слишком человеческие пороки – похоть, подлость, трусость, а также необходимость самооправдания («Тут, брат, не до правил! Война она война и есть...»¹²).

⁸ Гумилевский Л.И. На заре // Гумилевский Л.И. Рассказы из современной войны. Саратов, 1915. С. 11. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

⁹ Гумилевский Л.И. В окопах // Журнал для женщин. 1914. № 18. 22 октября. С. 10.

¹⁰ Гумилевский Л.И. Солдаты // Гумилевский Л.И. Темный Круг. 1918. С. 38.

¹¹ Егоров В.К. Еще раз об оппозиции «свой/чужой» // Communicology. 2020. Vol. 8. No. 1. P. 138.

¹² Гумилевский Л.И. Солдаты // Гумилевский Л.И. Темный Круг. 1918. С. 37.

«Любой опыт войны – это прежде всего телесный опыт»¹³. Гумилевский отмечает фундаментальные изменения в военном деле: новые виды вооружения с ужасающей наглядностью демонстрируют хрупкость человеческого тела, а горестным символом Первой мировой войны становится фигура «воина-инвалида». В первом сборнике трагичность этого образа несколько затуманена противопоставлением героизма бойцов и трусости тыла: в рассказе «Обнаженные души» ужасы войны увидены глазами военного цензора, вынужденного вырезать строки о физических страданиях искалеченных солдат; в результате, он не выдерживает жестокой откровенности писем и просится на передовую. В дальнейшем Гумилевский откажется от патристического пафоса и сконцентрируется на душевном состоянии «героев с трещиной»¹⁴ – ощущение собственной неполноты, «страшной своей законченности»¹⁵, страх предстать перед родными, стыд за свою неудавшуюся судьбу. Постепенно образ расширяется: в рассказе «Может быть» (1922) герой использует телесную метафору при описании «искалеченности» своей семьи: сравнивает погибших на войне братьев с утраченными частями тела («кровные братья как куски тела отвалились»¹⁶).

В сборнике «Рассказы из современной войны» затронута знаковая для “первой” – беллетристической – литературной жизни Гумилевского тема: физическая и нравственная искалеченность участников и свидетелей Первой мировой войны. Помимо ориентации на русскую классическую литературу произведения обладают чертами обостренной выразительности, свойственной экспрессионистской эстетике, особое внимание отводится телесности, а сквозь «пелену» патристического подъема отчетливо проступает разрушительная и дегуманизирующая сущность войны.

Е.С. Апалькова (Москва)

СПЕЦИФИКА МАГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ С.Д. КРЖИЖАНОВСКОГО

В 1920-е гг. развивается несколько направлений магической прозы: психологическое (А. Грин), эстетическое (П. Муратов), гофмановское (А. Чаянов). В творчестве С. Кржижановского представлен четвертый тип – *научно-философский*. Б. Малиновский отмечал связь магии и науки с человеческими инстинктами: «Магия сродни науке в том, что она всегда имеет определенную цель, тесно связанную с человеческими инстинктами, потребностями и занятиями <...> Подобно другим умениям и ремеслам, она также руководствуется “теорией”, системой принципов, которые диктуют то, каким образом должно быть выполнено действие, чтобы оно

¹³ Одуан-Рузо С. Бойни. Тело и война // История тела. В 3 т. М., 2018. Т. 3. С. 259.

¹⁴ Термин Сабины Киниц // Kienitz. S. Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923. Paderborn. 2008 (цит. по: Леффельбайн Н. О героизме и страданиях инвалидов. Инвалиды Первой мировой войны в Веймарской республике при национал-социализме // Идеи и идеалы. 2015. № 1 (23). Т. 1. С. 11).

¹⁵ Гумилевский Л.И. Калеки // Русские записки. 1916. № 3. С. 45–46.

¹⁶ Гумилевский Л.И. Может быть // Гумилевский Л.И. Может быть. Саратов. 1922. С. 25.

было эффективным»¹. Именно в этом, а также в стремлении достичь практических целей он видел их близость. С помощью магических сюжетов писатели проникают в непознанные, тайные пласты бытия. Контекстом обращения к подобным сюжетам стал интерес к тайным обществам 1920-х гг., таким как масоны, розенкрейцеры, мартинисты и т.д.² С помощью магии и мифопоэтики Кржижановский выражает свое представление о *бытии*, в частности, осмысляет природу *времени и пространства*. Абсурд, фантазмагория, языковая игра, нарушение границ, а также интерес писателя к самопознанию и тайнам мироздания – все это позволяет исследователям отнести творчество Кржижановского к своеобразному «магическому реализму»³. При этом «под магией подразумевается некая высшая причинно-следственная связь, настолько же древняя, насколько и сама окружающая действительность (в нашем случае – вторичная), на что указывает способность прибегающего к ней изменять обычный ход вещей в непредвиденном виде»⁴.

Зачастую магические сюжеты писателя связаны со смещением привычных пространственно-временных границ. На рубеже XIX–XX вв. интерес к проблемам времени и пространства возрастает в работах философов (А. Бергсона), ученых (А. Эйнштейна), эзотериков (Е.П. Блаватской) и др. В связи с анализом прозы Кржижановского значима фигура Р. Бартини⁵, который был у М. Волошина в Коктебеле вместе с М. Булгаковым, А. Грином, Л. Леоновым, С. Кржижановским. Бартини, будучи авиаконструктором, создал теорию шестимерного пространства, а также оказал влияние на многих писателей⁶. По его мнению, пространственно-временное измерение подобно киноленте: оно состоит из отдельных кадров, разделенных пустотой (щелями, небытием). Находясь исключительно в материальном мире, человек ограничен духовно. Каждый объект шестимерен и равен множеству протяженностей во времени и пространстве, что дает ему возможность перемещаться в пространстве, путешествуя во времени, и наоборот: «Вселенная существует во мне неотделимо / как в шаровом зеркале. / Весь **Мир**⁷ / во мне отображен... / Во мне содержится тот **Мир** беспредельный, / В который я сам навеки включен»⁸. Прошлое, настоящее и будущее не только сосуществуют, но и имеют поперечные координаты. Итак, загадки пространства и времени – константная тема магической прозы 1910–1920-х гг.

Рассмотрим магическую прозу Кржижановского на примере произведений «Четки» (1921), «Собираатель щелей» (1922), «Странствующее “странно”» (1924),

¹ Малиновский Б. Магия, наука и религия / пер. с англ. А.П. Хомика. М., 2015. С. 84–85.

² См.: Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999; Брачев В.С. Религиозно-мистические кружки и ордена в России. Первая треть XX века. СПб., 1997; Глухова Е.В. «Посвятительский миф» в биографии и творчестве Андрея Белого: дисс. ... канд. филол. наук. М., 1998; Никитин А.Л. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в советской России: Исследования и материалы. М., 2000; Раздьяконов В.С. Литературное творчество В.И. Кржижановской как феномен популярного оккультизма конца XIX – начала XX в. // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2023. № 1. С. 35–51; и др.

³ Ливская Е.В. «Магический реализм» С. Кржижановского: постановка проблемы // Русское литературоведение на современном этапе. Материалы VI Международной конференции: В 2 т. М., 2007. Т. 2. С. 84–87.

⁴ Биякаева А.В. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте современной магической прозы: дисс. ... канд. филол. наук. Омск, 2017. С. 38–39.

⁵ Казневский В.П. Роберт Людовикович Бартини. 1897–1974. М., 1997.

⁶ Бузиновский С., Бузиновская О. Тайна Воланда: опыт дешифровки. СПб., 2007.

⁷ Здесь и далее выделено автором. – Е.А.

⁸ Бартини Р.Л. Цепь. Киноповесть в трех частях. М., 2019. С. 8.

«В зрачке» (1927), в которых представлена авторская концепция восприятия *времени и пространства*. Основные черты магической прозы: 1) восприятие сверхъестественного мира как естественной данности; 2) чудесное не требует логических, научных и др. объяснений; 3) мифопоэтика (события, детали); 4) сосуществование реального и сверхъестественного миров; 5) наличие героев-магов; 6) цель автора – постичь бытие, а не инобытие. Итак, у истоков чудесного часто стоит не высшая сила, а человек с исключительными способностями (маг). Писатель использует различные типы введения магических ситуаций: онейрические состояния, сны («Четки»), вставные истории – сказки, притчи и др. («Собираатель щелей», «Странствующее “странно”»), двойничество («В зрачке») и т.п. Движущей силой сюжета часто становится *герой-маг* («Четки», «Собираатель щелей», «Странствующее “странно”»).

В рассказе «Четки» герой, по определению автора, один из «существ из-под крыш»⁹ (что символизирует ограниченность его сознания) встречается со странным стариком. Последний выступает как *герой-маг* и играет ключевую роль в развитии магической линии повествования: с его появлением начинают происходить чудеса. Он, с одной стороны, «воплощает собой inferнальное начало», с другой – выступает как «хранитель звучаний», возвращает «мелодии беззвучным пространствам»¹⁰. От старика герой получает необычные четки из глаз умерших метафизиков. Живя в узких границах своего мирка, не осознавая своей ограниченности и узости сознания, получив в дар от старика «затерянность в просторах» (168), герой открывает для себя беспредельность пространства внутреннего, слитого с бесконечным и многомерным пространством Вселенной. Благодаря закону обратной перспективы он начинает видеть в малом величие, а в значимом – ничтожество. Теперь герой не верит своему зрению, так как оно лжет, и смотрит на все внутренним взором. Согласно законам магической прозы, два мира – реальный и волшебный – *неотделимы* друг от друга. Грань между ними зыбкая, что интуитивно ощущает герой: «И раньше, в снах, в предчувствиях, я знал об этом мире. Теперь я его видел» (172).

«Собираатель щелей» построен как рассказ в рассказе. В основном сюжете общаются герои-антагонисты – писатель, бессознательно и без аналитики описывающий тайны бытия, и философ-математик Лёвеникс, логически объясняющий те же тайны. Писатель читает слушателям свою новую «сказку» под названием «Собираатель щелей», содержащую черты *магической прозы*. Старец-отшельник (маг) попросил у Бога власти над всеми щелями ради усовершенствования мира. Когда заходило солнце, он проповедовал им: «Худо быть Божьему миру не целу. Вы, щели, раскол вселили в вещи» (467). К нему приходили различные виды щелей: скальная трещина, печные щели, лунный зигзаг и др. Однако один раз старец заговорился и забыл отпустить их до наступления зари, что породило хаос, так как щели «стали вщеляться кто куда» (468).

Математик Лёвеникс в магической «сказке» увидел *научную проблему* дискретности бытия. Свой диалог с писателем он начинает с вопроса: была ли там «та неистребимая щель, что всегда меж “я” и “я”?» (470). Мир расколот щелями, непре-

⁹ Кржижановский С.Д. Чужая тема. Собр. соч.: В 6 т. СПб., 2001. Т. 1. С. 167. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

¹⁰ Мансков А.А., Лунина И.В. Человек в художественном мире С.Д. Кржижановского. Барнаул, 2016. С. 137.

рывности времени нет, но есть щели между «я» одного времени и «я» другого времени. Солнце – это черное пятно, ночь скрывается в тени, а тень поглощает часть «я». Фантазмагориям реального города он, тринадцать лет занятый опытами по психофизиологии зрительного процесса, находит свои объяснения. Например, почему на семи из десяти нарисованных циферблатов, украшающих часовые лавки, обозначено двадцать семь минут второго? Потому что маляры бессознательно чувствуют время пустоты, межмирье. Однако жизнь опровергает его умозаключения: вопреки идее дискретности времени, бытия, своего «я», он продолжает вспоминать об отношениях с Софией, любовь к которой была утрачена, когда он вступил в тень от липы. Философема оборачивается жалким оправданием: София покончила жизнь самоубийством, но ведь у него нет ответственности ни перед чем, поскольку между его «я» прежним и теперешним – щель, провал, пустота.

В основе «Странствующего “странно”», как убедительно доказывает Е.В. Ливская¹¹, лежит эзотерический миф о посвящении (мистерия). Герой – ученик мага – с помощью *волшебного эликсира* (тинктуры) уменьшается в размерах и совершает три путешествия, которые ведут его к центру бытия и символизируют пространство (комната профессора), время (наручные часы возлюбленной) и человеческую природу (мозг, мышление и кровеносная система соперника). Профессор-маг дает ученику наказ, полученный им когда-то от своего учителя: слово «magus» (маг) происходит от «magnus», что значит «большой», следовательно, достичь большого можно только через «умаление» (282). Герой проходит через ряд испытаний, во время которых он постоянно балансирует на грани жизни и смерти: взбирается по плющу, постоянно находится в опасности в квартире профессора, подвергается козням Злыднев, истекает кровью в циферблате, чуть не погибает в теле соперника и т.д. Таким образом он постепенно «проникает в тайну смерти и бессмертия»¹².

Важную функцию выполняют вставные эпизоды: притча короля червей о потере трехмерности и рассказ кварцевого человечка о времени. Королю с двумя сердцами вырезают малое сердце, которое отвечало за любовь к народу, из-за чего он, проявляя эгоизм, теряет полноту бытия и свое королевство. Однако герой ничему не учится, хотя понимает, что и в его поступках побеждает малое (эгоистичное) начало. Философская категория времени осмысливается через рассказ кварцевого человечка, который, находясь в песочных часах, ощутил единомоментность прошлого, настоящего и будущего. С каждым новым путешествием героя открывается мудрость учителя-мага; в итоге, потеряв друга Ноля, он приходит к мысли, что «смерть маленького красного Ноля <...> значила для него гораздо больше, чем гибель <...> противника», так как до этого герой был лишь «орудием своих куцых страстишек и эгоизма» (339).

Таким образом, рассказ «Странствующее “странно”» «посвящен тому, как воспринимается пространство субъектом “умалившегося, микромикронного” сознания, каковы парадоксы “относительности” пространства sub specie “умаления” того,

¹¹ Ливская Е.В. Эзотерическая составляющая ранней прозы С.Д. Кржижановского: текст как часть посвященного ритуала // Проблемы истории, филологии, культуры. 2013. № 1 (39). С. 199–210.

¹² Хачатурян-Кисленко А. К вопросу о проблеме времени в прозе Сигизмунда Кржижановского // Кржижановский-И. Даугавпилс, 2003. С. 21.

кто пребывает в этом пространстве и судит о нем»¹³. Это и рассказывает в аллегорической форме маг герою, стремящемуся в иную, «макромакронную» сторону.

«В зрачке» с помощью *зеркального двойника* в зрачке своей возлюбленной герой постигает истину: любовь – обман, иллюзия, фантом. Маленький человек, по сути, *герой-маг*, связывающий мир реальный и волшебный (пространство глаз) и открывающий герою сокровенное, появляется с зарождением любви. Отражение – одна из вариаций портрета: «Время портрета – динамично, его “настоящее” всегда полно памяти о предшествующем и предсказанием будущего»¹⁴. Символическую роль, связанную с категорией памяти, играет *магический предмет* – Книга забвения. Втягиваясь в иной мир (за веками глаз), герой познает душу своей возлюбленной, видит всех, кого она любила ранее, в этом мире прошлое оказывается «царее царей» (456). Герой пребывает на грани двух миров, что подчеркнуто *онейрическими* состояниями, и он сам становится *сном*: «<...> пожалуй, тут действительно происходит сон, и этот сон (только не удивляйтесь) – вы» (458). Отразиться в глазах любимого человека – значит убедиться в его чувствах. Именно поэтому герой боится не увидеть своего отражения. Символом отдаленности становится темнота. Так, герой избегает свиданий днем: он боится увидеть пустоту в глазах возлюбленной. Но ночь/темнота иллюзорны, именно двойник героя, появляющийся на границе миров (на подушке), раскрывает ему всю правду о любви: пока есть любовь, человек из зрачка жив, когда любовь уходит, человек попадает в колодец забвения. Рассказ, который М. Волошин назвал «великолепным и безжалостным»¹⁵, является художественной реализацией мысли «глаза – зеркало души».

Итак, в малой прозе Кржижановского представлено научно-философское направление магической прозы 1920-х гг. С помощью магии и мифопоэтики автор выстраивает собственную концепцию времени и пространства, основанную на парадоксе и определяющую сюжет и художественный метод¹⁶. Традиционные элементы магической прозы (двоемирие, герои-маги, двойники, волшебные предметы, чудеса, сны) позволяют провести героев через испытания, показать открытия необычайного, что приводит их к познанию сложности мира и собственного «я». Произведения Кржижановского, по словам А. Бовшек, это «персонифицированные процессы мышления»¹⁷. Писатель ставит философские вопросы и решает их в магическом ключе.

¹³ Топоров В.Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 522.

¹⁴ Лотман Ю.М. Портрет // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 353.

¹⁵ Бовшек А.Г. Глазами друга. Материалы к биографии Сигизмунда Доминиковича Кржижановского // Великое культурное противостояние: книга об Анне Гавриловне Бовшек. М., 2009. С. 40.

¹⁶ Подина Л.В. Пространство и время в художественном мире Сигизмунда Кржижановского: дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2002.

¹⁷ Бовшек А.Г. Там же. С. 55.

А.О. Супрякова (Москва)

ЗЕМЛЯ БУДУЩЕГО В ПРОЗЕ А.Р. БЕЛЯЕВА

В нескольких произведениях А.Р. Беляев изображает особенности устройства городов будущего и в целом планеты Земля. Среди них есть как те, в которых говорится о кардинальном изменении земной поверхности и жизни людей (например, «Борьба в эфире», 1928), так и те, где в повседневную жизнь в описанном будущем лишь вводится использование ряда новых технологий («Лаборатория Дубльвэ», 1932). Есть произведения, где речь идет скорее о настоящем «завтрашнего дня», но отдельные черты возможного будущего в них также показаны («Властелин мира» (1926), «Чудесное око» (1935) и др.). Различия в изображении будущего позволяют предположить, с какими проблемами может столкнуться человечество.

Так, в романе «Борьба в эфире» мы наблюдаем картину унификации земной жизни при рассредоточении людей.

Земляне, пройдя через стадию урбанизации и уплотнения населения через заселение в небоскребы, пришли к равномерному расселению по поверхности Земли в одноэтажных домах. Это стало возможным благодаря изменению климата, новому транспорту, успехам агрокультуры, повсеместному внедрению химической пищи. Но рассредоточенность людей будущего изменила и социальные отношения: люди теряют потребность в физическом, тактильном контакте, в естественном разговоре, поскольку он все больше заменяется переговорами через экран. При этом они уверены, что общаются больше, чем прежде, хотя могут годами не видеть друг друга вживую.

Меняется и отношение к социально маркированным профессиям сыщика, милиционера, следователя: теперь каждый гражданин считает своим долгом «охранять интересы общества»¹ – разыскивать, допрашивать и т.п. В отсутствие правительства и соработников их функции также берут на себя, в дополнение к обычной работе, рядовые члены общества. Но сверхурочная работа перестает беспокоить людей: они считают, что труд «сделался их второй натурой»², и не испытывают желания избавиться от новых обязанностей.

Становится иным представление о красоте и здоровье, физиологические качества и в целом облик человека. Внешне земляне будущего трудно различимы по полу и возрасту, лишены волос и зубов, носят почти одинаковую одежду и стараются избавиться от всего «лишнего». В результате у них не только почти нет личных вещей, но и стирается их индивидуальность. Более того, меняется морфология людей. Идеал женщины будущего, по их мнению, «будет иметь огромную голову почти без волос, маленький подбородок, рот без зубов, почти мужское телосложение, очень тонкие руки и ноги, пальцы без ногтей»³.

Кроме того, на поведение землян будущего сильно влияет общественное мнение: когда один человек не хочет делать операцию по устранению легкой близорукости путем замены хрусталика и другой упрекает его в этом, «больной» все-

¹ Беляев А.Р. Борьба в эфире: научно-фантастический роман: с очерком «Наука и фантастика». М.; Л., 1928. С. 43.

² Там же. С. 44.

³ Беляев А.Р. Указ. соч. С. 48.

рьез говорит: «Завтра же сделаю, хотя бы только для того, чтобы доставить вам удовольствие»⁴.

Другая степень переделки планеты показана в «Звезде КЭЦ» (1936). Здесь внимание сосредоточено больше на внеземном объекте, а перемены, произошедшие на Земле, показаны в виде фильмов, которые видит герой, находящийся на Звезде КЭЦ. Таким образом, дается не полная картина преображенной Земли, а отдельные фрагменты, показывающие успехи в той или иной технологической сфере.

В повести Беляева «Лаборатории Дубльвэ» будущее изображено ещё более близким к нашему настоящему. Многие изобретения, изменившие жизнь в нём, присутствуют в современной реальности.

В «Лаборатории Дубльвэ» люди живут не за счет изобретений, как в «Борьбе в эфире», а с их помощью. Сохраняется индивидуальность, ярко выражены различия в предпочтениях людей, сохраняются национальные обычаи и костюмы, от которых отказались жители Радиополиса. Земляне будущего показаны здоровыми, спортивными, сочетающими работу с увлечениями и активным отдыхом, в то время как жители мира «Борьбы в эфире», помимо работы и выполнения общественных обязанностей, «учатся, учатся и учатся»⁵.

Мы видим, что естественный образ жизни и сохранение природного облика Земли являются необходимыми составляющими благополучного будущего в произведениях Беляева: в тех произведениях, где о них не задумываются, люди будущего представлены физически и социально неполноценными, а Земля теряет биологическое разнообразие в угоду потребительским интересам человечества. То, что это разнообразие дорого автору, подтверждается воспоминаниями главного героя «Звезды КЭЦ» о поездке в земном поезде: «Сколько разнообразия впечатлений, сколько “движения” для глаз, уха, носа <...>. А здесь – ни ветра, ни дождей, ни смены погоды, ни ночи, ни лета, ни зимы. <...> Нет, как ни интересно побывать на небе, на Луне, на других планетах, но эту “небесную жизнь” я не променяю на земную...»⁶

Отдельные черты будущего появляются и в других произведениях Беляева. Так, роман «Чудесное око» выстроен вокруг идеи о возможности повсеместного видеонаблюдения посредством «телеглаза». Данный прибор фигурирует и в «Лаборатории Дубльвэ». Есть сходство «Лаборатории Дубльвэ» и с «Властелином мира». Во «Властелине мира» офис банкира Готлиба снабжен такими же лифтами и транспортерами, как и институт физических проблем в «Лаборатории Дубльвэ». Кроме того, Москва будущего в романе «Властелин мира» – это город великого молчания, так как жители могут общаться через передачу мыслей посредством маленькой коробочки, которая прикладывается к уху, и получать различную аудиальную, визуальную и другую информацию посредством прямого внушения в мозг. Таким образом, они не только разговаривают, но и слушают концерты, лекции, участвуют в совещаниях, получают указания по работе и синхронизируют свою деятельность с коллегами.

Мы видим, что Земля будущего у Беляева представлена различно. Разница в степени антропогенного и техногенного воздействия на нее позволяет рассмотреть несколько сценариев преобразования мира в будущем, отследить экологические и

⁴ Беляев А.Р. Указ. соч. С. 49.

⁵ Там же. С. 44.

⁶ Беляев А.Р. Собр. соч.: В 6 т. М., 2018. Т. 5. С. 319.

социальные проблемы, которые могут возникнуть при том или ином варианте развития событий. Таким образом, в произведениях Беляева о будущем Земли реализуется прогностическая функция научной фантастики; кроме того, они могут быть актуализированы в современном контексте.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3711.rus_lit_20-21/143-146

С.А. Румянцева (Москва)

ПОВЕСТЬ О. ФОРШ «РЫЦАРЬ ИЗ НЮРНБЕРГА»: К ВОПРОСУ О ПРОТОТИПАХ

Повесть русской советской писательницы О. Форш «Рыцарь из Нюрнберга» – одно из ранних произведений автора. Именно в нем она заявляет тему, важную для всей последующей прозы – творческий путь художника. Статья посвящена сопоставлению образа главного героя повести Ребиха и современника О. Форш – художника Н.К. Рериха. Сравниваются как биографические факты, так и мировоззрения художников.

Ключевые слова: О. Форш, «Рыцарь из Нюрнберга», Рерих, прототип.

S.A. Rumyantseva (Moscow)

O. FORSH'S NOVEL "THE KNIGHT FROM NUREMBERG": ON THE QUESTIONS OF PROTOTYPES

The story of the Russian Soviet writer O. Forsh "The Knight from Nuremberg" is one of the author's early works. It is in it that she declares an important theme for all subsequent prose – the creative path of the artist. The article is devoted to comparing the image of the main character of Rebrich's story and the contemporary of O. Forsh, the artist N.K. Roerich. Both biographical facts and the worldviews of the artists are compared.

Keywords: O. Forsch, "The Knight from Nuremberg", Roerich, prototype.

Достоверно неизвестно, был ли Рерих прототипом для героя повести Ольги Форш «Рыцарь из Нюрнберга» – Ребиха. Для ответа на этот вопрос необходимо совершить сопоставительный анализ биографии художника Николая Рериха и художественного героя повести О. Форш – Ребиха.

Значительную часть повествования представляет письмо художника девушке, к которой он испытывает страстную любовь. Именно в этой части произведения главный герой раскрывает ключевой момент жизни, который поменял его нынешнее состояние и как человека, и как творца. Письмо располагается в третьей части повести.

Фабульное содержание письма следующее: Ребих уезжает в Германию, перед этим выставив свою большую работу. «О жизни я сказал все, что могу, и в душе у меня стало пусто, так пусто, как бывает только в зале, когда из нее вынесли покойника и еще не сняли с зеркал белых простыней»¹, – так свое состояние описывает Ребих в письме к Вере. Зачем главный герой покидает родину и отправляется в пу-

¹ Форш О.Д. Летошний снег. М. 1990. С. 24–25. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием страницы.

тешестве на незнакомые земли? Он ищет вдохновение. Можно предположить, что завершился один этап творческой жизни художника, и он желает перейти на следующий, но у него нет сил – он пуст. Жизнь Ребиха перекликается с жизнью рыцаря из башни, которую он посетил в Нюрнберге. История рыцаря, жившего несколько веков назад, становится предзнаменованием жизни самого Ребиха.

Все легенды описывают летучего рыцаря как безусловного злодея, который продал жизнь дьяволу и совершил много злодеяний. Но главный герой видит надломленность в судьбе «молодого графа»: «А может быть, рыцарь просто остановился на мгновение в то время, как все покорно движется вместе с землей, остановился и дерзко спросил – почему так, а не иначе?» (27) Поиск новых путей, творчества в жизни, попытка вырваться из привычного цикла гонит рыцаря на поиски ответа, он «перестал навсегда спрашивать и, сев на лихого коня, поехал сам доискиваться ответа на поставленный им же вопрос» (27).

Также и Ребих покидает родные места, чтобы искать ответа на вопрос: почему так, а не иначе? И оказывается в Нюрнберге, в месте, где века назад такой же молодой и ищущий мужчина страдал от этого вопроса. Наверное, и он однажды встретил незнакомца, который явился Ребиху и задал вопрос: «Если бы вам, сударь, <...> предложили <...> увидеть сущность вещей, горнило творческих сил, вы бы не медлили согласием, сударь?» (28).

А дальше происходит то, что уже происходило в «Божественной комедии» Данте, у Гете в «Фаусте», у Б. Холлуорда в «Портрете Дориана Грея» – жизнь человека без души, который отдал ее в надежде получить ответы на все вопросы мира или вечную жизнь, возможность быть прекрасным и совершать прекрасное вечно, а получил жизнь, из которой забрали самое главное, ее смысл. Незнамец называет отречение от святых «сознательным падением», но даже это не пугает и не останавливает юношу.

Все свои грехи и стыдные решения автор письма вверяет Вере. Может, искренняя, сильная, страстная любовь сможет излечить его душу? Может, он сможет снова чувствовать запах роз? Может, он будет узнавать свое отражение в зеркале? Если в его жизни есть такое сильное чувство, то он точно способен и на более мелкие ощущения.

Этот момент надежды на спасение от женщины может быть объяснен философскими или, скорее, теософскими взглядами автора. Известно, что в начале XX в. О. Форш посетила Париж и Мюнхен². А уже спустя год в России Ольга Дмитриевна читает «первые теософские публичные лекции в России»³. «После поездки в Париж и Мюнхен, интереса в гностике и научному оккультизму написаны мною “Рыцарь из Нюрнберга”, первая часть большого романа “Дети земли”»⁴. О способности женщины спасти душу человека О. Форш заявляет в повести устами главного героя Ребиха: «Женщины – только за вами светлая бесконечность, за вами – неизъяснимое, вечно женственное <...> Дева победит змия...» (40)

Взгляды на женщину в разных традициях можно условно разделить на две группы: традиции, определяющие женщину как носительницу женственности –

² Штейнберг А.З. Друзья моих ранних лет (1911–1928). Париж. 1991. С. 134.

³ Там же

⁴ Форш О.Д. Литераторы о себе // Красная новь. М., 1926. № 33. С. 12.

Деву-возлюбленную, – и традиции, определяющие женщину как Мать-заботящуюся⁵. Взгляд О. Форш на первостепенную задачу женщины раскрывается в строках: «Необходимо создать такое общество, где всесильной царицей будет – мать. Только мать содержит в себе настоящее, вполне бескорыстное, любовное отношение к своему ребенку»⁶. Но была ли Вера такой женщиной для Ребиха? Вера – та женщина, из уст которой художник слышит: «Если вы ценой другой души можете выбрать-ся из замороженной пещеры, – берите мою душу» (21). И «Покрой белым тахту и положи меня, как кладут мертвых; возьми нож и надрежь мое горло» (40). Она предлагала ему и душу, и свою жизнь. Такая жертвенная любовь зовется страстной, но не материнской. В повести есть другая женщина, благодаря материнской заботе которой Ребих и возвращается к жизни – это Марья Ивановна, которая «всю ноченьку сидеть так готова, спал бы» (44).

В 1900 г. Николай Рерих уезжает во Францию – учиться живописи в мастерской Кормана. За год до поездки Н.К. Рерих пишет картину «Сходятся старцы» (1899 г.), которая вызвала много разговоров, продолжавшихся и в течение долгого времени после ее представления. В 1899 г. на Весенней выставке Императорской Академии Художеств картина Н.К. Рериха «Сходятся старцы» была представлена в Екатерининской зале академии на месте, где всего пару месяцев назад висели «Богатыри» В.М. Васнецова, во время его персональной выставки. Это место было особенным, здесь что-то заставляло всех замолчать, идти чуть ли не на цыпочках и держаться ближе к стене⁷. Картину, и правда, отметили, но не только похвалой, но и критикой, вызвана которая была, скорее, личными взаимоотношениями с автором, нежели действительным неудовольствием от картины. Например, искусствовед А.И. Гидони пишет о картине: «Что-то нагроможденное, неуклюжее, аляповатое – “город” Рериха <...> Картина была бы почти скучной, если бы не удивительное соответствие живописной манеры и задания, если бы не впечатление органического роста, совершающегося вот тут, на глазах»⁸. Писатель Вс.Н. Иванов отмечает, что на картине происходит «преодоление силы земной тяжести, косности, идет строительство, а строительство, как и жизнь, как рост, всегда тянется вверх»⁹. Хвалят произведение или ругают, но зрители и критик всегда отмечают особенности стиля художника – Рерих как бы ломает композицию. А вот как отзываясь о Ребихе Вера в повести О. Форш: «Как могли вы, как посмели исказить гармоничное! Линия горизонта одна, вечно прямая, одна дает отдых, а вы изломали ее на сотни гнилых черепков» (20). И вымышленный, и реально существующий художники ломают привычный взгляд на мир вокруг, создавая таким образом личный стиль.

Сам Н.К. Рерих, взглянув на свою картину в галерее, увидел, что ему нужно работать над техникой, одного таланта бывает недостаточно для создания шедевра.

Итак, с целью найти новые способы изображения, новые техники, наконец, найти и вдохновения для дальнейшего творчества Рерих уезжает во Францию, подобно главному герою повести О. Форш. Оттуда он пишет письма своей будущей невесте и жене (согласно официальным заявлениям, на момент отъезда Рериха из

⁵ Юнг К. Структура психики и архетипы. М. 2009.

⁶ Штейнберг А.З. Указ. соч. С. 135.

⁷ Рерих Н.К. Искусство и художественная промышленность. 1889. № 6: Выставка картин В.М. Васнецова.

⁸ Гидони А. Н.К. Рерих. Пг., 1915. С. 12.

⁹ Иванов Вс. Н. Рерих – художник-мыслитель. Rīga, 1937. С. 37–38.

России они с Еленой Ивановной еще не были помолвлены – между ними произошло лишь признание в любви). Елена Ивановна Шапошникова оставалась в России во власти своей семьи, которая не видела перспектив у молодого и малоизвестного художника. Мать Елены Ивановны диктовала письма-ответы на послания Рериха, чтобы жених сам отказался от свадьбы. Несмотря на то, что холодность и отстраненность писем задевали Рериха очень («в нем [в письме. – С.Р.] <...> не чувствовалось женской теплоты»¹⁰), он все же пишет о любви, убить которую кажется невозможным: «Но я люблю тебя, люблю чистым сердцем, как не любил никого, да и не люблю. Так, как я люблю тебя, так любят только один раз»¹¹.

Снова, подобно главному герою повести «Рыцарь из Нюрнберга», Н.К. Рерих веряет всю душу и переживания женщине, которую искренне любит. Но в отличие от юноши, продавшего душу за вдохновение, живописец винит себя за то, что оставил свое вдохновение: «То, что я сделал, мне не по душе – надо было Тебя везти».

Да и женщина, занимающая центральное место в жизни Н.К. Рериха, – Шапошникова Елена Ивановна – отличается и от Веры из повести, и от Марьи Ивановны. Жена Рериха, скорее, объединяет в себе обе ипостаси, которые отражают эти героини: она готова жертвовать собой ради любимого, она и та, кто любит бескорыстно, как мать. О желании соединить в себе эти две роли свидетельствует ее жизненная позиция: «Обычно не задумываются над ролью Женского Начала в процессе эволюции духа, но она велика. Сколько великих творений человеческого гения было вдохновляемо женщиной. Как огненно начинает творить мысль при соприкосновении Высших Энергий двух противоположных Начал. Высочайший аспект Женского Начала выражен в Образе Матери Мира»¹². А подтверждением того, что совместить эти роли у жены Рериха получилось, можно считать слова самого Николая Константиновича: «И препятствия обращались в возможности. Посвящал я книги мои: “Елене, жене моей, другине, спутнице, вдохновительнице”»¹³.

Рерих – художник, создавший собственный художественный стиль, построенный на ломке линий горизонта и композиции, таким же приемом пользуется и герой повести Рерих. Рерих покидает родные края, «выставив “Великие иллюзии”» (24), чтобы найти самое полное и не изведенное ранее вдохновение, Николай Константинович Рерих выставляет «Город строится» и уезжает во Францию – учиться писать. Оба художника верят в силу Женщины понять и спасти, а потому веряют им себя в откровенных письмах.

¹⁰ Отдел Рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 44, д. 169.

¹¹ Там же.

¹² Грани Агни Йоги. 1964. Т. 5. С. 539.

¹³ Рерих Н.К. Листы дневника. Т. 2. М., 2000. С. 448.

Конец XX – начало XXI вв.

УДК 82-94

https://www.doi.org/10.29003/m3712.rus_lit_20-21/147-152**Г.В. Зыкова (Москва)****СТИХИ Б.А. СЛУЦКОГО В СОБРАНИИ В.Л. ЛЕЙБОВИЧ
(состав самиздатской подборки и версии текстов)**

Как возможный источник авторских версий текста, а также как свидетельство бытования произведений рассматривается самиздатская подборка стихов Б. Слуцкого, составленная, видимо, не позже первой половины 1960-х гг. и отложившаяся в личном собрании В.Л. Лейбович (1939 г.р., выпускницы исторического факультета Московского университета, сотрудницы ФБОН). Среди наиболее существенных (по сравнению с опубликованным) разночтений отмечается версия стихотворения «Бог» (видимо, ранняя).

Ключевые слова: Б.А. Слуцкий, самиздат, русская поэзия 1950–1960-х гг., текстология.

G.V. Zyкова (Moscow)**POEMS BY BORIS SLUTSKY IN VALERIA L. LEIBOVICH
SAMIZDAT COLLECTION
(selection and versions of texts)**

A samizdat collection of Boris Slutsky's poems, apparently compiled no later than the first half of the 1960s and deposited in the personal collection of Valeria L. Leibovich (born in 1939, a graduate of the Faculty of History of Moscow University, a staff member of the Fundamental Library of the Social Sciences) is considered as a possible source of author's textual versions, as well as evidence of poems popularity. Among the most significant (compared to the published versions) variations the version of the famous poem «God» is cited and evaluated as an early one.

Keywords: Boris Slutsky, samizdat, Russian poetry of 1950s – 1960s, textual criticism.

Как известно, тексты Бориса Слуцкого были среди самых востребованных в самиздате 1950–1960-х гг. произведений современной поэзии; Ахматова говорила Слуцкому, что не знает дома, где не было бы списка его стихотворения «Бог»; впервые в печати многие стихи, принадлежащие к «канону» Слуцкого, появились только во второй половине 1980-х гг. или в трехтомнике 1991 года, подготовленном Ю. Болдыревым, – между тем по крайней мере некоторые из них были давно любимы заинтересованным читателем.

Вопрос о том, что именно и в каких версиях ходило, следовательно, самым очевидным образом связан с вопросом о характере литературного процесса, о том, что было *литературным фактом* для коллег и читателей Слуцкого в наиболее творчески плодотворные для него годы. Многочисленность самиздатских подборок Слуцкого, в основном до сих пор рассеянных по частным собраниям, но присутствующих уже отчасти и в архивах, видимо, объясняет, почему до сих пор бытование стихов в списках не стало, насколько нам известно, предметом изучения...

Самиздатские подборки, думается, могут представлять интерес не только как событие из истории чтения. Хотя в последние десятилетия Слуцкого много печатают, издания имеют в основном популярный характер: то, по каким источникам дается стихотворение, практически никогда не указывается, даже в тех случаях, когда составители интригующе сообщают, что текст уточнен¹. Между тем по крайней мере некоторые стихотворения приводятся в изданиях последних десятилетий с разночтениями, иногда настолько существенными, что можно называть это разными редакциями; происхождение разночтений при этом не комментируется. Хотя понятно, что будущее критическое издание большого поэта будет опираться, прежде всего, на рабочие материалы самого Слуцкого, разночтения в списках могут быть хотя бы косвенным свидетельством о творческой истории, а иногда, возможно, и источником неизвестных вариантов. (Понятно, конечно, что разночтения в списках могут объясняться – и на некоторых уровнях текста, прежде всего в области пунктуации и графики, это, видимо, чаще всего именно так – ошибками копииста.)

Подборка, которая будет описана ниже, сохранилась в личном архиве² Валерии Леоновны Лейбович (р. 1939 г.) – выпускницы исторического факультета Московского университета, где она училась у П.А. Зайончковского³, с начала 1960-х гг. сотрудницы ФБОН (впоследствии ИНИОН).

Стихи напечатаны на половинках листа А4, фамилия Слуцкого написана карандашом на первой странице. Стихи, насколько удастся понять, опираясь на разделение текстов в трехтомнике Болдырева и имеющиеся сведения о первых публикациях, написаны не позднее первой половины 1960-х гг. Состав подборки, видимо, не столько уникален, сколько характерен для времени; по крайней мере некоторые из вошедших в нее текстов названы Ю. Болдыревым среди вещей Слуцкого, самых распространенных в самиздате в середине шестидесятых годов: «<...> [П]о рукам еще ходили рукописные и машинописные копии “Современных размышлений”, “Лакирую действительность...”, “Ключа”, “Злых собак” <...>»⁴.

Вот перечень (листы не сброшюрованы и не нумерованы, поэтому порядок приблизительный):

1. Про евреев (под этим названием дано не то стихотворение, которое так обычно называется, но другое: «А нам, евреям, – повезло...»; здесь есть существенное разночтение: всегда печатается «На нас без маски лезло зло», здесь – «на нас без маски *лезет* [курсив наш. – Г.З.] зло». Год создания текста в известных нам изданиях не указан, а он был бы здесь важен; чей это вариант – копииста или самого Слуцкого – предположить не решаемся).

2. «Евреи хлеба не сеют...» (на той же странице, видимо, понимаемое как часть цикла; есть существенное разночтение: всегда печатается «Ношу в себе, как заразу, / Проклятую эту расу», здесь – «Эту особую расу»).

3. Злые собаки.

4. «Я строю на песке, а тот песок...» (с обозначением даты: 1952).

¹ Слуцкий Б.А. 100 стихотворений / Сост. Андрей Крамаренко. М., 2018.

² Во второй половине 2010-х гг. передан в архив «Мемориала».

³ Если дополнительно уточнять круг связей людей, возможно, имеющих отношение к появлению списка, то можно назвать мать Валерии Леоновны, Эмму Абрамовну Лейбович, работавшую при Зайончковском в Научной библиотеке Московского университета.

⁴ Болдырев Ю. «Выдаю себя за самого себя...» // Слуцкий Б. Собр. соч. Т. 1. М., 1991. С. 19.

5. «Лошади едят овес и сено!» (в известной редакции это финальная часть стихотворения «Говорит Фома», также присутствующего в подборке).

6. «Всем лозунгам я верил до конца...» (с разночтением, которое объясняется, видимо, ошибкой копииста: «И если в прах рассыпется скала» вместо всегда печатаемого «И если в прах рассыпалась скала»).

7. «Я судил людей и знаю точно...»

8. Говорит Фома.

9. «Лакирую действительность...»

10. «Надо, чтобы дети или звери...» (с вариантом в последней строке, не встречавшимся нам в опубликованном: всегда печатается «Что там толковать про смысл, про разум, / Многократно проданный за фразу», здесь – «Многократно проданным за фразу»).

11. «Человек уходит со двора...» (насколько нам известно, опубликовано только в составленном Ю. Болдыревым издании: *Слуцкий Б. Я историю излагаю...* Книга стихотворений. (М., 1990) без указания даты).

12. Болезнь.

13. Как делают стихи (чаще всего воспроизводится другая редакция, опубликованная в журнале «Костер» (1965, № 5) и представляющая собой, видимо, результат автоцензуры; редакция, данная в самиздатской подборке Лейбович, воспроизведена, насколько нам известно, только здесь: *Слуцкий Б.А. Покуда над стихами плачут... / Сост., вступит. ст. и комм. Б. Сарнова. М., 2013*). Приводим текст по самиздатскому списку, отмечая курсивом не совпадающие с редакцией «Костра» фрагменты:

КАК ДЕЛАЮТ СТИХИ

Стих встает, как солдат. Нет, он – как политрук,
Что обязан возглавить бросок,
Отрывая от двух замороженных рук
Землю – всю. Глину – всю. Весь песок!

Стих встает, а слова, как солдаты, лежат.
Как славяне и как елдаши.
Вспоминая про избы, про жен, про лошадей.
Он-то встал, а кругом – не души.

И тогда политрук... *Впрочем, что же я вам*
Говорю – стих! – вынает наган:
Бьет слова *рукояткой* по головам,
Сапогом бьет слова по ногам.
И слова из словесных окопов встают,
Выползают *из-под словаря*
И бегут за стихом, и при этом поют,
Мироздание все матеря.

И хватаясь (зачеркнутые) за живот –
Умирают смирны и тихи.

Вот как роту в атаку поднимают –
И вот,
Как слагают стихи.

14. «Давайте после драки...» (без названия и посвящения; хотя пунктуационных расхождений с печатавшимися версиями вообще очень много, отметим всё же, что здесь, как и в стихотворении «Как делают стихи», скобкам канонической редакции («За нашу славу (общую)» и т.д.) соответствуют более обычные тире).

15. Просьбы.

16. Прозаики.

17. Современные размышления.

18. «Руку примотав к бедру потуже...»

19. «Мы все ходили под богом...» (существенные разночтения настолько существенные, что возможно говорить об особой редакции).

20. Хозяин (с разночтениями) (текст в этой версии разбит на строфы, а также: «Любил его и за него был ранен» вместо: «Любил его. И за него был ранен», «А я всю жизнь возил его портрет» – анафора по отношению к первой строке предыдущей строфы («А я всю жизнь работал на него...») вместо: «А я возил с собой его портрет...»). Вообще можно заметить, что по сравнению с печатной версией самиздатский список нередко предлагает больше повторов, – может, здесь ошибка копииста, по инерции воспроизводящего одну и ту же формулу, а может, от повторов уходит сам Слуцкий, дорабатывая стихи.

21. «Дай, Боже, счастья женщинам...» Опубликовано как стихотворение неизвестного автора в опубликованном в Мюнхене сборнике «Советская потаенная муза» (1961); в трехтомник не вошло, в избранное Слуцкого обычно не включается, так что приведем здесь текст по самиздатскому списку:

Дай, боже, счастья женщинам,
Здоровья дай им, боже.
Пусть лучше будет меньше нам,
Пусть будет им побольше.

Они не в силах выдержать
Того, что нам под силу,
Слезинки с глаз не вытерши –
С зеленых, карих, синих.

Дай, бог, удачи девушкам
И женихов достойных
Самим найти. – Да где уж им?
Тебе ж ничто не стоит.

Тебе не стыдно, боже,
Когда девчонка плачет?
Иль эти слезы тоже
Для Вас ничего не значат?

Они все слезы выплачут.
На что это похоже?
А ты их можешь вылечить.
Будь человеком, боже!

22. «Вот вам село обыкновенное...»

23. «Позабудьте факт невеселый...» (в прижизненном сборнике «Сегодня и вчера» (1961) дано как финальные строфы большого стихотворения «Воспоминание», обращенного к «девчонкам из нашей школы», и без того четверостишия, которым завершаются стихи в самиздатском списке (это четверостишие приводится Ю. Болдыревым по авторской рукописи в примечаниях к первому тому трехтомника 1991 г.); версия списка, т.о., может оцениваться как самостоятельное произведение, поэтому приводим ее здесь (хотя не исключено, что здесь не авторская версия, а ошибка копииста, как в случае со стихотворением «Говорит Фома»):

Позабудьте факт невеселый,
Что вам тридцать и более лет.

Вам еще блистать, красоваться,
Вам еще сердца потрясать.
В оккупациях, в эвакуациях
Не померкла ваша краса.

Не поникла, нет, не поблекла,
Безвозвратно, нет, не ушла,
Под какими дождями ни мокла,
На каком бы ветру ни была!

Я хочу быть умелым и сильным –
Этот стих я три года строгал,
Чтобы он

Не камнем могильным,
А как надпись в альбоме звучал.

24. Ключ.

25. Раненые корпуса «Один» (под таким названием встретилось нам только в этой подборке).

26. «Как залпы оббивают небо...»

27. «Счастье – это круг...»

Наиболее существенные разночтения – рискнем предположить, свидетельствующие о ранней редакции и о том, что Слуцкий, возможно, разрешал снимать копии стихотворения, еще не доработав его, – обнаруживаются в тексте знаменитого стихотворения «Бог» (в самиздатской копии без названия). Варианты этой редакции связаны, прежде всего, с главным в стихотворении – с образом Сталина, с эпитетами, создающими этот образ; в канонической редакции этот образ, если говорить упрощенно, снижается, а дистанция между ним и лирическим героем увеличивается. Приводим версию списка, выделяя курсивом отличия от традиционно публикуемого (и заметим, что небольшие разночтения – в строке об охране – встречаются и в печатных версиях).

Мы все ходили под богом,
У бога под самым боком...

*Стоя на мавзолее,
Был он сильнее и злее,
Мудрее того, другого,
По имени Иегова,
Которого он низринул,
Извел, пережег на уголь,
А после из мрака вынул
И дал ему стол и угол.*

*Мы все ходили под богом,
У бога под самым боком...*

*Однажды я шел Арбатом.
Бог ехал в пяти машинах.
От страха почти горбата,
В своих пальтишках мышиных
С ним рядом дрожала охрана.
Было поздно и рано.
Серело. Вставало утро.
Бог глянул жестко и мудро
Всепонимающим взглядом,
Всепроницающим оком...*

*Мы все ходили под богом,
И даже стояли с ним рядом.*

УДК 82.02

https://www.doi.org/10.29003/m3713.rus_lit_20-21/152-155

Н.Я. Сипкина (Абакан)

СТИЛЬ ПОЭЗИИ Р.И. РОЖДЕСТВЕНСКОГО В КОНТЕКСТЕ ШЕСТИДЕСЯТНИЧЕСТВА

В статье рассматриваются стилевые особенности поэзии Р.И. Рождественского, одного из зачинателей и лидеров литературного течения шестидесятничества, сыгравшего немалую роль в российском литературном процессе второй половины XX в. и внесшего своим творчеством определенный вклад в формирование мировоззрения шестидесятников. Отмечается, что творчество Р.И. Рождественского, также как и творчество всех его соратников (Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенского, Б.А. Ахмадулиной и др.), недостаточно изученная страница истории русской литературы, вобравшая в себя сорокалетний опыт развития художественного и общественного сознания страны. Определяется значение поэзии Рождественского в дальнейшей эволюции русского стиха: развитие ораторского стиха; присутствие сюжета мысли, который способствовал переорганизации категории времени (свободное смещение временных пластов, «разбивка времени» и др.); расширение границ лирики, углубление эпичности и др. Выделяются стилевые приметы поэзии шестидесятников в стихотворениях и поэмах Рождественского – это разработка различных типов поэзии (рационализм, рассудочность, сопоставление, обсуждение различных

идей, выявление причин и следствий и др.), которые привели к повышению роли автора, выразившись в индивидуальном образе лирического героя (библиографические, мировоззренческие, языковые совпадения, сближение, «подмена» героя автором и т.д.); многочисленные риторические фигуры и др. Утверждается, что индивидуальный стиль Рождественского имеет свой, особый внешний облик – конфигурацию, которая легко угадывается при чтении его стихов. Выявляется, что данное определение связано с портретированием общественных явлений и личных переживаний поэта.

Ключевые слова: Р.И. Рождественский, шестидесятничество, историко-литературное явление, эволюция стиха, стиливые приметы, конфигурация.

N.Ya. Sipkina (*Abakan*)

POETRY STYLE R.I. ROZHDESTVENSKY IN THE CONTEXT OF THE SIXTIES

The article examines the stylistic features of the poetry of R.I. Rozhdestvensky, one of the founders and leaders of the literary movement of the sixties, who played a significant role in the Russian literary process of the second half of the twentieth century. And made a certain contribution with his creativity to the formation of the worldview of the sixties. It is noted that the work of R.I. Rozhdestvensky, as well as the work of all his associates (E.A. Evtushenko, A.A. Voznesensky, B.A. Akhmadulina, etc.) is an insufficiently studied page in the history of Russian literature, which has absorbed forty years experience in developing the artistic and social consciousness of the country. The significance of Rozhdestvensky's poetry in the further evolution of Russian verse is determined: the development of oratorical verse; the presence of a plot of thought, which contributed to the reorganization of the category of time (free shift of time layers, "breakdown of time", etc.); expanding the boundaries of lyricism, deepening epicness, etc. The stylistic features of the poetry of the sixties in Rozhdestvensky's poems and poems are highlighted – this is the development of various types of poetry (rationalism, rationality, comparison, discussion of various ideas, identifying causes and consequences, etc.), which led to an increase in the role of the author, expressed in the individual image of the lyrical hero (bibliographic, ideological, linguistic coincidences, rapprochement, "replacement" of the hero by the author, etc.); numerous rhetorical figures, etc. It is argued that Rozhdestvensky's individual style has its own, special appearance – a configuration that is easily guessed when reading his poems. It is revealed that this definition is associated with the portrait of social phenomena and personal experiences of the poet.

Keywords: R.I. Rozhdestvensky, sixties, historical and literary phenomenon, evolution of verse, stylistic features, configuration.

Исследование поэзии «шестидесятников» невозможно без осмысления поэтического наследия Р.И. Рождественского. Творчество поэтов-«шестидесятников» (Р.И. Рождественского, Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенского, Б.А. Ахмадулиной и др.) совпало с периодом отечественного литературного развития второй половины 1950-х – начала 1990-х гг.

Р. Рождественский стал одним из общепризнанных лидеров этого литературно-общественного движения и обогатил его своими поэтическими открытиями, публицистикой, переводческими работами, разнообразными выступлениями в прессе и на телевидении.

В стиле стихов и поэм Рождественского явно различимы интонационные приметы современной действительности. Надо заметить, что интонационные особенности поэзии «шестидесятников» отличаются совокупностью факторов: спецификой стихотворного размера (вольный стих, перекрестный способ рифмовки, отсутствие определенного и постоянного количества стоп в стихе и др.), соотношением метрического и синтаксического членения стиховой речи, большей или меньшей организованностью пауз и мелодического движения, структурой, стилистической особенностью словаря и фразеологии. Сочетание этих факторов дает возможность неисчерпаемого разнообразия звучания стиха, порой достаточно сложного. Корневая, ассонансная рифма в стихах Рождественского, Евтушенко, Вознесенского вместе с экспрессивной лексикой и элементами устной разговорной речи также становятся отличительной чертой лирики данного периода. Например, в одном из стихотворений Вознесенский, используя мотивы пути, своеобразно показывает жизненные перипетии: «Злорадствует пусть и ревнует, / бывшая твоя и нездешняя – / начните иную...» В отрывке «Вы к морю выходите запросто, / спине вашей зябко и плоско, / как будто отхвачено заступом / и брошено к берегу прошлое»¹ мы замечаем переносы в стиховых фразах. Произведение написано вольным стихом, рифма перекрестная, присутствуют ярко выраженные корневая и ассонансная рифмы в словах: «запросто – заступом», «плоско – прошлое», «зябко – плоско», «брошено – прошлое». Стихотворение состоит из восьми четверостиший. Вышеназванные особенности построения стихотворения позволили поэту создать непринужденную обстановку беседы с воображаемым слушателем, предложить ему альтернативные варианты выхода из кризисных ситуаций. Приметы поэзии «шестидесятников» видны и в стихотворении «Ну разве может быть у шкурника...» Евтушенко. В данном произведении поэт формулирует свое творческое кредо, уточняет позицию, переходит в наступление в борьбе за правду. Типы «отрицательных» людей изображаются в стихотворении с помощью экспрессивной и разговорной лексики: «шкурник», «ушкуйник», «подлецы», «тупые», «зажравшиеся», «наушник» и др. Как и Вознесенский, Евтушенко пишет произведение вольным стихом, использует перекрестную рифму. В отрывке: «Ну разве может быть у шкурника, / у прохиндея, торгаша / душа бродяги и ушкуйника – / исконно русская душа?»² мы замечаем использование корневой и ассонансной рифм: «шкурник – ушкуйник», «прохиндея – торгаша – бродяги». В произведении наблюдается чередование разного количества стоп в стихе, которые строятся в семи четверостишиях.

Для поэзии «шестидесятников» характерно использование лексики со значением «боя», которая несет отсвет исторического момента («И голосом ломавшимся моим / ломавшееся время закричало, / и время было мной, / и я был им / <...> / И на эстрадной огненной черте / вошла в меня невысказанность зала, / как будто бы невысказанность зарев, / которые таятся в темноте»³). Это было время прямого контакта со слушателями («Я думаю, право ли большинство? / <...> / Но победит Чело, а не

¹ Вознесенский А.А. Аксиома самоиска. М., 1990. С. 421.

² Евтушенко Е.А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1984. Т. 1: 1952–1964. С. 14.

³ Евтушенко Е.А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1984. Т. 1: 1952–1964. С. 74.

число. / Я думаю – толпа или единица? / Что длительней – столетье или миг, / который Микеланджело постиг? / Столетье сдохло, а мгновение длится»⁴).

Поэзия «шестидесятников» богата риторическими фигурами. Это знаки восклицания, вопросы, призывы, обращения, клятвы перед слушателями в своей верности добытым идеалам, утверждение этих идеалов, отрицание старых, все вместе они наделяют стих повышенной эмоциональностью, что мы наблюдаем у Рождественского: «Свет / Вечного костра, / мы у тебя / в долгу. / В долгу за каждый вздох / и прежде, / и теперь <...> / И если я тебе / не выплачу свой долг, / тогда убей меня / и прокляни меня, / жар / вешего костра. / Свет / Вечного огня»⁵.

Характерно для «шестидесятнического» стиля стихотворение «Сын Веры» Рождественского, которое было посвящено художнику Ю.Б. Могилевскому. Произведение создано в форме поэтического «письма», на первый взгляд, очень личного, адресованного своей матери: «Я – / сын / Веры <...> / Я давно не писал тебе писем, / Вера Павловна <...> / Ты меня на вокзалах пустых обнимала, / мама Вера. / Непутевого сына / ждала обратно, / мама Вера <...> / И просила в письмах / писать только правду, / мама Вера»⁶. Используя омонимическую поливариативность слова «вера», лирический герой раскрывает читателям свои идейные убеждения, этому помогают мотивы счастья, свободного труда, войны, любви, переплетающиеся и зависимые друг от друга: «Я – / сын веры в солнце, / которое хлещет сквозь / рваные тучи! / <...> / Я – сын веры в земную любовь, / ослепительную, как чудо»⁷.

«Звездное» стихотворение «Родился человек» было опубликовано позже в сборнике стихов «Всерьез» (1970). Лейтмотивом стихотворения являются перипетии жизненного пути человека, который начинается с младенческого возраста. Рождение ребенка для поэта имеет вселенское значение: «Родился человек. / Деревья, / упадите ниц! / Гром непослушный, / поперхнись!...»⁸.

УДК 82-98

https://www.doi.org/10.29003/m3714.rus_lit_20-21/155-157

А.М. Мусаева (Москва)

СИМВОЛИКА В ПОЭЗИИ СЕРГЕЯ СОКОЛКИНА И АМИНАТ АБДУРАШИДОВОЙ

Символы играют важную роль в лирике поэтов конца XX – начала XXI вв. Статья посвящена их выявлению и изучению в творчестве современных российских поэтов – Сергея Соколкина и Аминат Абдурашидовой. Достижения науки, исторические процессы оказали сильное влияние на развитие современной поэзии. Религиозная, научная, фольклорная символика активно используется данными поэтами для создания образов.

Ключевые слова: символ, современная поэзия, «платиновый век», мифология, эволюция стиха, конфигурация.

⁴ Вознесенский А.А. Аксиома самоиска. М., 1990. С. 97.

⁵ Рождественский Р.И. Собр. соч. М., 2014. С. 994.

⁶ Там же. С. 126.

⁷ Там же. С. 126.

⁸ Там же. С. 341.

A.M. Musaeva (Moscow)

SYMBOLISM IN THE POETRY BY S. SOKOLKIN AND A. ABDURASHIDOVA

Symbols play an important role in the lyrics of poets of the late 20th – early 21st centuries. The article is devoted to their identification and study in the works of modern Russian poets: Sergey Sokolkin and Aminat Abdurashidova. The achievements of science, historical processes have had a strong influence on the development of modern poetry. Religious, scientific, folklore symbolism is actively used by these poets to create images in poems.

Keywords: symbol, modern poetry, “platinum age”, mythology, evolution of verse, configuration.

Технократическое общество применяет многочисленные символы в своей деятельности. Современный человек не мыслит без них свое существование. Это связано с его повседневной жизнью. Как подметил А.Ф. Лосев, «никакие науки, а особенно точные науки, невозможны без постоянного и систематизированного использования той или иной системы символов»¹. Это же относится и к творческому процессу, тесно связанному с иррациональным миром. По утверждению И.А. Авдеенко, «символ наделяет жизнь человека смыслом, поскольку придает материальным объектам духовно значимые компоненты»². Человек познает окружающий мир и всю его беспредельность посредством символов. Размышляя над толкованием символа, человек перестает быть сторонним наблюдателем, а становится «интерпретатором жизни и соучастником событий вселенского масштаба»³.

В творчестве С.Ю. Соколкина важную роль играют мифологические символы, особенно образ Святогора, самого сильного русского богатыря, относящегося к наиболее древним героям былинного эпоса. В отличие от былинного героя, Святогор у Соколкина не умирает, он бессмертен, он лишь временно уходит, чтобы снова вернуться и защитить родную землю от коварных и жестоких врагов. Если в былине «Илья Муромец и Святогор» богатырь просит своего «меньшего брата» Илью Муромца открыть гроб и освободить его, то Святогор Соколкина никого не просит о спасении и знает, для кого был создан «кованный гроб», который «тащат по полю» «три носатых, прозрачных старухи», символизирующие судьбу, как древнегреческие Мойры. Святогор в одноименном стихотворении Соколкина бесстрашен перед лицом смерти.

Поэт Сергей Соколкин активно использует фольклорную символику. Персонажами его поэзии становятся Баба-Яга, Василиск, русалки, ведьмы. Интересна в этом смысле поэма «Боярыня Масленица». Образы народного творчества переосмысливаются поэтом, и на их основе создается авторская символика, оригинальная и свежая.

Особый интерес в творчестве Соколкина представляет религиозная символика, преимущественно христианская: это и образ креста, и апокалиптические настроения. Бог у него и «милосердный», и «молчаливый», и «грозный». Присутствуют также и языческие символы: «свищут молоньи, тешится гром». Молонья в славянской мифо-

¹ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 31–32.

² Авдеенко И.А. Темпоральные символы русской рок-поэзии. Монография. Комсомольск-на-Амуре, 2016. С. 19–20.

³ Там же.

логии является богиней молний. У Соколкина она символизирует злую вражескую силу, которой противостоит сила богатырская.

Достижения в области естественных наук, в том числе освоение космоса, оказали влияние на развитие современной поэзии, что видно на примере творчества дагестанской поэтессы Аминат Абдурашидовой. Она создает свою символику. Мир поэтессы – это Космос, бесконечная Вселенная. Центральное место занимает образ Солнца, который символизирует добро, свет, а также олицетворяет собой возлюбленного.

Произведения Абдурашидовой богаты звуковой и цветовой символикой, благодаря чему создаются образные миры. Звуковая символика передается метафорами, олицетворениями, которые, переплетаясь друг с другом, образуют сложную и оригинальную картину: «нотой пронзительной грусти моей⁴», «осиный рой сомнений», «ночная тишь поет лишь о тебе», «звон молитвы падает и тает»...

Черный цвет в лирике Абдурашидовой символизирует разрушение, безысходность, горе, тьму, надвигающуюся на лирическую героиню. Алый цвет наиболее часто ассоциируется поэтессой со словом «кровь», символизирует смерть («в мире, что залит алой кровью по грудь», «в алых реках горя боюсь утонуть»). Желтый цвет лишен здесь негативной коннотации, олицетворяет свет, счастье, любовь: «в карете Солнце золотистое вновь», «вновь желтые цветы полны любви», «в каждой пряди волос золотистых лучей». Синий же является воплощением духовного начала, символизирует идеальное, чистое, таинственное, возвышенное, то, к чему стремится лирическая героиня («синью пламенной разливаясь», «в синей чаше небес», «вдоль синих бездн»).

Природа в лирике даргинской поэтессы занимает важное место: она не только служит фоном, но и является действующим лицом в лирике пейзажной, любовной, философской, гражданской. Следует выделить орнитологическую символику. Наиболее часто встречаются противопоставленные друг другу образы-символы орла и вороны. Орел символизирует свободу, честь, полет («я мечтаю взлететь, как взлетают орлы»), птица поднимается к самому солнцу, о широте и глубине чувств лирической героини свидетельствует гипербола «солнце обнимала парой крыл». Ворон (ворона) олицетворяет в лирике Абдурашидовой темные силы, подлых людей, которым чужды нравственные понятия: «ворон в мрачной тиши печень сизой клюет голубицы».

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3715.rus_lit_20-21/157-161

И.Б. Ничипоров (Москва)

СУХБАТ АФЛАТУНИ И ЕГО РОМАН «РАЙ ЗЕМНОЙ»

Статья посвящена современному литературному материалу – роману Сухбата Афлатуни (Е. Абдуллаева) «Рай земной» (2018). Историческое содержание произведения, связанное с коллизиями сталинского террора 1930-х гг. и событиями позднейших эпох, преломляется в частных биографиях персонажей, исповедальных и документальных текстах. Рассматривается образ «маленького человека» из мира культуры, который становится проницательным аналитиком истории и современности.

⁴ Абдурашидова А.А. Честь выше жизни // переводы с даргинского языка. М., 2018. С. 92, 208, 106.

Ключевые слова: современный роман, сталинские репрессии, биографическое время, образ «маленького человека».

I.B. Nichiporov (Moscow)

SUKHBAT AFLATUNI AND HIS NOVEL “EARTHLY PARADISE”

The article is devoted to modern literary material – the novel by Sukhbat Aflatuni (E. Abdullayev) “Earthly Paradise” (2018). The historical content of the work is related to the conflicts of Stalin's terror of the 1930s. And events of later eras, is refracted in private biographies of characters, confessional and documentary texts. The image of the “little man” from the world of culture, who becomes an insightful analyst of history and modernity, is considered.

Keywords: modern novel, Stalinist repressions, biographical time, image of the “little man”.

Сухбат Афлатуни – литературный псевдоним *Евгения Викторовича Абдуллаева* (род. в 1971 г.), родившегося и живущего в Узбекистане русского писателя, выпускника философского факультета Ташкентского университета, автора поэтических книг, а также романов: «Ташкентский роман» (2005), «Поклонение волхвов» (2015), «Муравьиный царь» (2016), «Рай земной» (2018)¹. В переводе с узбекского псевдоним означает «диалоги Платона», что, по его признанию, указывает на давние творческие интересы: «С одной стороны, «Афлатун» – Платон, а с другой – такая «гиперссылка» на очень любимого писателя Андрея Платонова... Я историк философии, изучаю античную философию, немного занимаюсь русской, немного среднеазиатской. Больше, наверное, историк, чем философ. Да и как писателя меня тянет к исторической прозе. Даже когда пишу о современности, стараюсь, чтобы она была «подсвечена» прошлым»².

В романе «Рай земной», вышедшем в финал «Большой книги» за 2019 г., коллизии «польского дела» в контексте сталинского террора 1930-х гг. проецируются на позднейшие эпохи, преломляются в частных судьбах Полины Круковской и ее подруги Натали. Рецензенты отмечали, что эта история «мистически затягивает»³, совмещает бытовой, социальный, метафизический планы⁴ и передается языком символических ассоциаций⁵, в технике «пуантилистического письма»⁶, нацеленной на постижение «напрасной медленной жизни, запутанной в мелочах»⁷, «летописи обыденности», оборачивающейся подчас «утомительной жвачкой повседневности»⁸.

¹ Текст романа приводится по журнальному варианту: *Сухбат Афлатуни. Рай земной. Роман* // Октябрь. 2018. №№ 7–8. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2018/7/raj-zemnoj-2.html>; <https://magazines.gorky.media/october/2018/8>.

² Сухбат Афлатуни – писатель года [интервью] // URL: <https://themag.uz/post/suhbat-aflatuni-pisatel-goda>.

³ *Голубева А.* «Наедине с книгой»: портрет одной книги – «Рай земной» Сухбата Афлатуни // URL: <https://pskovlib.ru/novosti/10540-naedine-s-knigoj-portret-odnoj-knigi-raj-zemnoj-sukhbat-aflatuni>.

⁴ Там же.

⁵ *Юсупова В.А.* Локусы и этносы в романе Сухбата Афлатуни «Рай земной» // URL: <https://mgpu-media.ru/issues/issue-41/loci-ethnic/loci-ethnoses.html>.

⁶ *Орлов Д.* Большая книга: «Рай земной» и ад обязательный // URL: <https://godliteratury.ru/articles/2019/07/17/bolshaya-kniga-ray-zemnoy-i-ad-obyazat>.

⁷ Орлов Д. Указ. соч.

⁸ *Сиротин С.* Поверхностно о 1937-м. Сухбат Афлатуни. Рай земной // URL: <http://noblit.ru/node/3799>.

Притчевый зачин об одной монахине, которая «не имела привязанности к земному... и на земле переживала рай», служит ключом к повествованию об основных героинях, с их несбывшимися ожиданиями личного счастья и устремленностью к познанию причудливого течения исторического времени.

Пунктиром прочерчен путь эксцентричной Натали – от ее профсоюзной активности в пору «перестройки», занятий каратэ и парашютным спортом, авантюрного замужества до горячего отстаивания раскопок на расстрельном поле, ранней смерти и завещания верной подруге Плюше развезть ее прах над тем самым полем...

Сращение биографического и исторического времени происходит в сюжетной линии Полины Круковской. Душевные тяготения Плюши – внешне неприметной, «наполовину польских кровей, дворянских» – постепенно обретают сверхличное значение, ее испытующим и нравственно бескомпромиссным взором обозреваются поворотные события прошлого и современности. Юношеские увлечения приводят ее в Театральный институт, на отделение музееведения, в школу знатока искусства профессора Карла Семеновича, под чьим интеллектуальным влиянием она проникается чувством истории – от интереса к своим корням до освоения родного города, где поляки селились еще с XIX в. и где теперь она созерцала пестроту культурных стилей, профессорский дом с кариатидами, с исследовательской пытливостью «впитала и по-своему в мыслях оформила» контуры драматичных биографий местных жителей. Она жадно внимает речам наставника об отношениях России и Польши, о Петре, который, по его оценке, «выбрал самый жесткий, самый варварский из всех европейских путей – немецкий. Точнее, прусский».

Рутинное написание диплома по картине «Девушка и смерть» неожиданно приоткрывает перед «маленьким человеком» от искусствоведения темные страницы недавних десятилетий, касающиеся участи коллекционера картин Стаковского в 1937 г., обстоятельств поступления в музей изучаемого Плюшей полотна и неблагоприятной роли в этом деле ее научного руководителя, который в ходе процесса над «террористической группой “Млода Польска”» «подписал все, что ему давали». Зловеще-мистическими тонами окрашен эпизод пребывания студента пединститута Карла Семеновича под арестом в «колодце счастья», где он пополнил число жертв изобретенного карательными органами «аттракциона» – «засыпать человека тем, что он больше всего любит». Его, не мыслившего жизни без чтения, издевательски забрасывали сверху книгами, что навсегда посеяло в нем ужас перед случайно упавшими томами, а в перспективе романного действия пророчило загадочную гибель профессора в дачном доме под грудой обвалившихся книг...

Метафорический сюжет неотвратимого и травмирующего обрушения на индивидуальное и общественное сознание замолчанных прежде текстов, свидетельств, пухлых томов следственных дел развивается в последующей истории Плюши, в ее семейной драме, научных поисках и все более осознанном гражданском чувстве. С подачи Ричарда Геворкяна – исследователя-театроведа и общественного деятеля, имевшего в городе репутацию «местного Солженицына», она погружается в музейно-архивные разыскания, готовит выставки о репрессиях, реконструирует подробности «нутряной, неметаллической жизни» сгинувших соотечественников.

Роман Афлатуни прирастает различными, по большей части органично вживленными в его структуру документальными вкраплениями, среди которых выделяются обнаруженные Плюшей *записи поляка Фомы Голембовского* – врача-венеро-

лога, университетского интеллектуала, принявшего православие почти перед самой революцией и ставшего позднее священником, монахом, ярким проповедником и духовным писателем. Дневник отца Фомы читается как исповедь *ученого и религиозно настроенного правдоискателя*, который избрал специальность венеролога именно потому, что от пораженных такого рода заболеваниями «отворачиваются все... мораль осуждает их», а он решил служить «этим-то *misérables*», до тех пор пока «не почувствовал в себе более высокого и важного призвания: врачевать язвы невидимые и телом не ощутимые, но от того не менее страшные». Будто со страниц произведений Л. Андреева сошли его откровения о том, что «везде, во всех общественных и умственных течениях, стали видеться мне симптомы болезней, хронических и запущенных недугов. Улицы наполнились для меня больными, точно кто-то распахнул широко ворота всех прежних больниц, фельдшерских пунктов и клиник и сорванным на митингах голосом крикнул: “Идите! Все здоровы!” И гнойная и лихорадочная толпа повалила, поползла, забила собою трамваи, кооперативы и совучреждения».

Попадая в двойные тиски антипольских и антирелигиозных преследований, отец Фома оставляет выразительный мемуар о своем горестно-торжественном сослужении архиерею за Литургией в пустой церкви при виде ворвавшихся сюда «иродов»-гонителей. Он превращается в неприкаянного скитальца, который «сложил на всякий случай самое важное: служебник, антиминс, пару иконок, эти записи, сапоги, расческу, зуб. порошок». Спустя десятилетия его образно выраженные раздумья о метафизических следствиях грехопадения, о зле как искажающем «отражении» Божественного предначертания приоткрывают религиозную картину мира героине, еще только раздумывающей о принятии крещения: «Человек после грехопадения провалился в зеркальную комнату. Из райского мира творчества, где каждый день был днем творения новых имен и новых смыслов, он провалился в мир, где можно лишь отражать, отражать одно и то же. Он стал отражением животного... Прежде он был образом Бога – не отражением, но творением Творца, творящей тварью».

Неканоничным с церковной точки зрения, но художественно оригинальным литературным памятником явилось написанное иеромонахом Фомой в начале 30-х гг. «Евангелие детства», где, за исключением Девы Марии, Иосифа Обручника и первосвященников, действуют дети 9–12 лет, так как для автора «в детстве уже проявляется все то, что с человеком становится потом». Новыми смыслами заиграли под его пером и притча о богаче и Лазаре в виде рассказа о богатом и бедном мальчиках, и повествование о «мальчике» Иуде, который хотел пойти за Иисусом, однако очень любил «заветные свои монетки», и изображение крестного пути, того, как «дети шли смотреть казнь», «многие были уверены, что никакой казни не будет, что произойдет чудо», а между тем «мальчик-палач начал забивать гвозди». Сцены морального и физического насилия выведены на пересечении детского и взрослого восприятий и оттеняются композиционной параллелью с протоколом допроса самого отца Фомы от 4 августа 1937 г., содержащим его «признание» в сотрудничестве с «иностранными разведками»: «Услышав первые сдавленные стоны и почувствовав, что чуда не будет, а будет что-то тяжелое и неприятное, толпа стала расходиться. Ушли, неся под мышками свои тряпичные куклы, девочки. Некоторые из детей остались: им хотелось посмотреть на смерть, и они жадно глядели, как маленькое тело на кресте вздрагивало с каждым новым ударом. И стреляли из рогаток, пока кто-то из Взрослых не сделал замечание и не отнял одну, но и после этого еще пару раз стреляли».

Ретроспективное движение художественного времени соотнесено в романе с нравственной рефлексией персонажей о современности. По скептическому замечанию Геворкяна, массовое сознание уверило себя в «ненужности» исторической правды, вместо раскопок и честной археологии прошлого оно предпочитает «залить поле бетоном», возвести на месте расстрелов «еще один торговый комплекс» или «еще один храм», а расхожее речевое клише «по ходу» опровергается текущим состоянием общественной жизни, поскольку «хода-то и нет. Застыло все. Никакого хода...» Детски непредвзятым и нетерпимым к фальши взглядом Плюши увидены *абсурдистские гримасы повседневности*. В городе набирает силу жесткое противодействие жильцов попыткам установить на домах памятные доски репрессированным, в Музей репрессий приходит новое поколение молодых (!) сотрудников, отчего-то питающих «нежную любовь к советскому прошлому» и то ли в шутку, то ли всерьез отмечающих чаепитием с тортом день рождения Сталина. Новоназначенная директор музея – типичная чиновница «с усталым, почти красивым лицом» – не просто пропагандирует «духовную матрицу» и апологию тоталитарного прошлого, где «были ведь и великие достижения... да и в том же ГПУ наверняка работало немало талантливых и честных людей», но и настойчиво транслирует «конструктивную» концепцию отечественной истории, согласно которой, в частности, послереволюционная эмиграция была не чем иным, как закономерным и полезным для страны «распространением русской цивилизации, русских общин по всему миру».

Таинственным, колеблющимся на грани яви и воображения получился финал романа. Застарелые узлы несложившейся личной и профессиональной жизни героини, которая была вынуждена уйти из любимого музея, ослабляются вестью из опеки о том, что «для нее есть ребенок» – девочка Наталья, словно в память об умершей подруге, а раскопки на поле все же начинаются, хотя и кажется это пока несбыточным сном: «А Плюша все кружится, поднимает руки и подпрыгивает, и поле, огромное поле в ее глазах кружится, и подпрыгивает, и уносится куда-то вместе со всеми людьми, кустами и птицами».

Итак, «Рай земной» Сухбата Афлатуни представляется самобытным образцом новейшего русского романа. Его жанровая структура местами размывается неразвитыми или поспешно оборванными линиями семейных отношений персонажей, эскизностью психологической прорисовки ряда композиционно значимых характеров, избыточными включениями сторонних голосов. В то же время произведение примечательно символическими «рифмовками» биографий, эпох, исповедальных и документальных текстов, а также стержневым сюжетом о «маленьком человеке» из мира культуры, который обременен житейскими неурядицами, но превыше всего дорожит способностью быть свободным и вдумчивым свидетелем истории и современности.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3716.rus_lit_20-21/162-166**И.С. Назарова** (Благовещенск)**ОБРАЗ БАМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1970–1980-х гг.**

Строительство Байкало-Амурской магистрали породило такое уникальное эстетическое явление, как литература БАМа, ставшее неотъемлемой частью литературного процесса второй половины XX века (это явление не было популярным предметом научного внимания и еще ждет своего исследователя). Литература БАМа обогатила и разнообразила тематический репертуар творчества известных писателей. В годы строительства магистрали БАМ посетили Л. Ошанин, Е. Еvtushenko, Р. Рождественский, поэты-барды Н. Добронравов, М. Пляцковский, Н. Резник и многие другие. Их стихи и поэмы вошли в такие книжные сборники, как «Автограф века» (1976), «Магистраль» (1977), «Стыковка» (1984), «Цветы багульника» (2004). «Строительство века» изобразили и детские писатели: Н. Ходза («БАМ – звонкое слово», 1978), З. Александрова («Письма с БАМа», 1980), Ю. Марысаев («Голубые железные дороги», 1983) и другие. Объектом настоящей статьи является поэма Е. Еvtushenko «Просека», неоднозначно трактовавшаяся как ведущими российскими литературоведами, так и авторами БАМа. Стихотворение анализируется в контексте индустриальной темы, зародившейся в творчестве В. Маяковского и БАМовской литературе с ее уникальным набором образов, мотивов и интонаций.

Ключевые слова: Евгений Еvtushenko, Просека, образ строителя БАМа, мотивы борьбы и братства, БАМовская поэзия.

I.S. Nazarova (Blagoveshchensk)**THE IMAGE OF BAM IN RUSSIAN LITERATURE OF 1970–1980's**

The construction of Baikal-Amur Mainline gave birth to such unique esthetic phenomenon as BAM literature, that became an indispensable part of the literary process of the second part of the twentieth century (this phenomenon has not been a popular subject of scholarly attention and still awaits for its researcher). BAM literature enriched and diversified the thematic repertoire of famous writers' oeuvre. During the years of mainline construction BAM was visited by L. Oshanin, Y. Evtushenko, R. Rozhdestvensky, bard-poets N. Dobronravov, M. Plyatskovsky, N. Reznik and many others. Their poems and narrative poems comprised such book collections as *Signature of the Century* (1976), *Mainline* (1977), *Railroad Joining* (*Stykovka*) (1984), the *Flowers of Labrador Tea* (2004). «The construction of the century» was also depicted by children's writers: N. Hodza («BAM Is a Ringing Word», 1978), Z. Aleksandrova («Letters from BAM», 1980), Y. Marysaev («Blue Railroads», 1983) and others. The object of the current article is Y. Evtushenko's narrative poem the *Glade* (*Proseka*), that was ambiguously treated by leading Russian literary scholars as well as by the BAM authors. The poem is analyzed in the context of the industrial theme, that took its origin in the oeuvre of V. Mayakovsky and BAM literature with its unique set of images, motives and intonations.

Keywords: Yevgeny Evtushenko, the *Glade*, the image of the BAM builder, the motives of fight and brotherhood, BAM poetry.

Строительство в 1970–1980-е гг. Байкало-Амурской магистрали не только породило возникновение такого уникального идейно-эстетического явления, как литература БАМа, но и разнообразило тематический репертуар творчества известных

писателей. В годы строительства магистрали в творческих командировках на БАМе побывали Л. Ошанин, Е. Евтушенко, Р. Рождественский, Н. Добронравов, М. Плячковский, И. Резник и проч. Их стихотворения и поэмы вошли в коллективные сборники «Автограф века» (1976), «Магистраль» (1977), «Стыковка» (1984) и т.д. «Стройку века» запечатлели и детские писатели: З. Александрова, Е. Марысаев, Н. Ходза и др. Некоторые брались за столь востребованную тему, ни разу не побывав на строительстве магистрали. В очерке С. Колесовой «Просеки и строки» есть характерный фрагмент: «Помнится, в редакцию газеты “Байкало-Амурская магистраль” пришло письмо: “Высылайте мне, пожалуйста, все номера вашей газеты. Я пишу роман о БАМе и хочу быть в курсе всех событий. Не ехать же мне на БАМ!” / Я это письмо не придумала, и автор его не шутил. Он просто был очень старым писателем. Простим ему. Но настоящее произведение может создать только очевидец»¹.

Но и у командированных «очевидцев» далеко не всегда получалось писать «по-настоящему». Чаще – пафосно и неискренне. Творчество многих из них не раз критиковали бамовцы. В 1983 году своими размышлениями по этому поводу поделился поэт В. Гузий, взяв на себя смелость указать на надуманные сюжеты, неудачную образность и откровенные неточности не только В. Нехляеву, В. Самойлову, А. Преловскому, но и Е. Евтушенко. Правда, раскритикованная поэма «Северная надбавка» (1977) к БАМу непосредственного отношения не имела. Тем не менее, своему «сверхоперативному» коллеге Гузий объяснил, что северная надбавка начисляется не за «вдавливаемые вьюгой внутрь глаза» и не за «проваливающиеся в лед полоза»: «За все эти “страсти”, если подходить строго, выплачивается районный коэффициент, а северная надбавка – за длительность пребывания на Севере, за привязанность и любовь к нему»². Позже разговор на эту тему продолжила поэтесса Н. Пузыревская³.

При этом бамовских авторов вряд ли можно упрекнуть в предвзятом отношении к своим именитым собратям по перу. Нелестную оценку их творчеству давали и «незаинтересованные лица». Среди них советский поэт В. Завадский. Ещё в 1979 году в бамовской периодике была опубликована его пародия «Не каждому поэту по зубам...» на поэму Преловского «Насыпь»⁴.

Самым удачным произведением о Байкало-Амурской магистрали из числа написанных профессионалами по праву считается поэма Евтушенко «Просека» (1975). Поэма получила неоднозначную оценку со стороны ведущих отечественных критиков, литературоведов, писателей и читателей. Многие в очередной раз упрекнули поэта в погоне за «производственной» темой, «Просеку» сочли конъюнктурной, написанной в угоду политике партии. Тогда Евтушенко и сам был не в восторге от поэмы о БАМе, которая не смогла превзойти успех «Братской ГЭС». Однако в ин-

¹ Колесова С.И. Просеки и строки // Приамурье мое – 1977. Литературно-художественный сборник. Благовещенск, 1977. С. 172.

² Гузий В.С. За что эта северная надбавка? Полемические заметки о бамовской поэзии // Авангард. 1983. 3 декабря. С. 3.

³ См.: Пузыревская Н.Б. Мы писали стихи у костров // Авангард. 1984. 9 февраля. С. 7–8.

⁴ Подробнее об этом см.: Назарова И.С. «Клюющая сопка», или «Уголок юмора и сатиры» в литературе БАМа: Темы, жанры, имена // Лосевские чтения – 2022: материалы региональной научно-практической конференции. Вып. 1 (15) / под ред. А.В. Урманова. Благовещенск, 2022. С. 41–58.

тервью 2014 г. поэт признавался: «Это была честная поэма. Никем не заказанная. Никаким правительством. Я очень рад, что это написал»⁵.

Беспристрастность Евтушенко, его желание рассказать о Всесоюзной комсомольской стройке без ложного пафоса, с опорой факты, известные ему не понаслышке, бамовцы почувствовали сразу. Гузий назвал «Просеку» одним «из самых сильных и правдивых»⁶ произведений о «стройке века».

Евтушенко запечатлел Байкало-Амурскую магистраль такой, какой ее знали сами строители. Главный герой поэмы Кондрашин – человек непростой судьбы, которого не смогли сломить никакие жизненные трудности. На БАМе он «читал и занимался боксом», «учился», «вел дневник» и «размышлял не о получке – о прошлом Родины»⁷. Кондрашин – продолжатель славных традиций своих предков, искренне верящий в историческую необходимость их поступков:

Порой смертельно уставая,
он полубредит у костра,
как будто сам вбивает сваи
в туманном городе Петра.
Умел он в рельсах Братска видеть
красногвардейские штыки,
и в Ангаре помог он выплыть
Чапаю из Урал-реки (12).

Эти исторические параллели крайне важны для понимания замысла поэмы: «Евтушенко не был бы поэтом-трибуном, если бы просто воспевал людей БАМа и их трудовые подвиги. Он искал обобщений вселенского масштаба! БАМ для него – это борьба против всего отжившего. Непролазная грязь, мерзлота, камни, которые приходится выкорчевывать, техника, которая не выдерживает строительного штурма, – всё это в поэме Евтушенко превращается в метафору борьбы с мракобесием, с человеческими пороками. Это борьба за счастливое и просвещенное будущее»⁸.

О производственных и бытовых трудностях литераторы БАМа писали с юмором, принимая их как явления временные и неизбежные, проверяющие строителей на прочность. Тем не менее, истории, рассказанные Евтушенко, были бамовцам хорошо знакомы. Борис Борисов, герой очерка С. Колесовой, в разговоре о сложностях, возникающих на стройке, цитирует фрагмент из «Просеки»:

В лежащие камни уперлись –
ни с места! – запчасти,
машины, продукты,
ушанки, горючее,
спички, стихи...

⁵ Гамов А. Евгений Евтушенко: «Я хочу, чтобы эта дорога не кончалась!» // Комсомольская правда. 2014. 25 июня. URL: <https://www.kp.ru/daily/26247/3128130/>.

⁶ Гузий В.С. За что эта северная надбавка? Полемические заметки о бамовской поэзии // Авангард. 1983. 3 декабря. С. 3.

⁷ Евтушенко Е. Просека. Поэма. М., 1977. С. 12. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

⁸ Замостьянов А. Евгений Евтушенко и песни о БАМе // Глагол. Иркутское обозрение. 2019. 23 июня. URL: https://glagol38.ru/text/23-06-2019/pesni_o_bame.

Про Учкудук – родник живой,
И про полесскую Олесю¹¹.

В поэме «Просека», как в фокусе, сошлись темы, образы и интонации, характерные для зарождавшейся тогда бамовской поэзии. Множество точек соприкосновения между поэмой Евтушенко и творчеством литераторов БАМа ни в коем случае не является свидетельством подражательства последних, желания оказаться в одном ряду с мастером. Просто Евтушенко, в отличие от своих коллег, побывавших на БАМе и пробежавшихся не слишком пристальным взглядом по поверхности, был проницательным художником, всегда чувствующим главное, схватывающим самую суть.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3717.rus_lit_20-21/166-168

Д.И. Марченко (Краснодар)

ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ РОМАНА А. ВОЛОДИНОЙ «ПРОТАГОНИСТ»

В статье изучаются особенности нарративной организации романа Аси Володиной «Протагонист» (2023), посвященного осмыслению травматического опыта современного человека – экзистенциального поиска собственной идентичности – и попыткам его преодоления. Анализируется способ нарративизации травмирующих событий: перед нами не линейно изложенная история, но разрозненные фрагменты в виде имитации нефикциональной наррации, сверхжанра свидетельства, каждый из которых представляет нарратив одного из субъектов, пытающегося вербализовать травмирующий опыт прошлого и преодолеть кризисное разобщение личности с ее характером. Таким образом, преодоление происходит именно посредством *слова*.

В работе уделяется особое внимание исследованию уникальной жанровой природы произведения, представляющего гибридную романную форму, совмещающую в себе элементы лирических (в частности, разветвленная система сквозных образов и мотивов *маски, игры*) и драматических жанров (композиционно роман состоит из *пролога, глав-агонов, коммаса, эпилога*). Делается вывод о том, что подобная организация повествовательной структуры произведения на формальном уровне отражает кризисное состояние сознания и свидетельствует о затрудненности создания целостного художественного высказывания в условиях современной действительности.

Ключевые слова: Ася Володина, повествовательная структура, кризис идентичности, гибридная романная форма.

Д.И. Marchenko (Krasnodar)

FEATURES OF THE NARRATIVE STRUCTURE OF NOVEL “PROTAGONIST” BY A. VOLODINA

The article examines the features of the narrative organization of the novel “Protagonist” by Asya Volodina (2023), dedicated to conceptualization of the traumatic experience of modern person – the existential search for his own identity – and attempts to overcome it. The traumatic

¹¹ Гузий В. Вечер в Икабье // Гузий В. Чукчуду. Стихи. Новосибирск, 2008. С. 89–90.

events narrativization method is analyzed: there is not a linearly told story, but separate fragments in the form of an imitation of narrative nonfiction, a super-genre of evidence, each of which represents the narrative of one of the subjects trying to verbalize the traumatic experience of the past and overcome the crisis separation of a personality from character. Thus, overcoming occurs precisely through a *word*.

The work devotes special attention to the study of the unique genre nature of the novel, which represents a hybrid novelistic form that combines elements of lyrical (in particular, a ramified system of pass-through characters and motifs of *mask, game*) and dramatic genres (on a compositional level, the novel consists of a *prologue, chapters-agons, commos, epilogue*). Conclusion is made that such an organization of narrative of novel structure, on the formal level, reflects a crisis state of consciousness and indicates the difficulty of creating a holistic artistic statement in the conditions of modern reality.

Keywords: Asya Volodina, narrative structure, identity crisis, hybrid novelistic form.

Цель данной работы – изучить особенности нарративной организации романа Аси Володиной «Протагонист» (2023). В его основе лежит лиминальный сюжет, состоящий из четырехфазной последовательности событийной цепи (обособление героя – искушение – испытание смертью – преображение) и восходящий к обряду инициации, который был подробно исследован А. ван Геннепом¹ и В. Тэрнером². В рассматриваемом нами тексте эта последовательность нарушается: кульминационная, пороговая ситуация – испытание смертью (самоубийство студента философского факультета престижной Академии Никиты Буянова) – становится начальным этапом, провоцирующим окружающих к онтологическому переосмыслению своего существования через рефлексивное возвращение к событиям, маркирующим вхождение в прелиминальную фазу.

Редуцированность внешнесобытийного ряда (о самоубийстве и похоронах упоминается эпизодически) позволяет говорить об особом внутреннем сюжете, разворачивающемся в сознании персонажей. Событийный статус в итоге приобретает сюжет внутренний, то, что происходит в сознании героев, а финальным *преображением* становится преображение ментальное – преодоление кризисного разобщения личности (я для себя) с ее характером (я для других)³.

Травмирующие события нарративизированы специфическим образом: перед нами не линейно изложенная история, но разрозненные фрагменты, имитирующие нефикциональную наррацию, сверхжанр свидетельства, – девять внутренних монологов, каждый из которых представляет нарратив одного из субъектов, пытающегося вербализовать травмирующий опыт прошлого. Подобное построение подтверждает мысль исследователя Л.Е. Муравьевой о том, что «нарратив в trauma studies рассматривается как один из основных инструментов конструирования травмированным сознанием новой идентичности»⁴ и что «вопрос состоит в том, обладают ли нарративы

¹ См.: Геннеп ван А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М., 1999.

² См.: Тернер В. Символ и ритуал. М., 1983.

³ См.: Тюпа В.И. Нарратология идентичности // Поэтика и прагматика нарративных практик: коллективная монография / отв. ред. В.И. Тюпа; редкол. Е.Ю. Козьмина, О.В. Федунина. Екатеринбург, 2019. С. 86–104.

⁴ Муравьева Л.Е. Авторефлексивные стратегии репрезентации травмы в художественном нарративе (на материале современной французской литературы) // Поэтика и прагматика нарративных практик: коллективная монография / отв. ред. В.И. Тюпа; редкол. Е.Ю. Козьмина, О.В. Федунина. Екатеринбург, 2019. С. 107.

о травме особым структурным единством, “навязываемым” затрудненными воспоминаниями о травматическом событии...”⁵.

Такое «структурное единство» обеспечивается уникальной жанровой природой произведения, представляющего гибридную романную форму, совмещающую в себе элементы лирических и драматических жанров. Распадение синтагматических связей компенсируется за счет актуализации связей парадигматических – системы сквозных образов и мотивов, обладающих повышенной семантической значимостью и «скрепляющих» истории героев в единое целое. Центральным для романа является комплекс кодифицированных культурой знаков, отсылающих нас к древнегреческой трагедии: это название текста, образы маски, эпиграфы-цитаты из древнегреческих трагедий, сопровождающие главы-монологи. Все это побуждает к рефлексии о том, как современный эпический текст становится инструментом рефлексии жанрового инварианта архаичной трагедии. Исследователи отмечают, что «трагедия восходит своими корнями к доэпической и долирической песне-пляске, сопровождавшей ритуал жертвоприношения, неотрывно связанный в первобытном сознании с перипетийной взаимодополнительностью смерти и возрождения» и что «тематическую основу возникающего жанра составило <...> преступление»⁶. Жанрообразующие мотивы жертвоприношения и преступления имеют конструктивное значение в анализируемом тексте: каждый из героев ощущает себя одновременно преступником («<...> как ты мог это с собой как ты мог с нами со мной сделать сообщницей соучастницей убийцей»⁷) и жертвой («<...> нас всегда было трое, но, пока я выбирала, кто из вас лишний, лишней была только я»⁸), однако в отличие от сознания древнего человека сознание современного ищет выход не столько в возрождении, предполагающем изменение внешнесюжетного статуса (хотя сестра погибшего Никиты сообщает о желании стать матерью), сколько в трансформации ментальной: кризисное состояние преодолевается посредством обретения способности вступить в продуктивный диалог с окружающими, встать на позицию Другого и таким образом преодолеть кризисное состояние. На структурном уровне это отражается в изменении композиционно-речевой доминанты текста: монологи сменяются диалогами.

Таким образом, как и в древнегреческой трагедии, современный герой оказывается «субъектом личностной самоидентификации»⁹, однако итогом самоопределения становится не гибель, а перерождение, явленное посредством *слова*: таков «кактарсис», который необходим современному человеку.

⁵ Там же. С. 108.

⁶ Теория литературы: В 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. С. 178.

⁷ Володина А. Протагонист: роман. М., 2023. С. 62.

⁸ Там же. С. 146.

⁹ Теория литературы... С. 182.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3718.rus_lit_20-21/169-171Гун Аньпин (*Санкт-Петербург*)

**ПОНЯТИЯ «БУДДА АНАГАМА» И «ГЛИНЯНЫЙ ПУЛЕМЕТ»
В РОМАНЕ «ЧАПАЕВ И ПУСТОТА» В. ПЕЛЕВИНА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ
ДЗЕН-БУДДИЗМА**

Философия дзен-буддизма занимает очень важное место в прозе В. Пелевина. Роман «Чапаев и Пустота» – это дзенский роман, в котором рассказывается о процессе просветления Петра Пустоты. Чапаев выступает в роли мастера дзен, подражая или создавая коаны, чтобы вдохновить Петра Пустоту. Первоначальное значение слова «коан» – это судебный документ древнекитайского правительства. Позже термин «коан» был заимствован дзен-буддизмом, и его содержанием обычно является рассказ о мастере дзен, диалог между мастером и его учениками, вопросы и намеки мастера. История о «Будде Анагаме» и «глиняном пулемете» является последним коаном в романе. В то же время Чапаев – реинкарнация Будды Анагамы, и его мизинец, представляющий собой глиняный пулемет, обладает способностью превращать всё в небытие. В статье рассматриваются источники понятий «Будда Анагама» и «глиняный пулемет» и роль коана, составленного из этих понятий, в реализации идей дзен-буддизма в романе. Идеального прототипа Анагамы не существует, глиняный пулемет – это шарира Будды Анагамы, то есть результат буддистской практики. Коан «Будда Анагама и глиняный пулемет» был не только рассказан, но и реализован Чапаевым, что подтверждает обращение Пелевина к дзен-буддизму на разных уровнях структурной организации романа.

Ключевые слова: коан, Будда Анагама, глиняный пулемет, «Чапаев и Пустота», Виктор Пелевин, дзен-буддизм.

Gong Anping (*St. Petersburg*)

**THE CONCEPTS OF “ANAGAMA BUDDHA” AND “CLAY MACHINE GUN”
IN THE NOVEL «CHAPAEV AND VOID» BY V. PELEVIN IN THE VIEW
OF ZEN BUDDHISM**

The philosophy of Zen Buddhism occupies a very important place in V. Pelevin's prose. The novel «Chapaev and Void» is a Zen novel that tells the story of the enlightenment process of Peter the Void. Chapaev plays the role of a Zen master, imitating or creating koans to inspire Peter the Void. The original meaning of the word “koan” is a judicial document of the ancient Chinese government. Later, the term “koan” was borrowed from Zen Buddhism, and its content is usually a story about a Zen master, a dialogue between the master and his students, questions and hints from the master. The story of “Anagama Buddha” and the “clay machine gun” is the last koan of the novel. At the same time, Chapaev is the reincarnation of Anagama Buddha, whose pinky is a clay machine gun with the power to turn everything into nothingness. The article discusses the sources of the concepts of “Buddha Anagama” and “clay machine gun” and the role of the koan, composed of these concepts, in the implementation of the ideas of Zen Buddhism in the novel. There is no ideal prototype of Anagama; the clay machine gun is the sarira of Buddha Anagama, which is the result of Buddhist practice. The koan «Buddha Anagama and the Clay Machine Gun» was not only narrated, but also realized by Chapaev, which confirms Pelevin's appeal to Zen Buddhism at different levels of the novel's structure organization.

Keywords: koan, Anagama Buddha, clay machine gun, “Chapaev and Void”, Victor Pelevin, Zen Buddhism.

Философия дзен-буддизма занимает очень важное место в прозе В. Пелевина. Роман «Чапаев и Пустота» – это дзенский роман, в котором рассказывается о процессе просветления Петра Пустоты. Построение дзенских текстов Пелевина неотделимо от важнейшего понятия дзен-коан. Первоначальное значение слова «коан» – это судебный документ древнекитайского правительства. Позже термин «коан» был заимствован дзен-буддизмом, и его содержание обычно включало рассказ о мастере дзен, диалог между мастером и его учениками, вопросы и намеки мастера. В романе «Чапаев и Пустота» Чапаев выступает в роли мастера дзен, подражая коанам или создавая их, чтобы вдохновить Петра Пустоту.

Глиняный пулемет и Будда Анагама занимают центральное место в мысли дзен в романе. Автор романа дает некоторые сведения об Анагаме и глиняном пулемете: 1. Много тысячелетий назад, задолго до того, как в мир пришли будда Дипанкара и будда Шакьямуни, жил будда Анагама. 2. Анагама просто указывал на вещи мизинцем своей левой руки, и сразу же после этого проявлялась их истинная природа. 3. Глиняный пулемет и есть кусок глины с мизинцем Будды¹. 4. Левая рука Чапаева висела на черной полотняной ленте. Кисть руки была перебинтована, и на месте мизинца под слоями марли угадывалась пустота². Другими словами, Чапаев – реинкарнация Будды Анагамы, а его мизинец, представляющий собой глиняный пулемет, обладает способностью превращать все в небытие. В процессе просветления Чапаев рассказал много тем и историй, похожих на коаны дзен, а история о Будде Анагаме и глиняном пулемете была последним коаном: «Когда Анагама указывал на гору, она исчезала, когда Анагама указывал на реку, она тоже пропадала. Короче, кончилось все тем, что он указал мизинцем на себя самого и после этого исчез. От него остался только этот левый мизинец, который его ученики спрятали в куске глины. Глиняный пулемет и есть этот кусок глины с мизинцем Будды. Очень давно в Индии жил человек, который попытался превратить этот кусок глины в самое страшное на земле оружие. Но как только он просверлил в глине дырку, этот мизинец указал на него самого, и он исчез»³.

Мысли дзен, выраженные в этом коане, близки идеям школы Линьцзи. Школа Линьцзи была сформирована во времена поздней династии Тан, и ее стиль дзен славится своей прямоотой и интенсивностью. Один коан, написанный наставником Линьцзи Исюань, основателем школы Линьцзи, не только считается классикой многих японских самураев и писателей, но и является идеологической основой коана «Анагама и глиняный пулемет» в романе. Центральная идея этого коана такова: «Последователи Дао! Если вы хотите обрести взгляд, соответствующий Дхарме, то не поддавайтесь заблуждениям других. С чем бы вы ни столкнулись внутри или снаружи – убивайте это. Встретите Будду – убивайте Будду, встретите Патриарха – убивайте Патриарха, встретите архата – убивайте архата, встретите родителей – убивайте родителей, встретите родственников – убивайте родственников. Только тогда вы обретете освобождение от уз»⁴. Убийство в коане Линьцзи относится не к настоящему убийству, а к отказу от авторитета и эмоций в процессе практики. Самоубийство авторитетного Будды изложено в коане Будды Анагамы, который представляет самую важную мысль дзэн-секты Линьцзи: не поклоняйтесь классике и авторитету, нет

¹ Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. СПб., 2022. С. 321–322.

² Там же. С. 351.

³ Там же. С. 321–322.

⁴ Линь-цзи лу. Вступ. ст., пер. с кит., коммент. и грамMAT. очерк И.С. Гуревича. СПб., 2001. С. 125.

Будды вне сознания практикующего. Глиняный пулемет – это шарира Будды Анага-мы, то есть результат практики Будды. Шарира может относиться как к практике и заслугам Будды или выдающихся монахов, так и к материальным или нематериальным телам. Пелевин совмещает эти две интерпретации: когда Анна стреляла из глиняного пулемета, Чапаев крикнул: «Огонь! Вода! Земля! Пространство! Воздух!». Использование глиняного пулемета не требует заклинаний, Чапаев объяснил суть глиняного пулемета в форме языка. С древних времен индийцы рассматривали тело человека как микрокосм, повторяющий в миниатюре вселенную, образуемую пятью элементами. Его кости сделаны из земли, органы дыхания – из ветра, флегма и другие гуморы – из воды, жар – из огня, сердце, желудок и ушные раковины заполнены акашей (эфир, пространство). То есть глиняный пулемет, представляющий собой микрокосм вселенной, состоящий из пяти элементов, может выявлять истинную природу вещей. И все вещи, на которые указывает глиняный пулемет, исчезают, тем самым иллюстрируя еще одну фразу Чапаева: «Любая форма – это пустота. Пустота – это любая форма»⁵. В «Сутре Сердца» есть похожее выражение: «Чувственно воспринимаемое – это и есть пустота. Пустота – это и есть чувственно воспринимаемое»⁶. Коан «Будда Анагама и глиняный пулемет» сочетает в себе мысли Школы Линьцзи, «Сутры Сердца» и понятия шариры, которое появляется в романе двумя способами: вербально и практически.

В романе «Чапаев и Пустота» коан используется не только как средство просветления, но и как первопричина формирования сложной структуры пространства романа. Путь Петра к просветлению полностью пассивен, его практика дзен ближе к программе или компьютерной игре, а ключом к тому, сможет ли он пройти уровень, является его сознание. По определению Й. Хейзинги, игра есть «добровольное поведение или занятие, которое происходит внутри некоторых установленных границ места и времени согласно добровольно взятым на себя, но, безусловно, обязательным правилам, с целью, заключающейся в самом этом занятии»⁷. Два нарративных пространства, в которых живет Петр, и третье пространство, в которое его ведет барон, являются установками уровня «Дуализм», и если его сознание избавится от дуализма, то эти пространства исчезнут. Каждое продвижение сюжета является проверкой понимания коана; Петр является игроком в этой дзен-игре, в то время как дзен-мастер Чапаев и черный барон – неигровые персонажи.

После того как глиняный пулемет превратил все в небытие, Чапаев открыл следующий уровень: рассказав в категориях дзен о пустоте, Чапаев попросил Петра закрыть глаза, а затем открыть их, чтобы увидеть реку Урал. Правило этого уровня игры состоит в том, чтобы понять коан «Глиняный пулемет» и идею «Любая форма – это пустота»: тогда вы сможете переплыть реку Урал. Но Петр не был готов, поэтому ему не удалось пройти уровень. Другими словами, понимание коана является правилом игры дзен, но сама установка игрового уровня также составляет коан.

⁵ Пелевин В.О. Указ. соч. С. 324.

⁶ Древний Восток. Сутра сердца. Праджня-парамиты / пер. Торчинова Е.А. // Введение в буддологию: курс лекций. СПб., 2000. С. 252–267.

⁷ Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; коммент., указатель Д.Э. Харитоновича. СПб., 2011. С. 58–59.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3719.rus_lit_20-21/172-175**М.В. Бочкина** (*Москва*)**БЕЗДНА В РОМАНЕ А. САЛЬНИКОВА «ПЕТРОВЫ В ГРИППЕ И ВОКРУГ НЕГО» И Ю. МАМЛЕЕВА «ШАТУНЫ»**

В статье рассматривается понятие бездны и его трактовка в романах Ю. Мамлеева «Шатуны» и А. Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него». Концепцию бездны Ю. Мамлеев обосновал в своих философских трудах, и парадоксальность русского сознания автор объясняет постоянным ощущением бездны. Такие черты русского сознания, как стремление к запредельному, чувство тоски, обездоленности и в то же время самоценности воплотились в героях «Шатунов». В романе А. Сальникова для героев тоже характерна обращенность на себя, при этом они тяготеют своей обычностью, а в романном мире незримо присутствует ощущение второй реальности.

Ключевые слова: Сальников, Мамлеев, бездна, роман, метафизический реализм.

M.V. Bochkina (*Moscow*)**THE ABYSS IN THE NOVEL “PETROV’S FLU” BY A. SALNIKOV AND “SHATUNY” BY YU. MAMLEEV**

The article explores the concept of the abyss and its interpretation in the novels by Mamleev “Shatuny” and A. Salnikov “Petrov’s Flu”. Mamleev substantiated the concept of the abyss in his philosophical works, and the author explains the paradoxical nature of Russian consciousness by the constant feeling of the abyss. Such features of Russian consciousness as the desire for the transcendental, the feeling of melancholy, deprivation and at the same time self-worth are embodied in the heroes of “Shatuny”. In A. Salnikov’s novel, the heroes are also characterized by a focus on themselves, while they are burdened by their ordinariness, and in the novel’s world there is an invisibly present feeling of a second reality.

Keywords: Salnikov, Mamleev, abyss, novel, metaphysical realism.

Роман А. Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него», вышедший в 2016 г., критики часто сравнивали с творчеством русских писателей, Гоголя и Булгакова, а также с романами Ю. Мамлеева. Как у Ю. Мамлеева, так и у А. Сальникова выделяли, с одной стороны, черты постмодернистской поэтики, с другой – интерес к повседневной действительности. Р. Семькина, исследуя творчество Ю. Мамлеева, пришла к следующему выводу: «Отмеченные черты поэтики Ю. Мамлеева внешне сближают его с постмодернизмом: виртуальная действительность и образы-симулякры, обращение к грубому, мрачному, шокирующему, феноменальная интертекстуальность <...>. Однако основа творчества Ю. Мамлеева – повседневная реальность. Неведомое предстает у него не как нечто фантастическое, а как “умопостигаемая интуитивная реальность”. С реализмом связывает Ю. Мамлеева и стремление высказать собственную мысль о мире – свою философскую космоантропологию»¹. Черты постмодернизма выделялись исследователями и в романе А. Сальникова, например, интертекстуальность (феномен советской культуры, множественные литературные

¹ Семькина Р. Кто есть я? URL: <https://magazines.gorky.media/october/2007/3/kto-est-ya.html>.

отсылки), абсурдность, дробление реальности, использование виртуальных личин, герои-симулякры². Однако сам писатель настаивал на вторичности фантастического и абсурдного по отношению к повседневной действительности, отраженной в его романе, называя себя писателем-бытовистом.

В романе «Петровы в гриппе и вокруг него» действительность начала 2000-х гг. показана конкретно, пространство романа насыщено приметами эпохи (появившиеся мобильные телефоны, игры, комиксы и т.п.). Хронотоп в романе – это типичные места российского города (троллейбус, квартира, гараж, библиотека, магазин, подъезд, лифт), а персонажи, на первый взгляд, являются усредненными людьми. К примеру, подробно описаны надписи в лифте, где упомянуты известные музыкальные группы («не обошлось без Цоя, который был жив»), квартира Петровых. В этой повседневности незримо присутствуют и отголоски предшествующих эпох, текст изобилует отсылками к советскому времени, самый яркий эпизод – детская елка, которую посещал старший Петров в детстве и младший Петров уже в 2000-е: «Петрову не хотелось к елке, он увидел, что стена, возле которой стоят взрослые, украшена мозаикой – огромной головой Ленина»³. Примечателен и спор Петрова с учительницей о детской советской литературе: педагог считала, что книги о комсомольцах и пионерах непонятны современным детям. Диалог завершается курьезом: защищавший советскую литературу Петров вспоминает, что его одноклассник, воспитанный на книжках, где «партизаны поезда под откос пускали», впоследствии подался на строительство Исламского государства. Друг Петрова Игорь называет себя пришельцем, отмечая, как сильно люди изменились за пятнадцать лет после распада СССР. Время в романе – не просто застывший срез эпохи. Автор прослеживает его текучесть, подвижность, анализирует изменения в стране и человеке, подмечая, что осталось константным сквозь времена и что стало принципиально новым.

Роман Ю. Мамлеева «Шатуны» не настолько подробно описывает эпоху, однако писатель отмечал, что текст «был связан прежде всего с общей духовной обстановкой в Советском Союзе» и что «роман “Шатуны” – интерпретация всей этой жизни в советский период»⁴. При этом писатель отмечал, что стремился создать некие архетипические черты человека. На прозу Ю. Мамлеева сильное влияние оказывают философские взгляды писателя. В прозе А. Сальникова метафизический аспект не настолько силен, философские суждения если и присутствуют в тексте, то часто показаны в пародийном и ироническом ключе, собственно автору они не принадлежат. Однако метафизическая глубина создается при помощи отсылок, в частности образов греческой мифологии, а также рефлексии героев, в которых тоже обнаруживаются архетипические черты, объединяющие их с героями Ю. Мамлеева. По мнению критика А. Жучковой, роман А. Сальникова «не о жизни, он о смерти», а говоря о послании автора читателю, критик отмечает, что «автор через текст-рукопожатие передает ему ледяной ад безнадежности»⁵. Романная действительность «Петровых

² Зыховская Н.Л., Новикова Е.В. Своеобразие романа А. Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него»: идейные, интертекстуальные и композиционные аспекты // Челябинский гуманитарий. 2020. № 3 (52). С. 97–104.

³ Сальников А.Б. Петровы в гриппе и вокруг него. М., 2023. С. 146.

⁴ Мамлеев Ю. «Два моих читателя решили закончить жизнь самоубийством, но, прочитав мои тексты, передумали». URL: <https://bolshoi.by/persona/pisatel-yuriy-mamleev/>.

⁵ Жучкова А. Спасти Сальникова: Петровы вокруг него. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2018/4/spasti-salnikova-petrovy-vokrug-nego.html>.

в гриппе и вокруг него» гриппозная, двоящаяся, мерцающая. Античная мифология неслучайно обрамляет сюжет: Аид – это ФИО персонажа, античный бог и образ подземного царства, куда попадает Одиссей, с которым соотносится Петров в его циклических путешествиях по городу, снам, воспоминаниям. Это и образ ада и бездны, которые незримо просвечивают в романном пространстве. Несмотря на то, что в романе Ю. Мамлеева «Шатуны» ад и бездна предстают в более явном и гипертрофированном виде, писатель настаивал, что монстрами его персонажей сделало желание выйти за пределы обыденности, а в произведениях обнажается реальная, но скрытая сфера бытия⁶.

И у Ю. Мамлеева, и у А. Сальникова в романном мире отражается распад межличностных отношений, пропасть между мужским и женским началом, зло, которое пронизывает бытие и противостоит жизни, деторождению – это воплощено в романе «Петровы в гриппе и вокруг него» в мотиве неподлинной жизни и мнимого бытия. Петровы разведены, но продолжают совместную жизнь, словно по инерции. Жена Петрова, повинаясь спирали в животе, убивает мужчин, причем очередной предполагаемой жертвой становится муж Алины, страдающей от домашнего насилия, отчего персонаж не вызывает явного сострадания. Ситуация описывается в таком ракурсе, что автор словно остается безоценочным к своей героине, что, на первый взгляд, напоминает постмодернистский метод (автор самоустраняется и играет с читателем на протяжении всего романа). Но, главное, таким образом автор констатирует кризис и распад самих основ человеческого бытия. Петрова живет с ощущением бездны внутри себя: «В ее прошлом были только непрерывно гудевшие, окружавшие ее языки пламени, которое не обжигало ее и будто бы даже не давало света, но при этом было, несомненно, пламенем какой-то бесконечной пропасти»⁷. В «Шатунах» убийства Федора Соннова являются попыткой сдернуть невидимый покров бытия, вновь и вновь прикасаться к бездне, узреть ее. История Павла и Лиды как путь бессмысленного сладострастия, которое, в противовес законам человеческой жизни, оборачивается убийством детей изощренным способом, плодит смерть. Нслучайно Соннов убивает Лиду, так он идет дальше Павла и искореняет саму возможность зарождения жизни.

Ю. Мамлеев в своем философском труде «Россия вечная» рассуждает об антинимизме русского сознания (для него это понятие метафизическое, а не национальное), для которого характерно стремление к запредельному, тоска «без объекта», тайная «неутоленность», «лишенность» и «обездоленность», ощущение бездны («народ-бездноноситель»). По мнению писателя, «тоска указывает на стремление выйти из тюрьмы Реальности»⁸. Главное противоречие в душе человека – это «контраст между чувством Бога и русской тоской, между Богом и бездной». Бытие человека, по мысли Ю. Мамлеева, парадоксально: «Но русское бытие отмечено чертами «второй реальности», обращенности на себя, странного нарциссизма (влюбленности в свое бытие), но с «разрывами» и «провалами»; жалости к тому, что «пришло отцвесть и умереть»; лишенности и в то же время веры в свою самоценность, перехо-

⁶ Семькина Р. Кто есть я? URL: <https://magazines.gorky.media/october/2007/3/kto-est-ya.html>.

⁷ Сальников А.Б. Указ. соч. С. 154.

⁸ Мамлеев Ю.В. Россия вечная. М., 2020. С. 121.

дящую иногда в солипсизм; интереса к себе и к запредельному; незаметного, но повседневного и естественного сюрреализма»⁹. Герои А. Сальникова испытывают до конца неосознаваемую «неутоленность» и тяготятся своей «обычностью», «срединностью». Петров, автослесарь, погрязший в беспросветной повседневности, ощущает свою отчужденность от семьи и чувствует, что есть иная, потусторонняя жизнь: «Это было какое-то чувство, что все должно было происходить не так, как есть, что кроме той жизни, которая у него, имеется еще какая-то: это была огромная жизнь, нечто другое, что-то менее бытовое, и несмотря на огромные размеры этой другой жизни, Петров за почти тридцать лет к ней не прикоснулся, потому что не знал как»¹⁰. Петров участвует в совершении самоубийства Сергея, который тоже страдал от своей обычной, бытовой жизни, мучился от непризнанности, писал посредственные романы, но хотел прорваться в иную жизнь с помощью выстрела себе в голову. Для Сергея характерна замкнутость на себе, нелюбовь к людям, нарциссизм. Примеры такой замкнутости и недоверия к миру есть в романе Ю. Мамлеева «Шатуны». Извицкий, сосредоточенный на собственном «я», ощущал «тотальность собственного бытия», и даже Анна не смогла изменить этого, ему оставалось лишь «погружаться в бездну». Предельное отторжение от мира характерно для Пети, который в конечном итоге совершает самоубийство, съедая самого себя.

А. Сальников вслед за Ю. Мамлеевым усматривает в действительности парадоксы, алогизм, изломы, которые скрываются за покровом бытовой, повседневной жизни. Сюрреализм, сдвиг обнаруживаются в самой жизни самых обычных людей, в их сознании, в ежедневных ситуациях, где просвечивает иной, непостижимый мир.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3720.rus_lit_20-21/175-178

О.А. Гримова (Краснодар)

БИОГРАФИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В РОМАНЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА «ЧАГИН»

Статья посвящена рассмотрению повествовательной организации романа Е.Г. Водолазкина «Чажин», исследуются особенности функционирования жизнеописательных фрагментов в структуре развернутого художественного высказывания. В работе осмыслены такие черты биографических нарративов, как фрагментарность, повествовательная опосредованность, субъектный синкретизм, обращение к контрфактуальной биографичности. Исследователь приходит к выводу о том, что трансформации жизнеописательной дискурсивности связаны с важными для концептосферы романа смыслами, в частности, с идеей о вымысле как способе максимально сближить жизненный путь, выстраиваемый человеком, с Божественным замыслом о нем.

Ключевые слова: Е.Г. Водолазкин, «Чажин», нарратор, ментальное событие, контрфактуальность, биография.

⁹ Там же. С. 168.

¹⁰ Сальников А.Б. Указ. соч. С. 363.

O.A. Grimova (Krasnodar)

BIOGRAPHICAL DISCOURSE IN THE STRUCTURE OF E.G. VODOLAZKIN'S NOVEL "CHAGIN"

The article is devoted to the consideration of the narrative organization of E.G. Vodolazkin's novel "Chagin", the features of the functioning of life-descriptive fragments in the structure of a text are explored. The work comprehends such features of biographical narratives as fragmentation, narrative mediation, subjective syncretism, and appeal to counterfactual biographicality. The researcher comes to the conclusion that the transformations of life-descriptive discursivity are associated with meanings that are important for the conceptual sphere of the novel, in particular, with the idea of fiction as a way to bring the life path built by a person as close as possible to the Divine plan for him.

Keywords: E.G. Vodolazkin, "Chagin", narrator, mental event, counterfactuality, biography.

Основная цель настоящей статьи – осмыслить повествовательную структуру вышедшего недавно романа Е.Г. Водолазкина «Чагин», в частности, проанализировать дискурсивную природу и функции фрагментов, организованных как жизнеописания персонажей. Основополагающей для нас является мысль О. Мандельштама о биографии как «позвоночнике романа»¹, а также тезис о жизнеописании как одном из главных жанровых истоков романа². Поскольку новейшая литература транслирует кризис традиционной для европейской культуры гуманистической парадигмы, неизбежно меняются законы, по которым строится современное жизнеописание. Нам представляется продуктивным оценить эти изменения в контексте постоянных трансформирующихся параметров «внутренней меры»³ романного высказывания.

Жизнеописание протагониста становится основой сюжета последнего романа Е.Г. Водолазкина, структурно соотнесенного как с агиографическим повествованием (как в «Соловьеве и Ларионове», «Лавре», «Авиаторе», «Оправдании острова», в рассматриваемом романе перед читателем разворачивается путь современного праведника, оканчивающийся «вознесением»⁴), так и с традицией романа становления: к «вознесению» герой движется через преступление, покаяние, аскезу, переживает существенные внутренние трансформации.

Внешнесобытийный ряд, образующий «каркас» жизнеописания, всецело определяется речевой и ментальной событийностью. Событие оказывается неотделимым от слова о нем. Герой движется к осознанию происходящего с ним через поиск слова, определяющего его изменившийся статус. Так, герой окончательно осознает себя как предателя лишь вследствие определения своей деятельности через глагол «доносить»⁵.

Событийность пути героя определяется не его взаимодействием с миром, внешними обстоятельствами, эпохой, а его ментальным статусом. Изображение внутренних изменений оказывается связанным с концептуальной для писателя дихотомией «па-

¹ Мандельштам О.Э. Конец романа // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 204.

² Теория литературных жанров. М., 2011. С. 61.

³ Там же. С. 48.

⁴ Водолазкин Е.Г. Чагин. М., 2022. С. 368.

⁵ Там же. С. 89.

мать – забвение». Рассказ о себе с опорой на память оказывается нетворческим и механистичным. Герой фиксирует в дневнике лишь описания и перечни, оказывается неспособным отбирать детали и события, а значит, осмысливать себя и происходящее. Для того чтобы «включить» режим рефлексии, герою приходится бороться с памятью. Приобретенная способность к забыванию становится трамплином к творческому состоянию, позволяющему «пересочинить» себя, свою биографию.

Дискурсивные характеристики жизнеописания героя определены такими особенностями нарративной организации биографических фрагментов, как опосредованность и фрагментарность. Жизнеописание героя вводится в текст не в традиционной форме «я-повествования», а при помощи многократно опробованной постмодерном модели восстановления утраченной рукописи, когда читателю предлагается не сам источник, а его версии, созданные сознаниями реципиентов, входящих в текст романа как вторичные, третичные и т.д. нарраторы. «Исходный» текст не только недоступен (дневник Чагина сжигает одна из героинь), но и неполон. Каждый нарратор обладает своей долей информации о протагонисте. Читателю, следовательно, предлагается самостоятельно собрать целостную картину, свою версию уникального личностного смысла, развернутого в романном пути протагониста. Будучи соотнесенной с нарративными техниками постмодернистов, в романе Е.Г. Водолазкина данная повествовательная модель транслирует принципиально иные смыслы. В «Чагине» она связана не с идеей недостижимости истины, утверждением недостоверности любого высказывания, а с иными, скорее неомодернистскими концепциями, реализованными в романном корпусе современного автора, в частности, с идеей целостности и связности «Божьего мира», в рамках которого осуществляется непрерывное диалогическое взаимодействие всех со всеми.

Благодаря упомянутой повествовательной модели образная система романа основывается на двойнических парах. Жизнеописание Чагина «зарифмовывается» с жизнеописаниями Вельского, Мещерского, Шлимана, Дефо и многих других героев, что связано с еще одним важным для концептосферы романа процессом – утратой субъектности, актуализацией субъектного синкретизма⁶. Изложение биографий персонажей организовано так, что постепенно речевые партии говорящих унифицируются, исчезает разница горизонтов восприятия, граница между биографическими сюжетами разных героев. Возникает эффект читательского соприкосновения с речами и жизнью некоего «архетипического» человека, чье предназначение – непрерывно двигаться от погруженности в жизненную прагматику, где облик «я» диктуется ситуативным – обстоятельствами, случайностями, временем – к духовному восхождению к настоящему «я», определяемому лишь замыслом Творца.

Идея этого движения реализуется посредством соотнесения фактуальной и контрфактуальной биографии героев. Если во внешнесобытийный сюжет развернута первая, то вторая реализуется в ментальном мире ряда героев, создающих «скорректированные» версии собственного жизненного пути, на реальное воплощение которых уже не хватит времени. Не только слово, но и поступок перестают быть константным «атрибутом» субъектности. Человек определяется, по Водолазкину, способностью дойти до понимания замысла о себе; постигнув его, он может творчески пересоздать уже состоявшийся жизненный путь, исправив несоответствие «эйдосу». Средством

⁶ Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. Т. 2. М., 2004. С. 262.

такого творческого пересоздания становится сотворение художественного текста, поэтому в финале романа уничтожение дневника Чагина компенсируется открытием его «автобиографической» поэмы «Одиссей», в которую центральное событие фактически достоверного жизнеописания героя – его предательство – уже не входит.

УДК 82-1

https://www.doi.org/10.29003/m3721.rus_lit_20-21/178-181

Сюй Шуан (*Москва*)

**«ЛЮБИМЫЕ СЛОВА ПОЮ НА СВОЙ САЛТЫК»:
СТИХИ ВЛАДИМИРА КУЧЕРЯВКИНА В РЯДУ РУССКИХ
ПОЭТИЧЕСКИХ «ПАМЯТНИКОВ»**

В статье анализируется стихотворение современного поэта Владимира Кучерявкина «Памятник. Вот он стоит, качая головой...» как выразительный образец полицитатности; в качестве претекстов рассматриваются произведения, связанные с традицией горацянских «памятников» – обращенные к Пушкину стихи Есенина и Маяковского, а также «Дайте Тютчеву стрекозу...» Мандельштама.

Ключевые слова: В.И. Кучерявкин, «Ода к Мельпомене» Горация, полицитатность, А.С. Пушкин, В.В. Маяковский, С.А. Есенин, О.Э. Мандельштам.

Xu Shuang (*Moscow*)

**“I SING MY FAVORITE WORDS ON MY OWN”:
A POEM BY VLADIMIR KUCHERYAVKIN AMONG RUSSIAN
POETIC “MONUMENTS”**

The article analyses the poem “A Monument. Here he stands shaking his head...” as a vivid example of intertextual poetics; works connected with the tradition of Horatian “monuments” – poems by Yesenin and Mayakovsky addressed to Pushkin, as well as “Give Tyutchev a dragonfly...” by Mandelstam are considered as pre-texts.

Keywords: V.I. Kucheryavkin, “Ode to Melpomene” by Horace, intertextual poetics, A.S. Pushkin, V.V. Mayakovsky, S.A. Esenin, O.E. Mandelstam.

По словам известного исследователя, работающего в области лингвопоэтики, Н.А. Фатеевой, «в литературе последних лет каждый новый текст просто иначе рождается, как из фрагментов или с ориентацией на “атомы” старых, причем соотношение с другими текстами становится не точечным, а общекомпозиционным, архитектоническим принципом...»¹ Эти слова вполне справедливы и для поэта Владимира Кучерявкина.

Владимир Иванович Кучерявкин (1948) пишет стихи с 1970-х гг., с 1980-х публиковался в самиздатской периодике. С 1994 года вышло несколько его книг, в основном поэтические сборники («Танец мертвой ноги» 1994 г., «Треножник» 2001 г., «В открытое окно» 2011 г., «До Янджоу тысяча ли» 2018 г. и другие).

¹ Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000. С. 31.

В сборнике «Созерцание С» (М.: НЛЮ, 2014), включившем стихи, написанные, видимо, в основном в 2000-х гг., есть стихотворение, которое можно прочесть как своеобразный поэтический манифест. Мы проанализируем его и как выразительный образец соположения, напластования разных отсылок к поэтической традиции, и как поздний эпизод в ряду русских поэтических «памятников», начинающемся с переводов и переложений «Оды к Мельпомене» Горация:

Памятник. Вот он стоит, качая головой.
В лице, в фигуре смысла – кто там разберет.
Но проходит за годом год,
А он стоит, а ты живой.
Но я уйду, но я уйду
Шагать по облакам стопою нежной.
А тут пока с доверчивой надеждой
Гляжу на ныне дикий финн
И на тунгус угрюмый, на русский, на калмык.
Любимые слова пою на свой салтык².

Здесь Кучерявкин, во-первых, прямо цитирует знаменитое стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», делая при этом характерные для себя грамматические «ошибки» и в последней строке предлагая формулу трансформации реминисценций: «Любимые слова пою на свой салтык».

Позволим себе осторожно предположить, что явно маркированное как тюркское последнее слово стихотворения Кучерявкина, «салтык» вместе с демонстративно неправильным склонением существительных в цитате из Пушкина может намекать на «татарина»-Державина, о котором Пушкин говорил, что «его гений думал по-татарски – а русской грамоты не знал за недосугом»³.

Цитируя и переделывая Пушкина, Кучерявкин тем самым присоединяется к большой традиции русских поэтических «памятников»: как известно, стихотворение самого Пушкина находится в сложных семантических отношениях не только с «Одой к Мельпомене» Горация, но и с предшествующими ее переделками на русском языке: сокращенным переводом Ломоносова и «Памятником» Державина⁴.

К этой традиции «памятников», перерастающей переложения оды Горация, принадлежат и обращения к памятнику Пушкина на Страстном бульваре Есенина и Маяковского. Их стихи, как нам думается, тоже отозвались у Кучерявкина.

Есенина Кучерявкин почти прямо цитирует: у Кучерявкина памятник «стоит, качая головой», у Есенина сказано: «Трясешь ты гордой головой». Понятно, что сам по себе памятник такого образа породить не может, поэтому мы и считаем, что Кучерявкин непосредственно отсылает здесь к Есенину; разумеется, впрочем, что этот фантастический образ связан со столь важным для Пушкина как автора «Медного всадника» и «Каменного гостя» мотивом оживающей статуи. Памятник Пушкина обретает способность двигаться и в «Юбилейном»: он сходит к Маяковскому с пьедестала.

² Кучерявкин В. Созерцание С. М., 2014. С. 79.

³ Письмо к А.А. Дельвигу, не позднее 8 июня 1825 г. // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. М., 1962. С. 161.

⁴ Подробнее об этом см.: Пумпянский Л.В. Об оде Пушкина «Памятник» // Вопросы литературы. 1977. № 8. С. 136–151.

Есть и еще конкретные, словесные переключки: например, как и Есенин, Кучерявкин называет свое поэтическое творчество *пением* («Любимые слова пою на свой салтык» – «Еще я долго буду петь... / Чтоб и мое степное пенье / Сумело бронзой прозвенеть»).

Когда Кучерявкин цитирует, демонстративно искажая, пушкинское «Ехегі monumentum», он следует в этом за Маяковским, который в «Юбилейном» по-своему, гротескно снижая, вспоминает свои самые любимые стихи Пушкина: письмо Онегина к Татьяне («Дескать, муж у вас дурак и старый мерин, / я люблю вас, будьте обязательно моя, / я сейчас же утром должен быть уверен, / что с вами днем увижусь я»).

И, конечно, к стихам Есенина и Маяковского восходит, помимо названных нами выше частных деталей и поэтических ходов, сама ситуация: живой человек, поэт, находится перед памятником, сравнивает себя с Пушкиным, стремится отнестись к Пушкину как к живому. Глагол «стоять» присутствует во всех трех текстах, у Маяковского многократно повторяясь (и приобретая дополнительные смыслы: «После смерти нам стоять почти что рядом», «Этот нам кампания – пускай стоит»). При этом Кучерявкин употребляет глагол «стоять» заметно иначе, чем Есенин и Маяковский: в стихотворении Есенина живой поэт стоит перед памятником («Стою я на Тверском бульваре, / Стою и говорю с тобой»), у Маяковского ему самому и Пушкину «стоять почти что рядом», – у Кучерявкина этому соответствует, казалось бы, самое тривиальное: «Памятник. Вот он стоит...». Это намеренное упрощение, как нам кажется, для Кучерявкина оказывается способом заговорить о том же самом, о чем говорили Есенин и Маяковский: противопоставить памятник («мертвечину» для Маяковского, «бронзу выкованной славы» у Есенина, бессмысленность для Кучерявкина: «В лице, в фигуре смысла – кто там разберет») и продолжающуюся жизнь поэзии. Напомним, что такое противопоставление материального памятника, меди и камня, живому духу поэта, сохраняющемуся в его стихах, было главным в исходном контексте – «Оде к Мельпомене» Горация, и сохраняется как главная идея во всех последующих русских поэтических «памятниках», как бы сильно они ни отличались друг от друга. Но если у поэтов-предшественников эта идея была выражена развернуто, эксплицитно, риторически ясно, порождая формулировки, становящиеся «крылатыми словами» («Я люблю вас, но живого, а не мумию», «Ненавижу всяческую мертвечину, / Обожаю всяческую жизнь!»), то современный поэт предлагает нам семантически неожиданную, – возможно, и не сразу понятную последовательность личных местоимений:

А он стоит, а ты живой.

Но я уйду...

«Ты», как мы понимаем, – это обращение к Пушкину, опять приобретающее способность эмоционально подействовать на читателя из-за своей неожиданности и некоторой грамматической парадоксальности: «он» – памятник Пушкину, «ты» – сам Пушкин, живой, тот, к кому можно обратиться; а в следующей строки смысл высказывания дополнительно осложняется еще одним личным местоимением, к тому же повторяющимся: «я». (У Есенина обращение к Пушкину сформулировано прямо: «О Александр!», у Маяковского в самом начале: «Александр Сергеевич...»).

Позволим себя также предположить, что противительный союз «но» и движение лирического героя прочь («Но я уйду, но я уйду / Шагать по облакам стопою

нежной»), не теряя своей загадочности, тем не менее могут быть отчасти пояснены тем, что в этом фрагменте стихотворения, возможно, есть реминисценция из Мандельштама:

Баратынского подошвы
Раздражают прах веков.
У него без всякой прошвы
Наволочки облаков.
(«Дайте Тютчеву стрекозу...»)

Если Есенин и Маяковский сравнивают себе с Пушкиным и, в сущности, уподобляют себя ему, то современный поэт склонен говорить о различиях (не может позволить себе прямого уподобления). Заметим, что противопоставление Пушкина и Баратынского свойственно в большей степени позднейшей традиции (так, их противопоставлял Бродский в своем разборе элегии Баратынского «Запустение»), тогда как для XIX века Баратынский был всего лишь одним из поэтов пушкинской плеяды.

Полицитатность, так ярко проявившуюся в анализируемом стихотворении Кучерявкина и вообще характерную, как известно, для современной литературы, некоторые исследователи понимают как отказ от авторского «я» (см., например, слова И.С. Скоропановой о том, что «я» в постмодернизме «множественно, безлично, неопределенно, нестабильно, выявляет себя посредством комбинирования цитаций»⁵). В случае Кучерявкина, однако, нам представляется более точным сформулированное Л.В. Зубовой представление о нем как об «ироничном лирике»⁶: спетые, как сказано в финале приведенного выше стихотворения, «на свой салтык», старые хорошие стихи не делаются из-за переименования менее «любимыми».

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3722.rus_lit_20-21/181-185

В.А. Матях (Москва)

РОМАН Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО» КАК ПРЕТЕКСТ РОМАНА В. СОРОКИНА «ДОКТОР ГАРИН»

В статье рассматриваются точки пересечения романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» и романа В. Сорокина «Доктор Гарин», выдвигается тезис о том, что символистский роман Б. Пастернака – претекст метамодернистского романа В. Сорокина (на основании анализа композиционных, стилистических, концептуальных элементов текста). Роман «Доктор Живаго» и роман «Доктор Гарин» показывают связь трех важнейших концептов русской культуры: «путь», «жизнь» и «история». На основании сходства взгляда на историю, представленного в обоих текстах, в статье сравниваются образы двух главных героев сопоставляемых романов – Юрия Живаго и Платона Гарины.

Ключевые слова: Б. Пастернак, «Доктор Живаго», символистский роман, В. Сорокин, «Доктор Гарин», метамодернизм, мифологическое пространство, лиричность романа, концепт «путь», концепт «жизнь», концепт «история», религия, хронотоп.

⁵ Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие. М., 2004. С. 5.

⁶ Зубова Л.В. Предисловие // Кучерявкин В. Треножник: Стихи, проза. СПб., 2001. С. 5.

V.A. Matyakh (Moscow)

**BORIS PASTERNAK'S NOVEL "DOCTOR ZHIVAGO" AS A PRETEXT
TO VLADIMIR SOROKIN'S NOVEL "DOCTOR GARIN"**

The article examines the similarities between B. Pasternak's novel "Doctor Zhivago" and V. Sorokin's novel "Doctor Garin". Based on the analysis of compositional, stylistic and conceptual elements of the text, the article proposes a thesis that B. Pasternak's symbolist novel is a pretext to V. Sorokin's metamodernist novel. "Doctor Zhivago" and "Doctor Garin" show the connection between 3 major concepts in Russian culture: "road", "life", "history". Based on the similarity between the view of history (presented in both texts), the article compares two main characters of the novels: Yuri Zhivago and Platon Garin.

Keywords: B. Pasternak, "Doctor Zhivago", symbolist novel, V. Sorokin, "Doctor Garin", metamodernism, mythological space, novel lyricism, concept "road", concept "life", concept "history", religion, chronotope.

В интервью о своем романе «Доктор Гарин», опубликованном в 2021 г., В. Сорокин говорил: «У меня была простая идея: взглянуть, что могло бы произойти с доктором Живаго в середине XXI века. Доктор Гарин с титановыми конечностями внутренне похож на Юрия»¹. Романы В. Сорокина всегда полны интертекстуальными элементами, и «Доктор Гарин» в этом смысле не исключение.

В первую очередь «Доктор Живаго» и «Доктор Гарин» имеют ряд внешних сходств. Само название произведения Сорокина отсылает к последнему символистскому роману: и Сорокин, и Пастернак выносят лексему *доктор* в сильную позицию заглавия, чтобы акцентировать внимание на герое, который воспринимает действительность и через которого воспринимаем изображенную действительность мы.

Можно говорить и о частичном локационном сходстве: ряд исследователей-географов и историков отмечают, что выдуманный Пастернаком Юртин на самом деле – Пермь². Уральский контекст в «Докторе Живаго» и алтайский контекст в «Докторе Гарине» вводятся Б. Пастернаком и В. Сорокиным с целью создания мифологического пространства, обусловленного изображением незнакомого Зауралья. Урал и Алтай для авторов – особые локусы, в которых на удивление гармонично сочетаются цивилизация и дикость.

Выбор врача в качестве главного героя тоже не случаен, особенно в романе Пастернака: идея сочетания в одном человеке дара диагноста и дара писателя/поэта – дань русской литературной традиции, связь с героями А.П. Чехова. Вероятно, врач становится центральным героем романов Пастернака и Сорокина как потенциальный реципиент – человек, который сможет воспринять реальность и как бы впитать ее. Этим выбором частично обоснованы событийные сходства романов: попадание в плен, обусловленное спецификой собственной профессии, а также душевный разлад из-за двух женщин (в случае Живаго это Тоня и Лара; в судьбе Гарина важную роль играют Надин и Маша).

¹ Волчек Д. Голод – не снег. Владимир Сорокин – о путешествии доктора Гарина [интервью]. URL: <https://www.svoboda.org/a/3128859.html>.

² Юрченко Т.Г. «Важно лишь не сходить со своего пути»: новый роман Владимира Сорокина «Доктор Гарин» (2021) // Вестник культурологии. 2021. № 3 (98). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vazhno-lish-ne-shodit-so-svoego-puti-novyy-roman-vladimira-sorokina-doktor-garin-2021>.

Б. Пастернак и В. Сорокин выбирают также похожие композиционные механизмы: во-первых, оба романа по форме сближаются с путевыми очерками. Во-вторых, «Доктор Живаго» и «Доктор Гарин» обладают чертами авантюрных романов («Доктор Гарин» в большей степени) с характерными для них дуэлями, перестрелками, убийствами и любовными интригами. Некоторые исследователи-литературоведы даже отмечают сходство Доктора Гарина с Дон Кихотом и героями рыцарских романов³. Однако «Доктор Гарин» – событийно более насыщенный роман в силу поэтики метамодернизма и ориентации на современного массового читателя. Во-вторых, палимпсестный механизм изображения используется и Б. Пастернаком, и В. Сорокиным: отмечают, что канва главной сюжетной линии «Доктора Живаго» – «Энеида»⁴, тогда как канва главной сюжетной линии «Доктора Гарина» – роман «Доктор Живаго». В-третьих, Пастернак и Сорокин используют образы природы для более полного изображения внутреннего состояния своих героев и для воплощения концепта «путь» как идеи непрерывного движения, сопоставления цикла природы с циклом человеческой жизни.

Обилием пейзажей, в частности, достигается лиризация повествования в обоих романах, весьма ожидаемая от поэта Пастернака и несколько нехарактерная для В. Сорокина («Доктор Живаго» полон множественными лирическими отступлениями, монологами, стихотворными текстами; в «Докторе Гарине» же в основной текст встраивается текст романа бывшего пациента Гарина). Если считать «прологом» «Доктора Гарина» повесть «Метель», то можно говорить о том, что образ метели присутствует в обоих романах, тем самым придавая им характерные символистские обертоны: метель предстает как образ сокрушительной стихии, за которой должен наступить покой, а также образ рока, судьбы (имеется в виду сцена отъезда семьи Живаго на Урал, накануне которого разразилась страшная буря). Метель – стихия, прерывающая путь обоих докторов, за метелью – новая жизнь (у Живаго – Урал, у Гарина – Алтай). С интертекстуальной точки зрения, образ метели продолжает традицию русской литературы: отсылает, например, к «Капитанской дочке» и «Бесам» в XIX в. и поэтике А. Блока и М. Булгакова в XX столетии.

В обоих романах прослеживается связь трех важнейших концептов-носителей русской культуры – концептов «путь», «жизнь» и «история». Путевой очерк выбирается обоими авторами как удобная форма повествования, чтобы воплотить концепт «путь» как идею движения, дороги и человеческой жизни с одной стороны, а также создать целостный образ всей России – с другой. В обоих романах нам представлен взгляд на историю (с точки зрения современного читателя, «Доктор Живаго» – история прошлого, «Доктор Гарин» – история будущего), поэтому Живаго и Гарин занимают в них именно позицию наблюдателя, реципиента, того, кто воспринимает историческую действительность. Однако Платон Гарин в этом смысле кажется менее пассивным, тогда как Живаго представляется человеком, способным вобрать в себя историю, но несколько ускользающим от нас (трудно сказать что-то определенное о его характере). В этой позиции наблюдателя прослеживается общая для Б. Пастернака и В. Сорокина идея невозможности избежать участия в исторических событиях:

³ Юрченко Т.Г. Указ. соч.

⁴ Тона В.И. Поэтика палимпсеста в «Докторе Живаго» // Новый филологический вестник. 2013. № 2 (25). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-palimpsesta-v-doktore-zhivago>.

в «Докторе Живаго» эта идея воплощается в реалистической традиции (Живаго не хочет убивать солдат и стреляет в дерево, но в конце концов все равно ранит и даже убивает людей⁵), в «Докторе Гарине» – в модернистской (символично, что Платон Гарин попадает в течение реки и понимает, что вынужден покориться судьбе: «Малую реку внесло в большую – сильную, полноводную, холодную и мутную. В ней не было уюта и покоя. Гарин сразу почувствовал силу течения. С ним было бесполезно бороться»⁶). Река в данном контексте становится символом истории – стихии, поглощающей человека). История воспринимается обоими героями как сочетание повседневного и катастрофического: доктор Живаго оказывается свидетелем революции, Гарин – войны. Катастрофическое воспринимается как двигатель истории, как переломные моменты в ее развитии. Тем не менее, в связи с разной литературной традицией (реалистической и модернистской) взгляд на историю в этих романах разный: текст Б. Пастернака написан с уважением к исторической правде, тогда как у В. Сорокина это взгляд метамодернистский, иронический. Личность Гарина не возвышается над действительностью. Это взгляд изнутри.

Важную роль играет и тема религии, раскрытая в обоих романах. Однако если в «Докторе Живаго» это идея христианского смирения и исполнения предназначения, данного человеку судьбой (особенно прослеживается эта идея в стихах Живаго, в частности, в «Гефсиманском саде»), то в «Докторе Гарине» мы наблюдаем уже веру видоизменившуюся, трансформированную. Гарин часто упоминает имя Господа, однако христианская ли это вера – сказать трудно. Вера Гарина в Белого Ворона отсылает к языческим и масонским представлениям о божестве, однако именно вера спасает героя от гибели, и он преисполняется чувством благодарности, близким и его литературному «прототипу» – Юрию Живаго. Финалы романов в этом смысле тоже можно сопоставить: финал романа Пастернака – светлый, утверждающий христианскую идею бессмертия и гармонии с миром, финал «Гарина» – также наполненный ощущением единения с миром, но миром не христианским (домом всего человечества) – а миром индивидуальным, созданным самим героем (здесь прослеживается теологическая идея о человеке – творце реальности).

В. Сорокин и Б. Пастернак в каком-то смысле тоже создают свою реальность, используя хронотоп. Время в обоих романах зависит от восприятия героя (в «Докторе Живаго» это происходит ближе к концу, но для В. Сорокина субъективизация времени – основной принцип хронотопического строения романа): оно не течет линейно, а трансформируется в сознании героя. Время и пространство расширяются в обоих романах за счет образа дороги. Оно представляется циклическим: это и цикл в истории, и цикл в природе, и цикл человеческой жизни.

Для Юрия Живаго характерно историческое ощущение времени и пространства: человек не мыслится как индивидуальное, изолированное создание, он не может существовать вне истории (Б. Пастернак писал: «Бытие, на мой взгляд, – бытие историческое, человек не поселенец какой-нибудь географической точки. Годы и столетия – вот что служит ему местностью, страной, пространством. Он обитатель времени»⁷). Для

⁵ «Однако созерцать и пребывать в бездействии среди кипевшей кругом борьбы не на живот, а на смерть было немислимо и выше человеческих сил». Цит. по: Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. М., 2020. С. 329.

⁶ Сорокин В.Г. Доктор Гарин. М., 2022. С. 302.

⁷ Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С. 433.

Платона Гарина характерно понимание пространства и времени более масштабное, вселенское: человек не столько часть истории, сколько часть Вселенной.

И Б. Пастернак, и В. Сорокин создают пространство не просто мифологическое, но мифогенное (способное генерировать новые мифы, учитывая традицию старых). Советская действительность в «Докторе Живаго» – это мир скорее ирреальный, чем реальный. Особенно это характерно для уральских страниц романа: неслучайно Юрятин становится «убежищем» Живаго. В конце концов такая сложная, мифогенная структура времени и пространства в обоих романах создает не только образ России, но и образ вечности: у «Живаго» это вечность христианская, гармония и бессмертие, у «Гарина» это вечность будущего, вечность Вселенская.

УДК 82.02

https://www.doi.org/10.29003/m3723.rus_lit_20-21/185-189

А.А. Семина (Москва)

ПРОЗА РОМАНА МИХАЙЛОВА В КОНТЕКСТЕ ИСКАНИЙ ЧИНАРЕЙ И МЕТАРЕАЛИСТОВ: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

В статье рассматривается проза Р. Михайлова в контексте предшествующей литературной традиции. Представляется, что писателю близок образ вестников, фигурирующий в работах Я. Друскина и Д. Хармса, а также метареалистский прием *инсайд-аут*. Проводятся параллели между специфическим пониманием ужасного в работе Л. Липавского «Исследование ужаса» и соответствующими размышлениями в текстах Р. Михайлова о внезапно обнаруживаемой одушевленности и зыбких структурах.

Ключевые слова: Роман Михайлов, Яков Друскин, чинари, метареалисты, инсайд-ауд, вестники, ужас.

A.A. Semina (Moscow)

PROSE BY ROMAN MIKHAILOV IN THE CONTEXT OF THE QUESTS OF “CHINARI” AND METAREALISTS: TYPOLOGICAL PARALLELS

In the article the author observes the prose by R. Mikhailov in the context of the previous literary tradition. It seems that the writer is close to the image of the heralds, that appears in the works by Ya. Druskin and D. Kharms, as well as the metarealist technique of *inside-out*. Parallels are drawn between the specific understanding of the terrible in the work by L. Lipavsky “A Study of Horror” and the corresponding reflections in the texts by R. Mikhailov about suddenly revealed vitality and unsteady structures.

Keywords: Roman Mikhailov, Yakov Druskin, “chinari”, metarealism, inside-out, heralds, horror.

Р.В. Михайлов (р. 1978) – доктор физико-математических наук, профессор РАН, режиссер – уже зарекомендовал себя на литературной арене как «писатель для немногих». И если его роман «Дождись лета и посмотри, что будет» (2021), сборники «Ягоды» (2019) и «Праздники» (2023) вполне доступны широкому читателю, то

с метапрозой («Равинагар» (2016), «Изнанка крысы» (2017), «Антиравинагар» (2020)) дело обстоит сложнее. Тем интереснее попытаться установить литературный генезис тех или иных его образов и мотивов или хотя бы наметить некоторые типологические параллели. Так, представляется, что, помимо уже выявленных Л. Добычина¹, Гоголя и Платонова², в творческих экспериментах Михайлова (возможно, неумышленно) нашла отражение философия чинарей (особенно Я.С. Друскина – к слову, тоже математика, философа и весьма разносторонней личности) и поэтов-метареалистов.

В сознании автобиографических героев романа «Дождись лета...» мир «прошит тревожными связями»³, и всё в нем устроено в соответствии с четким видением некоего разума, недоступного пониманию обывателя. Близок к постижению этих скрытых закономерностей друг Руслана – шизофреник Ласло, который постоянно транслирует «некий взгляд не отсюда»⁴, подглядывая «за прошлым и будущим из другой точки»⁵, при этом разбирается «в якобы неважных правилах игры»⁶, которые в действительности определяют всё. Комментарий к подобному феномену можно обнаружить в «Равинагаре»: «У меня было предчувствие, что в текстах людей с психическими расстройствами присутствуют определенные узоры и раскрытие свойств этих узоров способно дать новое представление о пространстве»⁷. Возможно, именно в связи с этим в автобиографической повести «Улица Космонавтов» (2014) близкий автору персонаж Душман объясняет, что «не на умствующих эрудитах» держится мир, а «на маргиналах, на хохочущих чесунчиках, на завывающих уродцах»⁸. Очевидно, Михайлов с ним полностью солидарен.

Наиболее поражающим воображение, пожалуй, оказывается именно ритм михайловской прозы, ее специфическая, излучающая нездешний покой интонация, которая порождает острое чувство присутствия неких носителей этого высшего, нечеловеческого разума за пестрым калейдоскопом бытовых зарисовок: «Кто-то ночи считает, как колоды. Возможно, те, кто следит за прогнозом погоды. В центральных и южных частях Уэльса будет ясный день без осадков. А у нас приятная ночь. Пахнет сладкой гарью, карамелью. Кажется, по округе разведены костры, на которых запекаются изделия из сахара»⁹.

Неопознанные «кто-то» из романа, которые периодически возникают и в метапрозе, и в сказках Михайлова, невольно воскрешают в читательской памяти образ вестников, о которых размышляли чинари. Термин был предложен Л. Липавским, а затем получил подробное обоснование в сочинениях Я. Друскина. Вестниками они считали посланцев соседних миров, которых человек не может постичь ни разумом,

¹ Лукоянов Э. «Продиджи» едут в ваш город. URL: <https://gorky.media/reviews/prodidzhi-edut-v-vash-gorod/?ysclid=llggv3tfx312603238>.

² Окутин Н. Спасительная сила шизофрении // Литературная Россия. 2023. № 15 (3074). С. 4–5.

³ Михайлов Р. Дождись лета и посмотри, что будет. М., 2021. С. 44.

⁴ Там же. С. 114–115.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Михайлов Р. Равинагар. М., 2022. С. 25–26.

⁸ Михайлов Р. Улица Космонавтов. URL: <https://www.rulit.me/author/mihajlov-roman/ulica-kosmonavtov-download-469915.html?ysclid=llld4t2orm905037733>. С. 19.

⁹ Михайлов Р. Равинагар. С. 113.

ни чувствами: «<...> Как ощущает себя полужидкая медуза, живущая в воде? Можно ли представить себе мир, в котором есть различия только одного качества, например, мир одних лишь температурных различий?»¹⁰ Показательно, как переключается данное размышление с фрагментом из «Улицы Космонавтов»: «Представьте теперь себе, что есть мир несколько иных животных, близкий по структуре к обычному, просто не видимый человеческим глазом. <...> Вы просыпаетесь однажды и видите, что комната заполнена гигантскими светлячками, сидящими на стенах, медузами, медленно перетекающими в воздухе. И все это показывается не для того, чтобы вас удивить или напугать, а просто так, потому, что это есть, а вы этому миру, по сути, безразличны»¹¹.

В очерке «Разговоры вестников» (1933) Друскин определяет их следующим образом: «Жизнь вестников проходит в неподвижности. У них есть начало событий или начало одного события, но у них ничего не происходит»¹², т.к. в их мире нет времени. Вестники также не имеют памяти и «живут как деревья. У них нет законов и нет порядка. Они поняли случайность»¹³. При этом они «знают то, что находится за вещами, <...> знают язык камней» и «достигли равновесия с небольшой погрешностью»¹⁴. Любопытны размышления Михайлова о деревьях в «Антиравинагаре», во многом коррелирующие с прозрениями Друскина, а в чем-то идущие еще дальше: «<...> А люди не видят таких снов, их видят деревья <...>, и когда они переплетены, они – не деревья, а целый лес, с единым дремлющим сознанием. <...> Деревья не видят себя людьми, и люди не видят себя деревьями, скорее и те, и другие, видят общее дыхание, перетекающее по пространству допустимого»¹⁵.

Именно в связи с рефлексией о природе вестников у чинарей возникает стремление упразднить время как таковое, а вместе с ним и привычные закономерности: «Разрушение временной категории в таком контексте становится последней фазой освобождения, которая весьма логично приведет в прозе Хармса к разрыву причинно-следственных отношений»¹⁶. Михайлов к причинно-следственным связям также относится скептически, видя в попытках установить их во что бы то ни стало примитивность и приземленность человеческого мышления: «Тебе показывают странный скрытый ритуал, а ты вместо благодарности начинаешь его объяснять»¹⁷.

Одним из ведущих лейтмотивов «Изнанки крысы» становится ужас: он буквально пронизывает сознание рассказчика, стоит только последнему соприкоснуться с иным, недоступным его пониманию, и заподозрить в нем присутствие самостоятельной жизни. В этой связи вспоминается, как Л. Липавский замечал, что «пугает <...> какая-то как бы незаконная или противоестественная одушевленность»¹⁸. Как и Михайлов в 2000-х гг., Липавский в 1930-е выявляет характерный для ужаса «страх

¹⁰ Орлов Г. Предисловие // Друскин Я. Вблизи вестников. Washington, 1988. С. 9.

¹¹ Михайлов Р. Улица Космонавтов. С. 53.

¹² Друскин Я.С. Разговоры вестников // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: «Чинари» в текстах, док. и исслед.: В 2 т. М., 2000. Т. 1. С. 773.

¹³ Там же. С. 774.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Михайлов Р. Антиравинагар. М., 2023. С. 13.

¹⁶ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 128.

¹⁷ Михайлов Р. Указ. соч. С. 115–116.

¹⁸ Липавский Л. Исследование ужаса // «...Сборище друзей...». Т. 1. С. 83.

перед однородностью, в которой появляются кратковременные сгущения, тяжи, нити напряжения, зыбкой самостоятельности, структуры»¹⁹. Думается, Михайлов согласился бы с суждениями чинаря о том, что живая плазма вызывает брезгливость: «Сейчас в плазме как будто один узел, а сейчас уже два. Она колеблется между определенностью и неопределенностью, между индивидуальностью и индивидуализацией»²⁰. Наблюдение коррелирует с рассуждениями рассказчика «Изнанки...» о сгустках смолы и о переживании ужаса на берегу реки, когда он увидел «вполне конкретное, мерзкое, вызывающее тошноту. <...> Огромный слизень, глядящий внутрь»²¹. Ранее, в «Улице Космонавтов», переживание метафизического ужаса определяется повествователем как «состояние "за криком", состояние черной простыни на теле и душе», которое «можно испытать, если выйти на улицу и увидеть, что деревья превращаются в пожирающих бытие червей»²². Ужасает героя именно отмеченная Липавским противоестественная одушевленность, которая застает врасплох, предательски проступая в, казалось бы, привычных вещах.

Другой полюс художественного сознания Р. Михайлова, как представляется, тяготеет к метареализму²³, ключевым тропом которого является метабол. Последняя представляет собой «такой мгновенный “переброс” значений, благодаря которому предметы связываются вневременно, как бы в пространстве многих измерений, где один может совпасть с другим и одновременно сохранять отдельность»²⁴; это «поэтический образ, в котором нет раздвоения на “реальное” и “иллюзорное”, “прямое” и “переносное”, но есть непрерывность перехода от одного к другому, их подлинная взаимопричастность»²⁵. По-видимому, предельно близки к метаболу некоторые сравнения и метафоры Михайлова: «Формирование редкого жука и формирование исключительной грамматической формы глагола могут быть одним и тем же процессом, записанным в несколько разных красках и отношениях»²⁶; «Есть люди, у которых глаза – как окна сгоревшей квартиры»²⁷; «<...> неважно, как вы представляете себе кишащие узоры, не видящие снов – это гигантские змеи с закрытыми глазами, плавающие в темной бездне, или заброшенные библиотеки, выкинутые из бытия за свою сложность»²⁸.

¹⁹ Липавский Л. Исследование ужаса // «...Сборище друзей...». Т. 1. С. 83.

²⁰ Там же. С. 84.

²¹ Михайлов Р. Изнанка крысы. М., 2022. С. 137–138.

²² Михайлов Р. Улица Космонавтов. С. 61.

²³ Метареализм, как художественное мышление, которое позволяет поэту, по словам М. Эпштейна, охватить «множественность реальностей: той, что явлена зрению муравья, и той, что свернута в математической формуле <...>», должен быть Михайлову особенно симпатичен. По крайней мере, задачи авторов представляются во многом схожими: метареалисты «играли с тождествами, чтобы осмелеть евклидово пространство (язык мнимых резонансов и мнимых эмпирических очевидностей <...>)». Цит. по: Парицков А. М. Рай медленного огня. М., 2006. С. 29. В то же время, по-видимому, Михайлова разводит с метареалистами диаметрально противоположное отношение к культуре (см. признание автобиографического героя в «Праздниках»: «Культуры я всегда боялся больше, чем природы»). Цит. по: Михайлов Р. Праздники. М., 2023. С. 17.).

²⁴ Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М., 2000. С. 127.

²⁵ Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 153.

²⁶ Михайлов Р. Равинагар. С. 130.

²⁷ Михайлов Р. Антиравинагар. С. 184.

²⁸ Михайлов Р. Изнанка крысы. С. 61.

Инсайд-аут, или *выворачивание*, в размышлениях повествователя Михайлова также фигурирует, впрочем, не атрибутируясь как метареалистский прием²⁹. Так, в «Изнанке...» можно обнаружить следующее: «<...> пустую крысу³⁰ легче выворачивать наизнанку. Выворачивание – не реверсирование, это замена внутреннего на внешнее»³¹, при этом «ужас и язык рождаются так, чтобы перейти друг в друга при выворачивании»³². Особого внимания заслуживает фрагмент записи от 18 января: «Отправил М.К. планы города, его срезы во времени, в которых явно видно разрушение. Этот город – чье-то психическое тело, за ограждениями проказа, разъедающая допустимые поверхности»³³. В большинстве случаев проза Михайлова строится на подобном стирании границ между внешним и внутренним: описываемое пространство выступает моделью психической реальности (чаще нездоровой) неких лиц – и одновременно способом выйти за пределы привычных представлений о действительности. В сказке «Маски» бабушка специфически описывает очередной припадок: «<...> можно провалиться в бочку, из которой будет видно черное небо со злыми птицами, птицы будут подлетать и клевать мозг»³⁴. Неслучайно писатель отметил: «Вот три момента: грамматика, пространство и психика, – и есть точка <...>, в которой они соединяются внутри моего сознания <...>»³⁵.

Данные подступы к обозначенной теме представляют собой лишь предварительный опыт сопоставления таких на первый взгляд «далековатых» явлений. Считать ли намеченные точки пересечения знаком преемственности, или же речь идет лишь о типологических схождениях? Вопрос пока остается открытым, однако, если принять во внимание фантастическую начитанность писателя, первое представляется вероятным ровно в той же степени, как и второе. Проза Романа Михайлова еще долго будет продуцировать больше вопросов, чем ответов – до тех пор, пока не обретет достойного читателя.

²⁹ Метареалистам он дает «почувствовать и понять момент исчезновения внутреннего и внешнего». Цит. по: Кедров К.А. Энциклопедия метаметафоры. М., 2000. С. 11.

³⁰ Под крысой, как кажется, автор понимает определенную текстовую структуру, отражающую ужас языкового сознания перед тем, что ему не дано ухватить: «Сама крыса – не ужас, а невесть что, обнаруживаемое в тексте <...>; если следить лишь за ней, текст превратится в карту перемещений, заполненную разрывами, трещинами, прыжками, лабиринтами контекстов, болезненной ритмичностью, спокойным существованием и давящим кошмаром. <...> Крыса – это умное и подвижное “иное”». Цит. по: Михайлов Р. Изнанка крысы. С. 23.

³¹ Там же. С. 182.

³² Там же. С. 159.

³³ Там же. С. 36.

³⁴ Михайлов Р. Ягоды. М., 2019. С. 107.

³⁵ Роман Михайлов: «Равинагар – состояние отождествления пространства, психики и грамматики». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=L24GfNGMf9w&t=7783s>.

КРИТИКА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

XX — НАЧАЛА XXI ВЕКОВ И ПРОБЛЕМА КАНОНА

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3724.rus_lit_20-21/190-193

Н.В. Летаева (*Москва*)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИНЦИП ПРОСТОТЫ В ОЦЕНКЕ КРИТИКИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

В статье рассматривается принцип простоты как категория художественного текста писателей парижской школы русской литературы. Анализируется понимание и значимость принципа простоты и его эстетики в творчестве художника в контексте критики русского зарубежья. Отмечается, что осмысление художественной категории простоты ставило вопрос поиска нового эстетического идеала творчества.

Ключевые слова: русское зарубежье, парижская школа, литературная критика, принцип простоты, «Числа».

N.V. Letaeva (*Moscow*)

PRINCIPLE OF SIMPLICITY IN THE RUSSIAN DIASPORA LITERARY CRITICISM

The article deals with the principle of simplicity as an artistic category of Paris School works of Russian Literature. The understanding of the simplicity principle by Russian Diaspora critics, and its significance, and aesthetics in the writer's work are analyzed. It is noted that the principle of simplicity has actualized the question about a new aesthetic ideal of the writer's work.

Keywords: Russian Diaspora, Paris School, principle of simplicity, literary criticism, magazine “Chisla”.

В русском зарубежье в 30-х гг. XX в. сложилось литературное объединение младшего поколения русских писателей и поэтов, которое Б. Поплавский в своей статье «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» назвал парижской школой. Современники нового поколения творческих людей первой волны эмиграции по-разному определяли суть парижской школы. Г. Адамович, к примеру, ограничивал ее русской поэзией, тогда как В. Яновский включал в парижскую школу как поэзию, так и прозу, публицистику, философию, теологию. Известна и парижская школа русской живописи.

Как и всякая литературная школа, парижская школа заявляла о своих художественных принципах, раскрывшихся в творчестве ее представителей. Исследование этих принципов представляется актуальным и перспективным направлением в современном литературоведении. В данной работе предпринимается попытка осмысления художественного принципа простоты парижской школы в контексте критики русского зарубежья.

Дискуссия по вопросу принципа простоты развернулась в 1930-е на страницах периодики русского зарубежья, прежде всего в литературных сборниках «Числа», ведущем издании младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции, ставшем основной площадкой для обсуждения значимости этого принципа и его эстетики в творчестве художника. В «Числах» категория простоты становится в определенной степени критерием оценки художественности не только поэзии и прозы, но и живописи, музыки, театральных постановок, искусства танца.

Простота определялась «Числами», во-первых, как существенное в содержании, «стремление не усложнять» художественные тексты, «не перегружать их трудной темой»¹, во-вторых, как экономия, сведение к минимуму художественных средств или, по крайней мере, умеренность в их использовании в художественном тексте, в-третьих, как ориентация на понятность, ясность языка, наконец, как отсутствие надуманного в образной системе, естественность. Иными словами, речь шла о своеобразном художественном опрошении формы при повышенном внимании к содержанию. Так, М. Алданов, отвечая на вопросы литературной анкеты «Чисел», писал: «Постоянным недостатком своих романов я считаю их сложную конструкцию <...>. Писатель не может и, пожалуй, не должен требовать от читателей особенно напряженного внимания. В более поздних своих книгах я пытался “компенсировать” это возможно большей простотой формы»². Интересна в этом отношении довольно радикальная позиция К. Гершельмана, предлагавшего забыть о художественной форме с целью ее совершенствования, поскольку форма есть следствие содержания, не требующее особого внимания художника³.

В «Числах» в дискуссии о принципе простоты принял участие Г. Адамович, заявлявший в своих «Комментариях», что «простота есть понятие отрицательное, глубоко мефистофелевское и по-мефистолевски неотразимое»⁴. Стремление к простоте, по убеждению критика, губит литературу, основанную на игре; поиск простоты и правды ведут к отрицанию искусства. Однако «игра ума», словесное совершенство, художественное мастерство и вымысел, образная яркость, которые, по уверению Б. Поплавского, были самым главным «при возникновении художественной литературы»⁵, вызывали у ряда писателей и поэтов сомнение в их необходимости для творчества. Сомнение в непререкаемой ценности искусства выражала, к примеру, Е. Бакунина, полагая, что акцент в современной литературе, где не каждый писатель есть профессиональный писатель, должен делаться не на «то, “как” сказано или сделано», а на «то, “что” сказано или сделано. Доходчивой оказывается предельная правдивая простота – безыскусственность, как в жизни некрасивое лицо душевнее правильного»⁶. Внимание к простоте в искусстве объяснялось сотрудниками «Чисел», с одной стороны, реакцией «на засилие трюкажа и сложной живописной кухни»⁷, желанием «покончить» со всеми «красотами», заслоняющими «глав-

¹ Оцуп Н. О поэзии и поэтах // Числа. Париж, 1932. № 6. С. 142.

² Алданов М. Литературная анкета // Числа. Париж, 1931. № 5. С. 286.

³ Гершельман К. О современной поэзии // Новь. Таллин, 1934. № 6. С. 50–56.

⁴ Адамович Г. Комментарии // Числа. Париж, 1930. № 1. С. 141.

⁵ Поплавский Б. По поводу «Атлантиды – Европы», «Новейшей русской литературы», Джойса // Числа. Париж, 1930. № 4. С. 171.

⁶ Бакунина Е. Для кого и для чего писать // Числа. Париж, 1932. № 6. С. 256.

⁷ Пикельный Р. Засилие ремесла // Числа. Париж, 1931. № 4. С. 187.

ную, единственную красоту»⁸ человеческой души, с другой – исчерпанием ресурсов художественной формы искусства.

Такой подход к художественному творчеству не мог не смущать критиков русского зарубежья. А. Бем в своей заметке «Соблазн простоты» выступал против уклонения от эстетики художественного совершенства. Простота в том аспекте, как ее понимали «Числа», воспринималась критиком как «отказ от поэтической усложненности» художественного текста во имя логической последовательности мысли. А. Бем считал, что путь от сложности к простоте, «от преобразования мира вещей к преобразованию “мира души”» естественен как «итог величайшей сложности», опирающийся на опыт художника, в том числе опыт его духовной напряженности, но критик был обеспокоен тем, что новое поколение писателей и поэтов, появившееся в эмиграции и объединившееся вокруг «Чисел», в своей простоте хотят больше «сказаться», чем «сказать»⁹.

В. Вейдле, выступая с докладом на вечере литературного объединения «Перекресток», в определенной степени поддерживая литературную позицию «Чисел», замечал, что «простота в сущности требование абсолютное. Оно в сущности говорит только: познай самого себя, будь самим собой. А значит, оставь все чужое, не рядись в чужие одежды, будь наг»¹⁰. В свою очередь М. Осоргин в статье «О простоте», опубликованной в «Новой газете» в 1931 г., утверждал, что «простота письма есть единственный обязательный закон искусства»¹¹. Н. Оцуп, создатель и идейный вдохновитель «Чисел», со своей стороны усматривал в стремлении к простоте в том числе петербургскую поэтику: «в петербургской среде непрерывно воспитывались – скромность в выборе выражений, простота и всегда во всем чувство меры»¹².

Полагаем, «Числа», открывая дискуссионную площадку для обсуждения на своих страницах принципов искусства русского зарубежья, ставили вопрос об иной парадигме художественности, идущей на смену идее художественного совершенства русского искусства. Формулируя основные художественные принципы этой парадигмы, «Числа» ориентируются на принцип простоты как эстетическую категорию, позволяющую выдвигать на первый план содержание художественного произведения нередко в ущерб форме. И. Чиннов в заметке «Рисование несовершенного» пытался объяснить это стремление к простоте поиском нового, более высокого эстетического идеала творчества: многообразие, сложность, неясность, картинность, резкая выразительность, творческие излишества и даже совершенство художественного произведения уничтожают жизнь, тогда как беззвучие, невидимые, но естественные, а потому вечные слова позволяют рассмотреть сложность жизни сквозь призму простоты, возвышенность души «человека 30-х годов» в обыденности жизни-существования, творческую изысканность в небрежности языкового выражения. «Не нужно фона, не нужно ничего вовне», «нужна предельная скудость, немного светлая, тусклая, почти бессветная заглушенность», легкость, незаметность – иными словами,

⁸ Адамович Г. Комментарий // Числа. Париж, 1933. № 7/8. С. 154.

⁹ Бем А. Соблазн простоты // Меч. Варшава, 1934. № 11/12. С. 15–16.

¹⁰ Цит. по: Лукаш И. Заметки на полях: О литературном движении // Возрождение. Париж, 1930. 21 авг. С. 3–4.

¹¹ Осоргин М. О простоте // Новая газета. Париж, 1931. № 4. Цит. по: Ремизов А. Для кого писать // Числа. Париж, 1931. № 5. С. 283.

¹² Оцуп Н. О поэзии и поэтах // Числа. Париж, 1932. № 6. С. 142.

простота¹³. Об этом же писали Ю. Терапиано и Ю. Фельзен: в произведениях нового поколения русских эмигрантов формальные изыски уступают место «скромности», «сухости», «обесцвеченности»¹⁴, «приглушенной интонации», негромким, серьезным, «честным и скудным» словам¹⁵. Авторы таких произведений стремились донести самые важные наблюдения и обобщения так, чтобы они казались явлением жизни, а не литературы. Простота в таком случае соотносилась с категорией правды, более важной для младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции, нежели вымысел.

Стремясь к простоте, авторы избирали форму дневника, письма, записной книжки, воспоминания, позволявшую фиксировать движения внутренней жизни героев. Художественный текст становится своего рода «человеческим документом», ценность которого, по словам Б. Поплавского, состоит (в противовес художественному вымыслу) в возможности изобразить все чувства, ощущения и сопутствующие им мысли с «полным отказом от выбора и регулирования их в чистой и алогичной сложности, в которой они произносятся»¹⁶. На уровне поэтики текста это находит отражение в многочисленных повторах, градации, актуализирующих желание уточнить, детализировать, найти максимально верное и точное выражение мысли или чувства, их нюансов. Близость художественного текста «человеческому документу» определяет однообразный, подчас невыразительный язык, использование неполных, эллиптических, незаконченных предложений с приемом умолчания. Такая поэтика характерна, как нам видится, для произведений В. Варшавского, Е. Бакуниной, Ю. Фельзена, С. Шаршуна и др.¹⁷

Подведем итоги. В 30-е годы прошлого века русское искусство в эмиграции стремится создать уникальный, эстетически неповторимый «парижский стиль» как инвариант художественности, «поднимающийся над уровнем “художественного чтения”»¹⁸. Сложному содержанию поэтических и прозаических текстов русские писатели и поэты младшего поколения пытаются найти простую форму выражения. Простота понимается при этом как художественная ценность поэтики текстов, освобождающая творческую личность от приоритета художественного совершенства. Такой подход к искусству естественным образом нашел полемический отклик у критиков русского зарубежья. Осмысление критиками сущности принципа простоты в контексте понимания искусства русского зарубежья ставило вопрос о смене парадигмы художественности, поиске нового эстетического идеала творчества при создании «человеческого документа» в противовес художественному вымыслу.

¹³ Чиннов И. Рисование несовершенного // Числа. Париж, 1932. № 6. С. 229.

¹⁴ Терапиано Ю. О судьбе эмигрантской литературы // Меч. Варшава, 1934. № 13/14. С. 6.

¹⁵ Фельзен Ю. Письма о Лермонтове // Числа. Париж, 1930. № 4. С. 76.

¹⁶ Поплавский Б. По поводу «Атлантиды – Европы», «Новейшей русской литературы», Джойса // Числа. Париж, 1930. № 4. С. 173.

¹⁷ Летаева Н.В. «Простота» как художественная ценность «парижского стиля» // Рациональное и эмоциональное в русском языке: Межд. сб. науч. трудов. М., 2012. С. 301–305.

¹⁸ Иванов Г. Без читателя // Числа. Париж, 1931. № 5. С. 151.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3725.rus_lit_20-21/194-198**М.С. Руденко** (*Москва*)

БУЛГАКОВ И ШОЛОХОВ В КРИТИКЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ

Вопрос об оценке первой волной эмиграции творчества Булгакова и Шолохова далеко не прост. В то время как Булгаков воспринимается эмигрантами как советский, или во всяком случае «подсоветский» писатель, Шолохову такие определения фактически не даются. Очевидно, что Шолохов воспринимается как писатель первого ряда, певец казачества, создатель широкого эпического полотна. Достаточно положительную оценку получает и вполне соцреалистическая «Поднятая целина». В то же время критики очевидно пристрастны к Булгакову. Его ценят как сатирика, а вот его позиция в «Белой гвардии» и особенно в «Днях Турбиных» расценивается скорее как советская, а объективность подчас трактуется как клевета. Если Шолохов воспринимается почти без критики, то на Булгакова обрушиваются критические стрелы не только Ходасевича и Адамовича, кажется, вполне солидарных в этом вопросе, но и целого ряда ценителей русской литературы.

Ключевые слова: Булгаков, «Белая гвардия», литературная критика, Русское зарубежье, оценка, советский, «Тихий Дон», Шолохов, эмигрантский.

M.S. Rudenko (*Moscow*)

BULGAKOV AND SHOLOKHOV IN THE LITERARY CRITICISM OF THE FIRST WAVE OF RUSSIAN EMIGRATION

The question of how the first wave of emigration evaluates the works of Bulgakov and Sholokhov is far from simple. While Bulgakov is perceived by emigrants as a Soviet, or at least “sub-Soviet” writer, such definitions are not given to Sholokhov. It is obvious that Sholokhov is perceived as a writer of the first rank, a singer of the Cossacks, and the creator of a wide epic canvas. The completely socialist realist “Virgin Soil Uplifted” also receives a fairly positive assessment. At the same time, critics are obviously biased towards Bulgakov. He is valued as a satirist, but his position in “The White Guard” and especially in “Days of the Turbins” is regarded rather as Soviet, and his objectivity is sometimes interpreted as slander. If Sholokhov is perceived almost without criticism, then critical arrows fall on Bulgakov not only from Khodasevich and Adamovich, who seem to be quite unanimous on this issue, but also from a number of connoisseurs of Russian literature.

Keywords: Bulgakov, “The White Guard”, literary criticism, Russian abroad, assessment, Soviet, “Quiet Don”, Sholokhov, emigrant.

Вопрос об интерпретации художественных произведений – один из вечно актуальных и интересных вопросов в науке о литературе. Это касается и периода 1920–1930-х гг., когда литература «метрополии» часто рассматривалась с двух противоположных точек зрения – эмигрантской и советской. В качестве примера такого «двойного зрения» рассмотрим реакцию на произведения о Гражданской войне современников и антагонистов – Булгакова и Шолохова.

Весь спектр мнений о Булгакове на сегодняшний день представлен в аннотированном библиографическом указателе «Михаил Булгаков в периодике русского

зарубежья 1922–1940»¹; существенно важные комментарии даны в статьях Р. Янгирова² и И. Кочергиной³.

Булгаков-сатирик входит в число самых читаемых авторов в среде эмигрантов первой волны; его фельетоны, повести «Роковые яйца», «Дьяволиада» получают положительные отклики. Можно сказать, что и «Зойкина квартира», известная по нескольким постановкам, прежде всего рижской и парижской, «шла по ведомству» сатиры и удостоилась в целом доброжелательной прессы, впрочем, несколько разочарованной фарсовой постановкой трагических вопросов «подсоветского» бытия проигравших. Внимательное чтение критических отзывов о сатирических произведениях Булгакова, как нам представляется, существенно корректирует мнение И. Кочергиной о том, что «сатирический талант Булгакова пришелся не ко двору и у эмигрантов, и у советских критиков-идеологов: особенности его таланта не соответствовали социальному заказу»⁴. Однако не сатирические произведения стали «нервом» эмигрантского разговора о Булгакове. Сосредоточенная на недавнем страшном прошлом, эмиграция предельно внимательна к художественным высказываниям о революции и Гражданской войне, поэтому ее внимание привлекают пьеса и роман Булгакова, посвященные этим событиям.

В отношении Булгакова далеко не всегда «срабатывает» почти непреложный закон: если ругают «здесь», то хвалят «там», и наоборот. Булгакову, одному из величайших гениев русской литературы XX в., как известно, с прижизненной критикой не везло. Советская критика прочно прикрепляет к нему опаснейший ярлык «белогвардейца», ставит на вид его недолгий военный опыт, бесконечно упрекает за сочувствие к «врагам». Казалось бы, такого автора эмигранты должны приветствовать... Но так ли было на самом деле?

По мнению Р. Янгирова, «явление художника, предлагающего непривычную меру исторической правды, соединяющей рассеченное надвое историческое сознание, представлялось эмиграции неестественным и вредным, ибо каждая из сторон должна была хранить свою выстраданную часть»⁵.

Очевидным соблазном было сопоставление Булгакова с другими авторами, писавшими о русской трагедии XX в. Так, П. Милюков в «Очерках по истории русской культуры» обращает внимание лишь на тему, что приводит его к сравнению «Белой гвардии» с толстовским «Хождением по мукам».

Одним из ценителей творчества Булгакова был рижский критик Петр Пильский. Положительный отзыв о «Роковых яйцах» как о талантливом, увлекательном и ироничном произведении был подкреплен характеристикой «Белой гвардии» как искреннего произведения писателя с мученической судьбой. Варшавский публицист А. Федоров отмечает сочувствие писателя к «белым» героям романа – юнкерам, офицерам, студентам при откровенном показе «пены» Белого движения. Тонкий анализ романа принадлежит М. Осоргину, справедливо оценившему честность изобра-

¹ См.: Михаил Булгаков в периодике русского зарубежья. 1922–1940: аннотированный библиографический указатель. М., 2012. 158 с.

² См.: Янгиров Р. Михаил Булгаков глазами русской эмиграции // Грани. 1995. № 176. С. 79–109.

³ См.: Кочергина И.В. К вопросу об оценке драматургии М.А. Булгакова в эмигрантской критике конца 20-х годов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 11 (29): В 2 ч. Ч. II. С. 108–112.

⁴ Там же. С. 111.

⁵ Янгиров Р. Михаил Булгаков глазами русской эмиграции. С. 82–83.

жения белогвардейцев как подвиг в условиях советской политической обстановки. Замечательный отзыв принадлежит Ю. Айхенвальду, глубоко проникшему в замысел автора. Он отмечает талантливость, стройность композиции, насыщенность болью, непредвзятость романа, в свойственной себе импрессионистической манере передает отдельные эпизоды и сам трагический колорит текста, замечая за кровавыми событиями подчеркнутую художником глубокую мистическую подоплеку. Высокое мнение о второй части романа, напечатанной в 1929 г., высказывает и автор «Книги о русских поэтах последнего десятилетия» М. Гофман, воспринявший Булгакова прежде всего как выдающегося художника. П. Пильский, М. Цетлин и М. Осоргин отмечают также честность романа, невероятную в советских условиях, искреннее сочувствие автора своим чистым героям. Но, пожалуй, самый прочувствованный и точный отзыв принадлежит Е.Т. (Е.В. Рышкову). Позволим себе объемную цитату: «Если есть среди советских писателей большой талант, которого советская тирания губит и, без сомнения, в конце концов погубит, – то это – Михаил Булгаков. Булгаков органически не может вывернуть шиворот-навыворот по “марксистскому” образцу свою талантливую и чуткую душу. Угрозами, доносами и ненавистью встретила советская наемная критика первую часть “Белой гвардии”, романа, под которым, за малыми купюрами – подписался бы любой белогвардейский писатель. Красная власть потребовала от Булгакова “отдать дань”. Бог знает где и как потребовала – быть может, в подвалах Чека. Он дал советскому театру какую-то бездушную, сырую агитмелодраму, а весь пафос своей души отдал второй части “Дней Турбиных”. С душевным волнением берет читатель в руки эту книгу – дальнейшая судьба героев (с которыми он свыкся и так полюбил в первой части) всего этого милого, глубоко несчастного “турбинского окружения” – не может не волновать и не захватывать. Как и в первой части, весь роман написан удивительно ровно, с мягким жизненным юмором в самых трагических местах. Ряд отдельных сцен и картин достигают высокого художественного уровня. II-я часть “Дней Турбиных” запрещен<a> в СССР. Тем больший интерес и значение она имеет для нас»⁶.

Однако далеко не все отклики носили положительный характер. Безусловно, в связи с известной и тяжелой историей публикации романа, зарубежная критика поначалу судит о Булгакове по постановкам «Дней Турбиных» (впрочем, так же было и с «Зойкиной квартирой»). Как известно, первая, откровенно слабая постановка была «вольной» инсценировкой романа. Потом пришел черед пьесы...

По мнению И. Кочергиной, рецензировали чаще не пьесу, а ее постановку. Блистательный МХАТовский спектакль дал в целом хорошую прессу, чего нельзя сказать о неровных постановках в Париже, Риге и Праге. Однако ряд критиков говорил все же о пьесе. В. Даватц в своей резко отрицательной рецензии судит об эстетическом качестве, в том числе о ее композиции пьесы по политически неприемлемому для него изображению гетмана Скоропадского; отрицательными были и отзывы Брешко-Брешковского, Б. Штейфона, Е. Вебера, М. Цетлина, обративших внимание на резко негативные характеристики исторических лиц и беженцев. С ними солидаризуется, обращаясь уже к роману, А. Яблоновский. Он считает Булгакова, при всем его таланте, зависимым от советской власти и возмущается ярлыком «сволочь», при-

⁶ Е.Т. (Рышков Е.В.) Михаил Булгаков – «Дни Турбиных» («Белая гвардия») // Часовой. Париж, 1929. № 19. С. 26.

печатанным к беженцам, которые в большинстве своем составляли духовную элиту нации, не захотевшую продаваться большевикам и рисковавшую жизнью при побеге.

Согласно мнению Р. Янгирова, статья Яблоновского была «единственным негативным выступлением на книгу Булгакова», тогда как отзывы В. Ходасевича и Г. Адамовича он считает «благожелательными»⁷.

С этими положениями все же трудно согласиться. На наш взгляд, вечные «литературные враги» в данном случае скорее солидаризировались. Показательна для пренебрежительного отношения «мэтров» к якобы молодому советскому автору общая ошибка: Ходасевич пишет о *пьесе* «Белая гвардия» и называет роман – «Дни Турбиных», в то время как Адамович рецензирует этот самый *роман* «Дни Турбиных». Последний считает, что Булгаков разоблачает своих героев в сцене ужина со спиртным, показывает их ничтожество. Поэтому талант Булгакова кажется критику холодным. Отметив правдивость Булгакова, Адамович говорит о произведении как о свидетельстве времени, однако общий тон рецензии нам представляется скорее негативным по отношению к «советскому» автору.

Ходасевич отозвался еще резче. В известной статье «Судьба и смысл “Белой гвардии”» он с самого начала относит Булгакова к советской литературе, фактически опровергая то, что в произведении (о котором он судит по постановке Пражского театра, признаваясь, что ни роман, ни пьесу не читал) выражена симпатия к белогвардейцам.

О художественных достоинствах текста он достаточно высокомерно отказывается судить, а успех Булгакова объясняет начавшейся травлей. По мысли Ходасевича, Булгаков не сочувствует ни Белому движению, ни белогвардейцам, выражает большевистские взгляды, лишь избегая крайностей вульгаризации. Ходасевич обвиняет Булгакова в расчетливости, которая помогает обесмыслить дело субъективно честных героев, от не понравившихся критику Шервинского, Мышлаевского и Студзинского до симпатичных ему братьев Турбиных: «герои сами не видят смысла своего дела и не верят в его успех»⁸. Пристрастный взгляд Ходасевича фиксирует и определенные перверсии монархических мотивов, и сцену ужина, которую он признает важнейшей для булгаковского «обличения» героев-белогвардейцев. Ходасевич уверен, что советская критика легковерно решила, что Булгаков оправдывает своих героев, а вот публика поняла тайный замысел драматурга. Его объективно пробольшевистская пьеса просто стала воплощением мечты людей о пьесе белогвардейской.

Таким образом мы видим, что Ходасевич усмотрел хитрый замысел и сознательный обман там, где таилась трагедия автора, вынужденного вводить в пьесу, созданную по мотивам романа, чуждую ему тенденцию согласно требованиям МХТ и цензуры.

Интересно, что в целом совпадают Ходасевич и Адамович и в отношении к Шолохову. Вот здесь как раз царит благожелательный тон. Ходасевич, в соавторстве с Н. Берберовой публиковавшийся под псевдонимом Гулливер, отмечает писательский дар Шолохова, даже против воли давшего полнокровные образы белых генералов. Адамович же посвящает Шолохову отдельную статью. Он считает Шолохова самым популярным в эмиграции писателем (чего нельзя, добавим мы, ска-

⁷ Янгиров Р. Михаил Булгаков глазами русской эмиграции. С. 91.

⁸ Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник: избранное. М., 1991. С. 582.

зять о Булгакове). Статья Адамовича в целом отражает мнение критиков-эмигрантов о Шолохове как о талантливом, органичном писателе, правдиво рассказавшем о судьбе казачества. Он отмечает любовь Шолохова к родной земле и ее людям, силу и незаемность его дара. Шолохов, упрекаемый советской критикой за недостаточную радикальность взглядов, близок к своим героям пониманием красоты крестьянского уклада. Хотя автора «Тихого Дона» и «Поднятой целины» Адамович не склонен относить к писателям первого ряда в силу его молодости, но тем не менее ценит в нем силу и размах, находит его произведения величественными.

В целом эмигрантская критика первой волны более чем тепло отнеслась к Шолохову как изобразителю жизни и быта дореволюционного казачества. Доказательства этого, в частности, собраны в книге «Шолохов и русское зарубежье» с предисловием В. Васильева, обобщающим значительный материал⁹. Однако та же эмиграция фактически не заметила очевидную тенденциозность полюбившегося ей автора. Как-то прошла мимо сознания его очевидная враждебность к имущим слоям населения, ненависть к Листницким и Калмыкову, презрение к несчастному Мохову, насмешка над Атепиным, недоброжелательность к участникам и руководителям Белого движения, конечно, свойственные «низовому» крестьянскому сознанию, вполне совпадавшему с мнением большевиков.

Парадоксально, но факт: к «своему» Булгакову отнеслись гораздо придиричливее, чем к тому, кого на родине вполне заслуженно превозносили как классика соцреализма, выдающегося советского писателя.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3726.rus_lit_20-21/198-202

А.Г. Лилеева (*Москва*)

«СЛОВА ВАШИ, А ПОРЯДОК СЛОВ МОЙ» (О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ Л.А. АННИНСКОГО)

В статье проанализированы жанровые и стилистические особенности критических статей Льва Аннинского, образ автора и его интерпретационная стратегия, проблематика ключевых статей и книг.

Ключевые слова: личность критика, творчество вне школ и направлений, тематическое разнообразие, стилистика, парадокс – как ключевой прием построения текстов.

A.G. Lileeva (*Moscow*)

“THE WORDS ARE YOURS, BUT THE ORDER OF THE WORDS IS MINE” (ON THE CREATIVE METHOD OF L.A. ANNINSKY)

The article analyzes the genre and stylistic features of Lev Anninsky's critical articles, the image of the author and his interpretative strategy, the problems of his key articles and books.

Keywords: the personality of a critic, creativity outside schools and movements, thematic diversity, stylistics, paradox – as a key technique of text constructing.

⁹ См.: Шолохов и русское зарубежье / Сост., вступ. ст., примеч., имен. указ. В. Васильева. М., 2003. 446 с.

Лев Аннинский (1934–2019) был не только литературным критиком, он был историком литературы, публицистом, культурологом, философом – литератором, как сам определял свою профессию¹. Его литературное наследие – огромно, «чертова дюжина книг и пять тысяч статей»²; жанрово разнообразно: аналитические критические статьи о современной литературе, кино и театре; публицистические эссе; путевые заметки, театральные обзоры и комментарии, историко-литературные исследования. Неполный список основных работ Аннинского дан в «Путеводителе по современной литературе» С. Чуприна³.

Аннинский был вне литературных партий, направлений и группировок, он – «еретик» как для либералов, так и для консерваторов. С Аннинским спорили, им восхищались, его ругали, брали в сообщники, считали своим учителем, давали определения: озорник, провокатор, придумщик, идеалист, *enfant terrible* русской литературы. Но до сих пор нет анализа его произведений и «духовного статуса» в истории русской литературы. Наше выступление – попытка приблизиться к анализу текстов Аннинского и наметить некоторые направления их исследования.

1. Определение понятий «литературная критика» и «критик». В 1964 г. в статье «Из дневника критика»⁴ (в это время ему 30 лет) Аннинский излагает свое творческое кредо, отвечает на вопросы: «Что такое литературная критика? Ее предмет, цели, задачи?»: «Какая странная профессия. Что я собственно должен делать?», – спрашивает он и дает определение понятия «критик» сначала через отрицание. Критик не учит писать писателей и читать читателей, не обслуживает литературный процесс, не «раздает ордена», критик не является посредником между писателем и читателем, он – не соавтор писателя, не «регистратор» его тем, идей и образов.

1. Критика – самостоятельный род деятельности, как любой другой вид творчества, как литература, театр, скульптура, физика. В духе спора «физиков» и «лириков» 60 гг. XX в. Аннинский встраивает в одну цепочку перечислений литературу, физику и литературную критику, примиряя их в перечислении.

2. Литературная критика – искусство. «Критика – искусство. Со своим специфическим предметом и со своим языком»⁵. Материал исследования литературной критики – слово, объект – литература, предмет – духовное состояние общества. «Критик пишет о литературе так же, как писатель о жизни: стихотворение – живой организм, рассказ – событие духовной жизни, пьеса – явление, с неизбежностью вырастающее на данной исторической почве»⁶.

Аннинский продолжает традиции Розанова, Тынянова, Шкловского, для каждого из них критика – это литературное творчество.

3. У критика должен быть свой стиль. Стиль – это человек. Нет текста вне стиля, «<...> написанное вне стиля, вне личности не существует для литературы вообще»⁷.

¹ Аннинский Л.А. Божья кость. Биографическая анкета // Аннинский Л.А. Какая Россия мне нужна. История России и современный взгляд. М., 2004. С. 5.

² Там же. С. 8.

³ Чупринин С.И. Русская литература сегодня. Новый путеводитель. М., 2009. С. 161.

⁴ Аннинский Л.А. Из дневника критика // Литературная Россия. 1964. 10 янв. URL: <https://litrossia.ru/item/7546-lev-anninsky-iz-dnevnika-kritika/>.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

4. Собственные мотивировки литературного критика и его работы – «<...> такое же явление жизни, как и то, о чем он пишет <...>, и такой же автопортрет времени, <...> если из статей критика встает главное – позиция и личность»⁸.

5. Задача критики – понять закономерности текста и жизни, отраженной в тексте. «Просто хочу понять закономерность того, что есть»⁹. Понять: «Что с нами происходит?»

II. Каждая последующая книга, каждая статья Аннинского – раскрытие этих тезисов.

В его разнообразных по жанру статьях главный герой – личность писателя, его судьба, судьба текстов и духовная ситуация, отраженная в них. **Интерпретационная стратегия** Аннинского – понять текст, исходя из его «внутренней драмы», за историческими сюжетными деталями увидеть «сюжет духовный», почувствовать «жгучее страдание и очищающую боль» при освоении и преодолении духовного опыта прошлого¹⁰.

II. Тексты. Критические статьи, книги, литературные эссе Аннинского узнаваемы с первой строчки. Их легко пародировать¹¹. Они обладают отличительной чертой, которая характерна для художественных текстов, – присутствие в текстах образа автора, созданного неповторимой интонацией и «собственным порядком слов».

Интонация. Тексты энергичны, энергия создается ритмом строки, «существованием слов в потоке речи», мелодией «словоговорения», которая порой убедительнее самих слов. На вопрос анкеты журнала «Вопросы литературы» за 2000 год Аннинский отвечает: «Основная тема? Не знаю. Знаю основную мелодию, основную интонацию, основную **эмоцию**. Наверное, все-таки прикрытый краснобайством и юродством подавленный плач»¹².

«Краснобайство», «юродство», ирония, стеб – приметы стиля работ Аннинского. Такой стиль был формой противостояния как официальной идеологии советских времен, так и «серьезности» групповой идеологии всех мастей.

Повествовательная стратегия – драматический диалог. Аннинский не встает на позиции автора и его героев, не примиряет маски того или другого, а «вживается» в противопоставленные в живом потоке текста идеи. Он утверждает нравственную максиму: «<...> моральная истина не может быть достоянием одних “типов” в укор другим»¹³, у каждого – своя правда. За мотивациями поведения персонажей стоит духовная драма времени. В статьях Аннинского нет прямых ответов, есть диалектическое развитие идеи, сопоставление точек зрения, проверка их логикой.

Способы реализации такой повествовательной стратегии различны: диалогичность построения фразы (вопрос / переспрос; прямые обращения к читателю); разговорность интонации; смешение в одной статье слов различных функциональных сти-

⁸ Аннинский Л.А. Из дневника критика // Литературная Россия. 1964. 10 янв. URL: <https://litrossia.ru/item/7546-lev-anninsky-iz-dnevnika-kritika/>.

⁹ Там же.

¹⁰ Аннинский Л.А. Очищение прошлым. Портреты русских писателей: Литературно-критические очерки. М., 2014. С. 288.

¹¹ Новиков В.И. Так и надо жить критику // Вопросы литературы. 2021. № 2. С. 194–202.

¹² Аннинский Л.А. Божья кость. Биографическая анкета. С. 9.

¹³ Аннинский Л.А. Очищение прошлым. Портреты русских писателей: Литературно-критические очерки. С. 298.

лей, от словечек молодежного жаргона до слов христианского дискурса – стилистическая свобода.

Равенство сталкиваемых явлений и понятий выражено в самом построении фразы. Частотный прием в текстах Аннинского – лексический и синтаксический параллелизм:

*«Есть понятие РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ: **неопределимое**, как всякое дуновение духа, и неоспоримое, как всякое явление духа же»¹⁴.*

*«Пароль его детства – **отверженность**. Пароль его молодости – **самоотверженность**»¹⁵.* Переключка антонимичных по значению, но родственных по звучанию слов, рифмуясь, раскрывает глубинный смысл слов, мерцающий, пульсирующий сквозь звуки.

Тексты Аннинского **метафоричны**, как стихи. Метафора сопрягает, примиряет несовместимые в повседневном сознании понятия. В метафоре Аннинскому ценно «<...> метафорическое *перетекание* смыслов. То есть значений. Или звучаний»¹⁶.

Когнитивная игра. Статьи Аннинского насыщены именами, цитатами, аллюзиями. Читатель включается в творческую игру по разгадыванию подтекстов, скрытых в метафорах, аллюзиях, прецедентных образах и паремиях.

III. Тематика статей Аннинского «неопределима»¹⁷. Все болевые точки, все литературные споры и дискуссии второй половины XX в. – начала 2000-х отражены в его работах: 60-е – дискуссия о молодом человеке, новом типе героя, герое «оттепели»; в 70-е ключевыми словами становятся «интеллигенция, обыватель, город, деревня»; в 80-е – новый герой, «сорокалетние», только что вступившие в литературу, они же «исследователи “барачных углов”». Статьи, посвященные анализу творчества писателей этого периода, собраны в двухтомнике «Ядро ореха», «Распад ядра» (2009). В эти же годы Аннинский пишет историко-литературные книги о Н. Островском («Обрученный с идеей», 1971), об экранизациях Толстого («Охота на Льва», 1980), о Лескове, Писемском и Мельникове-Печерском («Лесковское ожерелье», 1982, 1986; «Три еретика», 1988). Литературные, исторические и философские итоги XX в. подведены в книгах «Красный век» (2004), «Очищение прошлым», (2014). Конец XX – начало XXI вв. – смерть СССР, распад Империи, потеря Имени, на кону стоит будущая судьба России. Аннинский пишет эссе о России, ее настоящем и будущем, о соотношении национального, этнического и имперского в судьбе русской культуры: «Серебро и чернь: Русское, советское, славянское, всемирное в поэзии Серебряного века» (1997), «Русские плюс...» (2001), «Какая Россия мне нужна. История России. Современный взгляд» (2004).

Во времена острых литературных и политических дискуссий Аннинский не принимал ни одну из спорящих сторон, всегда понимал, что истина существует в другой плоскости, а не в плоскости спора.

Внутреннюю задачу своего творчества определял так: «<...> всё попробовать, все охватить, сопрячь, примирить. Понять каждого. Сохранить внутреннее равнове-

¹⁴ Аннинский Л.А. Какая Россия мне нужна. История России и современный взгляд. М., 2004. С. 299.

¹⁵ Аннинский Л.А. Очищение прошлым. Портреты русских писателей: Литературно-критические очерки. С. 147.

¹⁶ Аннинский Л.А. Нормаль эмали // Строгановские династии. Василий Логинов / Сост. Калло Е.М., Лилева А.Г. М., 2013. С. 16.

¹⁷ Аннинский Л.А. Божья кость. Биографическая анкета. С. 9.

сие. Придать “человеческое лицо” тому, что судьба дала. Не поддаваться никакому яду, мороку, самообману. Тайная свобода. <...> Постепенно понял и даже привык, что всё – неразрешимо, боль неутолима, счета несводимы»¹⁸.

Для Аннинского художественный текст был **отправной точкой для собственных размышлений**, такой «точкой» могли быть как произведения ключевых фигур литературного процесса, так и тексты совсем малоизвестных авторов. Эстетические достоинства текстов его не интересовали. Анализируя тексты, Аннинский стремился определить «внутренний духовный статус писателя» в литературном процессе, осмыслить «духовную драму времени».

Парадоксальность мышления Аннинского коррелировала со временем второй половины XX в., только «сопрягая» и «примиряя» несопоставимое, можно было осознать переломы и катаклизмы эпохи.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3727.rus_lit_20-21/202-206

М.Б. Лоскутникова (*Москва*)

ПОНЯТИЙНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛИТЕРАТУРНОЙ ДЕТАЛИ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ XX – НАЧАЛА XXI вв.

В статье подчеркнуто, что достоверность детали связана с авторской телеологией. В литературной детали проявляется как типически-ценностная значимость изображаемого, обладающая моделирующей способностью, так и безграничные возможности авторской индивидуализации образа. В композиционной организации художественного целого особую роль играют сюжетные детали. В индивидуально-творческом режиме архитектуры детали формируют мотивику и задают ритм целого.

Ключевые слова: художественное целое, его сюжетно-композиционная и мотивно-архитектоническая организация, ритм.

M.B. Loskutnikova (*Moscow*)

CONCEPTUAL CHARACTERISTICS OF LITERARY DETAIL IN LITERARY STUDIES OF THE XX – EARLY XXI CENTURIES

It is emphasized that the reliability of the detail is related to the author's teleology. Literary detail reveals both the typical value significance of the depicted, which has a modeling ability, and the limitless possibilities of the author's individualization of the image. In the compositional organization of the artistic whole, plot details play a special role. In the individual creative mode of architectonics, details form the motive and set the rhythm of the whole.

Keywords: artistic whole, its plot-compositional and motive-architectonic organization, rhythm.

Литературная деталь – это минимальная составляющая художественного целого, призванная продемонстрировать как типически-ценностную значимость изображаемого, обладающую моделирующей способностью, так и безграничные возможности авторской индивидуализации образа.

¹⁸ Аннинский Л.А. Божья кость. Биографическая анкета. С. 8.

В рамках небольшой статьи остановимся только на трех тезисах.

1. Литературная деталь и авторская телеология

Прежде чем поднимать вопрос о детали (и ее философии, аксиологии, психологической нагрузке и проч.), следует договориться о том, что есть авторский замысел и его воплощение в художественном целом. Иными словами, что есть авторская телеология как выражение целенаправленности авторской задачи.

Замысел писателя, который еще никак не связан с текстопорождением, определяется иерархией художественных смыслов: это два комплекса.

Первый комплекс – «простейшие» смыслы: тематика произведения (постановка вопроса «о чем?»), затем идейные векторы (ценностные направления авторской мысли), далее проблематика (вербальное уточнение авторских задач), наконец конфликтосфера будущего произведения (система внешних и внутренних конфликтов в жизни и судьбе изображаемого человека и общества).

Второй комплекс – сложные художественные смыслы. Укажем основные. Прежде всего это «тональность» произведения (исторически называемая «пафос», ныне чаще «модус»), точнее его полифония. При этом следует помнить: общий модус произведения может не соответствовать модусу даже главного героя произведения (хрестоматийный пример: драматический роман «Анна Каренина» и трагический образ главной героини). Безусловно значим также творческий метод как совокупность идейно-художественных принципов изображения человека и действительности. Достоверность детали значима не только для реалистической системы мироздания, но и для ряда модернистских и постмодернистских течений. Наконец смысловые приоритеты обусловлены родовым и жанровым содержанием произведения. Данности первого сформулированы Г.В.Ф. Гегелем в 1820-е годы, а характеристики второго – сто лет спустя, М.М. Бахтиным.

Но всё это («простейшие» и сложные художественные смыслы) – еще только замысел автора. Переходом же к формированию текста является замысел конструкции художественного целого. В литературоведении различается два вида организации целого. Во-первых, это композиция как такая организация целого, когда складывается и структурируется сюжет (в лирике «поэтический сюжет», как уточняли великие русские научные формалисты), а также формируется логика каждого отдельно выписанного образа. Более сложным видом построения произведения является архитектоника, поскольку это выстраивание системы мотивов – сокровенных мыслей автора: его размышлений о бытии и его основах. У архитектоники нет структуры, но именно архитектоника задает и создает ритм в организации образного строя произведения.

В завершение тезиса отметим, что в научных публикациях последней четверти века проблема детали практически не поднимается (имеются в виду системные теоретические разработки, а не эмпирические наблюдения в рамках какой-либо творческой индивидуальности). В далеком теперь уже прошлом остались книги Е.С. Добиной («Герой. Сюжет. Деталь», 1962; «Сюжет и действительность. Искусство детали», 1981); чуть позже – работа А.П. Чудакова («Слово – вещь – мир», 1992). В начале XXI в. понятийную нишу литературной детали за счет обращения к мотивике стремился заполнить И.В. Силантьев («Поэтика мотива», 2004). Ныне надо отдать должное журналу «Сюжетология и сюжетография», издаваемому с 2013 года. Наиболее продуктивной в обращении к вопросу литературной детали можно назвать книгу

В.И. Тюпы («Анализ художественного текста»), однако и она не является публикацией, специализированной в означенном аспекте.

Согласно существующему в указанных изданиях положению, литературная деталь – это композиционный факт. Однако всё сложнее: литературная деталь – «слуга двух господ», а именно композиции и архитектоники. Последнее же – архитетоническое значение детали – в научной литературе системно не представлено.

2. Типология литературной детали и ее сюжетно-композиционные возможности

Укажем на три признанные сферы функционирования детали, выделяемые бытийно-логически.

Первая – нерукотворная. Это природно-пейзажная картина мира («внешнее» пространство): изображение состояний природы, времени года / суток; изображение камня, дерева, растения, цветка; пейзажи (морской, горный, равнинный, степной и др.), а также зооморфные образы. Достоверность деталей в этой сфере предполагает знание автором жизни природы: быто-бытийный экзистенциальный опыт проведения хотя бы определенного периода жизни в неокультуренной среде, природопользовательскую практику – или хотя бы зоркость наблюдателя.

Вторая сфера – рукотворная: то, что создано человеком и отличает его от любого другого живого существа. Это предметный ряд – от макрообразов (изображения зданий и строений) до детализации «внутреннего» пространства (в т. ч. с вниманием к духовным потребностям человека – как указание на круг чтения персонажа или на факт рассмотрения предметов искусства и любования ими). Предметная сфера сугубо антропоцентрична. По точному замечанию В.Н. Топорова, существует «кликнутость человека <...> вещью»¹.

Третья сфера – портрет человека: изображение внешности, с акцентом на описание лица/головы, рук, целостного облика (включая костюм). В описании физического облика человека (рост, черты лица, тембр и модуляции голоса, цвет радужной оболочки глаза и форма бровей и др.) значимы не только физиологически-природные данности, но и социально-культурные и эмоционально-психологические приобретенности.

Однако есть еще и сюжетные детали. Их в статусе фактора сюжетосложения не всегда берут во внимание, поскольку они стоят особняком (хотя могут иметь по сути природный и предметный характер). Так, у А.С. Пушкина, например, первое – это обстоятельства метели в одноименной повести (1830), начиная со случайной («водевильной») женитьбы лихого гусарского офицера Бурмина, зимой 1812 г. легкомысленного и безответственного, на героине Марье Гавриловне. Но телеология автора ведет к прямой параллели природной стихии и социального катаклизма – Отечественной войны 1812 г. В дальнейшем в повести «Капитанская дочка» (1836) сюжетообразование еще сложнее – оно связано с наслонением природных (прежде всего вновь метели) и предметной деталей (заячьего тулупчика).

Но сюжетные детали могут работать и самостоятельно – вне указания на данности природно-предметных сфер. Так, например, в романе Тургенева «Отцы и дети» показано, как по «дворянским гнездам» (Марьино – Никольское – безымянная

¹ Топоров В.Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 33.

деревушка родителей Евгения Базарова) путешествуют два друга, два молодых дворянина². В условно первой части произведения герои едут вдвоем, а во второй условной части – по тому же маршруту каждый отдельно.

3. Литературная деталь в мотивно-архитектонической систематике

Еще интереснее детали работают в индивидуально-творческом режиме архитектуры. Это, как правило, область стилистики, когда осуществляется непосредственное текстопорождение, во многом движимое формированием мотивики. В итоге именно мотивные детали рожают ритм художественного целого.

Возьмем два примера – с выявлением функциональных особенностей детали в малой форме рассказа и крупной форме романа, причем деталь в обоих случаях вводится с помощью одного приема – как работа эпитета.

В рассказе И.А. Бунина «Темные аллеи» (1938) три ключевых мотива, изначально маркированных эпитетами, характеризующими трех героев: «стройный» в изображении/описании генерала Николая Алексеевича, «чистый» – Надежды и «грубый» – кучера Клима. Наибольшая частотность данной характеристики у образа Николая Алексеевича. И это понятно: он представляет собой наиболее развитую личность, поэтому, в т. ч., используется и иновербальное развитие образа (от «стройный старик-военный» до «он быстро выпрямился»³). В такой упорядоченной лексической частотности рождается мотив стройности – от утверждения нестигаемости боевого русского офицера до признания героем греха молодости и закономерности его драматических последствий в личной судьбе. Далее – мотивы нравственной чистоты и стойкости как гарантии состоятельности человека (Надежда) и грубости (когда грубость Клима не является хамством, но свидетельствует о социальном положении человека). Всё это очень четко и последовательно ритмизировано.

В романе И.А. Гончарова «Обрыв» (1869), как и во всем творчестве писателя, важны эпитеты «обыкновенный» / «необыкновенный». Особенно ярко и последовательно-ритмизованно в этом вершинном произведении романиста указанные эпитеты работают в изображении теплой перебранки бабушки Татьяны Марковны Бережковой и ее названного внука – талантливейшего Бориса Павловича Райского как грустно-иронически выведенного титана эпохи русского, в понимании Гончарова, возрождения дворянской интеллигенции. Для писателя это факт пробуждающегося сознания России. В результате огромный романный 5-частный свод организован пульсацией этого мотива⁴.

Остается добавить, что в художественном целом мотивы «выстреливают» многообразно и многопланово – не только как прием эпитета.

Таким образом, представление о литературной детали может рождаться в авторском сознании уже на уровне замысла, но претворяется и разветвленно осуществляется только в процессах текстопорождения. Типология детали не сводится к природной, предметной и портретной конкретике изображения – важны и сюжетные

² Кормилов С.И. Базаров – не разночинец! // И.С. Тургенев: русская и национальные литературы: Материалы межд. науч.-практ. конф. Ереван, 2013. С. 389–400.

³ Бунин И.А. Темные аллеи // Бунин И.А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1988. Т. 4. С. 5, 6.

⁴ Лоскутникова М.Б. Семантика «обыкновенного» и «необыкновенного» в романе И.А. Гончарова «Обрыв» (сюжетный «треугольник» Райский – бабушка – Вера) // Пушкинские чтения–2019: Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: Материалы XXIV межд. науч. конф. СПб., 2019. С. 216–224.

детали как прогностический фактор конфликтосферы. Наряду с деталями, существенными в сюжетно-композиционной организации художественного целого (подчиняющейся телеологически заданной автором структуре), значимы тонкие иноконструктивные детали – мотивно-архитектонические, задающие ритм целого.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3728.rus_lit_20-21/206-210

С.А. Дубровская (*Саранск*)

Е.Г. Маслова (*Москва*)

О.Е. Осовский (*Саранск*)

М.М. БАХТИН В ПРОСТРАНСТВЕ СОВЕТСКОЙ НАУКИ О ЛИТЕРАТУРЕ 1950-х ГОДОВ¹

В статье рассматриваются эпизоды рецепции личности и идей М.М. Бахтина в 1950-е годы. На основании анализа обнаруженных в личном архиве ученого материалов, свидетельств современников, сохранившейся переписки делается вывод о том, что имя и работы М.М. Бахтина в этот период были известны гораздо большему кругу ученых, чем предполагалось ранее, а диалог с Бахтиным о Достоевском становился важной частью советского достоевсковедения второй половины 1950-х гг.

Ключевые слова: М.М. Бахтин, «Проблемы творчества Достоевского», личный архив, рецепция идей, советское литературоведение, отечественное достоевсковедение.

S.A. Dubrovskaya (*Saransk*)

E.G. Maslova (*Moscow*)

O.E. Osovsky (*Saransk*)

M.M. BAKHTIN IN THE SPACE OF SOVIET LITERARY STUDIES OF 1950s²

The article examines episodes of M.M. Bakhtin's personality and ideas in the 1950s. Based on the analysis of materials found in the scholar's personal archive, the testimonies of contemporaries, and surviving correspondence, it is concluded that M.M. Bakhtin's name and works during this period were known to a much larger circle of scholars than previously thought, and that the dialogue with Bakhtin about Dostoevsky was becoming an important part of Soviet Dostoevsky studies in the second half of the 1950s.

Keywords: M.M. Bakhtin, "Problems of Dostoevsky's Creative Work", personal archive, reception of ideas, Soviet literary studies, Dostoevsky Studies in the USSR.

Современное бахтиноведение не раз отмечало, что историко-биографическая и собственно рецептивная составляющая восприятия наследия мыслителя до сих пор

¹ Исследование подготовлено при финансовой поддержке Российского научного фонда: проект № 23-28-00175 «Мыслитель в своем отечестве: история российской рецепции идей М.М. Бахтина на фоне мировых вызовов».

² The study was prepared with financial support from the Russian Science Foundation: project № 23-28-00175 "A Thinker in His Homeland: the History of Russian Reception of M.M. Bakhtin's Ideas against the World Challenges".

полны разнообразных мифов, причинами возникновения которых остаются недостаточное представление о реальных контекстах тех или иных событий, недоступность архивных материалов и иных источников³. «Покров сталинской ночи» (К. Эмерсон) по-прежнему скрывает реальную историю жизни и быта М.М. Бахтина, масштаб его присутствия в культурном, научном и педагогическом пространстве страны в 1950-е гг., характер и степень участия в литературной жизни, в том числе и непосредственно в границах Саранска и Мордовии⁴.

Реконструируя этот фрагмент бахтинской рецепции, необходимо понимать, что речь идет о нескольких образах М.М. Бахтина, сложившихся к началу 1950-х в сознании современников. С одной стороны, это реальный заведующий кафедрой литературы Мордовского пединститута им. А.И. Полежаева, с другой – это автор давней книги о Достоевском, память о которой сохраняется у значительной части отечественных литературоведов, прочитавших книгу в момент ее появления, с третьей, Бахтин воспринимается как символ лучшего в отечественном литературоведении 1920-х – начала 1930-х, чье творчество – ориентир для вступающего в науку поколения молодых исследователей. Сосредотачиваясь в нашей статье по преимуществу на втором и третьем аспектах проблемы, отметим тем не менее несколько важных моментов, связанных с реалиями бахтинской жизни в Саранске. Анализ архивных документов, местной периодики, воспоминаний современников позволяет утверждать, что с самого приезда в Саранск в 1945 г. Бахтин в течение многих лет оставался одной из самых заметных фигур в интеллектуальной жизни города и республики. Так, газеты сообщали о его докладах на семинарах и совещаниях молодых писателей. Как лектор общества «Знание», он постоянно выступает перед самыми разными аудиториями (работники радио, учителя, актеры и др.). Отдельная страница его деятельности – пребывание в составе редколлегии альманаха «Литературная Мордовия» и редактирование его текстов⁵. Как заведующий кафедрой Бахтин взаимодействует с различными научными и образовательными институтами – от Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР и только что созданного Музея Ф.М. Достоевского до Института национальных школ АПН РСФСР. В частности, по просьбе директора последнего Е.И. Корневского он подписывает кафедральный отзыв на книгу А.А. Липаева «Изучение произведений русской литературы в старших классах национальной школы» (1957)⁶. Впрочем, эта сторона деятельности Бахтина довольно мало связана с его литературоведческими, шире – филологическими интересами. В силу понятных обстоятельств большая часть сделанного Бахтиным во второй половине 1940-х – 1950-е остается «в столе». Его исследование проблем речевых жанров, дальнейшая разработка и углубление отдельных аспектов творчества Ф. Достоевского и Ф. Рабле, народной смеховой культуры представлены в основном подготовительными материалами, черновыми набросками, заметками и конспектами,

³ См.: *Осовский О.Е.* М.М. Бахтин и советский литературоведческий истеблишмент: конец одного мифа // Идеи Михаила Бахтина и вызовы XXI столетия: от диалогического воображения к полифоническому мышлению. Материалы XVII Международной Бахтинской конференции. Саранск, 2021. С. 35–38.

⁴ См.: *Дубровская С.А.* М.М. Бахтин в литературной жизни Мордовии 1940-х – 1960-е гг. // Вестник угроведения. 2020. Т. 10. № 4. С. 633–641.

⁵ Соглашение о редактировании очередного номера (№ 6) альманаха «Литературная Мордовия». 1948, ноябрь 20 // ОР РГБ. Ф. 913. Оп. 2. Ед. хр. 6. 1 л.

⁶ *Корневский Е.И.* Письмо к Бахтину М.М. // ОР РГБ. Ф. 913. Оп. 10. Ед. хр. 21. 2 л.

которые окажутся доступны читателю и исследователю с выходом соответствующих томов собрания сочинений⁷. И только с переизданием в 1963 г. книги о Достоевском Бахтин находит дорогу к читателю. Это ощущение очень точно передал в своем письме к Бахтину один из крупнейших отечественных литературоведов этого времени, действительный член АПН РСФСР и член-корреспондент АН СССР Л.И. Тимофеев, сыгравший решающую роль в организации выступлений Бахтина с докладами о романе в Институте мировой литературы в 1940–1941 гг. и организации защиты его диссертации в середине 1940-х: «<...> Очень рад, что Вы, наконец, нашли дорогу к Вашим читателям. Вы и без меня знаете, что наши молодые филологи воспринимают Ваши работы с огромным интересом.

От В<адима>В<алерияновича> узнал о Ваших больших планах и о Вашем здоровье, о том, что Вы не даете времени себя в обиду!»⁸.

Следует, однако, подчеркнуть, что «Проблемы творчества Достоевского» помнились достаточно хорошо: именно как автор этой книги Бахтин воспринимался и членами ученого совета ИМЛИ во время защиты диссертации, и В.В. Виноградовым во время прохождения работы о Рабле в ВАКе. Виноградов предлагал вместо споров о соответствии Бахтина докторской степени дать ему звание профессора, демонстрируя попутно хорошую осведомленность об обстоятельствах его сегодняшней жизни: «Бахтин – почти мой товарищ по Ленинградскому университету, человек очень большой культуры, очень больших знаний, ну, необыкновенно талантливый, но, как видите, очень больной. Одна из его работ – “Проблемы творчества Достоевского” – вызвала в свое время восторженную статью Луначарского. И естественно, что, если бы он выступил теперь, степень кандидата невозможно было бы дать. Поэтому самые серьезные оппоненты – Смирнов, Алексеев – предлагают дать степень доктора. Но дать сейчас степень доктора за то, что сделано девять лет тому назад, нельзя, поэтому я предлагаю присвоить Бахтину ученое звание профессора: он этого заслуживает. В Мордовском педагогическом институте он будет очень долго работать над переработкой диссертации: там нет даже пособий. А эту работу он доделает потом»⁹.

Еще одно свидетельство того, что Бахтина помнят, – адресованное ему письмо известного литературоведа и критика Н.Я. Берковского, в свое время выступившего с острой рецензией на бахтинскую книгу о Достоевском. В январе 1956 г. он писал: «Когда еще был жив Михаил Пришвин, прозаики посылали ему свою прозу и поджидали, что он скажет, ибо тайное мнение было такое: один Пришвин – “настоящий”. Так и о Вас считают пишущие о литературе, и это случалось слышать от людей самых разных, когда они вдруг позволяли себе искренность»¹⁰.

Примечательно, что в черновике ответа на первое письмо В.В. Кожинова Бахтин сообщает ему о рецензии Берковского на свою книгу 1929 г.¹¹

Не будет преувеличением отметить, что возвращение Бахтина в отечественное литературоведение 1950-х происходит вместе с возвращением Ф.М. Достоевского: с этого времени имя Бахтина прочно закрепилось среди имен ведущих исследовате-

⁷ Бахтин М.М. Собр. соч.: В 6 (7) т. Т. 1–6. М., 1996–2012.

⁸ Тимофеев Л.И. Письмо к Бахтину М.М. // ОР РГБ. Ф. 913. Оп. 13. Ед. хр. 41. Л. 13.

⁹ Бахтин М.М. Собр. соч.: В 6 (7) т. Т. 4 (1). М., 2008. С. 1100.

¹⁰ Там же. Т. 2. М., 2000. С. 514.

¹¹ Бахтин М.М. Письмо к Кожинову В.В., Бочарову С.Г., Гачеву Г.Д. и др. // ОР РГБ. Ф. 913. Оп. 5. Ед. хр. 24. Л. 3.

лей творчества Достоевского. Так, уже в очерке Г.М. Фридлендера «Достоевский» бахтинская теория полифонического романа становится объектом специальной полемики со стороны литературоведа¹².

Особую роль в этом процессе сыграла антология «Ф.М. Достоевский в русской критике»¹³. Ее составитель А.А. Белкин, включив в книгу тексты русской критики XIX–XX вв., марксистскую оценку творчества писателя представил работами А.М. Горького и А.В. Луначарского. Публикация отзыва последнего о «Проблемах творчества Достоевского» фактически сделала Бахтина еще одним участником этого ряда, а саму книгу не только идеологически приемлемой, но и актуальной.

Не менее важен оказался и спор с «давней интересной книгой Бахтина» в «За и против. Заметки о Достоевском» В.Б. Шкловского. Несмотря на несогласие с Бахтиным, Шкловский пишет о многоголосии как факте и вводит понятие полифоничности задолго до того, как упоминает имя Бахтина¹⁴.

Показательны отсылки к книге Бахтина и полемика с ней в сборнике «Творчество Ф.М. Достоевского»¹⁵ (1959). Примечательно, что авторы статей не просто упоминали книгу Бахтина тридцатилетней давности, но и вели с ней решительную полемику. Так, Г.Л. Абрамович писал: «...нельзя согласиться с тем, что каждый герой произведений Достоевского живет якобы только своей самостоятельной жизнью, как это утверждал, развивая концепцию полифоничности романов великого писателя, М. Бахтин»¹⁶.

Свой набор претензий к концепции полифонического романа повторил и Г.М. Фридлендер, по-прежнему отстаивающий свое видение приоритетности авторской позиции у Достоевского¹⁷. Еще более решительно был настроен А.В. Чичерин, поставивший под сомнение не только концепцию полифонического романа, но и отдельные положения рецензии Луначарского¹⁸. Нет сомнений, что активные споры с Бахтиным обеспечивали повышенный интерес к идее полифонического романа и фигуре ее создателя, и не только у молодых исследователей.

В условиях «оттепели» определенную роль в повышении интереса к книге Бахтина играет посмертная публикация статей о Достоевском Н.С. Трубецкого в «Новом журнале» и развернувшаяся вокруг них полемика, информация о которой появляется и в СССР¹⁹.

В целом ситуация рецепции личности и идей Бахтина на рубеже 1950-х – 1960-х вполне адекватно охарактеризована в письме к Бахтину В.В. Кожина: «О Вашей книге о Достоевском только на днях я слышал поистине восторженные отзывы от В.Б. Шкловского, Л.П. Гроссмана, и даже... М.Б. Храпченко, В.В. Ермилова, В.Я. Кирпотина и др.»²⁰.

¹² Фридлендер Г.М. Достоевский // История русской литературы: В 10 т. Т. IX. Литература 70–80-х годов. Ч. 2. М., 1956. С. 7–118.

¹³ Ф.М. Достоевский в русской критике: Сб. статей. М., 1956. XXXVI. 471 с.

¹⁴ Шкловский В.Б. За и против: Заметки о Достоевском. М., 1957. С. 140.

¹⁵ Творчество Ф.М. Достоевского: Сборник статей. М., 1959. 546 с.

¹⁶ Там же. С. 60.

¹⁷ Там же. С. 211.

¹⁸ Там же. С. 443.

¹⁹ См.: Виноградов В.В. Проблемы авторства и теория стиля. М., 1961. С. 30–31.

²⁰ Паньков Н.А. Вопросы биографии и научного творчества М.М. Бахтина. М., 2009. С. 509.

Таким образом, идея нового издания книги о Достоевском ложилась на достаточно подготовленную почву, и появление в 1963 г. «Проблем поэтики Достоевского» было отчасти закономерно.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3729.rus_lit_20-21/210-213

Ю.Ю. Гребенщиков (*Москва*)

АКСАКОВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ XX–XXI ВЕКОВ

В статье освещена история аксаковедения XX–XXI веков. Начало научной практики связано с именем С.И. Машинского и его монографией о творчестве С.Т. Аксакова. Изыскания Э.Л. Войтоловской, О.Н. Белокопытовой, А.В. Чичерина стали наиболее системными исследованиями 1950-х – 1970-х годов. Показано, что основные векторы аксаковедения, начиная 1980-х годов, были заданы в трудах Е.И. Анненковой, В.А. Кошелева, Ю.В. Манна. Особо отмечены усилия уфимских лингвистов и литературоведов, а также участников самарских конференций 2017 и 2020 годов. На современном этапе выделены монографии В.Е. Угрюмова и разработки по поэтике, сделанные в последние годы А.А. Чуркиным.

Ключевые слова: аксаковедение, история науки, исследовательские векторы.

Yu.Yu. Grebenshchikov (*Moscow*)

AKSAKOLOGY IN THE PRACTICE OF LITERARY CRITICISM OF THE XX–XXI CENTURIES

The article highlights the history of aksakology of the XX–XXI centuries. The beginning of scientific practice is associated with the name of S.I. Mashinsky and his monograph on the work of S.T. Aksakov. The research of E.L. Voitlovskaya, O.N. Belokopytova, A.V. Chicherin became the most systematic research of the 1950s – 1970s. It is shown that the main vectors of aksakology, since the 1980s, were set in the works of E.I. Annenkova, V.A. Koshelev, Yu.V. Mann. The efforts of Ufa linguists and literary critics, as well as participants of the Samara conferences of 2017 and 2020, were particularly noted. The monograph by V.E. Ugryumov and the developments on poetics made in recent years by A.A. Churkin are considered significant at the present stage.

Keywords: aksakology, history of science, research vectors.

Динамическую картину в изучении наследия С.Т. Аксакова в отечественном литературоведении XX – начала XXI вв. демонстрирует раздел в библиографическом указателе литературы о дворянском роде Аксаковых и его окружении «Аксаковы» (2022), посвященный творчеству писателя¹. Составителями монументального труда выявлено чуть менее 1 000 референтных публикаций за период с 1900-го по 2022 г., причем 800 из них созданы в последние 30 лет.

¹ См.: Творчество С.Т. Аксакова // Аксаковы: библиографический указатель литературы о дворянском роде Аксаковых и его окружении за 1819–2022 годы / Сост.: П.И. Федоров, С.В. Мотин. Уфа, 2022. С. 88–199.

Основной корпус работ по наследию С.Т. Аксакова до 1940-х составляют в подавляющем количестве литературно-критические изыскания. Активизации собственно научных исследований аксаковедение обязано ленинградскому ученому С.И. Машинскому и подготовленному им первому и до сих пор единственному наиболее полному собранию сочинений С.Т. Аксакова (1955). Машинским введены в оборот значимые архивные материалы и написаны концептуальные статьи по творчеству С.Т. Аксакова, в том числе для КЛЭ (1962). В 1961 г. ученым по следам докторской диссертации подготовлена остающаяся до сих пор одной из наиболее системных и охватывающих весь жизненный и творческий путь писателя монография². Кроме того, Машинским впервые заявлена проблема стиля С.Т. Аксакова (1960), ставшая в дальнейшем одним из самых продуктивных направлений в аксаковедении.

Начиная с середины 1950-х и в 1970-е импульс, заданный Машинским, был подхвачен оренбургским литературоведом Э.Л. Войтоловской, обратившейся к изучению контактов С.Т. Аксакова с писателями-современниками Н.В. Гоголем, И.С. Тургеневым, Л.Н. Толстым. Реакцией на издание сочинений С.Т. Аксакова стали работы воронежского исследователя О.Н. Белокопытовой по вопросам мемуарно-биографического жанра в русской литературе. Особо следует отметить концептуальную статью А.В. Чичерина «Русское слово Сергея Аксакова» (1976) и главу в его очерках по истории русского стиля (1977; 1985), скрупулезно анализирующие стилистику в произведениях С.Т. Аксакова. Наблюдения ученого можно назвать программными для последующего изучения аксаковской поэтики.

Конец 1970-х и начало 1980-х были ознаменованы всплеском интереса к творчеству С.Т. Аксакова зарубежных славистов и литературных критиков, который был вызван переводами аксаковских текстов на иностранные языки. Основной тенденцией в английских (Salaman E., 1973; Smith V.L., 1983), итальянских (Cavaion D., 1978), австралийских (Dessaix R., 1980) и чешских (Pospisil I., 1982) работах следует назвать рассмотрение фигуры С.Т. Аксакова в ряду с А.С. Пушкиным, Ф.М. Достоевском, Л.Н. Толстым, Н.С. Лесковым и М. Горьким. Особого внимания заслуживает монография американского исследователя Эндрю Дуркина «Сергей Аксаков и русская пастораль» (1983), в которой эклектично, но широкоохватно штудируется творческая лаборатория писателя.

В отечественной практике аксаковедения 1980-е – 1990-е гг. стали периодом формирования его отчетливых тематических линий. Ракурс, нацеленный на изучение мирозерцания и культурного кода семьи Аксаковых, выразился в последовательных и сегодня ставших фундаментальными работах Е.И. Анненковой³, В.А. Кошелева⁴, Ю.В. Манна⁵. Вектор, определенный интересом С.Т. Аксакова к природе и охоте и отраженный в статьях В.А. Богданова, С.П. Фатеева, Т.Я. Гринфельд 1985–1995 гг., получил развитие в интересе современных исследователей к тому, как С.Т. Аксаков «реконструирует целостность мира – его внутренние взаимосвязи, красоту самодо-

² Машинский С.И. С.Т. Аксаков. Жизнь и творчество. 2-е изд., М., 1973. 574 с.

³ См., напр.: Анненкова Е.И. Аксаковы. СПб., 1998. 366 с.

⁴ См., напр.: Кошелев В.А. Сто лет семьи Аксаковых. СПб., 2019. 510 с.

⁵ См., напр.: Манн Ю.В. Семья Аксаковых. М., 1992. 399 с.

статочности, богатство и неисчерпаемость сущего»⁶. Специфическое внимание С.Т. Аксакова к теме детства, зафиксированное М.В. Грицановой, легло в основу разработки одного из магистральных направлений аксаковедения. Отправными для многогранных языковедческих изысканий в аксаковедении стали диссертационное исследование Н.А. Николиной 1980 г. о речевой структуре автора в автобиографических произведениях С.Т. Аксакова и следовавшие за ним статьи (1981, 1983). Сегодня в трудах лингвистов активно и продуктивно изучается идиоглоссарий (С.Б. Аюпов), разрабатываются лингвокультурологические проблемы (Е.В. Евдокимовой) и вопросы о репрезентации языковой картины мира в аксаковских произведениях (Г.Ш. Кузьмина, В.В. Сальникова).

Качественный и вместе с тем количественный скачок, произошедший в изучении творчества С.Т. Аксакова в 1990-е, связан с активизацией науки на родине писателя. Благодаря усилиям уфимских литературоведов, организовавших «Аксаковские чтения», и Международному Аксаковскому фонду аксаковедческие изыскания вышли на всероссийский уровень. Специализированная конференция, сегодня получившая международный статус, проходит по настоящее время на базе Мемориального дома-музея С.Т. Аксакова при последовательной поддержке и при участии преподавателей Башкирского государственного педагогического университета имени М. Акмуллы, а ее результаты публикуются в «Аксаковских сборниках». Особо следует отметить лидирующие в своей области работы Т.Л. Селитриной, посвященные проблемам культурных влияний, и С.А. Саловой, исследующей вопросы отечественных культурно-исторических и литературных контекстов. Аксаковедческие интересы профессора В.В. Борисовой инициировали значительный пласт неординарных исследований, выполненных под ее руководством: от ряда кандидатских диссертаций по наследию С.Т. Аксакова до масштабных проектов «Летопись жизни и творчества С.Т. Аксакова» (2008–2009), «Электронное научное издание (ЭНИ) “С.Т. Аксаков”» (2010–2012), «Словарь языка С.Т. Аксакова» (2013–2014), «Слово С.Т. Аксакова и слово о С.Т. Аксакове» (2017).

Свежими вливаниями сил в аксаковедение в XXI в. послужили регулярная межвузовская конференция в Ульяновске, проводимая под началом Л.А. Сапченко, и научные события, состоявшиеся в 2017 и 2020 гг. в Самаре и посвященные наследию семьи Аксаковых в современном мире. В настоящее время набирают силу исследования в области поэтики аксаковского творчества, его аксиологии, мифопоэтики, поднимаются вопросы жанрового своеобразия очерков и автобиографической трилогии писателя, а также анализируются работы С.Т. Аксакова-поэта и С.Т. Аксакова-театрального критика. Чрезвычайно продуктивным является компаративный анализ творчества С.Т. Аксакова и И.А. Бунина, П.А. Вяземского, Н.В. Гоголя, В.И. Даля, Н.М. Карамзина, М.Ю. Лермонтова, В.В. Набокова, И.С. Тургенева, Ф.И. Тютчева, А.С. Шишкова, а также ряда региональных писателей.

Событиями в современном аксаковедении стали монографии В.Е. Угрюмова, осмысляющая мировоззрение русского человека в произведениях С.Т. Аксако-

⁶ Лоскутникова М.Б. «Записки об уженье рыбы» С.Т. Аксакова в контексте творчества писателя // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2018. № 4. С. 89.

ва (2017) и системно анализирующая художественный мир писателя (2021)⁷. Весомый вклад в аксаковедение внесли разработки по поэтике, сделанные в последние годы А.А. Чуркиным⁸.

Отметим также недавние диссертационные исследования молодых ученых, посвященные историко-литературным вопросам (Ласькова А.Е. «Автобиографическая трилогия С.Т. Аксакова в литературной критике середины XIX века», 2015) и цифровому анализу текста (Зиянгиров Р.О. «Конкорданс произведений С.Т. Аксакова: актуальные контексты изучения», 2016).

Значительную поддержку развитию интереса к творчеству С.Т. Аксакова оказывают краеведческие, мемориальные и литературные музеи, связанные с писателем, в Уфе, Самаре, Ульяновске и Москве. Подспорьем для литературоведов являются не только фактографические разыскания и работа по сохранению памяти о великом русском бытописателе, но и практика аккумуляирования исследовательских материалов на цифровых платформах учреждений⁹.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3730.rus_lit_20-21/213-216

Э.Л. Котова (Смоленск)

«ИСПОЛНЕН ДУШЕВНОЙ ТРЕВОГИ...»:

Адриан Македонов о поэзии Николая Заболоцкого

В работе идет речь о многолетнем изучении Адрианом Македоновым творческого наследия Николая Заболоцкого. В течение 20 лет Македонов опубликовал ряд статей о поэте, итогом которых стала одна из первых монографий о нем («Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы», 1968). Исследователь постарался дать целостный анализ творческой судьбы поэта, развития его художественного мастерства. Это стало возможным в результате кропотливого анализа всех доступных на тот момент произведений, причем на всех уровнях поэтического текста (от системы образов до особенностей стихосложения). Неоднократно Македонов вступал в полемику с другими исследователями, в частности с Ю.М. Лотманом, отстаивая свой взгляд и на поэзию Заболоцкого, и на методику исследования поэтического текста. Вопрос полемики затронут в работе.

Ключевые слова: Македонов, Заболоцкий, метод литературоведческого исследования, литературная полемика.

E.L. Kotova (Smolensk)

«FULL OF MENTAL ANXIETY...»:

Adrian Makedonov about the poetry of Nikolai Zabolotsky

The work deals with Adrian Makedonov's long-term study of the creative heritage of Nikolai Zabolotsky. Over the course of 20 years, Makedonov published a number of articles about the

⁷ Угрюмов В.Е. Смыслы и ценности мировоззрения русского человека в произведениях С.Т. Аксакова. Новокузнецк, 2012. 186 с.; *Он же*. Художественный мир С.Т. Аксакова («...сама жизнь, рассказывающая про себя...»). Новосибирск, 2021. 170 с.

⁸ См.: Чуркин А.А. Прозаическое слово в контексте светской и церковной литературной традиции: С.Т. Аксаков и Игнатий (Брянчанинов). СПб., 2022. 400 с.

⁹ См., напр.: сайт Мемориального дома-музея С.Т. Аксакова (Уфа). URL: <http://aksakovufa.ru/izdaniya/>.

poet, which resulted in one of the first monographs about him (“Nikolai Zabolotsky. Life. Creativity. Metamorphoses”, 1968). The researcher tried to give a holistic analysis of the poet’s creative fate and the development of his artistic skills. This became possible as a result of a painstaking analysis of all works available at that time, and at all levels of the poetic text (from the system of images to the features of versification). Repeatedly Makedonov entered into polemics with other researchers, in particular with Yu.M. Lotman, defending his view both on Zabolotsky’s poetry and on the methodology for studying poetic text. The issue of controversy is touched upon in the work.

Keywords: Makedonov, Zabolotsky, literary research method, literary polemics.

Адриан Владимирович Македонов (1909–1994), известный литературный критик и историк литературы, всю жизнь занимался изучением современной отечественной поэзии, преимущественно лирики. Итогом многолетней работы стала его монография «Свершения и кануны» (1985).

С конца 1950-х сквозной темой научных исследований Македонова становится поэзия Николая Заболоцкого. Македонов лично не знал поэта. Он впервые услышал о нем в юности от своего друга поэта Александра Гитовича, вместе с которым в Смоленске начинал свой творческий путь. Другой раз он обратил внимание на Заболоцкого благодаря К.Г. Войновскому-Кригеру, вместе с которым в Воркутинском ИТЛ отбывал срок за «троцкистскую деятельность». Тот показал Македонову опубликованное в 1947 г. в журнале «Новый мир» стихотворение Заболоцкого «Творцы дорог», в котором за дифирамбами в честь покорителей Крайнего Севера скрывается намек на подневольный труд «творцов» новой эпохи¹.

Первая публикация Македонова о Заболоцком появилась на страницах газеты «Литература и жизнь» в 1958 г. В ней критик вступил в полемику с Д. Максимовым по поводу проблемы традиций и новаторства в лирике поэта. Согласившись со своим оппонентом в том, что преодоление поэтики авангарда, движение в сторону реализма помогло Заболоцкому выйти из творческого тупика и развить свой талант, Македонов категорически опроверг утверждение Максимова, что своеобразие поэзии Заболоцкого поставангардистского («неоклассического») периода связано с мотивом поиска лирическим героем гармонии в природе, «абстрактно-психологического внеисторического изображения» образов людей и пр.² Исходя из критерия реалистической поэзии с ее установкой на конкретность, «пафос жизнеутверждающих дорог», Македонов доказывал, что стихи Заболоцкого, наоборот, отличаются «пафосом высокой внутренней красоты реальных дел и реальных людей нового мира – от его вождей до его детей»³. Поэтому и «Некрасивую девочку», героиня которой переполнена чувством «рвущейся из сердца вон» «чужой радости», Македонов в отличие от Максимова оценил как подлинный шедевр. По его мнению, Заболоцкий наконец-то нашел путь к «проникновенной простоте и конкретности», которая венчает развитие художественности. О «зрелом» Заболоцком критик писал, используя эпитеты в превосходной степени, что в целом не характерно для стилистической манеры исследователя. Для Македонова поэзия Заболоцкого «изумительна», а секрет ее мастерства кроется в «синтезе напряженного, динамического лиризма и яркой метафорической

¹ Македонов А.В. «Не позволяй душе лениться...» // Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984. С. 431–460.

² Максимов Д. О старом и новом в поэзии Николая Заболоцкого // Звезда. 1958. № 2. С. 230–232.

³ Македонов А.В. О старом и новом в поэзии Николая Заболоцкого // Литература и жизнь. 1958. 2 июля. С. 2.

речи с предметностью, законченной картинностью события и предельной простотой интонации», что освещено «жизнеутверждающей, вырастающей из жизни и ясно выражающей ее правдивой тенденцией. В этом сила и страсть Заболоцкого»⁴. Впервые мы видим, как в работах Македонова 1950-х начинает формироваться концепция «синтетического искусства», позже развитая им в других работах.

В стихах Заболоцкого Македонов видит проявление «старых» мотивов – ощущения непреодолимых противоречий мира в соединении с чувством исконного трагизма бытия. Связывая это с тютчевской традицией, исследователь не только не говорит о необходимости их преодоления, а, наоборот, предполагает, что и дальнейшее развитие Заболоцкого пойдет в направлении синтеза «тютчевского» и «некрасовского» начал, их развития на реалистической основе. Македонов-критик не стремился во что бы то ни стало обнаружить какие-либо «огрехи», «слабые места» в поэтике автора, как это случалось в его ранних работах 1920–1930-х, для него важно обозначить пути творческого развития поэта.

Спустя тридцать лет Бенедикт Сарнов будет говорить о создании в статьях Максимова и Македонова общей схемы интерпретации творческого пути Заболоцкого, которая будет доминировать в работах о поэте советского периода. Согласно ей поэзия периода «Столбцов» (1929) признавалась «незрелой», «ненастоящей» и только произведения, в которых Заболоцкий освободился от нарочитой сложности, воспринимались как подлинное мастерство поэта. Протестуя против, по его мнению, схематичного подхода к творчеству поэта, Сарнов в то же время повторяет вывод критиков: «Заболоцкий на самом деле проделал гигантскую эволюцию. Он <...> на самом деле в е р н у л с я [выделение автора. – Э.К.] к классическому стихосложению. <...> его последние творческие достижения были действительно д о с т и ж е н и я м и [выделение автора. – Э.К.]»⁵.

В 1960 г. Македонов выпускает сборник статей «Очерки советской поэзии», который помог ему восстановить членство в Союзе советских писателей. По ряду причин сборник вызвал полемические отклики, но статья «Пути и перепутья Николая Заболоцкого», включенная в него, вызвала одобрение многих. Петр Выходцев признал эту статью «академичной», лучшей из всего, что было написано тогда о поэте⁶. Высокая оценка известного в стране литературоведа, доктора филологических наук, укрепила авторитет Македонова и придала ему уверенности в дальнейшей работе.

Статья «Пути и перепутья Николая Заболоцкого» стала прообразом будущей монографии Македонова «Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы». Изданная в 1968 г., она подвела итог двадцатилетнему исследованию, оказалась первым в советской науке опытом обстоятельного анализа сложных перипетий личной и творческой судьбы Заболоцкого⁷. Литературное сообщество встретило книгу одобрительно⁸ и долгое время считало ее важнейшим исследованием поэтики обэриутов. Рецензенты отмечали академичность исследования Македонова: посвященное творчеству одного поэта, книга в целом рассматривает историю советской литературы,

⁴ Македонов А.В. О старом и новом в поэзии Николая Заболоцкого // Литература и жизнь. 1958. 2 июля. С. 2.

⁵ Сарнов Б. Бремя таланта. Портреты и памфлеты. М., 1987. С. 240.

⁶ Выходцев П. Опыт поэзии учит // Нева. 1962. № 1. С. 191.

⁷ Вышедшая ранее книга А. Туркова «Николай Заболоцкий» (М., 1966) была более краткой.

⁸ Турков А. Заслуженный успех // Новый мир. 1968. № 10. С. 260–261; Эвентов И. Строчка о своей работе // Вопросы литературы. 1973. № 5. С. 305.

касается общих проблем современной поэзии⁹. Ефим Эткинд назвал монографию Македонова лучшей работой о Заболоцком¹⁰. Монография Македонова была столь популярной, что в 1987-м издательство «Советский писатель» приняло решение ее переиздать, уже в дополненном виде. На нее продолжают ссылаться современные исследователи (О.Н. Мороз, Е.Н. Бондаренко и др.).

В работах по методологии литературного исследования Македонов не раз в качестве аргументов приводил примеры из поэзии Заболоцкого. Так, однажды он вступил в полемику с Ю.М. Лотманом, который, в частности, настаивал, что принцип возвращения является универсальным структурным принципом поэтического текста¹¹, поэтому следует делать упор на анализ повторяющихся элементов текста, образующих инвариант. Македонов в противовес настаивал: универсальным является сочетание в произведении принципа возвращения с принципом невозвратимости, повторения – с неповторимостью. Поэтому, вычисляя вслед за Лотманом структурную модель текста и рассматривая ее реализацию в конкретном произведении, можно, по мнению Македонова, попасть впросак. Оказавшись «в плену модели», исследователь может проигнорировать важные художественные элементы художественного текста, что в итоге обеднит или даже исказит его выводы. В качестве доказательства Македонов подробно разбирает ход рассуждений Лотмана над стихотворением Николая Заболоцкого «Прохожий» и указывает на методологические причины «талантливой неудачи» ученого¹². Он предлагает свою интерпретацию этого стихотворения, анализируя его на всех уровнях, не упуская ни одной детали образов, строения стиха, его звуковой организации и т.п.

Македонов не только изучал своеобразие поэтики Заболоцкого, пути ее развития, он много сделал для публикации архивных материалов, связанных с именем поэта¹³, вместе с его вдовой Еленой Владимировной Заболоцкой собрал и выпустил в свет книгу «Воспоминания о Заболоцком» (М., 1977). В 1980 году постановлением секретариата Союза писателей СССР Македонов был включен в состав комиссии по литературному наследию Н.А. Заболоцкого¹⁴.

⁹ Соловьев В. Творчество большого поэта [А. Македонов. Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метафоры. Л., 1968] // Нева. 1969. № 12. С. 196–197.

¹⁰ Etkind E. Словесная аналогия музыкально-симфоническому циклу. Поэма Н. Заболоцкого «Город в степи» // Эткинд Е. Материя стиха. Paris, 1978. P. 479–490 [Reprint: СПб., 1998. 506 с.].

¹¹ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. М., 1972. С. 39.

¹² Македонов А.В. Анализ художественного мастерства // Современная литературно-художественная критика: Актуальные проблемы / Под ред. Ю. Андреева. Л., 1975. С. 44–106.

¹³ Заболоцкий Н.А. «Поэт работает всем своим существом...»: Мысль – Образ – Музыка; Почему я не сторонник абстрактной поэзии / [Публ. и предисл. А. Македонова] // Литературная газета. 1966. 23 июня. С. 3; [Предисл. к публ. «Письма Н.А. Заболоцкого А.И. Гитовичу»] // День поэзии. Л., 1967. С. 70–71; Стихи Николая Заболоцкого [Заболоцкий Н.А. «Disciplina clericalis»] / Предисл. и публ. Е. Заболоцкой и А. Македонова // Литературная Грузия. 1969. № 4. С. 185–189.

¹⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 744. Македонов Адриан Владимирович. Оп. 1. Д. 62.

ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ РОССИИ И ПОСТСОВЕТСКОГО ПРОСТРАНСТВА

УДК 821.512.145

https://www.doi.org/10.29003/m3731.rus_lit_20-21/217-220

В.Р. Аминева (*Казань*)

ТРАНСКУЛЬТУРНАЯ МОДЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА

Объектом исследования стали поэтические и прозаические произведения писателей, этнических татар, пишущих на русском языке и находящихся в диалогических отношениях с родной литературой и культурой. Установлено, что создаваемая в их произведениях вероятностная, неопределенно-множественная модель мира, статуса субъекта и его судьбы может быть определена с помощью понятий, фиксирующих идею непрерывной текучести, динамичности, превращений смысла. Сделан вывод о том, что транзитивные смыслы в литературе, реализующей феномен культурного пограничья, генерирует растущая пластичность героя-субъекта, находящегося в процессе постоянного пересоздания собственного «я».

Ключевые слова: Р. Бухараев, Г. Яхина, транзитивность, образ мира, статус субъекта, хронотоп порога, «свое», «чужое».

V.R. Amineva (*Kazan*)

TRANCULTURAL MODEL OF ARTISTIC DEVELOPMENT IN MODERN RUSSIAN LITERATURE: FEATURES OF THE ARTISTIC WORLD

The object of the research is the poetic and prose works of writers who are ethnic Tatars, write in Russian, and are related to their native literature and culture. It is stated that the probable, indefinite, and multiple models of the world, subject status, and fate derived from their works can be defined by the concepts that assert the notion of continuous fluidity, dynamism, and transformations of meaning. The authors come to the conclusion that transitive meanings in literature implementing the phenomenon of cultural boundaries are generated by the growing plasticity of the hero-subject, who is in constant process of recreating himself.

Keywords: R. Bukharaev, G. Yakhina, transitivity, image of the world, subject status, chronotype of limit, "own", "alien".

Уникальная художественно-эстетическая природа литературы, реализующей феномен культурного пограничья, проявляется на уровне создаваемого в ней образа мира. Для характеристики способа его существования востребованным оказывается понятие транзитивности – непрерывной текучести, переходов одного в другое: эпох, событий, топосов, языков. В современных исследованиях оно используется при анализе полилингвального дискурса¹, а также при характеристике процессов транскულ-

¹ Хромова Е.О. Полилингвальность в современном литературном дискурсе (на материале романов А.А. Макушинского и В.Г. Зебальда): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2019. С. 14.

турации в русскоязычной прозе писателей-татар². Транзитивность становится источником вероятностной, неопределенно-множественной модели мира, статуса субъекта и его судьбы.

Экзистенциальную ситуацию человека «границы», находящегося «между» пространств и времен, в точке пересечения разных национальных традиций, определяет хронотоп порога. Пребывание в пороговой ситуации становится предметом рефлексии русскоязычных писателей-татар, определяя главную тему их творчества. В стихотворении «Карагашам» Роза Кожевникова (1950–2007), талантливый поэт и переводчик, констатирует: «Среди своих – почти чужая, / Среди чужих, конечно, не своя»³. Экзистенциальная ситуация одиночества и распада естественных связей между людьми раскрывается через символический параллелизм «я» и «дерева», «чей шелест в мае» «непостижим родным корням»⁴.

Состояние промежуточности и транзитивности как формы бытия героя со множественной идентичностью Равиль Бухараев (1951–2012), поэт, прозаик, драматург, переводчик, журналист, историк и публицист, сформировавшийся в условиях культурного пограничья и создававший произведения на русском, татарском, английском, венгерском языках, обозначил словом «между-речь» (стихотворение «Между-речь»). Это пограничная зона, «территория» встречи разных смыслов и ценностей получает, с одной стороны, положительную оценку и интерпретируется как расширение горизонтов личности и способ войти «из сопряженья языков / в пространство Духа – / область между-речь»⁵. С позицией «между-речь» коррелируют тенденции к интеграции и согласованию разных «граней» бытия. С другой стороны, ситуация «между» ведет и к неизбежным потерям, сопровождается отчужденностью от родной культуры и языка, превращением «чужого» в «свое». Для лирического субъекта Р. Бухараева оппозиция «родное» – «чужое», становящаяся «своим», оказывается драматической. Реакцией лирического героя сонетных циклов «Жук и Жаба (венки для герба)», «Зов (венки туманных сонетов)», «Венок дикорастущих сонетов», «Милостыня родного языка (венки сырого дыма)», «Зов (венки туманных сонетов)», стихотворения «Кырлай – Кырлык» и др. на постоянное состояние переходности, незавершенности, выпадения из времени и пространства является каждый раз заново рождающееся Слово и сопровождающий этот процесс выход «я» в творческое измерение бытия: «Не так желал сердца глаголом жечь, / как выжечь прочь / расчетливость купечью, / татарскую отеческую речь / продолжив русской / выстраданной речью...»⁶.

Наряду с хронотопом порога исключительно важное место в транзитивной картине мира занимают мотивы, воплощающие в себе идею перехода, текучести, преодоления границ между разными типами культур, традициями, языками, между внешним и внутренним, личным и неличным, природной и человеком, искусством и жизнью. Таков, например, в романе Г. Яхиной «Дети мои» (2018) тоpos реки. Грани-

² Набиуллина А.Н. Феномен транскulturации в современной русскоязычной прозе (на материале произведений И. Абузярова, Г. Яхиной, Ш. Идиатуллина, А. Хаирова): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Казань, 2023. С. 20.

³ Кожевникова Р.Х. Меж светом и тьмой. Стихи и переводы разных лет. Казань, 2000. С. 82.

⁴ Там же.

⁵ Бухараев Р.Р. Избранные произведения: Книга стихов. Казань, 2011. С. 262.

⁶ Там же. С. 237.

цей между хутором, где проходит большая часть жизни героя романа Якоба Баха, в прошлом школьного учителя, и немецкой колонией Гнаденталь, является Волга. Она наделяется в романе бытийной полновесностью и предстает в качестве некоей самостоятельной силы, живущей своей жизнью. Река соглашается с тем, что пишет Бах в своих сказках о небывалом урожае и повторяет вслед за ветром и дождем «каждым ударом волны о берег: да! да! да!...»⁷. Река олицетворена, включена в канву повествования в самых драматических ситуациях, активна, изменчива, «событийна». Это сквозной опорный образ романа, символизирующий течение времени в жизни героев романа и ход истории. Помимо сопряженности с народной жизнью и судьбой отдельной личности, топоним реки обнаруживает включенность в циклическую смену времен года и суток, что влечет изменения качественных характеристик водной стихии в разные моменты повествования.

Волга разделяет изображаемый мир на два семантически противопоставленных пространства: «свое» и «чужое», «внешнее» и «внутреннее», «частное» и «общее», конкретно-историческое и вневременное. Правый берег Волги – это волшебный, зачарованный мир, подчиненный в своем бытии природно-временным ритмам. Противовесом этому замкнутому в себе локусу является жизнь деревни на левом берегу реки, в которую мировые катаклизмы (революция, Гражданская война, коллективизация) вносят векторность и знаки «конца света», указывающие на разрушение и гибель упорядоченного космоса, торжество над ним хаотических сил. В романе обнаруживается амбивалентность водной стихии как пограничного рубежа, выступающего то в своей защитной, охранительной функции и берегущего дом Баха от чужеземия – бурь и невзгод, которые обрушиваются на Гнаденталь, то напротив, открывающего путь сначала пришельцам, которые разрушают Вселенную Баха, а впоследствии и его детям, уходящим из Хутора в большой мир.

Поляризация этих миров и переход из одного пространства в другое выражены в мотиве пересечения границы. С ним связаны важнейшие события в жизни героя и этапы его духовного роста, прежде всего пробуждение отцовского чувства и осознание личной ответственности за судьбу дочери Анче и приемного сына киргиза Васьки. Это моменты наибольшей эмоционально-психологической напряженности, создаваемой полярностью категорий «своего» и «чужого», переживаемого героем экзистенциального ужаса открытого пространства, порождаемого жёстким стыковым фронтиром между «внутри» и «снаружи».

Волга как пограничный рубеж нередко становится для Якоба Баха, вынужденно совершающего вылазки на другой берег, самым ответственным участком на его пути, исполненным трудностей и чреватых опасными ситуациями. Так, в тот момент, когда Волга начала «медленно раскачивать сковавший ее ледяной покров», отделяя Баха от мертвой и не похороненной по людскому обычаю Клары и оставшейся одной в большом и пустом доме Анче, он бесстрашно идет по тронувшейся реке, усилием воли преодолевая страх: «Под ногами вздрогнуло – и вот уже раскрылся лед, обнажая зернистое нутро... <...> Не успев испугаться, Бах прыгнул через расселину и зашагал дальше, оставляя позади и шорох льда, и плеск воды, и бульканье осыпающихся ледяных осколков» (278).

⁷ Яхина Г.Ш. Дети мои: роман. М., 2018. С. 86. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

Особо выделена функция хронотопа Волги как фактора идентичности поволжских немцев, выражающего не столько внешнюю, этническую связь, сколько внутреннюю, физически-витальную и эмоционально-психологическую общность людей, живущих на берегу великой реки: «...У каждого гнадентальца, равно как и у всех волжан, с детства воспитано в теле “чувство большой реки”: где бы он ни находился – в лесу или в степи, – организм его может безошибочно определить направление и даже с закрытыми глазами найти дорогу к Волге. Отвечает ли за это особый орган или определенная зона мозга, ученые определить не смогли <...>. Действует же этот внутренний компас просто: нужно лишь прислушаться к себе и идти, как шел бы на зов любимого голоса...» (301).

Волга в романе – это и стихия воды, которая образует некую область архаического первоначала, из которого происходит жизнь и в которое она возвращается. Это промежуточно-общая, связующая сфера, которая возникает между противоположными и противоборствующими началами: прошлым и настоящим, временем и вечностью, бытием и небытием, потусторонним и посюсторонним, поверхностью и глубиной, цикличностью и линейностью, наконец, между умершими и живыми, «Я» героя и «не-Я». Выходя за пределы земного пространства, Якоб Бах обретает на какое-то время иное бытие и становится свидетелем того, что находится за пределами его мира. Погружение по вертикали вниз соотносится с движением, развертывающим свою линейность. Примечательна стихийность подобного движения, его независимость от воли человека, лишённого способности к выбору и действию: «Вода сносила Баха – понемногу, понемногу – ниже, ниже. Он покори́лся и пошел дальше» (345). Текучесть символизирует непрерывность движения, становления и исчезновения.

У этого путешествия Баха по дну Волги, во время которого он встречает массу потопленных вещей, книги, классические статуи и пустые дома, умерших животных и людей, в том числе Удо Гримма, Тильду, Гофмана, есть своя телеология. Оно становится особым способом познания бытия, целостного и единого во всей своей внутренней противоречивости. Приобщаясь к потаенной жизни мироздания, герой романа понимает то, что скрыто от других людей, живущих наверху по обоим берегам реки. Они живут, не зная. «Не зная о чем? О том, что река эта – полна смерти? <...> Или, наоборот, – полна жизни? <...> О том, что река эта – сплошная жестокость? <...> Или наоборот – истинное милосердие? <...> О том, что река эта – сплошной обман? Мнимая красота, скрывающая беспримерное уродство? Или, наоборот, – одна только правда?» (450). Топос реки как пограничной зоны отличается в романе динамичностью своего проявления. Его семантический континуум определяют сюжетно-композиционные, символическо-метафорические и миромоделирующие функции.

Герои произведений Р. Бухараева, Р. Кожевниковой, Г. Яхиной, С. Юзеева, И. Абузорова и др. самоопределяются по отношению к истории, стране, стихиям родной и чужой речи, природы и творчества – тем силам, которые приобретают статус сверхсубъектов и воплощают внеличное сознание. Композиционно и архитектурно произведения держатся на растущей пластичности героя-субъекта, находящегося в процессе постоянного пересоздания собственного «я», способности художественного образа к бесконечным перетеканиям и превращениям смысла. Момент постижения целостности этого мира возникает из напряжения, существующего на границе разных миров, культур, традиций, из их притяжения и отталкивания.

Л.Ц. Халхарова (Улан-Удэ)

«ЖИЗНЬ В ТАНГУТСКОМ МОНАСТЫРЕ ЛАВРАН» Б. БАРАДИНА: ПОЭТИКА ЖАНРА И СТИЛЯ

Одним из выдающихся ученых-монголоведов начала XX века является талантливый сын бурятского народа Базар Барадиевич Барадин. Он был не только крупным ученым-филологом, историком-этнографом, просветителем, общественным и политическим деятелем, но и талантливым писателем, драматургом. Перу Б. Барадина принадлежат исторические драмы «Чойжит-хатан», «Жэгдэн», стихотворная трагедия «Великая сестрица шаманка», рассказы «Находчивый путник», «Сэнгэ-баабай» и др., которые положили основу бурятской драматургии и прозы XX века.

Долгие годы творчество Б. Барадина, его научная и общественная деятельность были под запретом, поскольку он был репрессирован как враг народа в 1937 году. И только с 1990-х годов прошлого века, когда его имя было реабилитировано, благодаря кропотливому труду ученых его научные и художественные произведения стали доступными широкому кругу читателей.

В научном наследии Б. Барадина особое место занимают его дневники. Часть их до сих пор не опубликована, она хранится в отделе рукописей Санкт-Петербургского Института востоковедения РАН. Что касается дневника путешествия Б. Барадина в Тибет, то он был опубликован под названием: «Жизнь в Тангутском монастыре Лавран. Дневник буддийского паломника 1906–1907 гг.» лишь в 1999 году. Б. Барадин отправился в Тибет, в его северо-восточные окраины, в 1906–1907 гг., как и другой российский ученый-востоковед Г. Цыбиков несколько годами раньше (1899–1902 гг.), по заданию Русского комитета по изучению Средней и Восточной Азии при Академии наук.

Дневник Б. Барадина является не только историческим документом, свидетельствующим о его путешествии в Тибет, о его восьмимесячном пребывании в монастыре Лавран, не только ценным источником по истории, этнографии, буддизму, но и своеобразным литературным феноменом, стиль и жанр которого заслуживают специального изучения. Очень важным обстоятельством является то, что события в дневнике описываются не беспристрастным хронистом, ученым, а будущим писателем, филологом, активным участником литературного процесса. И с этой точки зрения дневник Б. Барадина имеет огромную культурно-историческую и литературно-эстетическую ценность.

Границы же жанра путевых дневников до сих пор не определены и вызывают споры. Специфика данного жанра проявляется в принципах отбора материала и особенностях повествования, в природе хронотопа, в образе автора. У жанра дневников есть свой предмет изображения, жанровое содержание и форма.

Исследователь В.М. Гуминский утверждает, что путевые заметки могут принимать различные формы изложения: «заметок, записок, дневников (журналов), очерков, мемуаров», а также ученый делает акцент на достоверности повествования, отмечает «приоритетность познавательных задач в их синкретичном взаимодействии с эстетическими, политическими, публицистическими и философскими»¹. Тематиче-

¹ Гуминский В.М. Путешествие // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. С. 839

ское разнообразие путевых произведений позволяет убедиться в том, что жанр путевых записок по своей сути документально-художественный. Это свидетельствует о синкретической природе жанра, поскольку в путевых дневниках часто очень много личного, субъективного.

Нужно отметить, что дневник, как пишут исследователи, «<...> являясь результатом осознанного стремления авторов последовательно закреплять повседневное течение своей жизни, свои мысли и переживания наряду с впечатлениями от окружающего и ведённые сколько-нибудь длительный период»², представляет собой своеобразную духовную эволюцию автора. Начало дневника Б. Барадина «Жизнь в Тангутском монастыре Лавран» – это лето 1906 года. Структурно дневник состоит из 28 частей, которые представлены как отдельные рассказы. При этом каждая запись датирована, не пропущен ни один день, начиная с даты 26 июня 1906 года и до 25 января 1907 года. Первая часть дневника озаглавлена «Первый день моей жизни в Лавране». «24 июня 1906. Утром меня разбудили протяжные, тоскливые выкрикивания людей: “Омаа ньоо! Шоо ньоо” (Купите молока! Купите творог!) Это были окрестные тангутские мужики, приходящие утром в монастырь продавать монахам молоко и творог. Встал я и вышел из своей монашеской комнатки, чтобы помыться в середине своего двора при теплых лучах восходящего солнца, и я теперь чувствовал себя вполне лавранцем»³, – так начинается его путевой дневник.

Дневник Б. Барадина – это прежде всего многочисленные описания жизни в монастыре Лавран, монастырского убранства, храмовой архитектуры, буддийских обрядов и ритуалов, одежды и пищи монахов, их образа жизни, знакомство с монашеской иерархией, чтение редких буддийских книг, этнографические материалы, общение с земляками – ламами-бурятами, служившими в Лавране, нравы и обычаи простых мирян, разговоры с местными жителями, размышления автора об увиденном и услышанном.

Автор подробно описывает главный буддийский религиозный праздник – Цам Миларайбы, где монахи исполняют ритуальный танец в устрашающих масках, изображен как целое театральное представление: «Миларайба все время сидел неподвижно, а Райчун вставал по временам с места и ходил по площадке сцены, делая знаки почтения и услужения по отношению к своему учителю. Вдруг из соседнего монашеского двора вышли два здоровенного роста старика в масках и направились к месту сцены, громко разговаривая между собой... Все расступились перед стариками и пропустили их к площадке сцены, которую тотчас же окружили просторным кольцом. Они были одеты в куртки из шкур диких коз... Маски у них сделаны довольно искусно и изображали бородатых добродушных стариков в мохнатых бараньих шапках... Они были настоящими актерами, ходили спокойно, важно и говорили громко со старческим медленным акцентом» (313).

Подобные этнографические и бытовые зарисовки жизни монахов Лаврана, а также простых мирян, их взаимоотношения создают картину жизни монастыря Лавран. Характеризуя тибетцев в быту и в общении, Б. Барадин отмечает, что «тибетец сперва поражает нас своей льстивостью и явно фальшивой вежливостью» (246).

² Тартаковский А.Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в.: От рукописи к книге. М., 1991. С. 38.

³ Барадин Б.Б. Жизнь в тангутском монастыре Лавран. Дневник буддийского паломника (1906–1907). Улан-Удэ, 2005. С. 253. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

И далее он пишет, что «если вы сумели заслужить чем-нибудь доверие тибетца, он обращается в хорошего, до наивности искреннего приятеля вашего» (287). О внешности тибетцев: «Тибетцы весьма здоровый и крепкий народ, они большею частью среднего роста. Волосы у них черные и жесткие, и в противоположность монголам они довольно богаты растительностью на лице» (287).

Дневник Б. Барадина приближен к личному дневнику, в нем фиксируются эмоциональные переживания автора, его размышления, связанные с восприятием различных буддийских ритуалов. Потрясенный от увиденного на похоронном ритуале тибетцев поедания трупов людей грифами, автор пишет, что это произвело на него «жуткое, леденящее впечатление». Он пытается понять, в чем суть данного чудовищного ритуала, восклицая: «Очевидно, он придуман с целью реально сказать всем: “Таков конечный удел всех! Кто не лишен рассудка, тот увидит это, будет с тревогой задавать себе вопрос: так в чем же смысл жизни?”» (419).

Пространственно-временные границы дневника расширяются еще и за счет включения воспоминаний, событий прошлого. Встречаются и услышанные автором в Лавране из уст лам-монахов буддийские легенды и притчи. Большое место в дневнике занимают описания природы: «29 июня. Раннее утро. Как всегда, свежо и удивительно тихо. Лучи солнца коснулись вершины гор, в глубине долины над монастырем веет еще следами ночного холода и мрака.

Монастырь просыпается: тихо клубятся столбики дыма с плоских крыш монастырских домиков... Столбики дыма сливаются в выси, и дым, как кусок утреннего тумана, медленно уходит в южные горы Лаврана» (258); «11 сентября. <...> Кругом величественная тишина природы – слышно лишь капание воды, да где-то высоко со скалы воркует голубь. Но природа оживляется после утреннего покоя. Высоко подымается дневное светило и своими теплыми лучами оживляет природу. Вот игриво вспорхнул серенький жаворонок с самого подножья скалы, а со стороны неожиданно налетел на него сизокрылый ястребенок и дал промах своей жертвы» (329).

Таким образом, дневник Б. Барадина «Жизнь в Тангутском монастыре Лавран» представляет собой в жанровом отношении синтез научного, документального, публицистического и собственно художественного начал (в авторских отступлениях, в описаниях природы, в использовании изобразительно-выразительных средств).

УДК 821.512.37

https://www.doi.org/10.29003/m3732.rus_lit_20-21/223-227

Р.М. Ханинова (*Элиста*)

ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ БЛАГОПОЖЕЛАНИЯ (ЙОРЯЛ) В ПОЭЗИИ МИХАИЛА ХОНИНОВА

В поэзии классика калмыцкой литературы XX в. Михаила Хонинова (1919–1981 гг.) фольклорная традиция жанра благопожелания (йорял) воплотилась в ряде стихотворений и поэм. Благопожелания поэта созданы как в аспекте обрядовой поэзии (йорял новорожденному, йорял дому, йорял пище и др.), так и в аспекте современной действительности (йорял партии, йорял новому году, йорял учебе и др.). Характерная для калмыцкой поэзии прошлого столетия фольклорная традиция благопожелания, с одной стороны, проде-

монстрировала синтез жанров, с другой – взаимодействие устного народного творчества и литературы с сохранением национальной системы стихосложения.

Ключевые слова: благопожелание, фольклорная традиция, поэзия Михаила Хонинова.

R.M. Khaninova (Elista)

FOLKLORE TRADITION OF GOOD WISHES (YORYAL) IN THE POETRY OF MIKHAIL KHONINOV

In the poetry of the classic Kalmyk literature of the twentieth century. Mikhail Khoninov (1919–1981) folklore tradition of the genre of good wishes (yoryal) was embodied in a number of poems and poems. The poet's good wishes are created both in the aspect of ritual poetry (yoryal for a newborn, yoryal for the house, yoryal for food, etc.) and in the aspect of modern reality (yoryal for the party, yoryal for the new year, yoryal for study, etc.). The folklore tradition of well-wishing, characteristic of Kalmyk poetry of the last century, on the one hand, demonstrated a synthesis of genres, on the other, the interaction of oral folk art and literature with the preservation of the national system of versification.

Keywords: good wishes, folklore tradition, poetry of Mikhail Khoninov.

В поэзии классика калмыцкой литературы XX в. Михаила Хонинова (1919–1981 гг.) фольклорная традиция жанра благопожелания (калм. йөрэл) воплотилась в ряде стихотворений и поэм. Благопожелания поэта созданы в аспекте обрядовой поэзии (йорялы новорожденному, ребенку, дому, дороге, гостям, пище и т.д.) и в аспекте современной действительности (йорялы партии, новому году, учебе и др.). Характерная для калмыцкой поэзии прошлого столетия фольклорная традиция стихотворного благопожелания, с одной стороны, продемонстрировала синтез жанров, с другой – взаимодействие устного народного творчества и литературы с сохранением национальной системы стихосложения.

Стихи и поэмы М. Хонинова с элементами благопожелания в аспекте фольклорной традиции изучены в ряде статей современных исследователей разных лет, например, йорял новорожденному¹, а также разные виды йоряла в лирике поэта², йорял в колыбельной песне³, йорял пище⁴.

¹ Ханинова Р.М., Очирова Э.Б. Йорял новорожденному в поэме Михаила Хонинова «Сказание о калмычке» // Современная филология: теория и практика [Текст]: материалы VI Межд. науч.-практ. конф., г. Москва, 30–31 декабря 2011 г. М., 2011. С. 368–372.

² Ханинова Р.М., Очирова Э.Б. Йорял в лирике Михаила Хонинова // «Проблемы функционирования и развития языков в полилингвальном пространстве», III Межд. науч.-практ. конф. (2011; Элиста). III Межд. науч.-практ. конф. «Проблемы функционирования и развития языков в полилингвальном пространстве», 7–9 октября 2011 г. [Текст]: материалы. Элиста, 2012. С. 230–235.

³ Ханинова Р.М. Колыбельная песня в калмыцкой лирике XX–XXI вв. // Новый филологический вестник. 2020. № 1 (52). С. 187–203.

⁴ Ханинова Р.М. Семиотико-культурологический концепт еды в восточном дискурсе: чай и чигян в творчестве М. Хонинова // Юг России: взаимодействие народов и культур. Сб. науч. ст. Элиста, 2005. С. 129–140; Ханинова Р.М., Ханинова Э.М. Традиционный мотив еды в поэме Михаила Хонинова «Чигян – пища мира» // Международные Ломидзевские чтения. Изучение литератур и фольклора народов России и СНГ: Теория. История. Проблемы современного развития. Материалы Междунар. науч. конф. (28–30 нояб. 2005 г., Москва). М., 2008. С. 220–230; Ханинова Р.М. Благопожелание чаю в калмыцкой лирике XX в.: фольклорный аспект // Oriental Studies. 2023. Т. 16. № 2. С. 428–443.

Формы манифестации йоряла в произведениях калмыцкого поэта различны: 1) развернутый текст йоряла, 2) краткий текст йоряла, 3) упоминание о том, что то или иное событие сопровождается произнесением благопожелания, но сам текст его не воспроизводится.

К первой форме относится йорял новорожденному в исторической поэме «Хальмг күүкнэ туск баллад» («Баллада о калмычке», 1979), в котором есть и традиционное пожелание долголетия: «Удн модн / мет эн / уудан ут / наста болтха!»⁵ [«Пусть он достигнет долгих лет жизни, как эта ива». Здесь и далее наш смысловой перевод. – Р.Х.]. Известно, в зависимости от вида ива может доживать от ста до ста пятидесяти лет. Йорял завершается обычно откликом присутствующих на сказанное формульными восклицаниями, в поэме: «Йөрәл бүтхә! – гиһэд, / хальмгуд / йир йисн / хонгтан нээрлв...»⁶ [«Пусть исполнится благопожелание!» – сказав, калмыки праздновали девяносто девять дней]. В поэме дается характеристика йоряла, сказанного старым мудрецом, через восприятие степи: «Сән, тогтун, / тосншң йөрәлиг / сонр чикәрн тег соңсв»⁷ [«Хороший, основательный, подобный маслу йорял услышала чуткая степь»]. Ср. в народном йоряле: «Учрад ирсн көвүн үрнтн / Ут наста, бат кишгтә болж...»⁸ [«Пусть посланный вам сын живет долго, пусть обретет крепкое счастье...»].

Пожелание долголетия является обязательным элементом в разных видах йоряла. У М. Хонинова это пожелание распространяется не только на человека, но и на Беларусь, ставшую для него второй родиной во время Великой Отечественной войны, в стихотворении, адресованном белорусской крестьянке Прасковье Андреевне Вилиткевич, спасшей раненого командира-калмыка, «Әмнд орлцсн Беларусь ээж» [«Возродившая меня мать-Беларусь», 1965]: «– Әмнд орлцсн Беларусь ээжм / Әмд менд оньдин йовтха!» – гижәнэв»⁹ [«Пусть всегда будет возродившая меня мать-Беларусь!» – говорю»].

Ср. в «Өлгән дун» [«Колыбельная песня», 1963] пожелание долгих лет ребенку, счастливого (букв. белого) пути в жизни, чтобы его ноги скорее коснулись стремня: «Цагин сээнд һарсн / Цаһан хаалһд орхч, <...> Жирһл нас зүүх, / Жигтә үрн төрв, / Көлинь дөрәд күргх»¹⁰. Среди таких формульных фольклорных пожеланий: цаһан хаалһ = белая дорога; көлинь дөрәд күргх – достать ногами стремени, т.е. подрасти, чтобы сесть на коня.

Среди благопожеланий еще в центре внимания поэта находятся чай (цә), кумыс (чигән), мясо/мясопродукты (махн/дотр), составляющие иерархию в традиционной модели питания народа. Йорял чаю в стихах М. Хонинова рассмотрен нами как в краткой, так и в пространной форме в указанных статьях. Помимо ритуального подношения первинки пищи духам предков и богам старшее поколение произносит благопожелание хозяевам и гостям перед трапезой.

⁵ Хоньна М. Хальмг күүкнэ туск баллад // Хоньна М. Баһ насн, ханжанав. Элст, 1981. Х. 147.

⁶ Там же. Х. 148.

⁷ Там же.

⁸ Хальмг улсин йөрәлмүд (Калмыцкие народные благопожелания) / сост., вступ. ст. М. Э.-Г. Эрдни-Горяева. Элиста, 2010. Х. 140.

⁹ Хоньна М. Цаһан-Нуурин айсмуд: шүлгүд. Элст, 1966. Х. 41.

¹⁰ Хоньна М. Мини домбр күнкнхлә: шүлгүд. Элст, 1964. Х. 63.

В ряде произведений поэта сам йорял не воспроизводится, а указывается, т.е. третья форма манифестации благопожелания. Например, в поэме «Чигэн – эвин хот» [«Чигян – пища мира», 1977] автор показал, как гостеприимство предотвратило нападение чужеземного владыки, когда ему передали бочонки с чигяном, и он сказал: «Өгүлсн хотд учр уга. / Өвгд түрүлэд *йөрэхэд* эдлтхэ. / Бедр эргэд залус суутн, / Бурхндан зальврад ундан хэрүлтн»¹¹ [«Нет причины отказываться от угощения. Пусть старики прежде всех, произнеся благопожелание, пригубят напиток. Пусть все мужчины сядут вокруг бочек, помолившись богам, утоляя жажду»]. В стихотворении «Күүкнэ дун» [«Девичья песня», 1963] девушка просит приехавшего издалека гостя высказать любимый йорял: «Холас байрлад ирсн гиич, / Хээртэ *йөрэлэн* тэвит»¹².

Если примета – бросать в воду мелкие монеты – определяется желанием человека вернуться на то же место, то у монголоязычных народов ритуальный обряд поклонения воде заключается и в том, чтобы при этом бросании монет белого цвета нужно сказать йорял. В стихотворении «Цаһан уста ам көөөхэд...» [«На берегу реки с белой водой...»] калмыки бросают в воду серебряные монеты, благословляя Волгу: «Хальмг эмтн цаһан мөңг / Хайж шэргүлэд усиг *йөрөв*»¹³. Благопожелание в дорогу в стихотворении «Эм залһсн шовум дуулна» [«Поет спасенная мною птица», 1975] адресовано птице: «Ардаснь хаалһинь *йөрэхэд* / Алтн *йөрэл* тальвув»¹⁴ [«Благословляя ее путь, произнес золотое благопожелание»]. Просьба благословить путь звучит в стихотворении «Зун занын чидл» [«Сила ста слонов», 1964]: «Хаалһим сээнэр *йөрэ*»¹⁵ [«Благослови, как следует, меня в дорогу»].

Метафорический золотой мост как мост дружбы народов мира благословляется поэтом в стихотворении «Тагт» [«Мост», 1962]: «Маңһдур, нөкэдүр, оньдин / Манаһур һазадин ордин / Иньгүд, жирһл хээж / Ирлдх, алтн тагт *йөрэгтх*»¹⁶ [«Завтра, послезавтра, всегда друзья из разных стран приедут к нам в поисках счастья, благословят золотой мост»]. Метафизический аспект стихотворения «Баһ насн, ханжанав» [«Благодарю, молодость», 1974] обусловлен диалогом поэта с молодостью, когда она спрашивает у человека, понравилась ли ему. А тот отвечает: «– Юуһинь келхүв, даң *йөрэдүв*. <...> Ханжанав, *йөрэжээнэв*»¹⁷ [«Что сказать, постоянно благословляю. <...> Благодарю, благословляю»]. Если поэт не конкретизирует, как именно он благословляет молодость, то в конце диалога просит ее благословить своих детей: «оньдин үрдтм байр заяһич»¹⁸ [«всегда моих детей наделяй радостью»].

В январе 1969 г. поэту исполнилось пятьдесят лет. Этому юбилею адресовано стихотворение «Жирн йисдгч шин жил» [«Шестьдесят девятый новый год», 1969], в котором современная деталь встречи Нового года воспринимается через «кремлевское» поздравление-благопожелание граждан страны с праздником: «Түрүлэд эн Кремлин ораһас / Төрским *йөрэхэд*...»¹⁹. Новый год обращается к юбиляру с прось-

¹¹ Хоньна М. Ногтын дун: шүлгүд болн поэмс. Элст, 1983. Х. 41.

¹² Хоньна М. Мини домбр күңкнхлэ: шүлгүд. Элст, 1964. Х. 65.

¹³ Хоньна М. Ногтын дун: шүлгүд болн поэмс. Элст, 1983. Х. 50.

¹⁴ Хоньна М. Теегин шовун – тоһрун: шүлгүд болн поэмс. Элст, 1977. Х. 26.

¹⁵ Хоньна М. Мини домбр күңкнхлэ: шүлгүд. Элст, 1964. Х. 77.

¹⁶ Хоньна М. Цаһан-Нуурин айсмуд: шүлгүд. Элст, 1966. Х. 11.

¹⁷ Хоньна М. Эцкин һазр: сунһсн шүлгүд болн поэм. Элст, 1974. Х. 18.

¹⁸ Там же. Х. 19.

¹⁹ Хоньна М. Мини теегин хавр: шүлгүд болн поэм. Элст, 1969. Х. 46.

бой оседлать для него коня-аранзала, чтобы он мог объехать земли и сказать всем йорял. А пока человек седлал коня, Новый год произнес солнечное благопожелание дому юбиляра, выпив чарку: «*нар урһагч йөрэл / Гертм тэвэд, сөнгим эдлв*»²⁰. Затем Новый год в ожидании коня обошел Элисту с благопожеланием: «Арнзлан бел кех саамлам, / Элстим кевтнь эргж йөрэв»²¹. Прием олицетворения автор наделил здесь календарный год возможностью общения и действия. При этом заметим, что поэт использовал обозначение года не в традиции лунного календаря монголоязычных народов, когда год имеет обозначение животного или птицы. Кроме того, он не дифференцирует смену старого и нового годов в фольклорной традиции, как в своем раннем стихотворении «Буур жил харв, ботхн жил орв» [«Старый год ушел, новый год пришел», 1960], когда старый год обозначается верблюдом (хотя его нет в лунном календаре), а новый – верблюжонком.

Таким образом, на репрезентативных примерах выявлено: несмотря на то, что у Михаила Хонинова нет произведений с прямым обозначением жанра йоряла в заглавии, тем не менее их форма и содержание демонстрируют фольклорную традицию.

УДК 82-2

https://www.doi.org/10.29003/m3733.rus_lit_20-21/227-230

И.В. Монисова (Москва)

ЧЕРТЫ РЕТРОУТОПИИ В ДРАМАТУРГИИ БУЛАТА ГАВРИЛОВА

Рассматривается пьеса русскоязычного бурятского драматурга Б. Гаврилова «Чингисхан» (2001) с точки зрения переосмысления в ней с идеализирующим посылом личности и деятельности основателя Монгольской империи. Властитель показан как мудрец, осмысляющий и реализующий свое мистическое назначение. В этой системе координат столица Хара-Хорин приобретает черты идеального города, символизирующего идею единения народов и культур, а жанровая природа пьесы усложняется за счет элементов ретроутопии.

Ключевые слова: Булат Гаврилов, драматургия, ретроутопия, Чингисхан, переосмысление, национальная история, Хара-Хорин.

I.V. Monisova (Moscow)

FEATURES OF RETROUTOPIA IN THE DRAMATURGY OF BULAT GAVRILOV

The play of the Russian-speaking Buryat playwright B. Gavrilov “Genghis Khan” (2001) is considered from the point of view of its re-interpretation with an idealizing message of the personality and activities of the founder of the Mongol Empire. The ruler is shown as a sage, comprehending and realizing his mystical purpose. In this coordinate system, the capital of Khara-

²⁰ Хоньна М. Мини теегин хавр: шүлгүд болн поэм. Элст, 1969. Х. 46.

²¹ Там же.

Khorin acquires the features of an ideal city, symbolizing the idea of the unity of peoples and cultures, and play genre is complicated by elements of retro-utopia.

Keywords: Bulat Gavrilov, drama, retro-utopia, Genghis Khan, rethinking, national history, Khara-Khorin.

Обратиться к творчеству бурятского и русского драматурга Булата Гаврилова, недавно безвременно ушедшего из жизни, побуждает не только желание почтить его память. Еще свежи зрительские впечатления от просмотра привезенного в нулевые годы академическим театром им. Х. Намсараева спектакля-медитации «Чингисхан» по пьесе Гаврилова в режиссуре Цырена Бальжанова, представляющего школу Анатолия Васильева. О заметном месте драматурга в современном литературном и театральном процессе свидетельствуют оценки авторитетных ученых и критиков (С. Имхеловой, В. Найдаковой, М. Дмитриевской), а также его многократное успешное участие в фестивале современной драматургии «Любимовка» и постановки пьес по стране. Интересен художественный вклад Гаврилова в отстаивание его соотечественниками и современниками (в прозе это прежде всего А. Гатапов) историко-философской концепции личности и деятельности Чингисхана, которая весьма отлична от той, что закрепилась в русском общественном сознании и отражена в русской исторической прозе (например, романе И. Калашникова «Жестокий век»). Творчество Гаврилова – это случай не только трансязычия, но и транскультурности, пребывания одновременно в поле воздействия бурятской традиции и национальной истории и в пространстве русской культуры, которая для него, выпускника сценарного факультета ВГИКа, работника Мосфильма, сценариста, несомненно, значима. Очевидна оглядка драматурга на инациональную отечественную публику и взаимодействие с ней (в некоторых отзывах бурятских критиков он назван «московским драматургом»). Более того, он, безусловно, ориентирован на мировой контекст, обращаясь к фактам и фигурам цивилизационного масштаба, повлиявшим на ход мировой истории¹.

В драматургии Гаврилова присутствуют значимые упоминания или прямое сценическое воплощение легендарно-исторических объектов, связанных с представлениями предков об идеальном государстве, благословенном месте на Земле, – образы подчеркивают небытовой характер его текстов. Это, например, локусы Шамбалы, мифической страны в Тибете (ранняя пьеса «Где ты, Шамбала?»), и Хара-Хорина, «столицы Монгольской империи и всей Вселенной» в пьесе «Чингисхан»².

В интервью драматург специально оговаривал установку на инациональную аудиторию при создании пьесы о Чингисхане: «Тут было стремление донести до тех, кто мало знает о нашей истории, свое понимание того, кем была эта личность, в силу чего Чингисхану удалось покорить полмира. Что он нес не насилие... а был одержим гуманистическими идеями. Не мог маленький народ добиться такого величия, управляемый лишь голой злой силой... Тема эта сложнейшая, до конца не раскрытая, и я только чуть-чуть приблизился к ней»³. Стремление автора «реабилитировать» в гла-

¹ Известен вызвавший неоднозначную реакцию факт: по инициативе ЮНЕСКО в 90-х годах истекшего века величайшим человеком II тысячелетия был признан Чингисхан.

² Гаврилов Б. Чингисхан. Драматические сцены // Антология литературы Бурятии XX – начала XXI века: в 3 т. Т. III: Драматургия. Улан-Удэ, 2011. С. 474

³ Гаврилов Б.: «Не люблю слишком правильных людей» // Бурятия. 2003. № 79 (2 мая). С. 5.

зах сограждан легендарного завоевателя, установившего на покоренных землях, по словам К. Маркса, «режим систематического террора», при котором «разорения и массовые убийства стали... постоянными институтами»⁴, – и напомнить о другой стороне его натуры – философа и мудреца, показать, что им двигала не жажда личной власти, а стремление объединить народы и культуры, совпало с переосмыслением фигуры Чингисхана в отечественной исторической науке – прежде всего под влиянием трудов Л. Гумилева. Ученый утверждал, что из этой фигуры «сделали просто пугало нашей истории, вместо реального исторического разбора», тогда как для монголов «Чингисхан... святыня»⁵.

Гаврилов пишет пьесе о становлении личности героя и осознании им своей избранности как посланника Вечного Синего Неба, призванного нести свободу народам путем объединения всех цивилизаций и утверждать божественный закон в дисгармоничном мире. Деятельность великого завоевателя трактуется, таким образом, в мистико-философском ключе (в этой связи отметим важную роль образа шамана Теб-Тенгри, духовного наставника хана), а хронологический монтаж сцен позволяет показать полное драматизма движение героя к пониманию и осуществлению своей миссии. Символом этого осознанного предназначения и реализации высшей воли усилиями земного человека становится в пьесе столица Чингисхана, город Хара-Хорин, в котором, как утверждают источники, жили люди разных рас и религий, рядом с христианскими церквями располагались мусульманские мечети и буддийские храмы, а кварталы напоминали прекрасные уголки европейских и восточных городов⁶. Поликультурный облик Хара-Хорина открывается уже в первой ремарке, где из тьмы, подобно чуду, возникает «венецианский» квартал монгольской столицы, при этом по улицам ходят древнемонгольские воины, а вдали слышится молитва муэдзина. В ремарке же заключительной сцены перед нами буквально «город солнца», который «светит солнцем и золотом» и выглядит воплощением радости бытия. «Небесным градом» именуется его один из собеседников Чингисхана, а сам правитель на склоне лет констатирует: «<...> то, что предначертано мне и моему суровому, вольному народу, исполнено в полной мере»⁷.

Образу города, который становится в пьесе метафорой жизни и цели Чингисхана, придаются, как видим, некоторые черты утопического государства, как и его создателю – черты идеального правителя. Об этом вскользь упоминает и автор рецензии на постановку режиссера Бальжанова, визуализирующего центральные идеи драматурга («Макет этого «города Солнца» и выносят в начале спектакля»⁸), отмечая вместе с тем, что «оригинально соединяющий эстетизм школы Васильева с эстетикой бурятского театра, спектакль с жанра медитации быстро сбивается на жанр апо-

⁴ Marx K. Secret diplomatic history of the eighteenth century and The story of the life of Lord Palmerston. New York, 1969. P. 78.

⁵ Гумилев Л.Н. Черная легенда. Друзья и недруги Великой степи. URL: <https://litlife.club/books/146828/read?page=68&ysclid=lorqnx5uj8424362965>.

⁶ Исторический Хара-Хорин (Каракорум) просуществовал около 140 лет (1220–1338), свидетельства о нем запечатлены в китайских летописях и записках П. Карпини, М. Поло и В. Рубрука – европейских путешественников XIII в.

⁷ Гаврилов Б. Чингисхан. Драматические сцены. // Антология литературы Бурятии XX – начала XXI века: В 3 т. Т. III: Драматургия. Улан-Удэ, 2011. С. 494.

⁸ Дмитриевская М. Будда или Чингисхан? // Петербургский театральный журнал. Март, 2002. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/27/pamyat-janra-27-2/budda-ili-chingisxan/?ysclid=locuze3y9i604084351>.

феоза»⁹. По определению исследователя, «ретроспективные утопии обнаруживают идеальное состояние мира в прошлом, в мечтах о минувшем “золотом веке”... описывают уже как будто утраченную гармонию»¹⁰. Собственно утопический идеал или цель имеют обычно коллективный характер, тогда как город здесь – осуществление воли и предназначения отдельной пассионарной личности, однако герой утверждает богоизбранность своего народа: («Всадники Вселенной, Воины Неба... это небо послало нас в поход»), и таким образом Хара-Хорин воплощает в пьесе не только индивидуальный проект правителя, но результат коллективных устремлений. Если учесть, как изменились в науке и литературе оценки Чингисхана от резко негативных до апологетически-культовых, то пьеса Гаврилова скорее тяготеет к идеализации. Тем не менее образ героя дается в развитии, и разрабатывается тема борьбы света и тьмы в его душе и в истории его деяний. С одной стороны, это дает основания говорить об оглядке автора на традиции классики от «Бориса Годунова» до «Павла I», с другой – известная формула о «тяжести шапки Мономаха» претворяется в контексте истории о Чингисхане в концептуальный афоризм «Чтобы быть Небом, надо стать адом», своего рода напутствие сыну-преемнику, которому предстоит поддерживать железной рукой счастье народов империи. Анализируя спектакль по пьесе, М. Дмитриевская приходит к выводу, что в нем «завоеватель победил философа» и что героя пьесы органичнее было бы вписать в ряд не с Буддой и Христом, но с Наполеоном и Петром I.

Ретроутопические элементы пьесы усложняют ее жанровую природу. В ней историческая основа подчинена идеализирующей авторской фантазии и мистической интерпретации пути Чингисхана. Стремление показать путь героя к реализации его духовно-исторической миссии подводит автора к использованию монтажной композиции «драматических сцен», соединяющих три временных плана (юность – зрелость – старость героя), и одновременно к рифмовке начала и конца, которая передает идею воплощения предназначенного. Справедливо выявлялись в пьесе Гаврилова черты поэтической драмы, которые выражаются не только в стихотворных включениях (в том числе использовании фрагментов из «Сокровенного сказания монголов»), но и в «высокой» подаче самой темы, риторическом звучании некоторых сцен и диалогов, в смене языковых регистров, наконец, в ритмизации языка, которой отмечены многие сцены и которая задается уже в первой ремарке пьесы («тьма, крошечная тьма»).

В культуре XX века и нового рубежа веков постоянно переживается и проявляется в разных формах момент надлома, утраты – в том числе и в сфере национальной культуры и истории. Через переоценку, иногда с идеализирующим посылом, событий и фигур прошлого делается попытка восстановления этносоциальной целостности, преодоления болезненных проблем современности.

⁹ Дмитриевская М. Будда или Чингисхан? // Петербургский театральный журнал. Март, 2002. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/27/pamyat-janra-27-2/budda-ili-chingisxan/?ysclid=locuze3y9i604084351>.

¹⁰ Богданова О.А. Дворянская усадьба Серебряного века в пространстве ретроспективной утопии // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М., 2016. С. 197.

А.И. Кутдюсова (Москва)

**ОБРАЗ КАЗАНИ В СОВРЕМЕННОЙ ТАТАРСКОЙ ПРОЗЕ:
МЕЖДУ «РЕАЛЬНЫМ» И «ИРРЕАЛЬНЫМ»
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Р. САБИРОВА,
С. ЮЗЕЕВА, Р. МУХАМАДИЕВА)**

Во многих произведениях современных татарских писателей Казань являет собой не только место действия, но и самостоятельный, нередко символический образ, получая при этом самое разнообразное освещение. Город может быть представлен узнаваемыми бытовыми и национально-культурными реалиями; может трансформироваться в субъективном лирическом восприятии; превратиться в пространство воспоминаний и снов; обнаружить себя как место драматических событий истории, породивших множество мифов и легенд; а в некоторых случаях приобретает мистическое звучание, оказывается неким порталом в иные миры, неожиданно открывшиеся герою. Так или иначе, этот образ является одним из наиболее значимых в современной татарской прозе, в том числе русскоязычной, он передает отношение авторов к миру, к истории страны и народа, является частью национально-культурного континуума и средоточием общечеловеческих смыслов. На примере трех русскоязычных произведений Рината Мухамадиева, Салавата Юзеева и Рустема Сабирова мы постараемся показать, как реализуются в современной татарской прозе разные «лики» Казани.

Произведениям Рината Мухамадиева присущи острота темы и выраженная авторская позиция, в некоторых случаях элементы иронии и сатиры. Его рассказы характеризуются емкостью мысли и динамизмом сюжетов, в них можно найти отсылки к разным литературным традициям. Бытописательные моменты сочетаются у прозаика с психологической разработкой характеров и постановкой важных вопросов, касающихся национального бытия. Местом действия, объектом притяжения, одним из центральных образов в его текстах становится Казань.

В рассказе «Свои люди» наряду с постановкой универсальных проблем (человек и власть, выбор жизненных приоритетов, нравственная деградация личности, чинопочитание и пр.) автор размышляет о чувстве родины, которое человек осознает не сразу, о проблемах национального языка. Сюжетно рассказ представляет собой поучительную историю о человеке, глубоко разочаровавшемся в своих коллегах, которые, заискивая, приветствуют нового руководителя и намеренно игнорируют бывшего – его самого: «Ведь это те, кем окружил он себя... собрал вокруг себя лицедеев... Точно так же играли и четыре года назад. Играли с ним самим. А он не чувствовал, не понимал»¹. По отношению к герою проявляет благородство и участие лишь некогда уволенный им молодой сотрудник, который не держит зла. Этот нравственно-психологический урок заставляет героя переосмыслить понятие «своего круга».

Интересно, что в процессе повествования Галимджанов с попутчиком находятся в вагоне поезда, следующего в Казань, а затем он едет к дому. Это физическое перемещение, мотив дороги, поддерживает те внутренние перемены, которые пере-

¹ Мухамадиев Р. Свои люди. URL: <https://poisk-ru.ru/s19782t14.html?ysclid=llwpl6z2n4858883728>.

живает герой. Путь в родной город, домой оказывается спасительным, он ведет к постижению нехитрой, но важной истины, помогает герою заново выстроить приоритеты, оценить значение человечности, искренности, великодушия, научиться вдумчиво жить и глубже понимать людей.

Образ Казани в произведении, не являясь основным местом действия, предстает как особый мир, имеющий важное значение для татарина, где бы он ни проживал. Галимджанова, вынужденного когда-то волею судьбы покинуть Казань, по мере приближения к родным местам все больше одолевают воспоминания о прошлом, ностальгия по городу, «сохранившему память о... молодости», после долгой вынужденной разлуки, «когда, скучая по нему, считал дни и месяцы...»².

Он настолько изголодался по своей этнической культуре, национальному миру, что проявил неудержимое желание вести разговор с попутчиком на родном языке и искренне был разочарован, что тот, будучи татарин, не знает татарского языка. Герой, чувствуя свою причастность к родному городу, с теплом и гордостью рассказывает попутчику о Кремле, о реке Казанке, утверждая, что «такой красоты нет, наверное, ни в каком другом городе мира...»³.

Таким образом, реальная Казань дается в рассказе абрисно, посредством узнаваемых географических и архитектурных реалий, упоминаемых в речи героя. Любовное отношение к городу контрастирует с разочаровывающими впечатлениями героя от общения с людьми – они описаны саркастично в своем преувеличенном усердии перед новым начальством, что вызывает стойкие ассоциации с богатейшей традицией описания чиновничьей среды в мировой литературе. Но именно возвращение в родной город становится для героя моментом истины и прозрения, шансом изменить свою жизнь, прикоснувшись к истокам.

В ином обличье предстает татарская столица в цикле Салавата Юзеева «Казанские сказки», в основе которого лежит фантазийное переосмысление автором реальных исторических событий – казанских походов царя Ивана Грозного в 1545–1552 гг. – трагического периода татарской истории, связанного с утратой независимой государственности. По сути, перед нами альтернативная история, оформленная в виде авторских сказок, стилизованных под фольклорный нарратив. В повествовании Юзеева совмещается «реальный» план (некоторые детали национальной истории и быта), фольклорно-сказочный (фантастические персонажи, «наивная» мотивация некоторых событий, языковые приемы), а также план мифологический, связанный с обработкой «ходячих» казанских мифов и мифами собственно авторскими.

Предложенная Юзеевым травестийно-сказочная версия истории завоевания Казани содержит указания на реальные исторические фигуры (царь Иван, царица Сююмбике), факты длительной осады города, приглашения иностранных специалистов («Три дня немец ходил вокруг высоких казанских стен, что-то прикидывал, ухо к земле прикладывал... А потом и говорит: мы попадем в Казань, да не обычным путем, а пройдем под землей»⁴). Соответствуют реальности и многие бытовые подробности жизни казанцев (упоминаемые национальные блюда, роль коня в националь-

² Мухамадиев Р. Свои люди. URL: <https://poisk-ru.ru/s19782t14.html?ysclid=llwpl6z2n4858883728>

³ Там же.

⁴ Юзеев С. Казанские сказки. URL: <https://kazan-journal.ru/news/chitalka/kazanskie-skazki?ysclid=llybss10do624725936>.

ной культуре, особенности костюма, черты ритуалов). При этом реальную геополитическую мотивацию событий – планы русского царя расширить границы государства и укрепить свою власть – Юзеев перекладывает на сказочный лад: причиной войны оказывается «обида» русского царя на сома, откусившего весла у царской лодки.

Так творится в цикле Юзеева фольклорно-мифологический образ Казани, где рядом с обычными жителями существуют сказочные герои и магические предметы (старуха-колдунья, волшебный камешек, обладающие сознанием коты и жуки-точильщики и пр.), создающие атмосферу магии и волшебства.

В результате все попытки царя покорить Казань по причине неожиданных (преимущественно комических) бытовых и психологических обстоятельств оказываются неудачными. Казань так и остается непокоренной, стороны мирятся, «уходит войско московское, по полю растянулось, песню походную поет»⁵). По мнению исследователей татарской фольклорной сказки, она, обращаясь к событиям казанских походов, «моделирует страх татарского этноса перед русским несправедливым государством»⁶. Можно согласиться с Д. Сырысевой, что предложенная современным автором «далекая от действительности счастливая для казанцев развязка событий... делает возможным рассмотрение оригинального цикла Юзеева как литературы, созданной в русле альтернативной истории, как текста, в котором посредством сказочной фантастики вытесняется реальная национальная трагедия»⁷.

Таким образом, богатые традиции фольклорной и авторской сказки помогают современному прозаику создать в цикле причудливый образ татарской столицы, вбирающий в себя исторически обусловленные и фантастические черты.

Нередко герои современных татарских авторов живут обычной жизнью, но вместе с тем находятся на стыке реальности и иных миров, о существовании которых получают подсказки из внешнего мира и даже эзотерические откровения. В некоторых случаях авторы переносят своих героев в пространство других миров, где они обретают альтернативное существование. В рассказе Рустема Сабирова «Тринадцатое окно», где главный герой соприкоснулся с иной реальностью, таким таинственным порталом в другую жизнь, «окном» в неизвестное становится один из старых домов Казани. Таинственным образом Виктор Кривин, блуждая по заброшенному дому, где прошла часть его детства, оказывается в гостинице «Колос» города Красноарска, в котором никогда не бывал. Он считает, что это сон, но окружающие знают героя как одного из «своих» и видят в его странном поведении результат амнезии или душевной болезни. Попытки Виктора вернуться в привычные для него координаты безуспешны: он снова оказывался в Красноарске, «похуевший, с отросшей щетиной... то угрюмо молчал, то принимался сбивчиво рассказывать – о какой-то Казани, о людях каких-то, которые вроде бы есть, а вроде бы их нет...»⁸. То есть Казань в этом параллельном пространстве оказалась замещенной Красноарском, а герой обретает своего двойника и своего медиума – бывшую соседку по старому дому

⁵ Юзеев С. Казанские сказки. URL: <https://kazan-journal.ru/news/chitalka/kazanskie-skazki?ysclid=llybss10do624725936>.

⁶ Гагаев А.А., Гагаев П.А. Философия татарской сказки: учебное пособие. Саранск – Пенза, 2017.

⁷ Сырысева Д.Ю. «Казанские сказки» Салавата Юзеева в контексте литературно-сказочной традиции. Вестник БГУ. Улан-Удэ. 2021. Вып. 1. С. 70–74.

⁸ Сабиров Р. Окно. URL: <https://kazanjournal.ru/news/chitalka/okno?ysclid=llvyvzto8w631420766>.

Веронику Изотову. Две реальности отражаются друг в друге, однако не противопоставляются: параллельный мир обладает в рассказе обыденными чертами и принципиально мало отличается от казанской реальности героя. Утренний кошмар, в котором он оказался, проснувшись в гостинице «Колос», «принимал все новые, реальные очертания и в общем-то переставал быть кошмаром, переходя в обыденность»⁹.

Однако Виктору Кривину, как можно понять, мистический перенос в другую реальность позволяет изменить свою судьбу: он «возвращает» из прошлого нереализованную любовь своего детства. В эпилоге рассказа Кривин с Вероникой исчезают из Красноарска, «будто не было их тут отродясь»¹⁰, что позволяет предположить возвращение героев, соединившихся в иной реальности, в привычные казанские координаты. Однако однозначной разгадки этой таинственной истории автор не дает. В его рассказе образ Казани приобретает мистико-фантастическое измерение, хотя и сохраняет узнаваемые бытовые черты. Автор уходит от культурно-национальной привязки в изображении города и персонажей.

Итак, многогранный, «реальный» и «ирреальный», современный и легендарно-исторический образ Казани представлен в малой прозе современных татарских авторов, которая соединяет в себе бытовые детали, мифологемы, фантастические элементы и черты альтернативной истории. Стремление к реалистическому изображению жизни современного человека и социума сочетается с желанием погрузиться в глубины национальной истории и мифологии. Национально-культурные реалии, в том числе образ татарской столицы, становятся объектом художественных экспериментов.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3734.rus_lit_20-21/234-238

К.С. Романова (Москва)

ПРОЯВЛЕНИЕ ТРАНСКУЛЬТУРНОСТИ В РОМАНЕ Э. САФАРЛИ «СЛАДКАЯ СОЛЬ БОСФОРА»

В статье анализируется то, каким образом в русскоязычном романе азербайджанского писателя Э. Сафарли «Сладкая соль Босфора» реализуется транскультурность. Несмотря на авторские аллюзии к константинопольскому тексту русской литературы XX в., ряд особенностей не позволяет вписать этот роман в русскую литературную традицию. В силу симбиоза двух ментальностей в мировосприятии Сафарли это произведение обнаруживает следующие признаки транслитературного письма: специфическое билингвальное языковое сознание автора, которое в отличие от монологического, в особенности русского, конституирует детерминированность человеческой судьбы личными выбором и поступками, и реконструирование посредством русского языка азербайджанской картины мира, на уровне поэтики проявляющейся в том, что вкусовые и обонятельные компоненты восприятия становятся доминирующей формой сенсорной реактивности автобиографического героя романа и являются важным ключом к пониманию авторской позиции.

Ключевые слова: транскультурность, билингвальный, эмиграция, Стамбул, транснациональное сознание, сенсорная реактивность.

⁹ Сабилов Р. Окно. URL: <https://kazanjournal.ru/news/chitalka/okno?ysclid=llvyvzto8w631420766>.

¹⁰ Там же.

K.S. Romanova (Moscow)**THE MANIFESTATIONS OF TRANSCULTURALITY IN ELCHIN SAFARLI'S NOVEL THE "SWEET SAULT OF THE BOSPHORUS"**

The article analyses how transculturality manifests itself in a Russian-language novel the *Sweet Salt of the Bosphorus* by Azerbaijani writer Elchin Safarli. Despite the author's allusions to the Constantinopolitan text of the 20th century Russian literature, a range of specifics prevents one from referring this novel to the Russian literary tradition. Due to the symbiosis of two mentalities in Safarli's perception of the world, this literary piece incorporates the following transliterary features of writing: the author's specific bilingual consciousness, which unlike monolingual, particularly the Russian one, states that human's destiny is predetermined by one's personal choice and actions, and the reconstruction of an Azerbaijani view of the world by means of the Russian language, which at the level of poetics manifests itself in that the gustatory and olfactory components of perception become dominant form of the autobiographical character's sensory reactivity and are an important key to understanding the author's position.

Keywords: transculturality, bilingual, emigration, Istanbul, transnational consciousness, sensory reactivity.

«Сладкая соль Босфора» (2008) – дебютный русскоязычный роман азербайджанского писателя Эльчина Сафарли. В своем интервью выбор русского в качестве языка романа автор мотивировал тем, что в Баку он учился в русской школе и владел этим языком лучше, чем азербайджанским. Однако в контексте проблематики романа использование писателем-билингвом неродного для него языка не только выявляет его языковые компетенции и предпочтения, но и выполняет функцию литературного приема, существенно меняющего оптику изображения восточной действительности. Эпиграфом к трем частям «Сладкой соли Босфора» служат строфы из стихотворения 1920 г. «Константинополь» Дон-Аминадо, бежавшего сюда из большевистской России в период первой волны русской эмиграции. Вопреки смысловому итогу стихотворения, акцентирующего трагизм положения человека, лишившегося почвы, выброшенного из привычной системы ценностей и неспособного обрести «точку опоры» в новой системе координат, Сафарли выбирает строки, воссоздающие образ экзотического, в духе ориенталистской эстетики, восточного города. Апеллируя к Дон-Аминадо, он задает «эмигрантский» ракурс изображения Стамбула, предполагающий взгляд «извне» и неизбежно обостряющий реакции на него воспринимающего сознания. Такой взгляд, отраженный в авторской формулировке «Для нас, приезжих, Стамбул – другой»¹, усиливает впечатление новизны и своеобразности инокультурного пространства города, выразительное и рельефное изображение которого необходимо Сафарли для создания образа его «духовной родины». Для писателя, родная культура которого близка турецкой, принципиально важно оказывается подчеркнуть свой статус чужестранного «гостя», постигающего своеобразие жизни турецкого мегаполиса. И именно использование русского языка и, следовательно, ориентация на русскоязычного читателя, требующие от автора культурологического комментария и перевода оригинальных или транслитерированных турецких терми-

¹ Сафарли Э. Сладкая соль Босфора. М., 2009. С. 218. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

нов, становятся особой формой «остранения» пространства восточного города. Подобная дистанция между «я» автобиографического героя и исследуемым им топосом, с одной стороны, позволяет ему переосмыслить собственное прошлое и иначе взглянуть на свое место в мире, а с другой – психологически усиливает эффект новизны от соприкосновения с новыми географическими и социокультурными реалиями и на уровне поэтики приводит к мифологизации города, к «укрупнению» бытовых подробностей стамбульской жизни, к усилению эмоционального заряда пейзажных описаний.

Каким же образом в романе «Сладкая соль Босфора» реализуется транскультурность? Во-первых, несмотря на русскоязычный текст и отсылки в форме цитации Дон-Аминадо к константинопольскому тексту русской литературы, стиль мышления автора, его подход к решению онтологических вопросов и реализуемые в романе принципы поэтики не позволяют говорить о продолжении Сафарли русской литературной традиции при осмыслении стамбульской темы. Как отмечает в своей статье «Языковое сознание билингва, или «свобода порывов», в книге Э. Сафарли «Сладкая соль Босфора»» Н.Б. Руженцева, «ощутимого влияния русских писателей в текстовой ткани повести Э. Сафарли не прослеживается»². Анализируя лингвистическое поле романа, Руженцева справедливо утверждает, что категории безличности и неопределенности, прочно укоренившиеся в русском литературном сознании, «отражающем иррациональность, неопределенность, непредсказуемость и диалогичность бытия»³, крайне мало используются Сафарли, который устанавливает причинно-следственные связи между жизненными событиями и делает человека в полной мере ответственным за собственную судьбу. Такая рациональность восприятия, категоричность мышления, а также предельная конкретность формулировок писателя, по мнению Руженцевой, объясняются его билингвальным языковым сознанием.

Действительно, если для константинопольского текста русской литературы XX в. характерны рассуждения, переходящие в метафизическую плоскость (как, например, у И.А. Бунина⁴ и Б.Ю. Поплавского), размышления об иррациональных силах, влияющих на человеческую жизнь (как у Н.С. Гумилева⁵ и Г. Газданова⁶), о бессилии человека перед лицом обстоятельств (в очерках и рассказах сборника «Листья»), то в романе «Сладкая соль Босфора» вселенная подчиняется действию вполне конкретных закономерностей и принципов, в ней человек – господин своей судьбы, и события, происходящие в его жизни, строящейся по его «собственному сценарию» (201), – это в подавляющем большинстве случаев – следствие сознательно сделанного им выбора. Нельзя не отметить и того, что сам константинопольский срез культуры, столь важный для русских авторов, Э. Сафарли обходит стороной, сосредотачивая внимание на турецком настоящем города.

² Руженцева Н.Б. Языковое сознание билингва, или «свобода порывов», в книге Э. Сафарли «Сладкая соль Босфора» // Вестник ВГУ. Серия: лингвистика и межкультурная коммуникация. 2013. № 1. С. 77.

³ Там же. С. 73.

⁴ Романова К.С. Рецепция культурных и религиозных реалий Востока в путевых очерках Теофила Готье «Константинополь» и И.А. Бунина «Тень птицы» // Вестник Костромского государственного университета. 2017. Т. 23. № 3. С. 99–102.

⁵ Романова К.С. Византийские мотивы в функции нравственно-психологического иносказания в произведениях Г. Флобера и Н. Гумилева // LITERA. 2017. № 4. С. 74–80.

⁶ Романова К.С. Формирование экзистенциальных взглядов Гайто Газданова (на материале «константинопольской» прозы) // LITERA. 2018. № 4. 2018. С. 293–299.

Во-вторых, используя русский язык, писатель воссоздает картину мира, отражающую скорее азербайджанский менталитет. Это проявляется, главным образом, в том, как в романе реализуется сенсорная реактивность героя-повествователя. Как известно, традиционно неотъемлемая составляющая восточной культуры – это разнообразие гастрономических изысков. В своих романах и интервью Сафарли, в свою очередь, неоднократно признавался в любви к восточной кухне и посвятил ей целый сборник рассказов «Рецепты счастья. Дневник восточного кулинара» (2014), который представляет собой своеобразную книгу рецептов, где каждый дается в обрамлении какой-то истории или в свете авторских размышлений о жизни.

В романе «Сладкая соль Босфора» действует иной принцип: в нем разными чувственными ассоциациями «оркеструются» различные душевные состояния, эпизоды и сюжетные линии, при этом наиболее важным способом постижения и оценки окружающей действительности становятся вкусы и запахи. Прежде всего, они являются выразительной составляющей образа «города души»: это и подробно описываемые ингредиенты турецких блюд, и витающие в городском воздухе ароматы, и субъективированные проекции стамбульской действительности, где «даже у ветра есть начинка» (15), где «с ясного неба сыпется подслащенная кокосовая стружка», где «стены окрестных домов зарастают марципановой коркой», а «на стеклах окон замирают крошечные леденцы в форме снежинок» (278).

Как правило, вкусовые и обонятельные подробности преобладают именно в тех эпизодах, в которых воссоздается состояние душевного подъема и радости автобиографического героя: например, ощущение уюта при приготовлении вместе с друзьями морковного пирога с детальным описанием этапов этого процесса (119), знакомство с возлюбленной Зейнеп, источающей «аромат тюльпанов с почти не осязаемой мандариновой начинкой» (130), воспоминания о «приятном имбирном запахе», исходящем от кожи бабушки Лале (100) и о «фиалковом родном запахе» бабушки Пярзад (29). Напротив, скудость или отсутствие таких подробностей часто сигнализируют о драматизме ситуации или испытываемых героем отрицательных эмоциях. Таковыми, например, являются эпизоды его расставания с первой возлюбленной, «ковыряющей вилкой <...> блюдо из аскер-балыклы» и признающей, что «полнобила другого» (32), или встречи с производящим отталкивающее на него впечатление трансвеститом Хасаном, оставившим после своего исчезновения только донер с отпечатком губной помады» (82).

С одной стороны, боль как бы анестезирует чувства героя и уменьшает его восприимчивость к вкусовым и обонятельным раздражителям. Поэтому, например, в эпизоде прощания со Стамбулом, провоцирующего у него сильную тоску, в фокусе внимания оказывается лишенный вкусовых и ольфакторных ассоциаций и зеркально отражающий его внутреннее состояние пейзаж с «хлестким ветром» и «колючим снегом, сменяющимся морозящим дождем» (48). С другой стороны, в силу своего жизнеутверждающего мироощущения Сафарли не склонен детально анализировать состояния психологического дискомфорта и, следовательно, акцентировать отталкивающие, неприятные вкусы и запахи.

Таким образом, транскультурность текста «Сладкая соль Босфора» реализуется, с одной стороны, через билингвальное языковое сознание писателя, а с другой – через реконструирование посредством русского языка азербайджанской картины мира, на уровне поэтики проявляющейся в том, что вкусовые и обонятельные ком-

поненты восприятия становятся доминирующей формой сенсорной реактивности автобиографического героя романа и являются важным ключом к пониманию авторской позиции.

УДК 821.511.151

https://www.doi.org/10.29003/m3735.rus_lit_20-21/238-240

Д.А. Хромова (Москва)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ДРУГОГО В РОМАНЕ И. МАМАЕВА-НАЙЛЗА «ГОД ПОРНО»

Образ Другого – один из наиболее обсуждаемых вопросов в современном литературоведческом дискурсе. Дихотомия Своего и Чужого находит отражение во многих сюжетах мировой культуры. В современной литературе отношение к Другому представлено двумя противоположными моделями: отторжением иного и присвоением Другого, посредством заимствования культурной формы. В статье будет рассмотрен образ Другого и его трансформация в современной русской литературе на материале прозаического произведения йошкар-олинского писателя Ильи Мамаева-Найлза.

Ключевые слова: образ Другого, идентичность, современная литература, коренные народы Поволжья, мари́йцы.

D.A. Khromova (Moscow)

TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF THE DIFFERENT IN I. MAMAEV-NAILZ'S NOVEL "THE YEAR OF PORN"

The image of the Different is one of the most discussed issues in modern literary discourse. The dichotomy of one's own and another's is reflected in many stories of world culture. In modern literature, the attitude towards the Different is represented by two opposing models: rejection and appropriation of the Different, through the borrowing of a cultural form. The article will examine the image of the Different and its transformation in modern Russian literature based on the prose work of the Yoshkar-Ola writer Ilya Mamaev-Nailz.

Keywords: image of the Other, identity, modern literature, indigenous peoples of the Volga region, Mari.

Современный российский прозаик из Йошкар-Олы Илья Мамаев-Найлз (р. в 1996) стал известен широкой публике недавно – благодаря публикации своего первого романа под провокационным названием «Год порно» (2023). Писатель определяет себя как «маргинального автора», что находит отражение в его текстах (например, в рассказах «Words Unsaid», «Годнота», «Время возможностей» и дебютном романе), объединенных провокационными сюжетами, неоднозначными героями, полемичностью по отношению к стереотипам своего времени, экспериментальной формой повествования, упрощенным («нулевым») языком. Отличительной чертой произведений Мамаева-Найлза, позволяющей создать уникальный художественный мир, является осознанная *инаковость* его центральных героев, которые выделяются на фоне второстепенных персонажей как внешне (например, манерой поведения), так и внутренне (противопоставление Я – Чужой, иное мировосприятие).

Дихотомия Своего и Чужого издавна проявляется в сюжетах мировой культуры (миф о Прометее, былина «Илья Муромец и турок», трагедия Эсхила «Персы», комедии Аристофана, «Семейная хроника» Л. Строщи и др.); прообраз Другого можно обнаружить и в фольклорных мотивах подмены и оборотничества (подмена ребенка феями, обращение Огненного змея в прекрасного юношу и др.). По прошествии времени образ Другого трансформировался от мистико-демонического двойника, известного еще с античных времен и переосмысленного романтиками, к пониманию Другого как независимого субъекта: «с субъектом происходит событие, а он не берет его на себя, <...> хотя некоторым образом к нему обращен, – есть отнесенность к другому, непосредственно к другому (*le face-à-face avec autrui*), встреча с лицом, одновременно открывающим и скрывающим другого»¹.

Образ Другого – один из наиболее обсуждаемых вопросов в современном отечественном литературоведческом дискурсе, к которому одним из первых обратился М. Бахтин, тематизировав его и предложив рассматривать Другого в качестве представления Я о самом себе, своей роли и мире вокруг: «то, что я со своего единственного места хотя бы только вижу, знаю другого, думаю о нем, не забываю его, то, что и для меня он есть – это только я могу для него сделать в данный момент во всем бытии, это есть действие, восполняющее его бытие, абсолютно прибыльное и новое и только для меня возможное <...> он вызывает, а я только реагирую»². Идеи Бахтина легли в основу современного взгляда на образ Другого как онтологического основания для возникновения нормы или способа поведения Я.

В текстах И. Мамаева-Найлза образ Другого не статичен, а находится в непрерывном развитии, трансформируется. Наиболее иллюстративен в этом плане самый крупный прозаический текст писателя – «Год порно». В самом широком смысле весь роман – это взаимодействие Других с Другими. Так, главный герой Марк, мариец по матери, воспринимается «русскими» как Другой или даже Чужой из-за характерной наружности: «<...> самым ужасным в его внешности был разрез глаз. Узкий марийский <...> за него Марка в школе обзывали черемисом»³. Марийская этничность в целом неоднократно противопоставляется русской в этом тексте, например, в эпизоде с двойным названием топонимов, когда друг Марка рассуждает о нелепости их дублирования на марийский язык; в игнорировании «черемиса» Марка братом друга – «эталонном русского мужчины»⁴; в сцене, где герой скептически оценивает обезличенный памятник советской эпохи основоположнику марийской литературы С. Чавайну, в облике которого от писателя «остались только тонкие усы, почти незаметные на каменном теле <...> даже год смерти изначально выгравировали другой»⁵. Каждый раз герой искренне недоумевает, почему всё, что маркируется этничностью титульной нации республики, воспринимается окружением Марка как что-то плохое, второсортное. Даже в семье героя потребность матери-марийки посетить священную рощу, воссоединиться с национально-культурными корнями, вызывает у главы семейства – отца Марка – лишь снисхождение к «глупостям» жены.

¹ Левинас Э. Время и Другой. Гуманизм другого человека; пер. с фр. А.В. Парибка. СПб., 1998. С. 78.

² Бахтин М.М. К философии поступка // Собр. соч.: В 6 (7) т. Т. 1. М., 1996. С. 40.

³ Мамаев-Найлз И. Год порно. СПб., 2023. С. 14.

⁴ Там же. С. 29.

⁵ Там же. С. 56

Отец Марка – еще один образ Другого, в него, словно в искаженное зеркало, смотрится главный герой. Другой отражается в Другом, отец и сын отдаляются, становятся чужими людьми, отец не понимает и не принимает уход сына из дома и пытается убедить Марка, «что он [отец. – Д.Х.] вообще-то хороший и это с Марком что-то не так»⁶.

Роман Мамаева-Найлза сродни королевству кривых зеркал: Марк отражается в многочисленных персонажах, которых встречает на своем пути (Резеда, Коля, Андрей, Леся, Миша, Генри и др.). Это люди разного возраста и пола, разных профессий и взглядов на жизнь, со своими достоинствами и недостатками или даже пороками, однако Марк не дает никакой оценки ни их поведению, ни их моральному облику. Марка отличает практически христианское следование заповеди «не суди», из-за чего йошкар-олинская одиссея героя в какой-то момент начинает соотноситься со Страстями Господними.

В конце романа обостряется конфликт «свой – чужой», который разрешается отъездом героя из города: Марк, чувствуя себя чужим и ненужным на родной земле, уезжает в космополитичную столицу.

Обращение к образу Другого в современной литературе – это, в первую очередь, поиск новых этических универсалий вместо ушедших, которые опирались на религиозные установки или метафизические принципы. Во-вторых, образ Другого ставит вопрос об основании этих этических универсалий: нравственных норм и требований. Илья Мамаев-Найлз, как представитель нового поколения авторов, ставит перед читателем еще один вопрос: а возможно ли существование таких универсалий в современном мире в принципе или общество нуждается в новой парадигме?

УДК 82-2

https://www.doi.org/10.29003/m3736.rus_lit_20-21/240-243

А.Л. Нечаева (*Москва*)

АККУЛЬТУРАЦИЯ: ВЗГЛЯД ДРУГОГО (ПО ПЬЕСЕ О. ЖАНАЙДАРОВА «ДЖУТ»)

В статье рассматривается преломление концепта Другой в дискурсе аккультурации. Драматург Олжас Жанайдаров проверяет всевозможные способы принятия одной культуры другой, однако оказывается, что инокультурный становится «чужим», он не воспринимается в своей «другости». Отсюда, единственное действенное средство постижения Другого – насилие – возникает в невозможности иной формы культурного взаимодействия. Драматург подробно исследует особенности взгляда Другого, применяя для их отражения новодраматическую эстетику.

Ключевые слова: другой, аккультурация, диалог, принятие, насилие.

A.L. Nechaeva (*Moscow*)

ACCULTURATION: THE VIEW OF THE OTHER (BASED ON THE PLAY “JUTE” BY O. ZHANAI DAROV)

The article examines the refraction of the concept of Other in the discourse of acculturation. Playwrighter Olzhas Zhanaidarov tests all possible ways of accepting one culture by another,

⁶ Мамаев-Найлз И. Год порно. СПб., 2023. С. 21

but it turns out that a foreign culture becomes a “stranger”; he is not perceived in his “otherness.” Hence, the only effective means of comprehending the Other – violence – arises in the impossibility of another form of cultural interaction. The playwright explores in detail the features of the Other’s gaze, using New-Drama’s aesthetics to reflect them.

Keywords: Other, Acculturation, Dialogue, Acceptance, Violence.

Олжас Жанайдаров, номинант национальной премии «Золотая маска», – драматург казахского происхождения, реализовавший себя в рамках российской драматургии (в детстве он переехал с родителями в Москву). Художественное своеобразие пьес Жанайдарова определяется принципами самоосвоения точки зрения Другого – себя как представителя иной культуры, своих героев как инокультурных. Рефлексия Жанайдарова относительно проблем своего народа открыла зрителю и читателю неожиданные, по-прежнему не решенные вопросы, связанные с толерантностью, аккультурацией, нетерпимостью, в том числе освещенные в рамках постколониального дискурса.

Под Другим у Жанайдарова понимаем не только самого автора, анализирующего собственную «другость», но и Другого как чужого и опасного, диалог с которым строится по законам насилия. Согласно теориям, разработанным мыслителями XX в. (Э. Левинас, М. Бубер, М. Бахтин, Ю. Лотман и др.), Другой есть нечто, с чем субъект должен установить тесный контакт, который служит отражением самого субъекта как нравственного/безнравственного, поскольку не существует «Я» без Другого. Этот контакт для субъекта важен уже на этапе определения правил его организации, а именно того, как следует относиться к Другому – по каким критериям строить диалог с ним. Мартин Бубер указывал, что эгоизм, отказ от контакта приводит к забвению Другого, отдаляет от него: «Чем больше человек и все человечество поработаются индивидуальностью, тем глубже опускается Я в нереальность. В такие времена личность в человеке и в человечестве влачит подспудное, потаенное, как бы незаконное существование – пока к ней не воззовут»⁷. Проблема нетерпимости вписывается в осмысление концепта Другой и продолжает линию размышления о нем в диалогическом ключе: способен ли субъект, будучи представителем той или иной культуры и испытывая нетерпимость к Другому, изменить это отношение на продуктивную коммуникацию? В этой проблеме отражены тупики аккультурации, которая не мыслится без диалога и принятия его участников равноправными, то есть открытыми для Другого. Отношение к Другому как к чужому, основанное на страхе перед мнимой опасностью, делает невозможной любую межкультурную связь. Только приняв «другость», поставив нравственные принципы диалога выше доказательств собственной субъектности, мы получаем продуктивный диалог.

В творчестве Жанайдарова Другой как инокультурный объект указывает на нравственные проблемы субъекта. Не имея подчас достаточной субъектной активности (в силу меньшинства), будучи подавляемым, он становится иллюстрацией социальной несостоятельности общества. Однако бывает иначе – Другой в пьесах драматурга берет реванш, обращая внимание на свое существование и ценность своей культуры посредством насилия, что зеркально отражает подавление и игнорирование со стороны большинства.

⁷ Бубер М. Я и Ты / Пер. с нем. П. С. Гуревича. М.: Высшая школа. 1993. С. 130.

Пьеса Жанайдарова «Джут»⁸ обращена в плане ретроспекции к трагическому эпизоду казахской истории, голодомору 1932–33 гг., получившему название «Великий джут».⁹ Действенная основа сюжета – нехитрая история командированного казаха Ербола в московской гостинице. Оба плана по-своему иллюстрируют обращение Жанайдарова к проблемам аккультурации – принятия одной нации другой (разрушение поверхностного представления о чужой культуре, преодоление последствий подавления национально-специфического). В пьесе «Джут» в центре оказывается не только Другой как представитель иной культуры, но и сам исторический факт, который воспринимается как Другой, возникая в пьесе с определенной долей неожиданности, шокируя.

Сюжетная линия Ербола и столичной журналистки Лены, завязавшись как бульварная, неожиданно подвергается деконструкции в рамках отражения постколониального дискурса. Ожидания героини, которая намерена записать яркую историю про подвиги деда Ербола во время Великой Отечественной войны, не оправдываются – в них вторгается взгляд Другого. Лена узнает про Джут – и этот незапланированный шокирующий сюжет она как журналист реализовать не может, однако Ербол не заботится о конъюнктуре: искаженные в чужом сознании представления и стереотипы о своем национальном мире герой бессознательно желает разрушить посредством вторжения (насилия) в меркантильный мир постсоветского человека (Лены). Так в пьесе противопоставляются полюсы современной прагматичной Москвы и опозитизированной, отсылающей к эпическим сказаниям национальной жизни. Жанайдаров ищет рычаги для принятия Другого мира (истории, культуры другого народа).

Автор исследует взгляд Другого на процесс аккультурации. Ербол предпринимает акт сексуального насилия над своей собеседницей – а параллельно, в плане ретроспекции, раскрывается внутренний сюжет об Ахмете и Сауле во времена Джута. Конфликт культур реализуется в пьесе посредством символических оппозиций: например, противопоставляются истинные ценности (хлеб, национальные устои) и ложные (вегетарианство, подражание заимствованному). Буквально насильственное погружение Лены в трагический эпизод казахской истории раскрывает героине глаза на собственную идентичность – игра в «чужую жену» побуждает героиню к размышлению о собственной неверности. Замысел драматурга поддерживается мотивом переодевания (героиня примеряет национальный убор) и отведывания чужой пищи (вегетарианка пробует конину). Вживляя в себя национальный казахский миф, Лена получает удовольствие от игры, проникаясь болью иного народа.

Другим в «Джуте» становится сама история казахской нации, национальный колорит. Средство постижения Другого – насилие – возникает в невозможности иной формы культурного взаимодействия. Критик Павел Руднев видит в пьесе «притчу о сущности насилия», проявление современного витка цивилизационного конфликта Востока и Запада: «Если человека прошлого, азиата <...> принуждали, то <...> чело-

⁸ Жанайдаров О. Джут. 2013. URL: www.olzhas.ru.

⁹ Голод в Казахской ССР наступил в период коллективизации – с начала 1930-х до 1934 года. Все произведенное мясо и зерно было отправлено на нужды государства. Более полутора миллионов человек погибли в этот период, что составило четверть населения республики (казахи стали нацменьшинством в собственном регионе), а бунты населения были подавлены войсками Красной армии. О казахской трагедии редко упоминается в науке и прессе. (См. Камерон С. «Голодная степь. Голод, насилие и создание советского Казахстана». М., 2020).

век постколониальной вины уже сам испытывает потребность в насилии. Жанайдаров говорит о нравственной дилемме: сегодня Восток имеет право проявить себя как хозяин для европейцев, которые идею власти, насилия уже отвергли <...> Для европейца глобализация – это восстановление справедливости, для человека Востока – реванш, возможность получить компенсацию»¹⁰. Пьеса «Джут», вписываясь в новодраматическую эстетику (документальность, шоковость, коммуникативное насилие, гиперреализм), представляет собой подробное исследование взгляда Другого изнутри отвергающей культуры, который в свою очередь отражает актуальное состояние общества.

¹⁰ Павел Руднев о спектакле «Джут». URL: https://www.goldenmask.ru/spect_1404.html.

НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX—XXI ВЕКОВ

УДК 82.02

https://www.doi.org/10.29003/m3737.rus_lit_20-21/244-247

А.Ю. Большакова (*Москва*)

ЗАБЛУЖДЕНИЯ АНТИПОЭТИКИ: ДЕРЕВЕНСКАЯ ПРОЗА XX в. В ФИЛОСОФИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Статья посвящена выверению исследовательских критериев при анализе ведущего литературного направления второй половины XX в. Рассмотрен пример исследовательского заблуждения, происходящего как из искаженной интерпретации философических оснований (консерватизма, а также традиционализма и почвенничества), так и недоучета поэтики литературы, т.е. тех художественных средств, которые участвуют в создании произведения, что приводит к дискредитации русской классики.

Ключевые слова: русская деревенская проза второй половины XX в., поэтика и антипоэтика, консерватизм, традиционализм, почвенничество, образы героя и автора.

A.Yu. Bolshakova (*Moscow*)

THE MISCONCEPTIONS OF ANTIPOETICS: VILLAGE PROSE OF THE TWENTIETH CENTURY IN A PHILOSOPHICAL CONTEXT

The article is devoted to the verification of research criteria in the analysis of the leading literary direction of the second half of the twentieth century. The author considers an example of a research misapprehension that occurs both from a distorted interpretation of philosophical foundations (conservatism, as well as traditionalism and soil science), and an underestimation of the poetics of literature, i.e. those artistic means that participate in the creation of a work. As a result, such misconceptions lead to discreditation of the Russian classics.

Keywords: Russian village prose of the second half of the twentieth century, poetics and anti-poetics, conservatism, traditionalism, pochvennichestvo, images of the hero and the author.

Поэтика деревенской прозы – в ее стремлении сохранить ценности земледельческой цивилизации в памяти нации – может показаться весьма традиционной и консервативной. Особенно в «канонических» повестях «Привычное дело» В. Белова, «Последний поклон» В. Астафьева, «Последний срок» и «Прощание с Матерой» В. Распутина.

Так, мотивно-композиционную основу «Последнего поклона» Астафьева составляют постоянные возвращения автора-повествователя на малую родину в село Овсянка, где прошло его детство. Здесь – художественная индивидуализация архетипов Деревни и Детства, а также вечного мотива мировой литературы «рая утраченного и возвращенного». Можно ли, однако, такую повторяемость, свойственную поэтике мировой литературы, да и собственно идею преемственности художественных

форм, назвать «консерватизмом», даже если ограничить его значение культурным наследованием?¹ Весьма сомнительно. И вовсе не случайно при этом сопротивление литературного материала. Особенно в попытке некоторых критиков продолжение традиций, свойственное литературе как таковой, приравнять к ретрограду и реакционности!

Консерватизм & ретрограду. Наглядный пример – книга А.И. Разуваловой о «писателях-“деревенщиках”», в заглавии которой соединительным союзом сопряжены концепты «литература» и «консервативная идеология»². Автор книги признается, что не собирается вдумываться, относится ли тот или иной писатель к деревенской прозе: проще включить в «“деревенскую” литературную обойму» всех уже в ней упомянутых за долгие годы, хотя список крайне велик и не имеет четких критериев. Иное дело, такой подход дает критику основания для оценочных снижений из-за «отсутствия в “деревенской прозе” монолитности» и цельности: то ли это «школа», а не литературное направление, то ли вообще нечто аморфное – даже не общность, а эклектичная «литературная обойма», соотносимая с *темой* деревни (37).

Сходный подход наблюдается и в попытках поместить «обойму» в идеологическое измерение, весьма, впрочем, сумбурное и эклектичное. Характерно, что подглава «*Деревенщики как консерваторы*», призванная по определению разъяснять смысл названия всей книги, полностью уводит от темы: консерватизму как таковому уделено лишь несколько последних страниц. И на протяжении всей книги о «консерватизме» деревенщики характеризуются в основном как сторонники «неопочвенного традиционализма», терминологическое содержание которого весьма неясно. Если о консерватизме и говорится, то не в объективном смысле, как об одной из ведущих мировых идеологий, философских направлений, но как о противодействии всему новому, «когда “консерватор” идет через запятую с “ретроградом”».

Чье же суждение повторяет критик? Идеологическую формулу оппонентов деревенской прозы в 70-е гг. Ведь, согласно современным философам, «в советский период консерватизм в силу идеологических и политических причин трактовался в негативном ключе»³. В книге нынешнего критика ссылка на мнение советских антагонистов деревенщиков подкрепляется... якобы «элементарным номинализмом» последних: «*Консерватор – тот, кто называет себя консерватором*». Странно, однако, что почти никто из деревенщиков так себя не именовал⁴. Так что весьма сомнительно голословное утверждение критика: «По отношению к “неопочвенникам” этот принцип сработает, поскольку они действительно бессистемно и иногда патетически *именовали себя консерваторами*».

Что же подразумевается под пресловутым «самоописанием» некоего деревенщика как консерватора и какой пример дается в подтверждение? Здесь происходит распространенный казус, свидетельствующий о безграмотности в сфере поэтики.

¹ Одно из современных значений этого термина, выводящее границы его политического и философского содержания, предполагает преемственность в сфере культуры.

² Разувалова А.И. «Писатели-“деревенщики» и консервативная идеология 1970-х годов». М., 2015. 616 с. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

³ Галузина Е.В. Ценностные основания национальной идентичности в трудах русских консерваторов XIX – начала XX века: автореф. дис. ... канд. филос. н. Тверь, 2011. С. 5.

⁴ Исключение составляют лишь приведенные критиком слова С. Залыгина и В. Распутина: о последних критик упоминает с долей сомнения как о «не лишенном отчаяния “исповедании”» (с. 76). И это закономерно, поскольку писательская риторика и суть художественного творчества нередко весьма различны.

Образ автора подменяется образом героя, личность реального писателя-деревенщика – воображаемым созданием, для пущей убедительности названным «автопсихологическим»:

«Один из автопсихологических героев⁵ романа В. Белова «Все впереди» с вызовом объяснял:

– *Я консерватор. Отъявленный ретроград*. И, представь себе, даже немножко этим горжусь».

Все бы еще ничего, но запальчивая самохарактеристика оппозиционера-физика, эпатажно уравнивающая консерватизм с ретроградством, вынесена критиком в название первой главы и невольно воспринимается читателем как «автопсихологическое» признание некоего ретрограда-деревенщика. Передергивание смыслов в системе антипоэтики очевидно!

В этом же ключе Разуваловой идентифицируются признаки «традиционализма» деревенской прозы, список которых начинается с «приверженности реалистическому письму». О каком реализме следует тут вести речь? Никак не о традиционном, но – о новаторском, на грани реализма и модернизма: о возникновении, в полемике с соцреализмом, оригинальной индивидуализации деревенщиками, и в особенности В.П. Астафьевым, метода символического реализма.

Восстановление терминологического содержания. Для восстановления смыслов и обретения выхода из терминологических дебрей, где критиком смешиваются консерватизм, традиционализм, почвенничество с национализмом, славянофильством, реакционностью, ретроградством, обратимся к объективным дефинициям.

Действительно, несмотря на различия статусного порядка, *консерватизм* (от лат. *conservo* – сохраняю) близок *традиционализму* в установке на сохранение *традиций* общества. Однако если традиционализм – это лишь умонастроение с расплывчатым терминологическим содержанием, то спектр консерватизма гораздо шире, и его статусное значение выше: это не позиция, а идеология, философское направление. Конечно, роль традиции в становлении поэтики деревенщиков трудно переоценить. Однако традиционализм это? Или свойственное литературе как таковой *обращение к традиции* с последующим ее переосмыслением и художественным претворением, а в случае с Астафьевым, к примеру, – еще и с явной модернизацией жанрового канона, метода?

Суть консерватизма – *меняться, оставаясь собой*. В основе его – сохранение культурной национальной идентичности, базовых ценностей русского народа. Стратегия – эволюция вместо революции, традиция вместо разрушительной ломки устоев. Считается, что упрочение консерватизма в России как идеологии, сводимой к триаде «*Самодержавие – Православие – Народность*», произошло при Александре I. С тех пор «консерватизм делает упор на соблюдение ценностей патриотизма, государства, норм морали, дисциплины и порядка, семьи, религии, коллективизма, – это мировоззрение, направленное против радикального прогресса и ломки устоев общества⁶. В этом заключается и сходство его с традиционализмом и почвен-

⁵ Физик, кандидат наук Дмитрий Медведев – оппозиционер, выламывающийся из социальной среды и современной ему цивилизации.

⁶ Философия и социально-политические ценности консерватизма в общественном сознании России (от истоков к современности). Вып. 1 / Сб. ст. Под ред. Ю.Н. Солонина. СПб., 2004. С. 111.

ничеством, но и принципиальное отличие, поскольку «консерватизм – мировоззрение, в котором в той или иной форме отстаивается идея субстанции, в роли которой могут выступать разные феномены: человеческий род, государство, нация, народ, община, социальная группа»⁷.

Градация консерватизма предусматривает три его состояния: личностно-психическое (или бытовое); социально-культурное, основанное на идее преемственности; общественно-политическое, направленное на сохранение существующего порядка с опорой на философские концепции. Ценностный спектр определяется «культуром семьи, школы, армии, церкви, ряда других общественных институтов»⁸.

Очевидно, *консерватизм* (мировая составляющая) отстаивает поддержание скорее внешней охранной системы общества, государства, тогда как, скажем, *почвенничество* (феномен сугубо русский) – глубинного самосознания «нутряной России». Потому если именовать деревенщиков «консерваторами», они должны придерживаться какой-либо общественно-политической модели прошлого – самодержавно-монархической или советской. Однако критичность этой «литературы нравственной оппозиции» (по определению мировой русистики) свидетельствует об обратном – всем строем образности, тематическим спектром. Особенно (в отношении советской модели) – обращением к теме коллективизации и ее разрушительных последствий в судьбах русского крестьянства.

Согласно философским дефинициям, «идеология консерватизма выступает в двух различных формах: как апология существующих порядков; как ностальгия по утерянному социальному статусу»⁹. В этом плане деревенская проза – в ее противодействии подавлению крестьянской цивилизации и стремлении реабилитировать погрязшие константы русского мира – близка консерватизму, но имеет свою специфику. Близка деревенщикам и консервативная идея эволюционного, а не революционного пути общества. Возможно ли уравнивать эту направленность деревенской прозы с «ретроградством»? Вопрос риторический.

Итак, наблюдается определенная близость консерватизма и художественной идеологии деревенской прозы. Однако лишь *близость*, поскольку консерватизм как мировая идеология направлен на поддержание скорее внешней охранной системы общества, государства, тогда как, к примеру, *почвенничество* – глубинного самосознания «нутряной России».

Потому, очевидно, наиболее близко деревенской прозе – именно *почвенничество*: исконно русское мировоззрение, обращенное к ценностным ориентациям народа в его православно-земледельческих подосновах: к глубинному самосознанию «нутряной России», говоря словами Солженицына. Традиции почвенничества были возрождены Д.С. Лихачевым, А.И. Солженицыным, В.П. Астафьевым, В.Г. Распутиным, В.И. Беловым, В.М. Шукшиным. Литература с ее самобытной системой художественных средств, а не рациональные построения аналитиков стали во второй половине XX в. сферой возрождения «забытой» идеологии.

⁷ Арефьев М.А., Осипов И.Д. Идейные истоки и ценности русского консерватизма // Вестник ЛГУ. 2013. Т. 2. № 2. С. 175.

⁸ Гусев В.А. Консервативные идеологии // Социологические исследования. 1994. № 11. С. 133.

⁹ Консерватизм в философских энциклопедиях и словарях. URL: <https://rus-philosophical-enc.slovaronline.com/4620-КОНСЕРВАТИЗМ>; <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/23770>.

УДК 82-2

https://www.doi.org/10.29003/m3738.rus_lit_20-21/248-253**Б.В. Соколов** (*Москва*)

ЗАГАДКА ПОРУЧИКА БРУСЕНЦОВА. ДВА ПРОТОТИПА ОДНОГО ГЕРОЯ

В статье раскрывается исторический прототип поручика Александра Никитича Брусенцова – одного из героев фильма «Служили два товарища» (1968), которого играет Владимир Высоцкий, – это фигурирующий в мемуарах бывшего военного прокурора Донского корпуса Русской армии полковника Ивана Калинина «Под знаменем Врангеля» (1925) его адъютанта поручика Николая Брусенцова, многие черты характера которого совпадают с чертами характера героя Владимира Высоцкого. В отличие от героя фильма, реальный поручик Брусенцов был не артиллеристом, а юристом. Но режиссеру Евгению Карелову и сценаристам Юлию Дунскому и Валерию Фриду требовался боевой белый офицер – достойный противник красным героям фильма. Также разбирается свидетельство Фрида о том, что прототипом поручика Брусенцова послужил лейтенант Красной Армии Александр Никитич Брусенцов, с которым его друг и соавтор Дунский познакомился в лагере. Как выяснилось, среди участников Великой Отечественной войны действительно был лейтенант Александр Никитич Брусенцов, который, скорее всего, и был тем лейтенантом Брусенцовым, о котором писал Фрид. Таким образом, перед нами достаточно редкий случай, когда два прототипа, относящиеся к разным историческим эпохам и не связанные родством, носят одинаковую и относительно редкую фамилию.

Ключевые слова: прототип, Владимир Высоцкий, «Служили два товарища».

B.V. Sokolov (*Moscow*)

THE MYSTERY OF LIEUTENANT BRUSENCEV. TWO PROTOTYPES OF THE SAME HERO

The article reveals the historical prototype of Lieutenant Alexander Nikitich Brusentsov, one of the heroes of the film “Two Comrades Served” (1968), played by Vladimir Vysotsky, is featured in the memoirs of the former military prosecutor of the Don Corps of the Russian Army Colonel Ivan Kalinin “Under the banner of Wrangel” (1925) by his adjutant Lieutenant Nikolai Brusentsov, whose character traits coincide with the character traits of the hero of Vladimir Vysotsky. Unlike the hero of the film, the real Wrangel’s lieutenant Brusentsov was not an artilleryman, but a lawyer. But director Evgeny Karelov and screenwriters Yuliy Dunskey and Valery Frid needed a combat white officer – a worthy opponent to the red heroes of the film. Fried’s testimony is also being examined that the prototype of Lieutenant Brusentsov was Red Army Lieutenant Alexander Nikitich Brusentsov, who was met by his friend and co-author Dunskey in the labor camp. As it turned out, among the participants of the Great Patriotic War there was indeed Lieutenant Alexander Nikitich Brusentsov, who, most likely, was the lieutenant Brusentsov, mentioned by Fried. Thus, we are faced with a rather rare case when two prototypes who belong to different historical eras and have no family ties, have the same and relatively rare surname.

Keywords: prototype, Vladimir Vysotsky, “Two comrades served”.

Кинозрителям хорошо запомнился Владимир Высоцкий в роли поручика Брусенцова в фильме «Служили два товарища» (1968) режиссера Евгения Карелова и сценаристов Юлия Дунского и Валерия Фрида. Уже после смерти Дунского Фрид

в книге беллетризованных мемуаров «58 1/2: Записки лагерного придурка» вспоминал, как они уже после освобождения из лагеря пытались разыскать, дав его имя герою фильма, лагерного друга Дунского, «Сашу Брусенцова, геройского парня, бывшего лейтенанта. Его имя, отчество, фамилию и даже воинское звание мы присвоили одному из героев фильма “Служили два товарища” – поручику Александру Никитичу Брусенцову. И тоже – ни ответа, ни привета. Скорей всего погиб: очень рискованный был мужик. Он даже подбивал Юлика на побег, но тот его отговорил. Куда бежать? Побег не для тех, кто дорожит семьей, родными, друзьями. Пускай босяки бегут – им терять нечего. Понимаю – спорная позиция. Но мы с Юликом так считали оба... Тогда он Сашку отговорил, а что было потом – этого мы не знаем»¹.

Александр Никитович Брусенцов действительно существовал. Он родился в 1924 г. в Шахтерске, Донецкой области Украины и 6 ноября 1985 г., в связи с 40-летием Победы в Великой Отечественной войне, был награжден орденом Отечественной войны I степени². Раз он получил этот юбилейный орден, следовательно, в ноябре 1985 года был еще жив и реабилитирован (в случае, если он действительно был осужден после войны). А раз А.Н. Брусенцов получил 1-ю степень ордена, то, скорее всего, в войну был офицером. Возможно, он также был награжден другими орденами и медалями, но после осуждения сведения о его наградах могли быть изъяты из картотеки награждений, а после реабилитации туда уже больше не вернулись.

В период Великой Отечественной войны существовал еще один человек с такой же фамилией, именем и отчеством – Брусенцов Александр Никитович. В базе безвозвратных потерь ОБД «Мемориал» его фамилия ошибочно записана (вероятно, со слуха) как Брусинцев. Он родился в 1912 году в Янаульском районе Башкирии (по другим данным – в станице Темнолесская Ворошиловского района Ставропольского края), был призван Ворошиловским райвоенкоматом 14 августа 1941 г. и пропал без вести в марте 1943 года. Но этот Брусенцов был красноармейцем, а не лейтенантом³. Хотя можно допустить, что в дальнейшем он вновь вернулся в строй и дослужился до лейтенанта.

Скорее всего, речь идет о двух разных Александрах Никитовичах Брусенцовых, один 1912, а другой 1924 года рождения. С одним из них, более вероятно, с тем, кто родился в 1924 г., Юлию Дунскому довелось встретиться в заключении.

Однако сценаристы совсем неслучайно дали имя, отчество и фамилию белогвардейскому поручику. Фильм «Служили два товарища» посвящен последним боям Красной Армии с Русской армией П.Н. Врангеля в Крыму в ноябре 1920 г. Но во врангелевской армии действительно существовал поручик Брусенцев (или, согласно позднейшей орфографии, Брусенцов)! Он фигурирует в мемуарах бывшего военного прокурора Донского корпуса Русской армии полковника Ивана Михайловича Калинина (1885–1937) «Под знаменем Врангеля», впервые изданных в 1925 году. Брусенцов был офицером для поручений при Калинине. В других книгах Калинина, «Русской Вандее» (1926) и «В стране братушек» (1923), он не упоминается.

¹ Фрид В.С. 58 1/2: Записки лагерного придурка. М., 1996. С. 276.

² Брусенцов Александр Никитович 1924 г. р. // Подвиг народа 1941–1945. Люди и награждения. URL: <http://podvignaroda.ru/?id=1518724410&tab=navDetailManUbil>.

³ ОБД «Мемориал». URL: <https://obd-memorial.ru/html/info.htm?id=61767600>; Брусенцев Александр Никитович // Бессмертный полк, официальный сайт, URL: <https://www.moypolk.ru/soldier/brusencev-aleksandr-nikitovich?ysclid=le9s5ubx82328502529>.

Первый раз поручик Брусенцов появляется на страницах мемуаров при следующих обстоятельствах: «Так как я, по старой памяти, мало доверял этому органу политического розыска, да и ген. Абрамов [командир Донского корпуса. – Б.С.] предпочитал контрразведчикам юристов, то для допроса задержанного был командирован мой офицер для поручений поручик Брусенцев.

– Произвел! – доложил он мне через полчаса.

– Что так скоро? Что выяснилось?

Выяснилось, что наши контрразведчики – дураки. Агитатор, может быть, и разбегжал, да не тот, кого они задержали. В карете оказался старший врач одного из полков. Предъявил все документы. Помилуйте, говорит, какие у меня прокламации? Я ездил в Симферополь за медикаментами. Касторки у меня, пилюль всяких, – сколько угодно, а насчет прокламаций увольте»⁴.

Из сообщения Калинина следует, что Брусенцов имел юридическое образование. В фильме речь Брусенцова выдает в нем человека образованного.

В следующий раз Брусенцов упоминается в связи с началом врангелевского наступления в Северной Таврии: «– Вот видишь, – обратился я к своему офицеру Брусенцеву, страшному скептику, – мы уже не в Крыму, а в Северной Таврии.

– Вижу и думаю, будут ли нам готовы пароходы в Крымских портах, когда лавиной покатымся назад» (122).

Далее речь идет о контратаке красной конницы: «На следующее утро меня растолкал поручик Брусенцев.

– Вставай... надо драпать.

– Что опять такое?

– То же, что вчера и что будет до тех пор, пока нас совсем не уничтожат. Одеяйся... А впрочем так, пожалуй, лучше: легче будет улепетывать. <...>

– Пошли завоевывать Россию, – иронизировал мой безнадежный пессимист Брусенцев, – а сами только отошли 4 версты от Крыма, как едва не попали в плен. Можно ли, – обратился он к о. Андронику, – завоевать при таких условиях всю Россию?» (127–128).

Брусенцов – циник. Характеризуя бойцов корпуса А.Г. Шкуро, он подчеркивает, что «без надежды на грабеж, у них иссякает любовь к родине» (130).

Очевидно, авторы сценария внимательно прочитали мемуары И.М. Калинина. В фильме Брусенцов (окончание его фамилии сценаристы привели в соответствие с орфографией 60-х годов прошлого века) получил имя и отчество однофамильца – знакомого Дунского – Александр Никитич, тогда как Калинин ни разу не упоминает имени и отчества своего порученца. А адъютантская функция передана в сценарии другу Брусенцова прапорщику Сергею Лукашевичу, которого Брусенцов случайно убивает в самом начале. Брусенцов в фильме остался скептиком, пессимистом и циником («– А вы знаете, – сказал он, – что через месяц ни вас, ни меня и вообще никого из наших тут не будет?.. Против нас стотысячная армия. Сто тысяч голодных и злых пролетариев. Да они эти неприступные укрепления зубами прогрызут!»⁵), но его цинизм облагораживается любовью к медсестре Саше. Но эту лирическую сцену

⁴ Калинин И.М. Под знаменем Врангеля: заметки бывшего военного прокурора. Краснодар, 2012. С. 117. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

⁵ Дунский Ю., Фрид В. Служили два товарища. М., 1969 // Личная библиотека В. Высоцкого, URL: <https://wysotsky.com/0009/544.htm>. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием авторов.

из фильма в конце концов вырезали, сочтя, что она делает образ врага-белогвардейца слишком человечным. Ия Саввина, игравшая Сашу, вспоминала: «Это была лучшая сцена! Это не так, как сейчас показывают, что происходит в постели. У нас герои просто лежали в каюте на кораблике, просто разговаривали. Но между ними происходит НЕЧТО. Вся группа съемочная просто в восторге была! Это была гениальная сцена. Почему ее вырезали... <...> А потому что белогвардейцы не должны были так любить!»⁶

Вот текст этой сцены:

«<...> Брусенцов и Сашенька лежали, чуть не касаясь друг друга щеками – койка была очень узкая. Высунув тоненькую голую руку из-под одеяла, Саша осторожно трогала лицо поручика, проводила пальцами по векам, пробовала разгладить морщинки на лбу. Теперь эти морщинки, эти светлые брови и жилочки на висках были ее, принадлежали ей.

Лежа с закрытыми глазами, Брусенцов говорил:

– Знаешь, если бы ты только сказала: «Не надо, зачем это, ты всё испортишь», – я бы плюнул и ушел. Терпеть не могу!..

– А что, все так говорят? – слабо улыбнувшись, спросила Сашенька. Поручик не ответил.

– Не знаю, почему я не сказала... Я же тебя люблю. И потом, мне тебя всегда жалко.

Брусенцов открыл глаза.

– Очень мило... А почему это меня надо жалеть?.. Что я, нищий? Щенок на трех лапах?

Теперь промолчала Саша. Только поцеловала поручика около уха.

– Зажги свечку, – велел Брусенцов. – Я посмотрю время.

Саша зажгла огарочек, пристроенный на полке. Брусенцов глянул на часы и присвистнул:

– Мне пора. <...>

Брусенцов и Сашенька вышли на палубу.

– Ага, заголосили, забегали! – сказал Брусенцов с непонятной злобой.

– Саша, – спросила медсестра, решившись. – Как же ты сможешь на фронте?..

Раз ты не веришь.

– Во что «не верю»? В непорочное зачатие?

– Ты знаешь во что. В то, что мы победим.

Брусенцов хотел опять ответить грубостью, но, посмотрев на Сашеньку, передумал.

– Конечно, я верю, что победим. Иначе зачем бы я жил?.. Только до этой победы знаешь как далеко!..

Он говорил, а сам уже машинально проверял, всё ли на нем как следует: застегнута ли кобура, не съехала ли портупея.

– Из Крыма мы уйдем... Ну, я-то, если тебе интересно, уйду последним... Но это еще не конец! Пускай комиссары хозяйничают, пускай доводят Россию до ручки... А доведут – вот тогда мы вернемся. Только бы нам не потерять себя в каком-

⁶ О Владимире Высоцком вспоминает Ия Сергеевна Саввина. Беседу вел Марк Цыбульский, 7.11.2006 // Владимир Высоцкий. Каталоги и статьи. URL: <https://v-vysotsky.com/vospominaniya/Savvina/text.html>.

нибудь Лондоне или там Лиссабоне... Остаться белой гвардией. Быть, как пули в обойме, – всегда вместе, всегда наготове... Вот во что я верю!» (Дунский, Фрид).

Здесь внешней грубостью герой Высоцкого прикрывает свою любовь и нежность. Но сцену могли вырезать еще и потому, что Брусенцов в данном эпизоде выступает как идеолог белого движения, и его слова о грядущей победе белых и о «комиссариках», доводящих Россию до ручки, в фильме, снимавшемся к юбилею Октябрьской революции, звучали довольно двусмысленно.

Для нас же важно то, что и лирическая составляющая образа Брусенцова, и представление его идеологом белой эмиграции – это уже исключительно творческая фантазия Дунского и Фрида. Реальный поручик Брусенцов в мемуарах Калинина лишен каких-либо лирических черт и ни в коем случае не выступает как идеолог белых. И вряд ли лейтенант Александр Никитич Брусенцов мог проявить в заключении какие-то свои лирические свойства. И он тем более не мог являться идеологом белого движения.

Из военного юриста в фильме поручик Брусенцов превратился в артиллериста, так как сценаристам и режиссеру важно было показать боевого белого офицера. Возможно, лейтенант РККА А.Н. Брусенцов, с которым был знаком Дунский, служил в артиллерии.

Эпизод с самоубийством Брусенцова, который не в силах расстаться со своим конем, несомненно, навеян стихотворением поэта-эмигранта Николая Туроверова «Уходили мы из Крыма...» (1940). Исторический Брусенцев, в отличие от героя фильма, не покончил с собой, не вынеся разлуки с родиной, а благополучно отбыл вместе с Калининым в эмиграцию. Там в Чилингире, в турецкой Фракии, они оба заболели сыпным тифом, но Калинин о смерти своего бывшего порученца не упоминает, так что можно предположить, что он после тифа выжил (326). И Брусенцев точно не возвратился в Советскую Россию, как это сделал в ноябре 1922 года сам И.М. Калинин, один из лидеров возвращенческого движения среди донских казаков, погибший во время Большого террора.

Поручик Брусенцов – вполне реальное историческое лицо, и приведенные в мемуарах Калинина сведения соответствуют действительности. Только звали его не Александр Никитич, как знакомого Дунского, а Николай Николаевич. Он родился в 1887 году в Приморской области, так что с Калининым, несмотря на разницу в чинах, они были почти ровесниками и, как следует из мемуаров прокурора Донского корпуса, общались на «ты». Брусенцов окончил Павловское военное училище, откуда в 1916 году был выпущен подпоручиком. Поскольку в дальнейшем он служил военным юристом, можно предположить, что до того как стать офицером военного времени, Николай Николаевич окончил или, по крайней мере, учился на юридическом факультете какого-то университета, скорее всего – петербургского. В гражданскую войну Брусенцов служил в Донской армии, Вооруженных силах Юга России и в Русской армии. В 1920 году он в чине поручика состоял обер-офицером для поручений при заведующем судной частью Донского корпуса, т. е. Калинине, и благополучно эмигрировал⁷.

⁷ Волков С.В. База данных «Участники Белого движения в России». Б., URL: <https://pomnirod.ru/materialy-k-statyam/vojna/grazhdanskaya/html>.

В базе наградений «Подвиг народа» мы также находим Николая Николаевича Брусенцова. Он был награжден орденом «Знак Почёта» указом Президиума Верховного Совета СССР от 29 июля 1945 года. Этим указом были награждены работники строительно-восстановительных организаций Наркомата путей сообщения. Н.Н. Брусенцов в тот момент являлся начальником нормативного бюро Цувосстройзавода НКПС⁸. Но это был не бывший поручик Брусенцов, а совсем другой человек. Он был русским, из крестьян, и родился 17 мая 1897 года в деревне Сныткино Щигровского района Курской области и окончил Московский институт инженеров транспорта. До ареста Н.Н. Брусенцов проживал в Воронеже по адресу: проспект Революции, 18, кв. 16 и работал начальником стройучастка магистрали Москва – Донбасс (по другим данным, был инспектором Юго-Восточного строительно-монтажного треста). 2 сентября 1937 года Н.Н. Брусенцов был арестован и 24 октября 1938 года по обвинению в участии в антисоветской правотроцкистской террористической и диверсионно-вредительской организации приговорен к 10 годам тюремного заключения. Однако 31 декабря 1939 года его дело было прекращено по ст. 204 "б" УПК РСФСР, т. е. за недоказанностью обвинений⁹.

Таким образом, в сценарии фильма «Служили два товарища» мы имеем тот редкий случай, когда два прототипа, принадлежащие к разным эпохам и не связанные между собой родством, носят одну и ту же фамилию, причем не столь уж распространенную, такую как Брусенцов. Можно предположить, что Дунский и Фрид придали своему Брусенцову ряд черт тюремного знакомого Дунского А.Н. Брусенцова, но какие именно, сегодня можно только гадать.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3739.rus_lit_20-21/253-257

О.А. Колмакова (Иркутск)

ДИАЛОГ С КЛАССИКОЙ В РОМАНЕ В.С. МАКАНИНА «АНДЕГРАУНД, ИЛИ ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Интертекстуальность является одним из принципов поэтики романа В.С. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени», что заявлено автором уже в заглавии и названиях отдельных глав. Однако мотивно-образный анализ «Андеграунда...» обнаруживает глубинную связь с лермонтовским «претекстом». В своем романе о современнике Маканин обновляет традицию социально-психологической прозы, создавая образ рефлексирующего героя, используя приемы «двойничества», по-новому интерпретируя коллизию «личность – толпа (масса)».

Ключевые слова: современная русская проза, социально-психологический роман, интертекст, мотив, образ.

⁸ Брусенцов Николай Николаевич // Подвиг народа 1941–1945. Люди и награждения, URL: <http://podvignaroda.ru/?#id=1560885438&tab=navDetailManAward>.

⁹ Николай Николаевич Брусенцов (1897) // Открытый список. URL: <https://ru.openlist.wiki/?ysclid=1e8eu8m359189344534>. См. также: Брусенцов Николай Николаевич. URL: <https://lists.memo.ru/d5/f302.htm>.

O.A. Kolmakova (*Irkutsk*)

THE DIALOGUE WITH THE CLASSICS IN THE V.S. MAKANIN'S NOVEL “UNDERGROUND, OR A HERO OF OUR TIME”

Intertextuality is one of the principles of V. S. Makanin's novel “Underground, or a Hero of Our Time” poetics. It is stated by the author both in the novel title and in individual chapters titles. However, the motive-figurative analysis of the “Underground...” reveals a deep connection with Lermontov's “pretext”. In his novel about a contemporary, Makanin renews the tradition of socio-psychological prose, creating the image of a reflective hero, using the techniques of “doubleness”, reinterpreting the collision “the personality – the crowd (the mass)”.

Keywords: modern Russian prose, the socio-psychological novel, intertext, the motive, the image.

Одной из специфических черт русской литературы конца XX в. стал художественный синтез, позволивший соединять в пределах одного произведения элементы различных эстетических систем. Стилистика синтеза присуща произведениям Л. Петрушевской, Т. Толстой, А. Королева, М. Шишкина и др. К данной парадигме можно отнести и роман В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998), в котором органично сосуществуют постмодернистская интертекстуально-игровая эстетика и традиция реалистического социально-психологического романа.

Во внешней композиции «Андеграунда...» – его заглавии и названиях глав – заявлена авторская позиция диалога с классикой. Этот диалог автор продолжает на жанрово-стилевом и мотивно-образном уровнях организации текста. На наш взгляд, произведение Маканина можно рассматривать как модификацию жанровой формы социально-психологического романа.

В образе Петровича автор показывает психологию человека транзитивной эпохи, находящегося в сложных отношениях со стремительно меняющимся миром. Психологический портрет героя создается посредством его рефлексии. Так же, как и в «Журнале Печорина», повествование у Маканина ведется от лица героя и представляет собой, говоря словами Лермонтова, «следствие наблюдений ума зрелого над самим собою»¹.

Реалистическое повествование от первого лица сокращает дистанцию между автором и героем. Характерология подобного персонажа нередко строится на нетривиальном, напряженном личном опыте автора. Очевидно, что «Я» Печорина закодировано биографической личностью автора. В образе Петровича также прослеживаются черты биографии его создателя. Петрович, как и сам Маканин – писатель, возраст героя (54 года) совпадает с возрастом автора на момент описываемых в романе событий 1991 г., наконец Маканин делает Петровича своим земляком и наделяет его «худощавостью» и «седыми усами» – узнаваемыми деталями собственного портрета.

Еще одним средством психологической прорисовки характера в социально-психологическом романе становится соотношение персонажа с рядом «типов», предложенных автором в качестве «двойников» главного героя. Так, подлинно романти-

¹ Лермонтов М. Ю. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 498. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием тома и страницы.

ческая сущность образа Печорина как трагической личности выявляется на фоне романтического шаблона, реализуемого Грушницким. А драматизм борьбы рационального и эмоционального начал в Печорине противопоставлен маске холодной рассудочности доктора Вернера.

У Петровича тоже есть свои «двойники». Прежде всего, его родной брат Веня, гениальный художник, диссидент, оканчивающий свои дни в психиатрической клинике. Веня воплощает альтернативную судьбу Петровича – возможный трагически-необратимый исход конфликта личности с властью, на который идут оба брата.

«Социальным братом» Петровича в романе является его «коллега», тоже общежитский сторож, Тетелин. О Тетелине автор прямо говорит как о «новом Акакии Акакиевиче»: с гоголевским героем Тетелина роднит мотив сосредоточенности смысла бытия в материальном объекте. Маканин заменяет «сюжет шинели» «сюжетом брюк», подчеркивая этой деталью, связанной с телесным низом, еще большее, по сравнению с Башмачкиным, духовное убожество Тетелина.

Гротескная ничтожность Тетелина оттеняет намеренную униженность положения Петровича. Об осознанной униженности человека как факторе его духовного развития писал В.В. Розанов: «Некоторые и притом высочайшие духовные просветления недостижимы без предварительной униженности; <...> некоторые “духовные абсолютности” так и остались навеки скрыты от тех, кто вечно торжествовал, побеждал, был наверху»². Добровольная униженность Петровича, отказ от «искушения издавать книгу за книгой» – это еще и способ сохранить свое «Я»: «Бог много дал мне в те минуты отказа. Он дал мне остаться»³.

Еще один «двойник» Петровича – бизнесмен Алексей Ловянников, так называемый «новый русский», который претендует на статус «героя своего времени» в не меньшей степени, чем Петрович. Аферист Ловянников близок Петровичу как герой-трикстер. Если Ловянников – «обаятельный мошенник» в духе Бендера, то Петрович – это Иванушка-дурачок. С этим фольклорным персонажем Петрович сравнивает себя во время бунта в отделении милиции: «Когда brave дружинники заталкивали меня за решетку, я <...> все задевал то той, то этой ногой косяк. Хитроумный Иванушка расставлял руки-ноги, мол, никак не пролезу в печь» (69).

Социальный мир романа В. Маканина вполне узнаваем и состоит в изображении точных примет эпохи начала 1990-х – очереди за сахаром, «демонстрации демократов», танков на улицах Москвы. По своему социальному статусу Петрович – маргинал (и при советской, и при новой власти). Писатель-«агэшник» превратился в обыкновенного бомжа, что приобретает символическое звучание, становится знаком духовной бездомности человека в чуждом ему мире. Эта экзистенциальная составляющая героя Маканина характеризует и лермонтовского Печорина, который сравнивает себя с матросом, «рожденным и выросшим на палубе разбойничьего брига: его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце» (II, 580).

Вслед за Лермонтовым Маканин продолжает исследование темы одиночества, открывающего онтологические горизонты личности. Глядя в «черный квадрат» неба сквозь зарешеченные окна камеры, Петрович испытывает «чувство останавливаю-

² Розанов В.В. Уединенное: Избранные работы. М., 2018. С. 37.

³ Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. М., 2003. С. 330. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

щихся минут». Ему открывается «медлительная проза <жизни>, ее будничная и великая тишиной бытийность» (74).

Интертекстуальные связи романов Лермонтова и Маканина прослеживаются не только в названиях обоих произведений. Отдельные образы и мотивы лермонтовского романа интертекстуально обыгрываются Маканиным, начиная с образа главного героя, чье имя представляет собой анаграмму; «ПЕТРОВИЧ – ПЕЧОРИН». Лермонтовская Вера, единственный по-настоящему близкий Печорину человек, соотносима с образом «андеграундной маленькой поэтессы» Вероники, отношения с которой у Петровича всегда «получались сентиментальны и доверительны» (38). Взаимосвязанные у Лермонтова мотивы Кавказа, чести и убийства в романе Маканина также представляют собой единый комплекс: Петрович убивает унизившего и ограбившего его «чурека». Мотив удара, сквозной в «Андеграунде...», заявлен в предисловии «Героя нашего времени»: «Современная образованность изобрела орудие более острое, почти невидимое и тем не менее смертельное, которое, под одеждою лести, наносит неотразимый и верный удар» (II, 455). «Неотразимый и верный удар» становится жизненным кредо Петровича, средством отстаивания своего человеческого достоинства – перед зарвавшимся милиционером, наглым кавказцем или «стукачом» КГБ «Чубиком».

Перволичное повествование позволяет Маканину опустить подробности биографии Петровича, вплоть до его имени, что сообщает его образу некоторую условность. Автор словно «изымает» своего героя из конкретного социально-исторического времени и погружает его в пространство русской культуры. Ее «присутствие» в романе обнаруживается в многочисленных аллюзиях и прямых цитатах из русской классики, отнюдь не случайно введенных автором в названия глав: «Я встретил вас», «Палата номер раз», «Один день Венедикта Петровича». Стоя в очереди, Петрович размышляет об обаянии «Черного квадрата» Малевича, несущего идею «высокого смирения» (62). Совершив убийство, Петрович сравнивает себя с «литератором» Раскольниковым («мысль о саморазрушении убийством») и с раненым Пушкиным, целившим в Дантеса («упавший, кусая снег, как он целил!»). По словам А. Архангельского, Маканин «как бы засылает героя-рассказчика в условное пространство русской словесности, где, как в литературном зеркале, отражается российская реальность 1990-х годов»⁴.

Сознательно не желая быть в числе «героев своего времени», Петрович отождествляет себя с литературным и шире – культурным героем, которому по плечу миссия человека конца XX столетия, как ее определяет философ: «<...> быть жестоким по отношению к самому себе, то есть идти до последней иллюзии, подлежащей уничтожению»⁵. Петрович последовательно разрушает культурные мифы XX в.: миф о гениальности писателя-«агэшника» («Двадцать с лишним лет я писал тексты, и в двадцать минут я <...> перерос их, как перерастают детское *агу-агу*»); миф о «психушке» как об «абстрактной “палате номер шесть”» («есть примета, *коридор* отделения»); миф о никчемности «стукачей» КГБ («Не один я рот раскрыл, едва Чубисов заговорил о Кандинском»).

⁴ Архангельский А. Где сходились концы с концами: Над страницами романа Владимира Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» // Дружба народов. 1998. № 7. С. 182.

⁵ Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути: М. Пруст «В поисках утраченного времени». СПб., 1997. С. 206.

Главный герой романа В.С. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» ощущает себя субъектом не конкретно-исторического, но «большого времени». Интертекстуальная и типологическая связь современного романа с русским классическим наследием создает единое пространство русской культуры, способной противостоять глобальному социально-историческому кризису 1990-х, весьма реалистично изображенному в романе Маканина.

УДК 82.02

https://www.doi.org/10.29003/m3740.rus_lit_20-21/257-260

С.В. Перевалова (*Волгоград*)

ТРАДИЦИИ «НЕКРАСОВСКИХ ОКОПОВ» В РУССКОЙ «ЛЕЙТЕНАНТСКОЙ» ПРОЗЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Статья посвящена воздействию повести В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда» на русскую «лейтенантскую» прозу последней трети XX века, авторы которой в годы Великой Отечественной войны воевали на переднем крае рядовыми или младшими командирами Красной армии. Поскольку автобиографические герои анализируемых произведений молоды, как и создавшие их авторы в годы своей боевой юности, сегодня книги ветеранов Великой Отечественной войны и талантливых художников, включенные в школьные и вузовские программы, приобретают большое значение в деле патриотического воспитания подрастающего поколения, наглядно показывая процесс духовного роста защитников Отечества.

Ключевые слова: русская культура, патриотические традиции, автор, герой, мир, дом, победа.

S.V. Perevalova (*Volgograd*)

TRADITIONS OF THE NOVEL “IN THE TRENCHES OF STALINGRAD” BY V.P. NEKRASOV IN THE RUSSIAN “LIEUTENANT’S” PROSE OF THE LAST THIRD OF THE XX CENTURY

The article is devoted to the influence of the novel “In the trenches of Stalingrad” by V.P. Nekrasov on the Russian “lieutenant” prose of the last third of the XX century, authors of which during the great Patriotic war fought on the front line as soldiers or young commanders of the Red Army. Because autobiographical heroes of analyzed artworks are young as their authors in their front youth, today books of veterans of the Great Patriotic war and talented authors, including in educational literary programs at school and at universities, have the big value in patriotic education of the young, clearly disclose the process of the spiritual growth of defenders of their motherland.

Keywords: the Russian culture, patriotic traditions, author, hero, peace, home, victory.

Мнение Г. Бакланова, одного из писателей русской «лейтенантской» прозы, русло которой пополняется произведениями ветеранов, в годы Великой Отечественной войны сражавшихся рядовыми и младшими командирами на переднем крае различных фронтов, о том, что повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946)

«была первой в этом ряду, она более всего повлияла на литературу о войне»¹, подтверждает и творчество Е.М. Ржевской (Каган). Ее «военные» повести высоко ценил В.П. Некрасов, офицер-«окопник» Сталинградского фронта, встречами с которым «в Москве, в Киеве, в Париже...» (Ржевская Е.М. «Это было в Москве, в Киеве, в Париже... О Викторе Некрасове» // Дружба народов. 2001. № 6) дорожила писательница, осенью 1941 г. двадцатилетней студенткой надевшая шинель военного переводчика в период боев за Ржевский выступ. Их объединяли и память о суровой военной доле (осенью 1942 г. развернулись тяжелые бои за город Ржев, «ставший еще одним “Сталинградом” в верховьях Волги»²), и концепция художественного видения.

Творческие уроки прозаика-реалиста, первым из «лейтенантов» обратившего внимание на героико-патриотические мотивы лирики А. Блока, актуализированные событиями Великой Отечественной войны, по-своему отзываются в прозе Ржевской. Лейтенанту Керженцеву, автобиографическому герою повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда», Блок вспоминается в период боев на Мамаевом кургане, когда молодой командир анализирует боевую задачу: «За час пятнадцать минут я должен спуститься в овраг, подняться по противоположному склону, выбить немцев из траншей и закрепиться»³. В такой напряженный момент «чепуха в голову лезет», улавливает Керженцев, архитектор по довоенному образованию. На самом деле «чепуха» – это спасительные знания об основах мировой и отечественной культуры, которые не позволяют личности «расчеловечиться»: «Парфенон <...> Микеланджело <...> А странно, <...> любил ли я Блока... Да, я его любил. А сейчас я люблю покой». Керженцеву приходит на память стихотворный цикл Блока «На поле Куликовом» (1908) («Покой нам только снится сквозь кровь и пыль...»; «Покоя нет...»; «Не может сердце жить покоем...»), где мысли поэта «о его личном пути <...> сближались с его представлением о пути общем, соотнесённом с большой историей»⁴.

Значимость лирики Александра Блока для нашей воюющей армии подтверждает и Елена Ржевская: в те годы «были удивительно насущны стихи, строки по памяти, особенно Блока “На поле Куликовом”»⁵. Можно предположить: близость поэзии Блока Виктору Некрасову, командиру сапёрного подразделения, была опосредована и особенностями военно-учетной специальности: классик Серебряного века в годы Первой мировой служил табельщиком в «13-й инженерно-строительной дружине Союза земств и ведомств»⁶. По-видимому, военный переводчик Елена Ржевская особенно ценит Александра Блока как знатока и одарённого переводчика классиков немецкой литературы. Все ее «военные» повести, прослеживающие не только фронтовые дороги повествовательницы, но и основные этапы Великой Отечественной войны, убеждают: переводческая практика Александра Блока, русского

¹ Бакланов Г. Предисловие к изд.: Некрасов В.П. В окопах Сталинграда: Повесть; Рассказы. М., 1990. С. 5.

² Исаев А. Когда внезапности уже не было. История Великой Отечественной войны, которую мы не знали. М., 2005. С. 128–129.

³ Некрасов В.П. В окопах Сталинграда: повесть. СПб., М., 2018. С. 209. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием автора и страницы.

⁴ Максимов Д.Е. Поэзия и проза Александра Блока. Л., 1981. С. 142–143.

⁵ Ржевская Е. Ради жизни на земле // Вопросы литературы. 1985. № 5. С. 68.

⁶ Куванова Л.К. Вступительная статья, публ. и коммент. к изданию: Письма Блока к Н.А. Нолле-Коган и воспоминания Н.А. Нолле-Коган о Блоке (1913–1921) // Александр Блок: новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 92: В 4 кн. Кн. 2. М., 1980. С. 324.

национального поэта, имевшего немецкие корни, помогала нашим бойцам строго различать понятия: «культура Германии» и «немецко-фашистские оккупанты».

Не случайно в систему персонажей повести «От дома до фронта» (1964) Ржевская включает образ Грюнбаха, вольнонаёмного преподавателя немецкого языка на курсах военных переводчиков, организованных в Ставрополе осенью 1941 г. Методика талантливого преподавателя предполагает неизменно уважительное отношение к культуре Германии: «Вы когда-нибудь учили немецкие стихи? Вы должны заучить эти термины наизусть, как стихи. Иначе вы ничего не поймете, когда придется допрашивать». Прислушиваясь к советам учителя, повествовательница вспоминает: стихотворения на немецком языке, «конечно, учила. Еще в школе...»⁷, – и цитирует наизусть стихотворение Гейне «Лорелея», одним из переводчиков которого на русский язык был Александр Блок, в пореволюционные годы принявший предложение Горького редактировать собрание сочинений Генриха Гейне для издательства «Всемирная литература». Грюнбах, отправляясь в действующую армию, как наказ оставляет курсантам поэтические строки из «Завета» Гете: «Кто жил – в ничто не обратится!» И добавляет: «Я прошу вас, геноссен, помнить, что автор этого стихотворения был немцем. <...> Когда мы победим и в Германии с фашизмом будет покончено, мы будем вправе сказать себе, что никогда, даже в годы войны и ожесточения, не переставали любить этот прекрасный язык» (Ржевская, 37).

Упоминания о мыслителе Гете не раз возникают на страницах повестей Е.М. Ржевской о Великой Отечественной войне, демонстрируя творческое освоение писательницей стилистических приемов Виктора Некрасова («В окопах Сталинграда»), у которого документальная точность соединяется с дневниковым чистосердечием. Так, Некрасов останавливает внимание читателей на эпизоде беседы соседей Керженцева по госпитальной палате, где тот оказывается после тяжёлого ранения на Мамаевом кургане. Среди собеседников выделяется капитан Никодим Петрович: он «самым подробнейшим образом может рассказать ход Бородинского сражения, с указанием всех действующих частей и их командиров». Очевидно, это известно и Керженцеву, но он, не нарушая ход коллективной беседы раненых, отмечает про себя: «Это <...> у Тарле я вычитал» (Некрасов, 210). Имеется в виду монографическое исследование Е.В. Тарле «Наполеон» (1939), где прослеживается судьба самонадеянного неудачника, стремившегося покорить Россию.

Е. Ржевская в повести «Февраль – кривые дороги» (1973), воссоздавая начало своей воинской службы, задерживается на «Дне втором», что памятен не только знакомством с сослуживцами, но и допросом первого «живого» фашиста. Это оберлейтенант Тиль, кто зимой 41-го полон веры в непобедимость армии Гитлера, заносчиво отвечая на вопросы и вспоминая Фридриха Великого, который, по его мнению, «предвосхитил тактику Наполеона, первым применив с великолепным успехом военные операции на уничтожение» (Ржевская, 72). Должно быть, признание Тили о том, что до войны он «готовился стать натуралистом», изучал бабочек, заставляет советскую переводчицу вспомнить о многогранно одарённом Гете, о его стихотворении «Мотылек» (1815), выявляющем поэтическое восприятие природы Гете-естествоиспытателем, научные труды которого снискали славу среди натуралистов

⁷ Ржевская Е. От дома до фронта // Ржевская Е. Февраль – кривые дороги: повести. М., 1985. С. 19. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием автора и страницы.

всего мира. Память о Гете помогает ей не только погасить волнение, вынуждающее «хромать падежи», но и, отважно «лепя сложные фразы, <...> быстро и достойно возразить» немецкому офицеру: «Вы, наверное, помните, как это говорится у Гете о «более высоком жизненном содержании» в пору войны, – сказала я, упиваясь своим незаконченным ифлийским образованием. – Но это ведь, кажется, о Семилетней войне. А об этой? Если б в Германии сейчас был великий поэт, разве он мог бы так сказать?» (Ржевская, 73). Отрицательный ответ подразумевается переводчицей, в ком угадывается Елена Моисеевна Ржевская: в 1937–1941 гг. она училась в Московском институте философии, литературы и искусства, вот почему ее повествовательница без труда цитирует мемуарную книгу Гете «Поэзия и правда», в начале 1930-х гг. обогатившую представления советских читателей о Гете, на Россию смотревшем «не без критики, но доброжелательным взглядом, сознавая ее политический вес и – главное – ее духовные возможности»⁸.

Диалог русской и немецкой культур даёт о себе знать и в повести Е. Ржевской «Далекий гул», которую открывают два эпиграфа. Первый – из стихотворения А. Блока «На небе зарево. Глухая ночь мертва...» (1900): «Так явственно из глубины веков / Пытливый ум готовит к возрожденью / Забытый гул погибших городов / И бытия возвратное движенье». Он предваряет рассказ повествовательницы о наблюдаемом ею «возвратном движении» мирной жизни на улицах немецких городов весной 1945 г. Второй эпиграф – из «Фауста» Гете: «Прошедшее еще предстоит». Соседство имен Блока и Гете, конечно, не случайно: именно в Берлине, где чудом уцелел памятник Гете, становится очевидной взаимообращённость русской и немецкой культур. Блоку «поиск истинной полноты и целостности жизни, <...> принятие нового, утверждающего себя на руинах старого мира, – все эти свойства фаустовского типа личности»⁹ были особенно близки.

Можно предположить: в сознании Елены Ржевской, завершающей свой фронтовой путь в Берлине, строки классика немецкой литературы ассоциативно сближаются с признанием Блока, так комментирующего стихотворный цикл «На поле Куликовом»: «Куликовская битва принадлежит <...> к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение»¹⁰. Нам сегодня важно осознать: в отечественной истории Куликовская битва «сопоставима лишь с Отечественной войной 1941–1945 гг. В каждом из этих испытаний мы стояли перед смертельной угрозой уничтожения врагом самих основ нашего исторического бытия, как государства, нации, определенного типа культуры, языка, народности»¹¹. Победа нашего народа над фашистской Германией сродни подвигу древних русичей, доблестно сражавшихся за наше Отечество на поле Куликовом.

⁸ Данилевский Р.Ю., Роговер Е.С., Стадников Г.В. Вступ. ст. к изд.: И.В. Гете: pro et contra, антология. 2-е изд., испр. СПб., 2015. С. 14.

⁹ Грякалова Н.Ю. Фетовская «фаустиана» в интерпретации А.А. Блока (к герменевтике чтения) // Русская литература. 2021. № 3. С. 92.

¹⁰ Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 3. М., 1997. С. 911.

¹¹ Селезнёв Ю. Сущность подвига // Меж Непрядвой и Доном. М., 1980. С. 99.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3741.rus_lit_20-21/261-265**С.Ю. Николаева** (Тверь)

НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ РОССИИ В СТИХОТВОРЕНИИ Ю.П. КУЗНЕЦОВА «ФЕДОРА»

В статье рассматривается историософский смысл стихотворения Ю.П. Кузнецова «Федора». Делается вывод о том, что поэт определяет сущность текущего исторического момента в судьбе России в 1993 г., намечает исторические параллели с предшествующими эпохами, вступает в полемику с Чаадаевым и Вяземским, развивает идеи Достоевского и Блока. В центре внимания Ю.П. Кузнецова находится путь России в мировой истории, «русская идея», которая представляет собой не движение по кругу или по кривой, без цели, как считал Чаадаев, не топтание на месте, а осознанное и завещанное предками стояние на своем, поступательное движение вперед через катастрофы и возрождение. Идиостиль поэта подчинен решению этой художественной задачи.

Ключевые слова: Ю. Кузнецов, П. Чаадаев, П. Вяземский, А. Блок, Ф. Достоевский, «русская идея», философия русской истории, образ России, идиостиль.

S.Yu. Nikolaeva (Tver)

THE NATIONAL HISTORICAL CONCEPT OF RUSSIA IN Y.P. KUZNETSOV'S POEM "FEDORA"

The article deals with historiosophical meaning of the verses by J.P. Kuznetsov "Fedora". It is concluded that the poet defines the essence of the current historical moment in the fate of Russia in 1993, outlines historical Parallels with previous eras, enters into a polemic with Chaadaev and Vyazemsky, develops the ideas of Dostoevsky and Blok. In the center of attention Yu.P. has the way of Russia in world history, the "Russian idea", which is not a movement in a circle or on a curve, without a goal, as Chaadaev believed, not trampling on the spot, but a conscious and bequeathed by the ancestors of standing on their own, forward movement through disasters and rebirth. The poet's idiosyncrasy is subordinate to the solution of this artistic problem.

Keywords: Yu. Kuznetsov, P. Chaadaev, P. Vyazemsky, A. Blok, F. Dostoevsky, "Russian idea", the philosophy of Russian history the image of Russia, author's style.

Стихотворение «Федора», датированное в автографе 29 августа 1993 г., является одним из программных произведений Ю.П. Кузнецова и обладает высокой степенью воздействия на читательскую аудиторию. В чем секрет такого влияния, такого мощного художественного эффекта? Безусловно, дата создания – 29 августа 1993 г. – как часть текста свидетельствует о прикреплённости «Федоры» к конкретной исторической эпохе, к той острейшей социально-политической ситуации, которая сложилась в России в 1993 г. И целый ряд исторических реалий («На рельсах», «на трибуне», «Меж двух огней Верховного Совета», «На равенстве, на брани, на свободе») заставляет и сейчас воспринимать это произведение как горячий отклик на страшные события той эпохи. Но было бы неверным рассматривать данное стихотворение только как сочинение на злобу дня, в котором выражен «саботаж новейшему капиталистическому посулу» (С.А. Небольсин). «Федора» имеет и вневременное значение, выражая виртуозными художественными приемами сущность русского духа. «Федора» занимает свое собственное место в историко-литературном процессе и находится

в одном ряду с такими шедеврами, как «Клеветникам России» А.С. Пушкина, «Русь» и «Россия» А.А. Блока, «Русь Советская» А.С. Есенина и многие другие произведения русских поэтов.

Интертекстуальный слой в стихотворении очень плотный. Многократно отмечалось, что основная идея стихотворения перекликается с тючевским «Умом Россию не понять...» и поэзией Блока. Однако методика «медленного чтения», построчный комментарий к тексту Кузнецова дает новые интересные результаты.

Место «Федоры» в литературном ряду обеспечено прежде всего тем, что поэту удалось создать целостный, законченный, концептуально выверенный и внутренне полемичный образ России, образ, не похожий на другие «прецедентные» образы и вместе с тем тесно связанный с ними многочисленными интертекстуальными скрепами: «На площадях, на минном русском поле, / В простом платочке, с голосом навзрыд, / На лобном месте, на родной мозоли / Федора-дура встала и стоит». Этот зачин в стихотворении Ю.П. Кузнецова провоцирует читателя на внутреннюю полемику (Почему Россия – Федора? Почему Федора – дура?) и на воссоздание литературных соотношений («простой платочек», скорее даже «синенький скромный», а вовсе не блоковский «плат узорный до бровей»). Сомнений не вызывает одно: заглавие «Федора» должно читаться как «Россия». Правомерность этой перифразы легко подтверждается высказыванием А.С. Пушкина из переписки с П.Я. Чаадаевым: «<...> клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, какой нам бог ее дал¹»². «Федора» переводится с греческого как «Богом данная». У Пушкина: «Бог <...> дал». Россия – это наше Отечество, данное нам Богом. Думается, эта переписка – один из наиболее существенных для Ю.П. Кузнецова литературных источников, которые использовались им в творческом процессе.

Еще один значимый и полемически воспринятый Ю.П. Кузнецовым источник – рассуждения П.А. Вяземского о стихотворении А.С. Пушкина «Клеветникам России»: «Мы тормоз в движениях народов <...>. Мне так уж надоели эти географические фанфаронады наши: “От Перми до Тавриды” и проч. Что же тут хорошего, чем радоваться и чем хвастаться, что мы *лежим в растяжку, что у нас от мысли до мысли пять тысяч верст*, что физическая Россия – Федора, а нравственная – дура»³. Ю.П. Кузнецов встает на сторону Пушкина и Федору-дурю помещает в иной оценочный контекст, нежели у Вяземского. При этом он, безусловно, учитывает потенциал имени «Федора», реализующийся и развертывающийся в известной пословице про «большую (великую) Федору» («Большая / Велика Федора, да дура»).

Вяземский почти буквально повторяет слова и мысли П.Я. Чаадаева из «Философических писем», где в характеристике России акцент ставился именно на географических особенностях, которые предопределили в значительной степени нашу историческую несостоятельность: «...раскинувшись между двух великих делений мира, между Востоком и Западом, опираясь одним локтем на Китай, другим на Германию, мы должны бы были сочетать в себе два великих начала духовной природы – воображение и разум, и объединить в нашей цивилизации историю всего земно-

¹ Курсив мой. – С.Н.

² Пушкин А.С. Письмо Чаадаеву П.Я., 19 октября 1836 г. Петербург // Пушкин: Письма последних лет, 1834–1837. Л., 1969. С. 156.

³ Вяземский П.А. Записные книжки (1813–1848). М., 1963. С. 191–193.

го шара. Не эту роль предоставило нам providение. <...> Чтобы заставить себя заметить, нам пришлось *растянуться от Берингова пролива до Одера*⁴.

Пушкин в своем стихотворении «Клеветникам России» изобразил русские пространства («От Перми до Тавриды, / От финских хладных скал до пламенной Колхиды»), гениально воссоздав точку зрения древнерусского книжника на Русскую землю – точку зрения «с высоты птичьего полета. Такую позицию повествователя Пушкин мог усвоить благодаря знакомству со «Словом о полку Игореве», в котором автор мгновенно переносится в своем воображении с юга на север, с запада на восток. Еще ближе к пушкинской концепции мощи Русской земли древнерусское «Слово о погибели Русской земли».

«Шестая часть земли с названьем кратким “Русь”» (С.А. Есенин) своим масштабом смущала и персонажей М.Е. Салтыкова-Щедрина («Россия страна земледельческая, и уж как-то *чересчур континентальная. Растянулась она неуклюже, натуральных границ не имеет*; рек мало, да и те текут в какие-то сомнительные моря. <...> Все выстрадала и за всем тем осталась загадочною, не выработав самостоятельных форм общежития»⁵), и героев Тургенева из романа «Новь», которых Достоевский охарактеризовал как «пророков наших, умевших разглядеть в лице России лишь спящее, гадкое, пьяное существо, протянувшееся от Финских хладных скал до пламенной Колхиды, с колоссальным штофом в руках»⁶.

Поскольку тема великих русских пространств и России, которая «ровнем-гладнем разметнулась на полсвета» (Н.В. Гоголь), была в значительной мере исчерпана, Ю.П. Кузнецов сосредоточился на разработке второй части поэтической словесной формулы «Федора-дура». «Durus» в переводе с латинского – «простак», «простой». Русский дурак (в сказках) – вовсе не глупец, он простодушен, прямодушен, искренен, ясен, чист, у него душа нараспашку. Ему чужды ложь, лицемерие, подлость и обман. Не случайно героиня Кузнецова «в простом платочке», она «простушка». Но эта «простота» многого стоит и оборачивается глубокой «тайной»: «И в тайне ты почиешь, Русь» (А. Блок).

В чем же состоит тайна Руси, сущность ее духа и души? Прежде всего эта тайна в том, что Россия существует и стоит на своем законном месте среди других народов и государств вопреки всем историческим катастрофам и бедствиям: «Федора-дура встала и стоит». Этот рефрен повторяется в каждой строфе стихотворения Кузнецова и создает эффект «поэтического резонанса» (В.Н. Топоров), усиливая смысл фразы к концу стихотворения.

При этом Кузнецов учитывает целый ряд своих предшественников, которые по-разному оценивали это «стояние» России («самостояние», по Пушкину). Так, например, Чаадаев утверждал, что мы, русские, не относимся «ни к Западу, ни к Востоку и не имеем традиций ни того, ни другого. Мы *стоим* как бы вне времени»; «Мы живем лишь в самом ограниченном настоящем без прошедшего и без будущего, среди плоского *застоя*»⁷.

⁴ Чаадаев П.Я. Философические письма // Чаадаев П.Я. Полн. собр. соч. и избр. письма. Т. 1. М., 1991. URL: <http://www.vehi.net/chaadaev/filpisma.html>.

⁵ Салтыков-Щедрин М.Е. За рубежом. М., 1989. С. 64.

⁶ Достоевский Ф.М. Дневник писателя. 1877. Февраль. // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 25. Л., 1983. С. 38.

⁷ Чаадаев П.Я. Указ. соч.

Думается, для Ю. Кузнецова была актуальна другая словесная формула, символизирующая мощь и несокрушимость Руси: «Се повесть временных лет, откуда *есть* пошла Русская земля <...> и откуда Русская земля *стала есть*». «Есть пошла» и «стала есть» – значит «возникла и утвердилась». По сути, Кузнецов дал свой перевод формулы древнерусского книжника – «есть пошла» и «стала есть» в его поэтической транскрипции звучит так: «встала и стоит».

Кузнецов попытался уловить смысл текущего политического момента и оценил его как кризисный, катастрофический. Здесь просматривается параллель с историческими эпохами, в которых оказывались Достоевский в 1870-е гг. («Вся Россия стоит на какой-то окончательной точке, колеблясь над бездною», – писал он еще раньше, в 1878 г.) и Блок в 1900–1910-е («Кажется, почва уходит из-под ног: *столб крутящейся пыли* вырывает воронки в земле и уносит вверх окружающие цветы и травы. Тогда кажется, что близок конец»⁸). Эстафету принял Ю.П. Кузнецов, которому тоже довелось жить в России в «минуты роковые» – он стал свидетелем событий начала 1990-х гг.

В момент катастрофы, когда рушится государство и подтачивается душа народа, поэту-мыслителю нужна какая-то точка опоры. И эту точку опоры многие русские поэты и писатели находили в русском национальном характере. Изучал этот характер, со всеми его положительными и отрицательными чертами, и Ю.П. Кузнецов. Для этого он использовал свой излюбленный прием – обратился к сокровищнице русского языка, к идиомам, пословицам и поговоркам, в которых отразилась русская картина мира. Вся конструкция стихотворения держится на одном исходном выражении – «стоять на своем». И вот это «свое», то есть внутреннюю сущность Федоры-России, Кузнецов и расшифровывает с помощью устойчивых выражений.

Интерпретируя выражение «стоять на своем», нужно также учитывать многозначность глагола «стоять». В словаре И.И. Срезневского указывается, что «стоять» – это не только «быть в стоячем положении, не двигаться», но также и «мешкать», «оставаться», «находиться», «пробывать», «присутствовать», «занимать помещение, место», «быть направленным», «осаждать», «вести осаду», «запрещать», «отказывать», «противостоять», «противиться», «заступаться», «защищать». «настаивать», «держаться», «исполнять», «предстоять», «начальствовать», «управлять», «быть». Стояние – это и собственно «стояние», и «молитвенное стояние», «молитва», «осада», «пробывание», «предстояние», «достоинство», «сан», «основание», «заступление», «защита», «соединение», «сопряжение»⁹.

«Чарам зла» и свистящему «черту» Федора, конечно же, «противится, противостоит», «русское поле» – «защищает», «на истине» – «настаивает», за «талант» – «заступается», «соловьиною трель» и «набат» «на колокольне» – «исполняет», «ковром-пансамолетом» – «управляет», «у бездны» – «мешкает», «на лобном месте» – «находится» практически всегда в силу геополитических противоречий. «На камне веры» Федора осуществляет «молитвенное стояние», «молитву» и при этом сохраняет свое «достоинство». Поэт рассчитывает на то, что читатель в каждой его строке почувствует необходимый смысловой оттенок, прочитает подтекст.

⁸ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 75–76.

⁹ Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам: В 3 т. Т. 3. Ч. 1. СПб., 1912. С. 526–529.

Итак, историософский смысл кузнецовской «Федоры» состоит в том, что поэт определяет сущность текущего исторического момента в судьбе России в 1993 г., намечает исторические параллели с эпохами прошлыми, вступает в полемику с Чаадаевым и Вяземским, развивает идеи Достоевского и Блока. Путь России, по Кузнецову, это не движение по кругу или по кривой, без цели, как считал Чаадаев, не топтание на месте, это осознанное и завещанное предками стояние на своем, это балансирование «на какой-то окончательной точке, над бездной» и вместе с тем это поступательное движение вперед через катастрофы и возрождение.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3742.rus_lit_20-21/265-269

А.Л. Крупчанов (*Москва*)

ТЕМА СМЕРТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ю.М. ПОЛЯКОВА

Тема жизни и смерти, любви и смерти, творчества и смерти, общественных потрясений и смерти являются ключевыми в творчестве писателя. В раннем периоде, например, в повести «Сто дней до приказа» (1980, опубл. 1987), заключительная сцена не дает совершенно определенного ответа – найденный во рве солдат то ли спит, то ли мёртв. Финал остается открытым. В произведениях 90-х годов тема смерти может разрешаться как в сатирическом («Козленок в молоке» (1994, опубл. 1995)), трагическом («Небо падших» (1997)), так и в драматическом («Ворошиловский стрелок» (1999)) ключе. На рубеже и в начале 2000-х писатель использует художественные приемы, (метатекст, *Deus ex machina*) которые позволяют как бы «отменить» физическую смерть главных персонажей («Замыслил я побег» (1999) и «Грибной царь, или 36 часов из жизни почти одинокого мужчины» (2005)). Тяжелый нравственный кризис героя это не отменяет, но сохраняет возможность позитивных изменений. Роман «Гипсовый трубоч» (2008–2022) также является метатекстом. Писатель останавливается на таких аспектах, как отношение к смерти в обществе, смерть исторических личностей, смерть как экзистенциальное философское явление, смерть и искусство. Смерть становится едва ли не единственным неотменимым и подлинным явлением в жизни современного человека, окруженного миражами. Важным уточнением авторской позиции, по сравнению с предыдущим творчеством, можно считать акцент на том, что искусство, независимо от того, показывает ли оно физическую кончину человека или нет, должно помочь ему отказаться от миражей, увидеть истину и подарить надежду преодолеть по крайней мере нравственную смерть.

Ключевые слова: современная русская литература, романы, повести и пьесы Ю.М. Полякова, тема смерти в художественной литературе, смерть и искусство, смерть физическая и смерть нравственная.

A.L. Krupchanov (*Moscow*)

THE THEME OF DEATH IN THE LITERARY WORKS OF YU.M. POLYAKOV

The themes of life and death, love and death, creativity and death, social upheavals and death are key in the writer's work. In the early period of his work, for example, in the novella *One Hundred Days Before the Order* (1980, published 1987), the final scene does not give a very

definite answer – the soldier found in the ditch is either asleep or dead. The final remains open. In the works of the 1990s, the theme of death can be resolved both satirically (*The Goat in the Milk* (1994, published 1995)), tragic (*The Sky of the Fallen* (1997)) and dramatic (*The Voroshilovsky Rifleman* (1999)). At the turn of the 2000s and in the early 2000s, the writer used artistic techniques (metatext, *Deus ex machina*) that made it possible to “cancel” the physical death of the main characters (“*I Plotted an Escape*” (1999) and “*The Mushroom King, or 36 Hours in the Life of an Almost Lonely Man*” (2005)). This does not cancel the hero's severe moral crisis, but it preserves the possibility of positive changes. The novel *the Plaster Trumpeter* (2008–2022) is also a metatext. The writer dwells on such aspects as the attitude to death in society, the death of historical figures, death as an existential philosophical phenomenon, death and art. Death becomes almost the only irrevocable and authentic phenomenon in the life of a modern person surrounded by mirages. An important clarification of the author's position, in comparison with his previous work, can be considered the emphasis on the fact that art, regardless of whether it shows the physical death of a person or not, should help him to abandon mirages, see the truth and give hope to overcome at least moral death.

Keywords: modern Russian literature, novels, stories and plays by Y.M. Polyakov, the theme of death in fiction, death and art, physical death and moral death.

Темы судьбы, смысла жизни, жизни и смерти, любви и смерти, творчества и смерти, общественных потрясений и смерти являются ключевыми в творчестве писателя.

Еще в своей диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, посвященной творчеству погибшего в 1944 г. молодого поэта-фронтовика «Поэт-воин Георгий Суворов (К истории фронтовой поэзии)» (1981), Ю.М. Поляков описал гибель героя как подвиг. В своих последующих произведениях писатель редко будет обращаться к теме Великой Отечественной войны прежде всего потому, что она станет основной точкой отсчета в системе авторских ценностей. При всей ироничности, подчас саркастичности взглядов Ю.М. Полякова на современность и в некоторых случаях даже на периоды революции, Гражданской войны и последующих предвоенных десятилетий, тоже забравших немало человеческих жизней, Ю.М. Поляков практически никогда не позволял себе иронизировать относительно событий периода Великой Отечественной войны. Гибель человека на войне описывается как подвиг или как трагедия.

В раннем периоде творчества, например, в повести «Сто дней до приказа» (1980, опубли. 1987), тема смерти уже звучит: в результате событий, связанных с неуставными отношениями в армии, исчезает молодой солдат Елин. В ходе его поисков отрабатываются различные версии, но автор психологически подводит читателя к тому, что наиболее приоритетной может оказаться версия доведения до самоубийства. Финальная сцена не дает совершенно определенного ответа – найденный во рве солдат то ли спит, то ли мертв. Эта сцена служит антитезой, показывающей принципиальное изменение отношения к молодым бойцам в мирной обстановке, в отличие от обстановки военной. Необходимо отметить, что смерти молодого человека никто из сослуживцев не желал – так сложились обстоятельства. Но для автора подобный исход закономерен.

В произведениях 90-х гг. тема смерти может разрешаться как в сатирическом, так и трагическом ключе. Так, например, погоня Витька за главным героем в романе «Козленок в молоке» (1994, опубли. 1995), представляющаяся вначале остро драмати-

ческой, завершается дружеским возлиянием. Напротив, в «Ворошиловском стрелке» (1999, сценарий создан «по мотивам» произведения писателя Виктора Пронина «Женщина по средам») пенсионер Иван Федорович Афонин, собираясь отомстить за изнасилованную внучку, поскольку все попытки добиться правосудия оказались тщетными, изначально не планирует убивать никого из молодых насильников и уж тем более не собирается стрелять в милицейского начальника, являющегося отцом одного из молодых людей. И все же ситуация выходит из-под контроля. Тем не менее, преступники и покрывающий их полковник Пашутин, получив тяжелейшие физические и/или психологические травмы, остаются в живых. Стремясь поначалу показать правоту героя, автор сценария в конечном итоге акцентирует внимание на том, что даже праведный гнев может оказаться разрушительным. Вероятно, поэтому в сюжет введена сцена с участковым, который находит снайперскую винтовку, забирает ее, но при этом ничего не сообщает начальству, нарушая тем самым закон, но восстанавливая нравственные нормы. В отличие от, скажем, Порфирия Петровича у Ф.М. Достоевского, участковый Алексей Подберёзкин не требует от главного героя признания в преступлении, что очевидно предполагает либо отсутствие «камня» на совести Афонина, либо предоставление данного персонажа его собственной судьбе.

В повести «Небо падших» (1997) тема судьбы и смерти становится основной и наиболее трагичной. Здесь на переднем плане судьбы двух сильных людей, двух «новых русских». Победить, т.е. остаться в живых и прибрать к рукам весь бизнес, должен кто-то один, проигравший обречен умереть. Традиционная формула «ничего личного – только бизнес» переосмыслена писателем. Главного героя – Павла Шарманова – и героиню – секретаршу Катерину – связывают чувства. При этом она хладнокровно строит план идеального убийства, а он, поняв ее намерение, стремится сделать так, чтобы в собственную ловушку попала она. В конечном итоге погибают оба. Такой финал делает авторскую позицию достаточно отчетливой: борьба за место под солнцем разрушительна для всех.

К началу 2000-х гг. тема смерти у Ю.М. Полякова претерпевает изменения. Так, главный герой романа «Замыслил я побег» (1999), сотрудник НИИ в прошлом и начальник отдела банка в настоящем Олег Трудович Башмаков, имеет, как кажется, все основания быть довольным своей судьбой. Социальный статус приличный, материальное положение великолепное, напрягаться по работе не нужно, и, наконец, в Олега Трудовича влюблена взбалмошная дочь владельца банка. Есть, правда, один нюанс – герой, выражаясь языком Н.В. Гоголя, «некоторым образом» женат... Причиной гибели персонажа становится попытка бегства через балкон, когда любовница приходит для объяснения с супругой Олега Трудовича. Несчастный случай, разумеется, мог стать следствием неудачного стечения обстоятельств, однако автор подводит своего героя к мысли о том, что жизнь его на самом деле утратила смысл, подлинную любовь и творческую составляющую. Писатель в финале романа использует модернистский прием: перед глазами главного героя неожиданно появляется образ умершего несколько десятилетий назад инвалида, который говорит: «Прыгай, бабашка». Особое значение в этой связи приобретает не только сам призыв прыгнуть с балкона, но и специфическое обращение «бабашка», которое среди типографских работников прошлого означало «пустую болванку», используемую для заполнения пробела в тексте. Иными словами, это пустышка. Такое прозвище главный герой получил еще в детстве. К мысли о том, что жизнь оказалась пустой, Олег Трудович пришел и в финале.

Важно подчеркнуть, что в следующем романе «Грибной царь, или 36 часов из жизни почти одинокого мужчины» (2005) автор вновь обращается к судьбе Олега Трудовича. Ю.М. Поляков видоизменяет финал, как бы между прочим, в ходе развития совершенно другого сюжета, сообщая читателю, что жене и любовнице удалось спасти Олега Трудовича, буквально вытащив его с балкона. Таким образом писатель как бы «отменяет» физическую смерть героя. Такая же отмена смерти становится ярким и неожиданным финалом романа «Грибной царь...». Здесь главный герой, в прошлом военный, а в новое время бизнесмен, Михаил Дмитриевич Свирельников, получает сведения, дающие серьезные основания считать, что его супруга Антонина его «заказала». Поначалу ситуация напоминает травестированный сюжет из «Неба падших». Единственное, что остается герою, – это опередить свою жену, организовав ее убийство. Стремясь скрыться от возможных убийц и организовав свое алиби, он уезжает в деревню, где провел свое детство. Там он ждет сообщения о гибели жены, там же он вспоминает услышанную в детстве легенду о грибном царе, которого можно попросить исполнить любое желание. Найдя в лесу огромный белый гриб, человек, организовавший убийство, просит сделать так, чтобы супруга и дочь, которая, как с ужасом понял Свирельников, должна была прийти к матери, остались живы и всё вернулось на круги своя. Именно в это время раздается телефонный звонок и Михаилу Дмитриевичу сообщают о том, что его жена не пыталась его убить, с ней и с дочерью всё благополучно, а гриб становится трухлявым и буквально разваливается на глазах. Таким образом, читатель снова сталкивается с ситуацией «отмены» автором смерти героев. Можно сделать вывод о том, что Ю.М. Поляков стремится в своем творчестве избежать сцен гибели героев, а его произведения в определенной степени представляют собой метатекст, в котором завершенные ранее произведения, как минимум, дополняются, а как максимум, подвергаются глубокой корректировке.

Роман «Гипсовый трубач» (2008–2022) также является метатекстом. В нем не только содержатся прямые отсылки к «Грибному царю...» и «Козленку в молоке», но и дается серьезная корректировка изначального авторского замысла – от «иронической эпопеи» до трагедии творческих личностей. Трагизм развязки свидетельствует о том, что тема смерти наряду с темой любви является ключевой в окончательной версии романа. В отличие от предыдущих книг, Ю.М. Поляков в романе «Гипсовый трубач» показывает десятки смертей – как в основном сюжете, так и в дополнительных сюжетных линиях и вставных «новеллах». Кроме того, погибают многочисленные персонажи художественных произведений, которые создаются или обсуждаются главными героями романа. Смерть становится едва ли не единственным неотменимым и подлинным явлением в жизни современного человека. Писатель останавливается на таких аспектах, как отношение к смерти в обществе, смерть исторических личностей, смерть как экзистенциальное философское явление, смерть и искусство. Два центральных персонажа – писатель Андрей Львович Кокотов и кинорежиссер Дмитрий Антонович Жарынин – являются и своего рода антиподами, и в определенном смысле двойниками друг друга, в том числе и в отношении к смерти. Кокотов предпринимает три попытки «отменить» смерть. Первая, совершенная еще в раннем детстве, демонстрирует одновременно и явную незрелость, и человеческую тягу к жизни. Мальчик предлагает всем людям на земле объявить своего рода забастовку: акция должна быть настолько масштабной, что сам Господь Бог должен был бы обратить внимание на нее и отменить смерть, поскольку она несправедлива. Кокотов

оказывается потрясенным похоронами пожилой женщины, так и не дождавшейся своего любимого с войны. Ее положили в гроб в подвенечном платье. Также потрясением стала смерть одноклассницы, а затем отца, матери, известие о смерти бывшей жены. Все это лишь укрепляет героя в мысли о необходимости борьбы за жизнь. Последняя становится главной для героя, особенно в четвертой части книги, когда он узнает о своем смертельном диагнозе. Ощувив приближение смерти, герой понимает, насколько пустой была его жизнь. Стремление начать другую жизнь и любовь в конечном итоге помогли герою выжить. Жарынин, напротив, встретил свою любимую женщину задолго до описанных в романе событий. Эта любовь спасла его в свое время и вызволила из психушки. Режиссер старше Кокотова, находится на другом жизненном этапе, обладает другими чертами характера – он человек прямого действия, а главное, он считает, что цель его жизни и его творчества – это не выживание, а борьба со злом. Жарынин в финале погибает, совершив убийство «рейдера» Ибрагимбыкова. Сложность выявления авторской позиции заключается в том, что искусство и жизнь в изображении Ю.М. Полякова неоднократно меняются местами. Отрицая убийство в искусстве («Я не желаю снимать фильм про то, как кто-то хочет кого-то укокошить!»), считая, что кино должно обязательно показывать торжество добра, Жарынин называет важнейшим творческим актом, который должен завершить судьбу настоящего художника, гибель в борьбе со злом. Жарынину сначала даже удастся уговорить Кокотова совершить убийство Ибрагимбыкова, убедив своего «андрогинного соавтора» в нравственной силе, общественной необходимости и творческой безусловности данного выбора. «Бессмертным человека делает шедевр или подвиг»¹, – заявляет «игровод». Однако Ю.М. Поляков в конечном итоге дезавуирует точку зрения Жарынина, который так и не сумел отличить подлинное зло от мнимого. Рейдерский захват Дома ветеранов осуществил совершенно не похожий на злодея адвокат, а Ибрагимбыков оказался всего лишь нанятым актером. Зло многолико, способно мимикрировать, а человек, считавший себя режиссером, оказался всего лишь одним из персонажей спектакля. Победить зло при помощи оружия и совершив убийство, по Ю.М. Полякову, невозможно. Писатель Кокотов, победив физическую болезнь и на время отстрочив собственную физическую кончину, оказывается на пороге серьезной жизненной трансформации. Так, в эпилоге в ответ на вопрос, когда ожидать следующего романа Аннабель Ли (псевдоним, которым писатель подписывал свои любовные романы), он ответил: «Она умерла».

Подводя итог новому этапу творчества Ю.М. Полякова, можно констатировать, что писатель в романе «Гипсовый трубач» вывел практически все основные темы, которые он затронул в предшествующих книгах. Что касается темы смерти, то здесь наблюдается весьма важное уточнение авторской позиции, которое заключается в том, что если в жизни смерть отменить невозможно и это заставляет человека через призму неизбежного взглянуть на свое настоящее и на свою жизнь в целом, то искусство, независимо от того, показывает ли оно физическую кончину человека или нет, должно помочь ему отказаться от миражей, увидеть истину и подарить надежду преодолеть по крайней мере нравственную смерть.

¹ Поляков Ю.М. Гипсовый трубач. М., 2022. С. 965.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3743.rus_lit_20-21/270-274

А.В. Кулагин (Коломна)

ОТЗВУКИ «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКИ» В ПОЭЗИИ А.С. КУШНЕРА

Автор рассматривает несколько стихотворений Александра Кушнера, содержащих реминисценции из романа Пушкина «Капитанская дочка». Все они связаны с эпизодом бурана из второй главы романа. В творческом сознании Кушнера этот эпизод стягивает к себе некоторые важные лирические темы поэта: исторические судьбы «большой страны»; зимняя непогода, с ее богатой, подсказанной пушкинским романом смысловой нагрузкой; военное детство; нарастающая с возрастом способность человека, творца предвидеть ход вещей; особая роль Пушкина-«вожатого» в русской культуре.

Ключевые слова: Кушнер, Пушкин, «Капитанская дочка», буран, реминисценция.

A.V. Kulagin (Kolomna)

**ECHOES OF “THE CAPTAIN’S DAUGHTER”
IN THE POETRY OF A.S. KUSHNER**

The author examines several poems by Alexander Kushner, containing reminiscences from Pushkin’s novel “The Captain’s Daughter”. All of them are connected with the snowstorm episode from the second chapter of the novel. In Kushner’s creative mind, this episode brings together some important lyrical themes of the poet: the historical fate of the “big country”; winter bad weather, with its rich semantic load suggested by Pushkin’s novel; military childhood; the ability of a person, a creator, to foresee the course of things, growing with age; the special role of Pushkin as a “counselor” in Russian culture.

Keywords: Kushner, Pushkin, “The Captain’s Daughter”, blizzard, reminiscence.

Среди «вечных спутников» Александра Кушнера, творческий диалог с которыми он ведет постоянно (Тютчев, Толстой, Чехов, Анненский, Мандельштам...), Пушкин занимает, как и в русской литературе вообще, особое место. Нам доводилось писать о поэтических откликах Кушнера на отдельные пушкинские произведения («Евгений Онегин», «Медный всадник»)¹. В их ряду должен стоять и последний роман Пушкина – «Капитанская дочка».

«Капитанская дочка» оказала сильнейшее влияние на русскую литературу. Так, художественное сближение исторических потрясений и природных явлений (важнейшая для романа сцена бурана во второй главе) отзывается, как уже многократно отмечалось, в поэме Блока «Двенадцать», в «Белой гвардии» Булгакова, в «Докторе Живаго» Пастернака; в позднесоветскую эпоху влияние пушкинского романа ощутимо в прозе Ю. Трифонова, Ю. Давыдова и др.²

Кушнером написаны в разные годы несколько стихотворений, содержащих в себе реминисценции из этого произведения. Обратимся сначала к стихотворению, построенному полностью на мотивах «Капитанской дочки» и поэтому в наибольшей степени аккумулирующему ее смысловой потенциал в рецепции поэта.

¹ См.: Кулагин А. Кушнер и русские классики: сб. статей. Коломна, 2017. С. 7–26.

² См.: Александрова М.А. Творчество Булата Окуджавы и миф о «золотом веке». М., 2021. С. 461–477.

В стихотворении «Вспоминай, в каком – в четвертом классе...» (ок. 2011) роман – источник текста школьного диктанта, о котором вспоминает лирический герой:

Вспоминай, в каком – в четвертом классе
Или в пятом, может быть, в шестом
Ты писал диктант, на каждой фразе
Обмирая в сумраке степном?

На кибитке спущена циновка,
Сбоку на бок, словно по волнам,
По снегам ползла она неловко,
Как корабль. И впрямь: что делать нам?³

Здесь обыгран близко к тексту уже упоминавшийся нами эпизод бурана. Напомним: «Кибитка тихо подвигалась, <...> переваливаясь то на одну, то на другую сторону. Это похоже было на плавание судна по бурному морю. <...> Я опустил циновку...»⁴ Заодно поэт цитирует пушкинское стихотворение «Бесы», тоже воссоздающее ситуацию езды в зимнюю непогоду и потерю ориентира в пути: «Сбились мы. Что делать нам?» (II, 227) В истории интерпретации этого стихотворения были, кстати, и попытки его социологического толкования, увязывания его с историческими реалиями русской жизни, с освободительным движением в России (а значит, автоматически – и с пугачевщиной)⁵.

У Пушкина вожатый говорит Гриневу: «...дымом пахнуло; знать, деревня близко» (V, 250), и ниже, уже на постоялом дворе: «Как не прозябнуть в одном худеньком армяке! Был тулуп, да что греха таить? заложил вечер у целовальника...» (V, 251) А вот поэтическая версия этих строк: «Хорошо, что встретился прохожий. / Без тулупа, в дражном армяке, / Он повел коней по бездорожью / На дымок, сквозивший вдалеке»⁶.

Но если пушкинского героя вывел из бурана вожатый-Пугачев, то у Кушнера лирического героя спасает... литература:

Так о чем скрипят в снегу полозья?
Что сказал, исчезнув, санный след?
Что спасенье только в русской прозе
И стихах, другой дороги нет!⁷

Здесь уместно назвать другое, гораздо более раннее, стихотворение Кушнера – «Контрольные. Мрак за окном фиолетов...» (1976) Его лирический герой тоже вспоминает о школьной контрольной работе, на этот раз по математике, и контрольная тоже оказывается под стать взрослой жизни – более того, она даже драматичнее таковой: «Мы просто забыли. Но маленький школьник / За нас расплатился, покуда не

³ Кушнер А. Обстоятельства времени: из стихов, не вошедших в книги. М., 2020. С. 292. Даты написания стихотворений поэта даются по: Александр Кушнер: материалы к библиографии. М., 2021. Они сообщены составителю справочника самим поэтом.

⁴ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1975. Т. 5. С. 250. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера тома и страницы.

⁵ См. обзор в статье: Викторovich В.А., Живолупова Н.В. Литературная судьба «Бесов»: (Пушкин и Достоевский) // Болдинские чтения. Горький, 1977. С. 120–122.

⁶ Кушнер А. Обстоятельства времени. С. 292.

⁷ Там же. С. 292.

вырос...»⁸ В позднейшем же стихотворении звучит, однако, мотив, в стихах 76-го года отсутствовавший, – мотив спасения, выхода.

Сравним это стихотворение Кушнера со стихотворением Давида Самойлова «Стихи и проза» (1957–1974): «Мужицкий бунт – начало русской прозы. / Не Свифтов смех, не Вертеровы слезы, / А заячий тулупчик Пугача, / Насильно снятый с барского плеча. <...> Российский стих – гражданственность сама...»⁹ Однако Самойлов, которому важна тема «гражданственности» русской литературы, заметно отходит ради этого от источника: в «Капитанской дочке» заячий тулуп снят «с барского плеча» не «наильно». По замечанию И.С. Юхновой, «Самойлов показывает ситуацию глазами Савельича, для которого произошедшее на постоялом дворе – насильственное отъятие, обманное действие»¹⁰. Кушнер же показывает ситуацию глазами Гринёва, которому оказывается «равен» лирический герой стихотворения. Здесь речь идет о частном бытии, о ребенке и взрослом человеке, для которого путеводной нитью становится русская литература: она и есть «вожатый».

Однако есть у стихотворения Кушнера и автобиографический подтекст, скрытый в последней строке: «А могли пропасть наверняка». В годы войны маленький Саша Кушнер дважды мог потеряться, а то и погибнуть. Сначала его, вместе с другими ленинградскими детьми, вывезли по распоряжению ленинградской администрации в деревню Крестцы, но там уже летали фашистские самолеты; ребенка, по настоянию находившего на фронте отца, с большим трудом забрала из деревни мать. А затем, по пути в эвакуацию, мать едва не отстала от поезда, пойдя за кипятком на станцию, но машинист вовремя заметил ее и остановил состав¹¹.

Любопытно, что все другие стихотворения Кушнера, навеянные «Капитанской дочкой», связаны с тем же эпизодом бурана. Но каждый раз этот эпизод соприкасается с какой-то особой, важной для автора, темой, выходящей за рамки пушкинского сюжета.

Так, в правомерности автобиографических аллюзий с проекцией на военное детство поэта в лирическом восприятии Кушнером «Капитанской дочки» убеждает стихотворение «Кто едет в купе и глядит на метель...» (1978) Его лирический герой в дороге воображает себя ребенком, «и детское что-то, заснуть не веля, смущает его в удовольствии» мчаться в уютном теплом вагоне сквозь зимнюю непогоду. Поездка оказывается сродни блужданию Гринёва по буранной степи, а также и другому классическому эпизоду – встрече Анны Карениной и Вронского на платформе в Бологом. Эти литературные ассоциации высвечивают и судьбу лирического героя:

Как холоден воздух, еще оттого,
Что в этом просторе, взметенном и пенном,
С Карениной мы наглотались его,
С Петрушей Гриневым и в детстве военном. (336)

⁸ Кушнер А. Избранное. М., 2005. С. 228. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы. О процитированном стихотворении см. специальную статью: Гельфонд М.М. О стихотворении Александра Кушнера «Контрольные. Мрак за окном фиолетов...» // «Как он дышит, так и пишет». Коломна, 2018. С. 139–146.

⁹ Самойлов Д. Стихотворения. СПб., 2006. С. 216.

¹⁰ Юхнова И. С. «Заячий тулупчик» как мифологема // Успехи современной науки. 2016. Т. 4. № 7. С. 59. К мотиву «тулупчика» мы ниже еще вернемся.

¹¹ См.: Кушнер А. «Я поэт без биографии» // Огонек. 2011. № 36. 12 сент. С. 38.

Стихотворение «Когда страна из наших рук...» (1994) написано по следам распада Советского Союза, который по мысли поэта, был неизбежен, но болезненно переживается им как разрыв человеческих и культурных связей, воплощенных в классическом пушкинском образе:

Я понял, что произошло:
За весь обман ее и зло,
За слезы, капавшие в суп,
За все, что мучило и жгло...
Но был же заячий тулуп,
Тулупчик, тайное тепло! (522)

Между тем, похожий лирический пафос обнаруживаем у поэта и в ранних его стихах, когда до распада СССР было далеко: «Есть прелесть в маленькой стране, / Где варят лучший сыр / И видит мельницу в окне / Недолгий пассажир. <...> Но нам среди больших пространств, / Где рядом день и мрак, / Волшебных этих постоянств / Не вынести б никак. / Когда по рельсам и полям / Несется снежный вихрь, / Под стать он нашим новостям / И дышит вроде них» («Не занимать нам новостей!..», 1964; 44). Здесь российские пространства ассоциируются – вполне «по-пушкински», «по-гинеvски» – с зимой, со «снежным вихрем» и «мраком»; напомним текст романа: «все было мрак и вихорь» (V, 248).

Что касается мотива «тулупчика» в стихотворении «Когда страна из наших рук...», то он исследователями уже интерпретировался. «Эта аллюзия к “Капитанской дочке”, – замечает Ю.В. Поддубко, – уравнивает в стихотворении Кушнера ощущение невосполнимой утраты с надеждой на спасительную миссию неизменных доминантных качеств русского народа»¹². По мысли Л.Н. Ячник, благодаря «ассоциации с актом обоюдного милосердия» Кушнер «противопоставил разрушительной энергии в эпоху распада страны в XX веке простую, “теплую” созидательность человечности века XIX»¹³. Эти прочтения, думается, не противоречат друг другу.

Прямая ассоциация с пушкинской сценой есть в стихотворении «Умереть, не побывав в Париже...» (1972), посвященном Пушкину как поэту «невыездному»; возникает здесь, конечно, и приправленный горькой иронией автобиографический подтекст, ибо самого Кушнера до самой Перестройки за границу тоже не выпускали.

Спутник наш в метелях и вожатый,
Разве он угрюм
Оттого что вместо луврских статуй
Он увидел Арзрум? (146)

Любопытно, что «вожатым» оказывается в этих стихах сам автор «Капитанской дочки». А под «метелями» уже откровенно подразумеваются выпавшие на долю России исторические перипетии. Например, такие, тоже «зимние»: «Лбом к стеклу

¹² Поддубко Ю.В. Пушкин в поэтическом сознании Александра Кушнера // Вісник Харківського національного університету. № 1078. Сер. «Філологія». 2013. Вип. 68. С. 144.

¹³ Ячник Л.Н. Интертекстуальность и русская поэтическая традиция в творчестве Александра Кушнера: дис. ... канд. филол. наук. Киев, 2014. С. 119.

замерзшему напрасно принося: / Ничего ж не видно за кружащимся снежком! / И у вас история была б совсем другая: / Пугачев с Отрепьевым – и пионер с флажком. / О, бураны белые – и никакой лазури! / В Воркуту плетущийся товарный эшелон...» («Как вы там в Испании своей в снегах живете...», 2010)¹⁴ Пугачев значим здесь, конечно, и сам по себе, как историческая фигура, но еще значим и как герой «Капитанской дочки».

Наконец, еще одну, довольно неожиданную, лирическую вариацию на тему бурана из пушкинского романа обнаруживаем в стихотворении «Я теперь, как барометр, предсказывать бурю берусь...» (1996) Лейтмотив его – обостряющаяся с возрастом возможность предчувствия, предсказания. Такой дар уподоблен предчувствию ямщика, который предлагал Гриневу вернуться назад из-за предстоящего бурана:

Как симбирский ямщик, я теперь среди ясного дня,
Обратясь к седоку, мог бы молвить, отъехав с три мили:
«Не вернуться ли, барин?» А тот, не послушав меня,
Приказал бы скакать – и в метель бы мы с ним угодили. (538–539)

Напомним слова ямщика у Пушкина, отмечая в очередной раз текстуальную точность поэта: «Барин, не прикажешь ли воротиться?» (V, 248) Кстати, звучит в этом стихотворении, в первой его строфе, в связи с предчувствием бури, и знакомый нам мотив «мрака»: «...Что за мрак! Запинается речь, спотыкаются шутки».

Таким образом, привлекающий постоянное творческое внимание Кушнера эпизод бурана из «Капитанской дочки» стягивает к себе некоторые важные лирические темы поэта: исторические судьбы «большой страны»¹⁵; зимняя непогода, с ее богатой, подсказанной пушкинским романом смысловой нагрузкой; военное детство поэта; нарастающая с возрастом способность человека, творца предвидеть ход вещей; особая роль Пушкина-«вожатого» в русской культуре.

Чжан Шицун (*Санкт-Петербург, Китай*)

ПОЛИТИЧЕСКИЙ СЫСК В РОМАНЕ Б. АКУНИНА «СТАТСКИЙ СОВЕТНИК»: ЗУБАТОВ И ЗУБАТОВЩИНА

Изучение исторической прозы Б. Акунина не обходится без исследования интертекстуальных связей. А.М. Эткинд считает «интертекстуальные раскопки» главной задачей исследования исторической прозы, поскольку, согласно концепции ученого, любой текст – это итог чтений его автора. Литературный текст отличается от исторического тем, что в нем отсутствуют ссылки на источники, т.е. на подготовительные исторические материалы, которые автор «вкладывает в свой собственный

¹⁴ Кушнер А. Земное притяжение: книга новых стихов. М., 2015. С. 58.

¹⁵ Эта тематика подробно раскрыта в работе: Шаховская Н.Н. Русская история в художественном сознании А.С. Кушнера: дис. ... канд. филол. наук. М., 2018.

текст»¹. Исследование интертекстуальной природы литературного произведения, таким образом, не ограничивается изучением его связи с другими художественными текстами, а распространяется на тексты почти всякого рода, в том числе исторического.

Богатые исторические параллели в текстах детективов Акунина не только служат колоритным историческим фоном для приключенческих сюжетов, но и открывают иной, не просто детективный, пласт акунинского художественного мира, созданный за счет различных намеков и аллюзий на прототипы и «протосюжеты». В романе «Статский советник» обнаруживается множество псевдоисторических персонажей: например, фигурируют известные исторические лица под слегка измененными фамилиями. Переименования фамилий исторических персонажей и отступления от источников позволяют создать другую реальность, где Акунин-историк исследует болезненные для него проблемы в истории России и важнейшей темой становится борьба защитников престола с революционерами, стремящимися к свержению монархического режима.

В данной работе мы рассматриваем образ старшего чиновника для поручений начальника Московского охранного отделения Сергея Витальевича Зубцова, за которым стоит знаменитый Сергей Васильевич Зубатов. Примечательно, что биография Зубцова, в особенности его жизнь до поступления на службу в охранное отделение, сильно отличается от того, что известно о его прототипе. Так, в романе говорится, что Зубцова арестовывался как члена революционного кружка, и он решился перейти на сторону правительства по идеологическим убеждениям. Личность и биография Зубатова были намного сложнее. Сергей Васильевич, работая в библиотеке А.Н. Михиной, оказывал «некоторые услуги»² революционерам из народовольческих кружков, но сам не был их членом. В 1886 г. Зубатов был вызван на допрос в Московское охранное отделение и, согласно Акунину-историку, «из идейных соображений <...> стал секретным агентом, внедренным в народовольческую организацию»³. Этот фрагмент, скорее всего, опирается на оправдание самим Зубатовым своего решения: он писал, что никогда не разделял убеждений революционеров и «никогда не был противоправительственным человеком»⁴. Тем не менее современник Зубатова М.Р. Гоц вспоминал, что его сотрудничество с охранным отделением объяснялось не столько идеологическими убеждениями, сколько угрозой высылки⁵. Так или иначе, с 1889 г. Зубатов работал в Московском охранном отделении и проявлял особые таланты в контрреволюционной борьбе, а точнее – в провокации. Сложность личности Зубатова определялась и тем, что он, будучи «идеалистом своего дела»⁶, искренне любил провокаторскую работу⁷, не считал ее аморальной. В то же время, преданный

¹ Эткинд А.М. Новый историзм, русская версия. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2001/1/novyj-istorizm-russkaya-versiya.html>.

² Лурье Ф. Полицейские и провокаторы. СПб., 1992. С. 231. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием автора и номера страницы.

³ Акунин Б. После тяжелой продолжительной болезни. История Российского государства. Время Николая II. М. 2021. С. 169. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием автора и номера страницы.

⁴ Цит. по: Перегудова З. И. Политический сыск в России 1880–1917. М., 2000. С. 74.

⁵ См.: Лурье Ф. Указ. соч. С. 232.

⁶ Спиридович А.И. Записки жандарма. М.; Берлин. 2020. С. 45. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием автора и номера страницы.

⁷ См.: Куканов А.В. Сергей Васильевич Зубатов // Жандармы России / Сост. В. С. Измозик. СПб.; М. 2002. С. 429.

службе и глубоко убежденный в правоте монархизма, он не забывал о личной выгоде и карьере. Итак, отступая от биографии и личности прототипа, Акунин идеализирует образ Зубцова. С одной стороны, иная, чем в реальности, «предыстория» Зубцова позволяет продемонстрировать возможное присоединение радикальной части «общества» к «власти». С другой стороны, в отличие от противоречивой личности Зубатова, Акунин сохраняет у своего героя нравственную безупречность и углубляет его преданность идее. Таким образом, Зубцов в романе изображается как чистый и честный «идейный борец», который разошелся с революционерами и занимался потом провокацией ради высочайшей цели – спасения России.

В то же время многие идеи и поступки Зубцова в полной мере соответствуют прототипу. У него, как и у Зубатова, было весьма своеобразное представление о работе с агентурой. Один из учеников Зубатова, А. Спиридович вспоминал, что он «видел в нем [сотрудничестве. – Ч.Ш.] дело идейное, что старался внушить и офицерам», и говорил о том, что надо «смотреть на сотрудника как на любимую женщину, с которой вы [обращение к ученикам. – Ч.Ш.] находитесь в нелегальной связи. Берегите ее, как зеницу ока» (Спиридович, 40). Хорошо зная психологию завербованных революционеров, Зубатов понимал, что у них непременно возникнет нравственный кризис, и это самый подходящий момент прекратить работу с ними. Многие высказывания Зубцова заимствованы Акуниным из воспоминаний Спиридовича.

В романе есть также эпизод, в котором Зубцов излагает свои идеи о том, как правильно бороться с революционерами и защищать монархию. Это фактически то же самое, что предлагал в действительности Зубатов. Суть идеи Зубатова-Зубцова заключается в том, чтобы лишить революционеров-интеллигентов поддержки рабочего класса. Для достижения этой цели государство должно обеспечить рабочих достойными условиями работы и жизни: создать рабочие организации, которые могли бы легально предъявлять свои требования и демонстрировать, что государство готово защитить интересы трудового народа. Таким образом, политическая борьба, согласно мысли полицейского, должна быть подменена борьбой экономической.

В «Истории» Акунин также рассуждает о зубатовских экспериментах: «[Зубатов. – Ч.Ш.] пришел к выводу, что следует воевать с болезнью, а не с ее симптомами. Он подал докладную записку, в которой доказывал, что надобно изменить отношение рабочих к государственной власти: она должна восприниматься простыми людьми как защитник народа, а не капиталистов» (Акунин, 169). С одобрения Д.Ф. Трепова и генерал-губернатора Москвы вел. кн. Сергея Александровича Зубатов начал свои эксперименты, вскоре добился больших успехов, и его проект был выведен на всероссийский уровень. Однако масштабная забастовка в 1903 г. в Одессе стала свидетельством провала идеи «полицейского социализма»: в стачке приняли участие рабочие, организованные по зубатовскому проекту. Таким образом, попытки легализации рабочих движений в конце концов подтолкнули рабочих к движению в антиправительственном направлении⁸. Между тем была раскрыта интрига, веденная Зубатовым против тогдашнего министра внутренних дел В. Плеве, и тот решил уволить Зубатова.

Акунин-историк считает, что с точки зрения интересов самодержавия решение Плеве остановить зубатовский эксперимент было вполне разумным, хотя и было

⁸ См.: [Спиридович 2020: 83].

принято слишком поздно, как, впрочем, были запоздалыми и сами зубатовские меры легализации рабочих движений. В романе Зубцов, изложив свои идеи, говорит: «Самое время этим заняться, ваше сиятельство, а то поздно будет»⁹. Действие романа происходит накануне смены московского генерала-губернатора – т. е. в 1891 г., во время относительного затишья после разгрома «Народной воли», когда не только почти не было революционных терактов, но еще не шла политическая, радикальная агитация среди пролетариата¹⁰. Вероятно, этим частично объясняется то, что хотя возраст Зубцова соответствует прототипу (27 лет), но в карьере он опережает Зубатова. Зубцов в романе за несколько дней продвигается по служебной лестнице от старшего чиновника для поручений до начальника охранного отделения Москвы, в то время как Зубатов был назначен на эту должность только в 1896 г. Однако было бы заблуждением считать, что здесь Акунин предлагает какую-либо альтернативную историю: в следующем романе цикла «Коронация, или Последний из романов» Зубцов отсутствует в повествовании, а Российская империя уже обречена на гибель (о чем свидетельствует подзаголовок «Последний из романов»).

Подводя итог, позволим себе обобщить приемы, использованные Акуниным в создании псевдоисторического образа Зубцова. С одной стороны, он соответствует прототипу не только внешними признаками – наружностью, возрастом, должностью и т. п., но и умом, проникательностью, увлеченностью провокаторской работой и схожими взглядами на политические вопросы. При этом многие детали этого образа верны – они прямо заимствованы из текстов воспоминаний Спиридовича. С другой стороны, отталкиваясь от деятеля реальной истории, Акунин переименовывает его фамилию и часть биографии, придает образу Зубцова значение чистого «идейного борца». Это отступление от истории позволяет автору предложить своему читателю рассмотреть центральную проблему политического сыска поздней Российской империи – отрицание нравственной предпосылки, оправданное великой целью.

⁹ Акунин Б. Статский советник. М., 2018. С. 222.

¹⁰ См.: [Акунин 2021: 167].

ДЕТСКО-ПОДРОСТКОВАЯ ЛИТЕРАТУРА XX—XXI ВЕКОВ

УДК 82-93

https://www.doi.org/10.29003/m3744.rus_lit_20-21/278-281

О.С. Октябрьская (*Москва*)

ТЕМА ИСТОРИИ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА: ПРИНЦИПЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МАТЕРИАЛА

В статье прослеживаются пути развития и реализации исторической прозы в русской детской литературе от самого ее зарождения в XIX веке до современной литературы XXI в. Проанализированы типы повествования, жанровое многообразие и тематическая и проблемная вариативность произведений на историческую тему. Кроме того, исследованы авторские стратегии писателей, обращающихся к повествованию о прошлом.

Ключевые слова: детская литература, историческая проза, Н. Кончаловская, С. Могилевская, Т. Крюкова.

O.S. Oktyabrskaya (*Moscow*)

THE THEME OF HISTORY IN CHILDREN'S LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY: THE PRINCIPLES OF THE EMBODIMENT OF ARTISTIC MATERIAL

The article traces the ways of development and realization of historical prose in Russian children's literature from its very origins in the XIX century to modern literature of the XXI century. The types of narrative, genre diversity and thematic and problematic variability of works on a historical theme are analyzed. In addition, the author's strategies of writers who turn to the narrative of the past are investigated.

Keywords: children's literature, historical prose, N. Konchalovskaya, S. Mogilevskaya, T. Kryukova.

В настоящее время мир в целом стоит перед глобальными вызовами, поэтому для русской детской литературы очень важно закрепить такую дидактическую функцию, как воспитание национальной идентичности, готовность к защите Родины, гордость за нее. В этом плане на помощь приходит историческая литература или литература на историческую тему, которая не просто аккумулирует знания о прошлом, но и выделяет те ракурсы, которые позволяют:

1. Сформировать представление о прошлом как о значимых этапах развития страны;
2. Воспитать патриотические послы у подрастающего поколения;
3. Воспроизвести на художественном уровне и в значимых образах прошлое страны и народа;
4. Показать не только героические, но и трагические и ошибочные моменты истории страны и т.д.

Собственно русская историческая проза рождается в творчестве Пушкина («Капитанская дочка»), а историческая тема в детской литературе впервые появляется в произведениях С. Глинки («Руския историческия и нравоучительныя повести» и др.), участника войны 1812 г., и А. Ишимовой. Оба писателя не просто занимательно излагали события прошлого для детей, но главное – воспитывали любовь к Родине. Их манера общения с ребёнком отражала способность донести до маленького читателя сложный исторический материал и эмоционально включить ребёнка в исторический процесс. Этот этап развития исторической прозы был ориентирован на познавательный аспект, который и становился центральным в этот период.

Вторая половина XIX в. отразила достаточно мощный отклик на события Крымской войны и Севастопольской обороны 1854–55 гг. В этот период начал развиваться жанр просветительского рассказа, позволивший не только дворянскому, но и ребёнку из простой семьи, а также взрослому выходцу из народной среды приобщиться к историческим знаниям и значимым событиям. Писатели показывали в исторической литературе значимые события и осмыслили их в доступной практически для всех социальных слоев форме. К литературе такого рода обращались М.Б. Чистяков, А.Ф. Погосский, О.Е. Накко и др., которые не только представляли яркий событийный ряд, но и отвечали горизонту читательских интересов ребёнка из разных социальных слоёв. Помимо этого, к собственно познавательному аспекту добавлялся эстетический и нравственный – выстраивалась определённая система ценностных ориентиров.

Рубеж XIX–XX вв. дал всплеск интереса к недавней истории. Кроме того, произошла уникальная вещь – героем исторических произведений наряду со взрослыми стал ребенок, непосредственный участник событий прошлого, который еще более приблизил героя к адресату (К. Станюкович, Кл. Лукашевич, А. Валуева-Мунт и др.).

В пореволюционной детской литературе оказалась полностью переосмысленной и историческая тема. Новая эпоха, новое время требует от писателей особой концепции исторического развития общества. Вся предшествующая история рассматривается как последовательная борьба классов, подготавливающая главное событие в истории человечества – социалистическую революцию. Временной и пространственной диапазоны исторической литературы и литературы на историческую тему для детей становятся широкими: от Средних веков до событий гражданской войны XX в. в России; писателей интересует политическая и культурная жизнь России, европейских стран, а также Китая. Во многом через культурную парадигму исторические события стали восприниматься достаточно зримо и ярко.

Именно в 1920–30-е гг. складывается уникальный тематический и временной диапазоны интересов к историческому прошлому. Тематический диапазон в основном ограничивался повествованиями о пробуждающемся сознании народных масс, о бунтарях предшествующих эпох (С. Григорьев, Г. Шторм, Ал. Алтаев и Арт. Феличе и др.), о тяжести подневольного труда (П. Сурожский) и т.д. В то же время активно формировался новый канон:

1. Главенство идеологической составляющей;
2. Выбор исторических эпох и героев;
3. Соответствие горизонту читательских ожиданий;
4. Эмоциональная рефлексия.

Интерес к исторической теме подкрепляется актуализацией изучения истории как учебной и научной дисциплины в школах и вузах. Таким образом, патриотическое воспитание подрастающего поколения становится не только проблемой самого ребёнка, его семьи, но и государства. Так, Маршак на Первом съезде советских писателей в 1934 г. выступает с довольно резкой критикой детской исторической повести и ставит очевидную задачу – сформировать большую библиотеку исторических книг для внеклассного чтения. И такой подход дал свои плодотворные результаты – детская историческая книга становится не только авантюрой и развлечением, а еще и воспитательным и образовательным материалом.

Кроме того, детская историческая книга начала развиваться в разных направлениях. Это классическая историческая литература, в которой преобладает личностный принцип, где на первый план выходит именно исторический деятель, его биография и результат его деятельности. Такой принцип максимально сближает героя и читателя, вызывает доверие адресата и стремление подражать книжному герою, становящемуся практически кумиром подрастающего поколения. Примечательно, что такого рода герои проявляют себя в самых разных сферах деятельности – военное искусство, управление государством или княжеством, творческая направленность. Таким образом, сюда подходят сюжеты о Петре I, о знаменитых полководцах прошлого – Невском, Кутузове, Нахимове и др., о писателях – Кюхельбекере, Лермонтове, художниках – Федотове и т.д.

Одновременно с личностным принципом в исторической прозе для детей и подростков развивается литература, в которой главной оказывается событийная составляющая, в основе которой – исторический процесс, события и исторические факты. В этом плане характерным примером становится поэма Натальи Кончаловской «Наша древняя столица». В основе исторической концепции Н. Кончаловской – яркий событийный ряд, реализованный в судьбах знаменитых политических деятелей, крупных и практически неизвестных военачальников, деятелей науки и культуры: помимо переломных исторических событий (татаро-монгольское иго, Куликовская битва, Казанский поход Ивана Грозного, опричнина, поход Отрепьева на Русь и др.), интерес автора вызывают создание первых печатных книг Иваном Федоровым, первого судебника на Руси, создание и принцип работы курантов на Спасской башне, устройство московского водопровода, появление первого тульского оружейного завода и первой доменной чугуноплавильной печи и т.д.

Писатели ищут способы и средства повышения уровня увлекательности литературы на историческую тему, так как главной их задачей становится не только воспитание исторической грамотности подрастающего поколения, а именно проникновение в суть исторического события, усвоение исторических законов.

Историческая литература второй половины XX в. выделяет в качестве доминирующего героя демократическую фигуру – человека труда, простого воина, крестьянина и т.д., которые наряду с боярами, князьями и военачальниками способствовали развитию государственности, культуры, искусства, ремесел и т.д. Особым направлением в развитии исторической литературы можно считать осмысление на художественном уровне исторических вех развития культуры. О создании русского театра для широких слоев населения писала С.А. Могилевская. Н.П. Кончаловская обратилась к собственным истокам и создала историко-биографические произведения, прослеживающие историю ее семьи. Суриков и Кончаловский осмыслены не

только как великие русские художники, но и как близкие родственники самого автора, но в первую очередь выдающиеся деятели культуры, стяжавшие славу России.

Одним из крупнейших детских исторических прозаиков можно с полным правом назвать С.П. Алексеева, который впервые со времен Ишимовой сумел воссоздать непростые, исторически точные и яркие картины русской истории. Узловые события русской истории с XVI в. по вторую половину века XX нашли отражение в алексеевской историографии.

Другой тенденцией воплощения прошлого стало воспроизведение романтизированных биографий известных исторических деятелей. Наиболее ярким примером может стать творчество В.М. Воскобойникова. Порой автор может сделать ставку на сенсационное открытие (Д.А. Рогожин).

И, наконец, третьей тенденцией можно назвать исторические повествования о так называемых «попаданцах» в другие эпохи и связи разных эпох единым патристическим кодом (Т. Крюкова «Призрак сети», Т. Корниенко «Херсонеситы» и т.д.).

Таким образом, детская историческая литература проходит в своем развитии несколько этапов, но каждый из них отмечен своими приемами и особенностями, при этом магистральной объединяющей идеей остаётся воспитание любви к Родине и бережному к ней отношению.

С.Е. Горшкова (Тверь)

К ВОПРОСУ О РЕАЛИЗАЦИИ ЕВАНГЕЛЬСКИХ МОТИВОВ В КОНТЕКСТЕ «ПРИХОДСКОЙ ПРОЗЫ» XXI ВЕКА

Национально-историческое своеобразие современной русской литературы XX–XXI вв. – вопрос многоаспектный. На наш взгляд, значимым его элементом можно считать осмысление традиций русской календарной прозы XIX – начала XX вв. в произведениях современных русских писателей. При этом необходимо понимать, что, говоря о традиции в более широком смысле, важно проследить развитие культурного наследия *Slavia Orthodoxa* в национальной истории и культуре.

По верному замечанию сербской исследовательницы Тани Попович, литературы и язык *Slavia Orthodoxa* создают единую модель культуры, которая реализуется не только в эпоху Средневековья, но и влияет на развитие современной национальной словесности. Это значит, что современный литературный процесс может осмысливаться в том числе с позиций указанной культурной модели¹.

В концептуальной работе С. Бочарова² высказывается идея о «генетической памяти литературы», под которой автор понимает «сближение» удаленных друг от друга в пространстве времени текстов. При этом совершенно не обязательно, что всякий раз эта «отсылка» в современной литературе происходит исключительно осознанно и является целью автора. Это не всегда прямое влияние одного текста на другой.

¹ См.: Попович Т. Литературное наследие *Slavia Orthodoxa*: между каноном и архетипом // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 2. С. 38.

² Бочаров С. Генетическая память литературы. М., 2012. С. 341.

Вопросы христианского наследия в русской литературе ранее неоднократно рассматривались в работах В.Н. Захарова³ и А.Н. Ужанкова⁴. Важно вспомнить также и исследования И.А. Есаулова, в которых подчеркивается, что одним из главных структуро- и смыслообразующих качеств русской литературы является ее христоцентризм, который характерен не только для древнерусской книжной культуры, но и отражен в литературе Нового времени⁵. Здесь речь идет о пасхальном и рождественском архетипах, которые являются частью не только конфессионального (христианского), но и культурного наследия России в целом.

Вполне очевиден факт того, что в современной православной прозе мы можем усмотреть следование традициям русской классической литературы с ее рождественскими и пасхальными архетипами, которые напрямую касаются области нравственного, философского и, если брать шире, – социального на рубеже XX–XXI вв. Современные исследователи терминологически определили эту категорию как «приходская проза»⁶. При этом феноменологической чертой указанного жанра литературы можно считать единство целого ряда мотивов (метафизической, институциональной, психологической и этической природы). Внимание современных авторов сосредоточено на описании жизни не столько в городских, сколько в сельских приходах, а главными героями и одновременно авторами повествования нередко выступают сельские священники. Следует отметить здесь разнообразие жанров – от коротких очерков и рассказов, часто приобретающих форму дневниковых записей, до более значительных не только по объему, но и по структурной и смысловой организации текстов (здесь уместным будет вспомнить творчество таких писателей-священников, как Николай Агафонов, Тихон (Шевкунов), Александр Шантаев, Ярослав Шипов, Алексей Лисняк, Александр Авдюгин и др.).

Говоря не только о сюжетной, повествовательной стороне текста, но и о тех образах, которые создает современный автор, о тех смыслах, которые он передает посредством художественного слова, важно отметить, что в центре повествования остается человек с его непростой, подчас трагической судьбой. Так же, как и раньше, он пытается постичь смысл собственной жизни, величие и бессмертие человеческой души. При этом именно пасхальный смысловой архетип «традиции» (представление о Небесном, горнем мире; устремленность в вечность и подлинное смирение по отношению к тем испытаниям, которые выпадают зачастую на долю человека в его

³ Захаров В.Н. Русская литература и христианство // Христианство: pro et contra, антология. 2-е изд., испр. и доп. / Сост.: Д.К. Богатырев, А.М. Прилуцкий; вступ. статья Д.К. Богатырева. СПб., 2017. С. 797–804.

⁴ Ужанков А.Н. Древнерусская словесность в мировом контексте // Русская классическая литература в мировом культурно-историческом контексте / коллектив авторов под ред. И.А. Есаулова, Ю.Н. Сытиной, Б.Н. Тарасова. М., 2017. С. 43–71.

⁵ Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. Изд. 2, доп. Магадань, 2020. С. 480; *Он же*. Категория соборности в русской литературе (к постановке проблемы) // Проблемы исторической поэтики. 1994. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kategoriya-sobornosti-v-russkoy-literature-k-postanovke-problemy>; *Он же*. Два противоположных «образа будущего» в русской христианской традиции и их трансформации в XX веке. Доклад на международной научной конференции «Образ будущего в русской литературе XX–XXI вв.» (ИМЛИ-Лит.институт). Москва, 6 октября 2023 г. URL: <https://esaulov.net/blog/our/>.

⁶ Указанный термин можно встретить, например, в работах И.С. Леонова (*Леонов И.С. Православная художественная проза XXI века: типология и поэтика*: дис. ... доктора филол. наук. М., 2020. С. 388) и А.А. Моториной (*Моторина А.А. Русская художественная проза XX – начала XXI века: изображение духовного состояния человека в кризисную эпоху*: дис. ... канд. филол. наук. М., 2018. С. 168).

земном бытии) позволяет примирить героев с «разрывом» между миром идеального (такого, каким он должен быть) и миром реальности (так, как есть в настоящем). Именно в устремленности человека к миру Небесного проявляется его истинное предназначение, а «смирение» в христианском контексте его понимания достижимо через «покаяние» и «прощение». Здесь необходимо указать на то, что мотивы «покаяния», «прощения» и «смирения» являются базовыми в календарной прозе русских писателей (святочных, рождественских и пасхальных рассказах). В исследовании 2003 года⁷, основываясь на значительном корпусе текстов русской календарной прозы второй половины XIX – начала XX вв. (пасхальные рассказы С. Кондурушкина «Звонарь», А. Ремизова «Пасха», Б. Зайцева «Отец Кронид», Н. Вагнера «Яичко», Е. Курч «Колькина Пасха», о. Митрофания (Серебрянского) «Пасха на фронте», Петрова «Светлый день в тюрьме», Н.В. Гоголя «Светлое воскресенье», М.Е. Салтыкова-Щедрина «Христос Воскрес!», Н. Денисова «Святые огни», А. Севастьянова «Враги», Е. Опочинина «Блаженный и воевода», А. Ульянова «В учении», К. Баранцевича «Христос Воскрес!» и др. произведений), мы пришли к выводу о том, что в пасхальных рассказах реализуются смысловые линии и устойчивые мотивы, восходящие к Евангелию и характерные именно для пасхального архетипа. Если приводить их в форме смысловых схем, то можно выделить следующие, последовательно сменяющие друг друга мотивы (смысловые линии): «горе, безутешность», «раскаяние», «прощение», «смирение», «милосердие», «страдание», «сострадание», «обретение веры», «радость, утешение», «ожидание чуда», «чудо». Описанные смысловые линии реализуются в своем развитии по следующим векторам: 1) от «горя, безутешности» через «раскаяние» к «прощению», «милосердию»; 2) от «безутешности» через «смирение» к «обретению веры»; 3) от «горя, безутешности» через «милосердие» к «радости» (или от «страдания» через «сострадание» к «обретению веры») и 4) от «ожидания чуда» через «чудо» к «радости». Первая и вторая схемы характерны для пасхальных рассказов для взрослых. Третья схема отражена как в рассказах для взрослых, так и в рассказах для детей. Четвертая же схема имеет место в детских рассказах⁸. Сочетание основных мотивов и смыслов, которыми автор «насыщает» текст, нацелено на нравственное воспитание читателя/слушателя в христианском духе. Возможным полем для дискуссии является представление о том, насколько указанная цель может быть реально достигнута, поскольку само восприятие указанных мотивов/смыслов зависит и от способности человека усматривать их в литературном тексте в принципе.

Как мы уже говорили выше, и в приходской прозе современных русских писателей, и в классической русской литературе разрабатывается евангельский мотив «покаяния» и «прощения», который тесно связан с мотивом/концептом «смирения». Интересно, что современные авторы используют не только сам пасхальный хронотоп (соотнесение событий с церковным календарем), но и выстраивают сюжет произведения, а также трансформацию художественных образов, созданных в нем, в соответствии с вектором «раскаяние», «прощение», «смирение», «милосердие» (подоб-

⁷ Горшкова С.Е. Русская художественная литература в церковно-приходских школах конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2003. С. 234: ил. С. 131.

⁸ Там же. С. 131–132.

ную реализацию сюжета мы можем встретить там, где речь идет об описании жизни человека в свете церковных таинств – исповеди и причастия). Причем мотив «покаяния» и «прощения» тесно связан с представлением о возможном внезапном уходе из жизни в силу различных обстоятельств и внезапности самой смерти как таковой, которая может настигнуть человека/героя повествования неожиданно. Именно поэтому так важно чувствовать эту сущностную связь с традицией, согласно которой осмысление прожитого и грядущего всегда происходит в контексте Вечности и может быть присуще не только зрелому, но и вполне молодому человеку. Вариацией этого мотива можно считать «покаяние», «раскаяние» в минуты сложного духовного выбора, испытаний, в том числе и телесных, через которые проходит герой или его родственники (А. Дьяченко, его рассказы «Иван», «Мужики», «Чудеса»)⁹. Возможен и вариант «испытания возрастом», когда в силу обстоятельств пожилой человек нуждается в помощи других людей и не всегда со смирением умеет эту помощь принимать. Таковы герои рассказов протоиерея Александра Шантаева «Асина память», «Сирота», «Сглаз», «В праздник» и других¹⁰. Это может быть и испытание, связанное с той или иной физической особенностью. Например, физическая глухота героини в рассказе А. Шантаева «На дому», по мнению И.С. Леонова¹¹, символизирует не столько физическую невозможность слышать окружающее, сколько «глухоту» совершенно иного ряда: человек не прислушивается к голосу Бога в своей судьбе. Именно таким символическим смыслом наделена физическая глухота одной из героинь в рассказе «На дому».

В контексте «пасхального архетипа» действительно важным становится стремление человека к духовному миру, который «преображает» душу, настраивая на переживания совершенно иного, нематериального порядка. Это и своеобразный мотив «пути», в соответствии с которым, например, герой рассказа А. Дьяченко «Пять минут» после пережитой клинической смерти принимает решение о кардинальной перемене с жизни – осознанном крещении. «Герой» в современной приходской прозе существует в двух измерениях – сакральном (богослужебном) и профанном (мирском), где и он сам, и Церковь представлены в социальном пространстве. При этом земная жизнь человека, как и раньше наполненная противоречиями, не является чем-то конечным и исчерпывающим, поскольку в соответствии с религиозным типом мирозерцания значимым является не только земной отрезок пути, но и то, какой будет судьба в пространстве Вечности. «Преображение» человеческой природы через «стяжание» духовно необходимых для человека-христианина качеств («покаяние», «прощение», «смирение» и, как следствие, обретение милосердия и любви по отношению к ближнему) обозначает главную цель человеческой жизни. Она заключается в стремлении к спасению души через обретение милосердия и любви по отношению к ближним. Это смыслообразующий центр практически любого текста календарной прозы не подвержен влиянию времени и нравственно-этических норм секулярного мира.

⁹ Дьяченко А., свящ. В круге света: рассказы и очерки. М., 2013. С. 624.

¹⁰ Шантаев А., свящ. Асина память: рассказы из российской глубинки. М., 2015. С. 256.

¹¹ См. об этом: Леонов И.С. Православная художественная проза XXI века: типология и поэтика: дис. ... доктора филол. наук. М., 2020. С. 143.

Итак, благодаря сохранению устойчивых мотивов, характерных для календарной прозы XIX – начала XX вв. в приходской прозе писателей конца XX – начала XXI вв., можно говорить о национально-историческом своеобразии современной русской литературы. Приходская проза современных русских писателей – это, безусловно, значимое явление в истории и культуре, заслуживающее внимания со стороны исследователей.

Л.Я. Мещерякова (Тверь)

**К ВОПРОСУ О ПОНИМАНИИ АГИОГРАФИЧЕСКОГО КАНОНА
СОВРЕМЕННЫМ ЧИТАТЕЛЕМ-РЕБЕНКОМ
(трансформация жанра в русской литературе XXI века)**

В современном секулярном мире, где человек все чаще сталкивается с нравственным выбором, где нет ясных и простых ответов на жизненно важные вопросы, достаточно легко и взрослому утратить ориентиры. В случае с ребенком или подростком «растеряться» еще проще. Кажется, что наиболее логичным способом преодоления этой проблемы становится обращение к тому наследию, которое накоплено мировой и древнерусской/русской классической литературой. Однако для читателя/слушателя, в том числе ребенка или подростка, этот «выход» создает еще больше проблем. Восприятие человека сегодня просто не настроено на те образы и, главное, смыслы, которые заключены в агиографическом тексте. Секулярное сознание просто «не готово» к тому образу святого, который «рисует» для него автор жития-оригинала. Часто взрослый никак не может помочь ребенку в том, чтобы открыть подлинные глубины агиографии. Почему же так происходит?

Во-первых, препятствием к восприятию всей сакральности агиографического текста является сам секулярный мир, если брать шире – современное социокультурное пространство, «мирское»/материальное сознание современного читателя/слушателя (взрослого и маленького). Это свойство реальности очень верно подмечено Д.М. Бычковым, который прямо говорит о том, что современному человеку «<...> не хватает мудрости и необходимого жизненного опыта для корректного восприятия агиографического дискурса»¹.

Во-вторых, возникновение самого агиографического жанра связано не только с историей христианской Церкви, но и с концептами христианского богословия. Нравственная, дидактическая природа жития первоначально не была нацелена на восприятие только ребенка/подростка. «Младенцем» был всякий, кто вступал на путь духовного совершенства. Житие было призвано воспитывать в человеке любого возраста подлинные переживания, желание «подражать», идти следом за подвижником. Причем это следование подразумевало определенный «образ», которому человек стремился соответствовать не из формальных соображений, а исходя из сущностного понимания цели человеческой жизни – преодоления поврежденной грехом человеческой природы, восстановления того образа, который по промыслу Божию в каждом человеке присутствует. Значит ли это, что житие – не только дидактический текст,

¹ См. об этом: Бычков Д.М. Концептосфера агиографии в «современном патерике» М. Кучерской // Вестник Астраханского государственного технического университета. 2014. № 1 (57). С. 65.

который призван на абстрактных примерах транслировать определенные истины? Вполне, ведь изначально это то самое «живое слово», которым вдохновлялся каждый христианин. Святой стремился в своей земной жизни исполнить заповеди Христа и тем самым обрести свой «подлинный» образ. Он был «смирненным» именно потому, что соизмерял себя с Христом, который всегда в христианском мирозерцании и являлся мерой совершенства². Как мы понимаем, для современного взрослого человека/ребенка/подростка, «воспитанного» секулярным миром, за «смирением», как правило, скрывается нечто негативное, связанное с проявлением слабости и даже ущербности. Именно поэтому так нелегки для понимания образы, созданные А.С. Пушкиным, Н.В. Гоголем, Ф.М. Достоевским, Л.Н. Толстым, А.П. Чеховым и другими классиками русской и мировой литературы, хотя они и связаны с одним из существенных и естественных концептов русской литературы – христианским мирозерцанием.

В-третьих, агиографический канон, если его представлять в самом обобщенном виде (в соответствии с византийским наследием Симеона Метафраста (X в.)), имел четырехчастную структуру: во вступлении содержалось восхваление святому; в основной части была представлена «идеальная биография» святого; далее следовала часть, описывающая кончину святого (особый акцент делался на том, что мощи святого были нетленны и благоуханны); в последней части следовал рассказ о телесном исцелении от мощей (хромых, слепых и прокаженных людей)³. На русской почве эта общая житийная схема трансформировалась во множество модификаций (типов житий), в центре которых по-прежнему находился «смирненный» в истинном христианском духе подвижник. Можно сказать, что агиографический канон был нерушимым практически до XVII в., при этом, по верному замечанию А.Н. Ужанкова, можно было наблюдать, что «<...> каждый век вносил в развитие темы спасения души человека свою лепту»⁴. Здесь стоит учитывать тот факт, что в восприятии читателя сегодня этот «схематизм» вряд ли является художественным достоинством текста, скорее, «непонятным» анахронизмом, с которым, как думает современный читатель, еще не известно, что и делать. Удивительная смысловая глубина агиографии остается «немой» и не содержащей понятных смыслов. Как преодолеть это ментальное непонимание? Обратимся к конкретным примерам текстов житий, которые предлагают читателю-ребенку/подростку современные авторы.

В 2022 году в издательстве «Вольный странник» вышла серия книг для детей младшего школьного возраста, объединенная под общим названием «Жизнь как пример» (или «Научись у святого»). В рамках этого проекта автором Ириной Судаковой были созданы *пересказы* житий святых самых разных исторических эпох. Серия содержит пересказы житий пророка Даниила, святителя Иоанна Дамаскина, святителя Спиридона Тримифунтского, праведного Иоанна Русского и других подвижников. Отдельное внимание автором уделено праведникам конца XIX–XX вв., в числе которых блаженная Матрона Московская, святитель Лука Крымский (Войно-Ясенецкий),

² Дорофеева Л.Г. Человек смиранный в агиографии Древней Руси (XI – первая треть XVII века). Калининград, 2013. С. 388.

³ См. об этом: Грихин В.А. Лекции по древнерусской литературе. М., 2017. С. 103.

⁴ Ужанков А.Н. Древнерусская словесность в мировом контексте // Русская классическая литература в мировом культурно-историческом контексте / коллектив авторов под ред. И.А. Есаулова, Ю.Н. Сытковой, Б.Н. Тарасова. М., 2017. С. 43–71.

преподобный Паисий Святгорец и преподобный Иоанн Крестьянкин. Безусловно важным можно считать и обращение Ирины Судаковой к такой непростой теме, как история новомучеников и исповедников российских. В этой же серии представлен пересказ жития священномученика Илариона (Троицкого). Опишем в самом общем виде, какие изменения коснулись агиографического канона, каков его облик в XXI в.

Совершенно понятно, что само слово «пересказ» подразумевает существенную трансформацию базовых принципов агиографического канона, которые были описаны выше. О том, насколько изменила свой строй агиография, как она трансформировалась в прозе, написано значительное количество исследований. Например, указанная тема детально разбирается в работе Д.М. Бычкова «Агиографическая традиция в русской прозе конца XX – начала XXI века»⁵. Вполне очевидно, что «пересказ» сам по себе подразумевает, что должны быть реализованы два основных принципа – простота и доступность изложения при сохранении интереса читателя-ребенка к тому, о чем он читает. Очень условно можно использовать термины «понятно» = доступно, интересно; «непонятно» = практически не интересно. Важно не только само повествование о жизни святого, но и историко-культурный контекст эпохи, с которым современный ребенок, выросший в секулярной среде, естественно, знаком мало или не знаком вообще. Однако в этом случае всегда есть риск столкнуться с нагромождением фактов. Следовательно, автору необходимо выбирать наиболее существенные черты в образе святого, в которых отражены генеральные нравственные качества, хотя именно с точки зрения агиографического канона это и звучит весьма странно. Налицо «разрушение» линейности жития, ведь читателю важно видеть весь путь – от рождения до смерти, а также посмертные чудеса, которые всегда дополняют картину. Итак, автор намеренно выбирает из всего многообразия фактов, черт, событий самое существенное на *его* взгляд. Фактически в канве житийного пересказа это фрагменты, которые могут существовать автономно. С необходимостью выбора связан и сам объем текста, который для детей младшего школьного возраста сокращен до тех пределов, когда ребенок может не только слушать, но и сам прочитать текст, без помощи взрослых. Простота и доступность диктует и уровень функционального, стилистического оформления, когда труднодоступные конструкции из текста оригинала заменяются теми, которые соответствуют нормам современного русского языка и возрасту читателя-ребенка. Теряется ли при этом своеобразие агиографического текста? Безусловно. Поэтому здесь, на наш взгляд, возможен компромисс, который состоит в том, чтобы дополнять авторский пересказ жития наиболее яркими, но небольшими фрагментами оригинала там, где это, естественно, возможно и уместно. При этом важны и пояснения-комментарии, которые, как уже было указано выше, призваны «прояснить» сущностные моменты в понимании образа святого посредством «погружения» в эпоху. На наш взгляд, цель состоит в том, чтобы подводить читающего или слушающего к «высоте» жития и содержащегося в нем образа, а не «примитивизировать» его, жертвуя смыслами, поскольку при пересказе такой риск все равно существует.

Если касаться подростковой и юношеской аудитории, здесь можно привести другой пример трансформации. Можно упомянуть серию «Святые в истории», не-

⁵ Бычков Д.М. Агиографическая традиция в русской прозе конца XX – начала XXI века: дисс. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2011. С. 198.

давно вышедшую в издательстве «Никея». Ее автор – писатель и журналист Ольга Клюкина. Это попытка создания целого ряда книг о святых с первых веков возникновения христианства до современного периода (I–XX вв.). Безусловно, в текстах присутствует авторская интерпретация, художественные образы созданы на основе многочисленных исторических документов, древних текстов, с которыми Ольга работала в течение длительного времени. По признанию самого автора, это все же биографии, помещенные в исторический контекст, а не «Жития святых в новом формате», как это заявлено в подзаголовке, утвержденном в самом издательстве. Здесь важно подчеркнуть, что «язык», на котором автор говорит с читателем, ориентирован на особенности восприятия современного читателя-подростка/молодого человека. Так же, как и в случае с младшими школьниками, автору приходится выбирать и «переосмысливать» то, что было прочитано в исторических документах и иных источниках. Логика серии «Святые в истории» связана с хронологическим принципом подачи материала. По мнению авторов проекта, это возможность перекинуть своеобразный «мост» сквозь время, помочь современному молодому человеку увидеть «живую» основу христианства, рассмотреть за «далекими» образами древних святых или новомучеников и исповедников XX в. подлинную сущность человека-христианина, которая имеет вневременной характер. Именно в этом заключается логическое единство традиции и современности в литературе XX–XXI вв., несмотря на значительную трансформацию агиографического канона как такового. Это значит, что читатель-ребенок/подросток сегодня способен воспринимать глубину текста жизни, если ему будет предоставлена возможность соприкоснуться с его подлинными смыслами при деятельном участии взрослых.

УДК 82-312.3

https://www.doi.org/10.29003/m3745.rus_lit_20-21/288-292

Ж.К. Гапонова, Е.В. Никкарева (Ярославль)

**«РАЗВЕ РАССКАЖЕШЬ ОБ ЭТОМ РЕБЕНКУ?»:
НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ТРАНСЛЯЦИИ ПАМЯТИ
В СОВРЕМЕННОЙ ПОДРОСТКОВОЙ ПРОЗЕ О ДЕРЕВНЕ**

Современная литература для детей и подростков, являясь идеальной лабораторией для работы с идентичностью, обращается к репрезентации темы деревни, традиционно воспринимаемой в качестве «хранительницы национальных духовных ценностей и традиций». В статье на материале повестей Е. Басовой «Сашка – ученый и Димка – Хулиган» и «Следы», О. Колпаковой «Суперсилы по наследству. Мои советские дедушки» рассмотрены особенности рецепции и трансформации традиции «деревенской прозы», в которой история страны «проступает» через семейную историю. Репрезентация мира деревни, живущей по своим, издавна заведенным – самобытным – порядкам, позволяет авторам актуализировать константы русской национальной картины мира, такие как «род», «семья», «дом», «крестьянский труд», «соседство» и идея связи времен, что позволяет авторам сфокусироваться на реализуемых прародителями ((пра)бабушками, ((пра)дедушками) героев-подростков нарративных стратегиях трансляции памяти. Отношение к внуку как наследнику, а выстраиваемому нарративу как «посреднику» между приватными воспоминаниями и коллективной памятью (семьи, деревни, народа), выбор мифопоэтической и

притчевой стратегии воплощения художественного целого, позволяют говорить о реализуемой в современной подростковой прозе о деревне установке на вербализацию механизмов наследования и преобразования традиционных ценностей.

Ключевые слова: проза о деревне, литература для подростков, память, наследник, умоление, нарратив, Е. Басова, О. Колпакова.

Zh.K. Gaponova, E.V. Nikkareva (Yaroslavl)

**“ARE YOU GOING TO TELL A CHILD ABOUT THIS?”:
NARRATIVE STRATEGIES OF MEMORY TRANSLATION
IN MODERN TEENAGE PROSE ABOUT THE VILLAGE**

Modern literature for children and adolescents, being an ideal laboratory for working with identity, turns to the representation of the theme of the village, traditionally perceived as the «guardian of national spiritual values and traditions». In the article, based on the material of E. Basova's novels «Sashka is the scientist and Dimka is the Bully» and «The Traces», O. Kolpakova «Superpowers by inheritance. My Soviet grandfathers» examines the features of reception and transformation of the tradition of "village prose", in which the history of the country «emerges» through family history. The representation of the world of a village living according to its own, long established – original – orders, allows the authors to actualize the constants of the Russian national picture of the world, such as «genus», «family», «house», «peasant labor», «neighborhood» and the idea of the connection of times, which allows the authors to focus on the realized progenitors (grandmothers, grandfathers) of teenage heroes in narrative strategies of memory translation. The attitude towards the grandson as an heir, and the narrative being built as an "intermediary" between private memories and collective memory (family, village, people), the choice of a mythopoetic and parable strategy for the embodiment of an artistic whole, allow us to talk about the installation implemented in modern teenage prose about the village to verbalize the mechanisms of inheritance and transformation of traditional values.

Keywords: prose about the village, literature for teenagers, memory, heir, silence, narrative, E. Basova, O. Kolpakova.

Феномен «деревенской прозы», во многом определивший стратегии развития русской литературы во второй половине XX в., по словам Н.С. Цветовой, «медленно восстанавливается в своих правах»¹. Как отмечает Кэтлин Партэ, ни одно из направлений советской литературы не подвергалось столь часто политической интерпретации, как «деревенская проза»², ни одно из направлений и не вошло так прочно в круг детского чтения. При этом, согласимся с Н.В. Ковтун, «нельзя сказать, что сегодняшнее поколение массово обратилось к книгам В. Белова, В. Астафьева, В. Распутина, В. Личутина, Б. Екимова <...> темы, мотивы, образы, которые названные писатели ввели в культурное поле, становятся популярны, хотя порой их значение нивелируется»³. Не удивительно, что влияние деревенской прозы может быть выяв-

¹ Цветова Н.С. Русская традиционная проза второй половины XX века как историко-литературный феномен // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2018. № 2. С. 68.

² Партэ К. Русская деревенская проза: светлое прошлое. Томск, 2004. С. 204.

³ Ковтун Н.В. Современный русский традиционализм: итоги и перспективы. Международный научный семинар «Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия». Красноярск, 16–19 ноября 2015 // Филологический класс. 2015. № 4 (42). С. 87.

лено и в произведениях, обращенных к детям и подросткам, например, в цикле рассказов Юрия Коваля о вологодской деревне неподалеку от Ферапонтова «Чистый Дор» и в лирических историях из сборника Станислава Востокова «Рябиновое солнце». Актуализируя архетипическое начало деревенской прозы, в которой деревня предстает как «локус, задерживающий время», «место соединения прошлого, настоящего и будущего», современные авторы литературы для подростков актуализируют и базовые компоненты этой модели: «память» («знания и представления о прошлом, включая и сопряженность с коллективным бессознательным») и «ожидания» (прогнозы, представления о будущем, включая сопряженность с желаемым, ожидаемым)⁴. Безусловно, в стремлении избежать прямого дидактизма авторы выстраивают нарратив таким образом, чтобы читатель-подросток через «путь» героя, сопереживание ему или отрицание его выбора сделал определенные выводы, «присвоил» предлагаемый ему опыт и систему установок, определился с выбором своего собственного пути.

Так, в повести О. Колпаковой «Суперсилы по наследству: мои советские дедушки» («Пять четвертей», 2022), в которой хронотоп деревни, связанный с такими концептами, как родина, судьба и труд («Мы всегда жили в деревне и занимались крестьянскими делами»⁵), отражает модель мира русского человека, в качестве персонажа-нарратора выступает шестнадцатилетняя Полина. Выбор в качестве фокального персонажа, выстраивающего фикциональный автобиографический нарратив, подростка позволяет автору рассматривать историческое прошлое в аспекте построения идентичности. Для Полины «Я» как рефлексивный проект предполагает познание себя в диалоге с «другими», идентификацию с определенной группой, в качестве которой в повести выступает род, отношение к истории как к обоснованию идентичности. При этом трансляция семейной памяти происходит в результате устной коммуникации со значимыми Другими, в качестве которых в повести выступают дедушки и прадедушки. Отсутствие принципиального противопоставления свидетельств и преданий о семейном прошлом и об исторических событиях вообще достигается за счет воспроизведения в рассказах дедушек различных нарративных моделей мировой культуры (притча, производственный роман, исторический роман, бывальщина и др.). Стратегия присвоения реализована в повести за счет металептических вкраплений, когда подросток-нарратор досказывает историю, начатую как свидетельство. Отношение к тексту как «посреднику» между приватными воспоминаниями, представляющими историю героя как словесно оформленный опыт, и социальной и культурной памятью позволяет говорить о притчевой стратегии воплощения художественного целого, которая позволяет репрезентировать связь поколений в ряде мультимодальных символов (память как «цветные разномастные ленточки» на ветвях столетней ветлы, суперсила).

Установка на рассказывание, сохранение особенностей устной речи отличают нарративную стратегию О. Колпаковой от «литературы травмы», для которой характерна установка на память Молчания. Так, Е. Басова в повести «Следы» создает «иллюзию» безличного повествования, выбирая повествование в прошедшем времени от

⁴ *Большакова А.Ю.* Поэтика прозы В. Распутина: художественная семантика времени // *Творчество В.Г. Распутина в социокультурном и эстетическом контексте эпохи: коллективная монография.* М., 2012. С. 20.

⁵ *Колпакова О.* Суперсилы по наследству: мои советские дедушки. М., 2022. С. 31.

третьего лица. Сначала о событии рассказывается как о повторяющемся, прочно вписанном в привычный уклад, жизненный цикл героев повести. Отсутствие привязки описываемых событий к конкретному моменту времени, их повторяемость задается с помощью глаголов несовершенного вида, для которых оказывается актуализировано значение многократности, и подчеркивается использованием глаголов многократного способа действия (итеративов) на -ыва / -ива (бывало), а также обстоятельств времени (иногда, каждый раз, как-то), так же указывающих на отсутствие временной локализации. Затем из череды типичных событий происходит постепенное вычленение одного события-коллизии, рассказ о котором развертывается в эпизод. Именно они в концепции повести соотносимы со «следом» прошлого. События же, соотносимые с настоящим временем – детством главной героини Ирки, лишены процессуальности и переведены в описание. Таким образом, в повести развертываются два разнонаправленных временных потока: взросление главной героини Ирки и реверсивное движение времени стариков. Но «инверсия времени» в даль памяти направлена в повести не «на поиск национальных первоначал, неких исходных точек в самодвижении русской души, истории, мира»⁶, что было характерно для деревенской прозы, но на демонстрацию механизма «блокады слова». Человеческая (семейная, социальная) разобщенность связана в повести не столько с сообществом новой деревни (как, например, у В.Г. Распутина), сколько с невыразимостью травмы. О.Ю. Багдасарян отмечает: «Примечательно, что в повести вообще мало прямой речи, «изображенного» слова. Как уже было отмечено, Мавка, Наталья, даже Иван много вспоминают – но никогда не говорят о своих воспоминаниях <...> пережитый опыт для них в первую очередь связан с молчанием – вынужденным или осознанным»⁷, символическим воплощением которого становится младенец – «немовля» («...взрослые молчали, а из невольных проговорок их, как ни старайся, не складывалась общая картина жизни»⁸). Отнесенные в прошлое эпизоды в сознании читателя выстраиваются в самостоятельный нарратив. Если в начале повести кругозор читателя равен кругозору Ирки и ее можно назвать протагонистом, то к финалу читатель знает больше героя, который может только догадываться, прозревать, видеть отдельные «следы», и сам становится хранителем памяти.

В основе сюжета другой повести Е. Басовой «Саша-ученый и Димка-хулиган» лежит ключевой для деревенской прозы сюжетный мотив возвращения на родину, к своим корням. Принимая после смерти бабушки – Анны Игнатовны – хозяйство, студент Саша переезжает жить в деревню Кошкино. В повести деревня жилая, хотя проникательного читателя должно насторожить, что автор не показывает нам других детей, кроме восьмилетнего Димки и пятнадцатилетней Юльки, которая живет одна в деревенском доме и наравне со взрослыми работает на ферме. Повествователь (а повествование ведется от 3 лица) выбирает стратегию повествования «Я» как «Другой», позволяющую ему поочередно проникать в сознание обоих персонажей – восемнадцатилетнего Саши, которого в деревне считают «чудиком», и восьмилетнего Димки. Диалогическая стратегия репрезентации опыта прошлого, реализуется за

⁶ Басова Е. Следы. М.; СПб., 2017. С. 15.

⁷ Багдасарян О.Ю. Память второго поколения и работа с прошлым в современной детской литературе // Политическая лингвистика. 2019. № 6 (78). С. 134.

⁸ Басова Е. Следы. С. 166.

счет вербализации оппозиционных точек зрения, при этом оба персонажа постоянно апеллируют к точке зрения старшего поколения: Димка – своей матери тетки Вассы, а Саша – бабушки Анны Игнатовны. Оппозиция «знание – труд», вокруг которой выстраивается конфликт повести, позволяет увидеть трансформацию традиционной мотивной структуры деревенской прозы, в которой знания (способность к учению, владение грамотой) выступают как символическая ценность, культивируемая в общественном мнении, а такие определения, как «башковитый парень», «грамотей» имеют положительную коннотацию («...вся деревня над тобой смеется»⁹). При этом отношение к деревенской жизни как тяжкому, ежедневному труду, артикулированное теткой Вассой в речевой традиции назидания, не предполагает осмысления труда как символической ценности. Тогда как Анна Игнатовна – старая Анюк, уважавшая и исполнявшая «древний обычай», сохранившая связь со своим родом, транслирует культурную коллективную память в символах, образах, кодах, языке, обычаях, которые органично встраиваются в романтизированную картину мира ее внука. Сюжет символической инициации, которую проходит Саша, участвуя в поисках и спасении Димки, позволяет автору актуализировать основополагающий для русской культуры мотив единства (соборности). Реализация нарративной интриги в аспекте трансформации оппозиции «свое – чужое» по законам диалектики и формирование системы персонажей в рамках модели, которую мы считаем базовой при обращении к проблеме трансляции ментального опыта последующим поколениям: прародители – наследник, репрезентированные в повести Е. Басовой в идее признанного коллективом наследника, позволяют определить нарративную стратегию повествования как притчевую.

Таким образом, литература для детей и подростков, являясь идеальной лабораторией для работы с идентичностью, обращается к топосу деревни, в репрезентации которого важное место занимают такие концепты, как «род», «семья», «дом», «крестьянский труд», «соседство» и идея связи времен. Репрезентация мира деревни, живущей по своим, издавна заведенным – самобытным – порядкам, позволяет авторам актуализировать константы русской национальной картины мира, вербализовать механизмы сохранения образов прошлого, традиционных ценностей и трансляции их следующим поколениям.

УДК 82-93

https://www.doi.org/10.29003/m3746.rus_lit_20-21/292-295

А.И. Октябрьская-Кисничан (Москва)

«РАССКАЗ ДЕДУШКИ МАКСИМА О СЕВАСТОПОЛЬСКОЙ ОБОРОНЕ ВО ВРЕМЯ КРЫМСКОЙ ВОЙНЫ» О.Е. НАККО: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ

В статье дан герменевтический анализ просветительского рассказа О.Е. Накко через призму исследования проблематики и поэтики данного произведения. Выявлена специфика рассказа как произведения, адресованного детской аудитории, выстроенного как

⁹ Басова Е. Саша-ученый и Димка-хулиган // Басова Е. Наша земля – дышит. М.; СПб., 2020.

рассказ-воспоминание. Акцент сделан на исследовании образной системы произведения, типологии характеров, а также актуальности темы памяти, проблемы героизма и т.д.

Ключевые слова: О.Е. Накко, Севастопольская оборона, просветительский рассказ, рассказ-воспоминание, детская проза, историческая проза, военная проза.

A.I. Oktyabrskaya-Kisnichan (Moscow)

**“GRANDFATHER MAXIM'S STORY ABOUT THE SEVASTOPOL
DEFENSE DURING THE CRIMEAN WAR” BY O.E. NAKKO:
PROBLEMS AND POETICS OF STORIES FOR CHILDREN**

The article provides a hermeneutic analysis of O.E. Nakko's educational story through the prism of the study of the problematic and poetics of this work. The specificity of the story as a work addressed to a children's audience, built as a memory story, is revealed. The emphasis is on the study of the figurative system of the work, the typology of characters, as well as the relevance of the theme of memory, the problem of heroism, etc.

Keywords: O.E. Nakko, Sevastopol defense, educational story, memory story, children's prose, historical prose, military prose.

Во второй половине XIX в. произошла существенная демократизация литературы в целом, писательской и читательской аудиторий. В ответ на это стали появляться народные школы и училища, читальни-библиотеки, разного рода курсы и т.д. Стали выходить соответствующие журналы и специальная литература – сборники, учебники, книги для чтения и т.д., – несущие просветительскую миссию и имеющие определенную целевую аудиторию – крестьянскую, рабочую, солдатскую, детскую. Главной задачей их становится обучение, воспитание и просвещение определенных социальных слоев. Таким образом, можно говорить об особом явлении русской литературы второй половины XIX – начала XX вв. – просветительской литературе. К числу таких авторов можно отнести писателя, журналиста и педагога А.Ф. Погосского (1816–1874), педагога и просветителя О.Е. Накко (1840–1919) и других.

Так, О.Е. Накко выбирает для своего произведения «Рассказ дедушки Максима о севастопольской обороне во время Крымской войны» (1904) жанр *просветительского рассказа-воспоминания*. Специфическая адресация произведения – дети народных училищ – предопределила стилистику рассказа: максимально ясный слог, выстроенный на стыке разговорного и литературного языков с четким объяснением специфических терминов. Это делало понятным написанное ребенку начала XX столетия из простой семьи, в багаже которого нет глубокой и долгой литературной традиции. Кроме того, действующими лицами рассказа, помимо взрослых героев, становились дети восьми-двенадцати лет, что вполне соответствовало возрасту читателей данного произведения, поэтому можно говорить о целевой адресации данного произведения именно этой возрастной группе. Главными героями рассказа Накко стали семидесятилетний плотник, бывший участник севастопольской обороны Максим Егорович Воробьев, который в продолжение традиций Пушкина, Лермонтова, Аксакова и др. становится рассказчиком, а его слушатели – семья его крестницы Дарьи, жены бондаря Василия, и их дети.

Демократичный состав героев предопределил особый круг тем и вопросов, поднятых в произведении. Прежде всего, это *тема Севастополя*, не только выдер-

жавшего 349-дневную оборону в 1854–55 гг., но и воскресшего из руин и пепла и ставшего красивейшим городом, фактически героическим центром Крыма. Описывая климат полуострова, Накко предопределяет истинные причины войны за Крым – слишком много желающих покушалось на благодатные земли «нашего Крыма»¹, а говоря о многонациональном населении полуострова, писательница закрепляет владения этой землей за ее подлинными хозяевами – Российской империей.

Не менее важной становилась *тема памяти*. Главный герой, старый защитник Севастополя, бережно хранит в памяти не только основные события героического прошлого, но на склоне лет старается поведать дорогие его сердцу воспоминания потомкам. Он не просто рассказывает о главных эпизодах обороны, но пропускает их через свои личные переживания и высказывает собственное отношение к происходящему тогда. Личностный принцип позволил автору изобразить происходящее полвека назад животрепещущим и близким героям-слушателям, а соответственно, и маленьким читателям, так как события прошлого представлены не только очевидцем, но и человеком не военным, волею обстоятельств втянутым в боевые события. Пушкинская традиция «Капитанской дочки» помогла автору решить важную проблему – связь поколений. Главным связующим звеном стал сам Максим Воробьев, который поведал о своей семье – отце, матери, брате, погибших в осажденном Севастополе, – своей крестной дочери Дарье, ее муже и детях. Семейная тема связывает единым узлом разные поколения и устанавливает между ними духовное родство, а знаковый предметный план помогает ощутить эту связь физически. Неприглядные пейзажные зарисовки («среди густой крапивы, высокой травы и маленьких деревьев акаций <...> выглядывали бугры желтой глины, кучи старого кирпича <...> уголь оть обвалившихся стѣнь бывшей хаты» (5)) наполняются особым смыслом и становятся зримым свидетельством прошлого, а также связывают героическое и трагическое прошлое (развалины), настоящее (всё стоит нетронутым) и будущее. Дедушка Максим завещает это место младшему сыну Дарьи Косте. На месте прошлой счастливой семейной жизни должна родиться новая, но трагические воспоминания и память о тех событиях должны стать залогом патриотического отношения к своей земле будущих поколений. Таким образом, воспоминания очевидца прочно увязаны с предметным планом – могилами родителей Максима Егоровича, братской могилой, где похоронен его младший брат, развалинами дома семьи Воробьевых, а желание героя поставить памятник близким людям демонстрирует материализацию памяти в жизнь. Наследником Максима Воробьева становится восьмилетний сын его крестницы. Тема наследия напрямую связана с темой памяти. Весьма интересно прослежен путь приобщения маленького героя к памяти прошлого. Если вначале он неотделим от других детей – своих сестер – и радостно приветствует пришедшего дедушку наряду с другими, то постепенно он проявляет характер. Как любой ребенок, Костя исследует новые места, интересуется окружающей обстановкой, он мало обращает внимание на взрослых, ему важнее исследовать неизведанное: «Одинъ только Костя продолжалъ бегать съ бугра на бугоръ и несколько разъ чуть-чуть не свалился въ крапиву» (6). Однако с подачи взрослых – окрик матери возвращает его к семье и привлекает вни-

¹ Накко О.Е. Рассказ дедушки Максима о Севастопольской обороне во время Крымской войны. Для детей народных училищ. Одесса, 1904. С. 9. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

мание к рассказу деда. Именно этот первотолчок становится началом пробуждения у маленького героя интереса к рассказу о прошлом. Он становится внимательным слушателем, не пропускающим в рассказе старика ни слова и переспрашивающим то, что ему было непонятно. К примеру, что такое бастионы. Он же готов восстановить справедливость и наказать обидчиков родителей Максима. В этой реакции и памяти о событиях прошлого и в воспитании уважения к героическим предкам, в связи поколений видит автор залог достойного будущего.

Другой важной проблемой рассказа Накко стала *героизация прошлого*. Простой плотник оказался причастным к значительным событиям прошлого. Этим объясняется простота и доходчивость изложения материала. В его интерпретации кратко изложены причины войны и ход боевых действий. Особенно выделены яркие харизматики – Меншиков, Нахимов, Корнилов, Тотлебен. Дана краткая общая характеристика этих деятелей, а также индивидуальные портреты. Главным движущим механизмом обороны названо единение всех – от сыновей государя, великих князей Михаила и Николая Николаевичей, до матросов, от адмиралов до сестер милосердия и детей. Война предстает как справедливая и оборонительная, а воины защищают Веру, Царя и Отечество. Неслучайно главной причиной войны стала защита православных христиан, живших в Турции, а поводом – отъём «въ Іерусалимѣ у нашего патріарха ключей отъ дверей Виоіемской церкви» (7–8).

Отдельной сюжетной линией становится рассказ о погибшем брате Максима Тимофее, который не просто погиб в Севастополе, но и совершил подвиг – спас раненого солдата – не бросил на улице, а с трудом дотащил до лазарета, но сам при этом попал под обстрел. Трагизм ситуации усилен возрастом героя – ему только исполнилось восемнадцать лет, положением в семье – недавно осиротел, единственным родным человеком остался старший брат, быстрым уходом (днем оторвало ногу, к утру умер), горем брата – о гибели Тимоши ему тяжело не только говорить, но и вспоминать даже спустя много лет. Однако именно сохранение памяти о героических событиях, донесение информации до потомков способствует воспитанию патриотизма. А образ защитника Севастополя намеренно приземлён и опрошен, но вместе с тем и героизирован. Кроме того, сама оборона Севастополя и Крымская война вписана в российскую и мировую историю и сопоставлена с событиями 1812 и 1877 гг. При этом войны оборонительные 1812 и 1854–55 гг. встали в один ряд с кампанией 1877 г. в Болгарии, так как русская армия и сама Россия во главе с ее императором выступила защитницей православных болгар. В этом единении славян и защите веры православной автор видит главное предназначение русского народа, выступающего во все времена с особой мессианской ролью.

Таким образом, жанр рассказа для детей о севастопольской обороне, развивавшийся во многом в демократической литературе второй половины XIX в. и рубежа XIX–XX вв., актуализировал важные проблемы текущей современности и выходил на вечные проблемы. Как правило, жанр рассказа об обороне Севастополя развивался в русле реалистической эстетики как рассказ просветительского характера, чьим адресатом становился ребенок или представитель демократических слоев. В творчестве О.Е. Накко данный жанр реализовался в такой жанровой разновидности, как рассказ-воспоминание.

УДК 82-343.4

https://www.doi.org/10.29003/m3747.rus_lit_20-21/296-299**В.В. Домашнева** (*Москва*)

ТИПОЛОГИЯ ХАРАКТЕРОВ В ФИЛОСОФСКИХ СКАЗКАХ Г.М. ЦЫФЕРОВА

Статья посвящена исследованию характерологии философских сказок Г.М. Цыферова. В произведениях, направленных на постижение бытийной проблематики, герои являются носителями определенных мировоззренческих установок, раскрывающихся в процессе их коммуникации, что обуславливает необходимость выделения основных типов характеров и соответствующих идейно-ценностных доминант. Система персонажей Г. Цыферова выстраивается на основе бинарных оппозиций (большой – маленький, фантазер – прагматик, альтруист – эгоист), элементы которых в сочетании друг с другом образуют ряд устойчивых психологических типов и рассматриваются писателем с точки зрения этики и аксиологии. Мотивный и стилистический анализ подтверждает, что обращение к данному принципу создания образа не только соответствует психолого-возрастным возможностям восприятия адресата, но и позволяет раскрыть наиболее значимые для него аспекты самоидентификации и самореализации в духовно-нравственном контексте. Делается вывод о приоритетности идеи универсализма в творчестве Цыферова: исследование разных ситуаций взаимодействия индивида с миром и обществом, с одной стороны, доказывает существование всеобщего глубинного сходства и, с другой стороны, утверждает красоту многообразия, способность противоположностей дополнять друг друга, что в совокупности обуславливает гармоничное единство мироздания.

Ключевые слова: философская сказка, русская детская литература, Г.М. Цыферов, система персонажей.

V.V. Domashneva (*Moscow*)

THE TYPOLOGY OF CHARACTERS IN G.M. TSYFEROV'S PHILOSOPHICAL FAIRY TALES

The article is devoted to the study of the typology of characters in G.M. Tsyferov's philosophical fairy tales. Each character of a tale dedicated to the problems of being conveys certain philosophical attitudes that are revealed in the process of their communication. It determines the necessity to identify the main types of such characters and the corresponding ideological and value dominants. G. Tsyferov's system of characters is built on the basis of binary oppositions (big – small, dreamer – pragmatist, altruist – egoist), the elements of which are considered in terms of ethics and axiology and, in combination with each other, form a number of stable psychological types. Motive and stylistic analysis confirms that turning to this principle of image creation corresponds to the psychological perception capabilities of a young addressee and also allows the author to reveal the most significant aspects of self-identification and self-realization in a moral context. It is concluded that the idea of universalism becomes the most important one in Tsyferov's philosophical fairy tales. The study of different situations of interaction between an individual, the world and society, on the one hand, proves the existence of universal deep similarity and, on the other hand, affirms the beauty of diversity, the ability of opposites to complement each other, which together determines a harmonious unity of the universe.

Keywords: philosophical fairy tale, Russian literature for children, G.M. Tsyferov, system of characters.

Философская сказка – это жанровая разновидность литературной сказки, направленной на раскрытие бытийной проблематики через синтез фантастического и реалистического¹: конкретная жизненная ситуация изображается как частный случай реализации универсальных законов, обретая символическое значение. Герои философской сказки являются носителями определенных комплексов идей и ценностей, на примере их взаимодействия друг с другом писатель представляет разные точки зрения на осмысляемый феномен, что обуславливает необходимость изучения системы персонажей в контексте исследования как данной жанровой разновидности в целом, так и конкретных произведений, например, сказок Г.М. Цыферова, писателя второй половины XX в.

Будучи профессиональным педагогом, Г.М. Цыферов обращался к значимым для адресата-дошкольника вопросам в соответствующей его психолого-возрастным особенностям форме. Так, облегчению восприятия смысла произведения способствует выстраивание системы персонажей на основе бинарных оппозиций: большой – маленький, фантазер – прагматик, альтруист – эгоист. Эти элементы в сочетании друг с другом образуют ряд устойчивых для творчества Г.М. Цыферова психологических типов.

Главным действующим лицом сказок писателя часто становится *герой-чудак*², маленький фантазер-альтруист, по сути являющийся воплощением детского сознания. Недостаток жизненного опыта компенсируется силой воображения мыслителя, самостоятельно исследующего мир и стремящегося раскрыть тайны бытия: например, в поисках вчерашнего дня теленок осознает ценность времени и нетленность истинной красоты («Теленок»). Рассеянный и мечтательный герой может осуждаться окружающими, казаться смешным и недалеким, однако именно он становится носителем мудрости. Так, в мини-цикле «Мой прекрасный пони» Г.М. Цыферов доказывает значимость не только физических, но и духовных потребностей, демонстрируя особую ценность не практически полезной («серьезные лошади»³ косят луг), а именно творческой деятельности, побужденной любовью и направленной на восстановление связи индивида и мироздания (пони отказывается приносить вред цветам и начинает косить дождь, чтобы сотворить небесное озеро, в котором отразилась бы Земля и все ее обитатели).

Как и юному читателю, герою важно определить своё истинное я, осознать свои достоинства и недостатки, найти свое место в жизни. Такое стремление к самоидентификации может и прямо входить в сферу проблематики произведения (поиск профессии в сказке «Жил на свете слоненок»), и изображаться символически (например, попытки пароходика вспомнить свойственный ему звук можно сравнить с поиском собственного голоса, мнения («Пароходик»)). Важнейшим аспектом постижения себя является и узнавание другого, что обуславливает необходимость изображения иных характеров.

¹ Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика): дисс. ... доктора филол. наук. М., 2001. С. 178.

² Кудряцева-Маленова Э. Литературная сказка в индивидуальном стиле Геннадия Цыферова в контексте чешской рецепции русской литературы для детей и молодежи во второй половине XX века. Вгпо, 2017. С. 74.

³ Цыферов Г.М. Как лягушонок искал папу: сказки и маленькие сказочки, сказочные истории, рассказы, повесть. М., 2005. С. 303. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

Так, положительный герой может быть представлен типом *старшего товарища*, сильного, доброго и рассудительного. В этом случае особенно важным оказывается рассмотрение оппозиции «большой – маленький» в контексте нравственной проблематики: «большие» слон, бегемот, медведь будто противопоставляются лягушонку, мыши, поросенку, однако исследование их внутреннего мира раскрывает гармоничность сосуществования этих типов. Истинная сила такого героя заключается не в размере, а в его способности сочувствовать и оказывать практическую помощь; *старший товарищ* не отказывается от духовной деятельности (подъемный кран любит цветы – стремится к прекрасному («Как отдыхал подъемный кран»)), но, в отличие от *чудака*, уделяет большее внимание не познанию вселенной, а поддержанию безопасности и покоя окружающих. Писатель подчеркивает, что обладание талантами и могуществом требует понимания ответственности и соответствующего поведения. Так, слон, который тоже сталкивается с несправедливостью (из-за бивней его считают страшным («Кто кого добрее»)) и нуждается в заботе, принимает необходимость сдерживать свои эмоции, чтобы не причинить вред маленьким героям: одна его слеза может сильно ударить по голове и напугать («Слон»). Сопоставляя разные типы характеров, Г.М. Цыферов раскрывает идею универсализма: приоритетными для героев оказываются не биологические законы, а общие нравственные установки, соотнесенные с вечными ценностями, что обеспечивает единство мироздания, в то время как сильные стороны одного индивида, компенсируют слабые стороны другого, поддерживая равновесие и гармонию бытия.

Своеобразным двойником *старшего товарища* является *взрослый*, «большой» герой-прагматик, для которого характерна некоторая степень эгоцентризма. Абсолютная погруженность в суету быта, повышенное стремление удовлетворить базовые потребности приводят к временной утрате душевной чуткости, разрыву связи индивида и бытия: прекрасный воздушный шарик обращается «толстым пузырем» (36), а ландыш утрачивает очарование, будучи первым, но не единственным («Про слоненка и медвежонка»). Г.М. Цыферов демонстрирует ограниченность такого взгляда на мир и обращает *взрослого* в объект воспитания: именно общение с *чудаком*, героем-ребенком, открывает возможность рефлексии, заставляет представить проблему с иной, оригинальной точки зрения и тем самым позволяет преодолеть духовную слепоту, а юный читатель приобщается к опыту эмпатии – внимательное отношение к чувствам другого порождает доверие и помогает последнему проявить свое истинное я (например, поведение якобы *взрослого* героя сказки «Про слоненка и медвежонка» обуславливалось его стеснительностью).

Отдельную группу персонажей составляют *эгоисты*. В данном случае выделение относительно устойчивого психологического типа является не вполне корректным, так как чрезмерной любовью к собственному я может отличаться и серьезный практичный механизм («Как отдыхал подъемный кран»), и ребенок-фантазер, мечтающий о славе («Китенок») – эгоизм начинает доминировать над остальными качествами, препятствуя развитию личности. Писатель убедителен в том, что обладание каким-либо талантом или умением бессмысленно, если этим способностям не найдется достойного применения, более того, нереализованная сила причиняет вред самому ее носителю: так, антагонист сказки «Как отдыхал подъемный кран» отказывается нуждающимся в помощи, переставая исполнять свои функции, и утрачивает свою мощь, выйдя из строя под тяжестью собственной конструкции. При этом стоит отме-

тить, что такой тип героя в произведениях Г.М. Цыферова встречается довольно редко: мир в его творчестве един в своем многообразии, поддерживается общей взаимопомощью, в то время как *эгоист*, отрывая себя от общества, способствует дегармонизации вселенной.

Изображению борьбы добра со злом писатель предпочитает осмысление самой природы личности и законов совместного существования индивидов, подталкивая адресата к мысли о том, что исследование собственного и чужого характеров способствует самосовершенствованию через усвоение ранее чуждых черт, ориентацию на положительный пример поведения. Так, герои сказки «Надо подумать», попадают в разные ситуации, исход которых зависит от скорости принятия решения, однако ни одна мировоззренческая установка не оказывается единственно верной: если в одном случае положительной чертой оказывается решительность (первый цыпленок получает завтрак, а второй остается голодным), то в другом – рассудительность и осторожность (первый цыпленок мокнет, а второй строит уютный дом). Особенности взаимодействия двух ценностных систем отражаются и на уровне языка: например, автор использует довольно ограниченный набор форм слов («солнышко», «цыпленок», «братец», «горка» и т.д.) и фраз («Надо подумать», «Зачем же нам голова?», «Чего тут думать») (25–28), распределяя их так, чтобы определенные лингвистические единицы служили выражению определенного мировоззрения и помогали читателю более ясно представить систему персонажей. На протяжении сказки герои наблюдают друг за другом и оценивают последствия собственных действий, в результате чего осознают необходимость учитывать мнение оппонента и сами становятся мудрее и опытнее.

Таким образом, можно сделать вывод, что представление разных типов характера в философской сказке позволяет Г.М. Цыферову, ориентируясь на интересы и потребности адресата, обращаться к вопросам самоидентификации и самореализации в духовно-нравственном контексте. Мотивный и стилистический анализ подтверждает установку на универсализм: на примере конкретных ситуаций взаимодействия индивида с миром и обществом писатель раскрывает мысль о всеобщем глубинном сходстве, обуславливающем единство мироздания, и утверждает способность противоположностей взаимодополнять друг друга, поддерживая гармонию и многообразие вселенной.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX—XXI ВЕКОВ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 82.091

https://www.doi.org/10.29003/m3748.rus_lit_20-21/300-303

Г.К. Орлова (Москва)

ДАТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ДЕТЕЙ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ: ИСТОРИЯ, ДИНАМИКА, ТЕНДЕНЦИИ

В статье прослеживается история перевода и публикации на русском языке датских произведений для детей, начиная с середины XIX в. и по настоящее время. Рассмотрены литературные и внелитературные причины колебания интереса к скандинавской литературе на всем протяжении существования литературных контактов между Россией и Данией. Проанализированы современные тенденции на книжном рынке и побудительные мотивы его участников при отборе произведений для перевода на русский язык.

Ключевые слова: датская литература, перевод, русский язык, литературные контакты.

G.K. Orlova (Moscow)

DANISH CHILDREN'S LITERATURE IN RUSSIAN TRANSLATIONS: HISTORY AND TRENDS

The paper examines the history of Danish children's literature translation into and publication in Russian from the middle of the 19th century to the present day. The article considers literary and extraliterary reasons for the fluctuations in the readers' and publishers' interest in Scandinavian literature throughout the history of literary contacts between Russia and Denmark. The work analyses contemporary publishing trends and the book market participants' motivations when selecting Danish authors and books for translation into Russian.

Keywords: Danish literature, translation, Russian, literary contacts.

В огромном массиве детской литературы на русском языке произведения датских писателей занимают скромное место, если не принимать во внимание одного из самых читаемых на протяжении полутора веков авторов – Х.К. Андерсена. Начало русско-датских литературных контактов относит к середине XVIII в.: в 1743 г. на русском языке было издано «Путешествие в Россию» Педера фон Хавена с предисловием датско-норвежского комедиографа Людвиг Хольберга (1684–1754)¹, а в 1759 г. в журнале «Трудолюбивая пчела» опубликован перевод эпistolы Хольберга «Epistola CCLXXXIII» («Из Гольберговых писем»)². Однако

¹ Люстров М.Ю. Датский источник XIX в. О русских переводах Л. Хольберга // Новый филологический вестник. М., 2012. № 1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/datskiy-istochnik-xix-v-o-russkikh-perevodah-l-holberga>.

² Сложеникина Ю.В., Растагаев А.В. Коммуникативная стратегия журнального метатекста «Трудолюбивой Пчелы» А.П. Сумарокова (на примере декабрьского номера) // Язык. Словесность. Культура. М., 2011. № 2. С. 140.

вплоть до 1850-х гг. интерес к произведениям датских авторов был более чем умеренным. Ситуация в корне меняется во второй половине XIX в., когда на русском языке начинают активно издавать произведения скандинавских, и, в частности, датских, писателей.

Первый датский «детский» автор, Х.К. Андерсен, стал и самым значительным для русской культуры, и самым издаваемым датчанином в России. Знакомство со сказками писателя состоялось еще в первой половине XIX столетия, а уже к концу века интерес приобрел устойчивый характер³. Андерсена воспринимали как создателя новой сказочной формы, нового жанра, «в котором не было у него ни предшественников, ни преемников»⁴. Сказки многократно переводились, издавались, переиздавались и рецензировались, впечатления о них нашли отражение в творчестве целого ряда крупных русских писателей. Только лишь в период до 1917 г. отмечаются шестизначные цифры изданий⁵, в 1880–1990-е гг. были изданы несколько многотомных собраний сказок и четырехтомное «Собрание сочинений» в переводе А. и П. Ганзен⁶.

На протяжении XX–XXI вв. сказки неоднократно издавались в переводах А.В. Ганзен, Ю.Я. Яхниной и других, в 2005 г., к юбилею писателя, в издательстве «Вагриус» вышло четырехтомное «Собрание сочинений»⁷ в новых переводах.

Вопрос о целевой аудитории сказок датского писателя неоднозначен, тем не менее, они стали фактом детской литературы.

В 1900–1910-х гг. в России приобретают популярность сказки Карла Эвальда, известного датского писателя, журналиста и педагога, чьи произведения появлялись как в виде неперiodических изданий, так и в журналах «Всеобщий ежемесячник», «Русское обозрение», «Современник», «Северное сияние», «Нива»⁸.

Интерес к переводным изданиям, в том числе и к датской литературе, столь выраженный в 1890–1910-е гг., практически угасает в 1930–1940-е гг., чтобы возродиться в 1950-е⁹; появляются в печати и отдельные произведения для детей. Так, в 1950-е гг. выходит классическая датская книга для детей младшего возраста Йенса Сисгора «Палле один на свете»¹⁰ (дат. 1942), впоследствии неоднократно переиздававшаяся (в 1973, 2004 и 2016 гг.), сборник рассказов для детей среднего школьного возраста известного в СССР писателя-коммуниста Мартина Андерсена Нексё¹¹, в 1960–1970-е и начале 1980-х появляются переводы повестей писателя-антифашиста

³ См.: Шарыпкин Д.М. Скандинавская литература в России. Л., 1980. С. 244–245.

⁴ Без подп. Андерсен. Собрание сочинений. Пер. А. и П. Ганзен // Мир Божий. 1894. № 6. С. 198.

⁵ Брауде Л.Ю., Шиллегодский С.П. Сказки Ганса Христиана Андерсена в России // Ученые записки Ленинградского гос. пед. ин-та им. А.И. Герцена. 1959. Т. 198. С. 285; Переслегина Э.В. Ханс Кристиан Андерсен. Библиографический указатель. М., 1979.

⁶ Андерсен Г.Х. Полн. собр. сказок. Т. 1–3. СПб., 1868–1885; Он же. Полн. собр. сказок: В 4 т. М., 1884; Он же. Иллюстрированные сказки. Полн. собр.: Е 6 т. СПб., 1894; Он же. Собр. соч.: В 4 т. СПб., 1894–1895.

⁷ Андерсен Х.К. Собр. соч.: В 4 т. М., 2005.

⁸ Грязневич Н. Библиография переводов датской художественной литературы на русский язык. СПб., 1911. С. 100–103.

⁹ См.: Переслегина Э.В. Карин Микаэлис. Библиографический указатель. М., 1978; Она же. Мартин Андерсен Нексё. Библиографический указатель. М., 1969.

¹⁰ Сиссгорд Й. Палле один на свете. Пер. В. Островского и Ю. Яхниной. М., 1957.

¹¹ Андерсен Нексе М. Рассказы. М., 1958.

Эльмара Вульфа¹², Мариуса Дальсгора¹³, Карит Этлар (псевдоним Карла Бросбёлля)¹⁴, Лайфа Эспера Андерсена¹⁵.

В 1990–2010-е гг. увлечение скандинавской литературой переживает очередной всплеск, на сей раз интерес издателей к детской литературе по ряду причин довольно велик. С 1990–2023 издан целый ряд разнообразных по жанру и обращенных к различным возрастным группам книг для детей и подростков в переводах с датского языка, принадлежащих, в том числе, перу современных писателей: сказочная повесть Сесиль Бёдкер «Силас и вороной» в сборнике «Пираты с острова Меларен»¹⁶ (дат. 1967), книжка с картинками для малышей Дины Геллерт (1961) «Как Пятачок стал врединой» (дат. 1994)¹⁷, сказочное повествование Ларса-Хенрика Ольсена «Эрик – сын человека: Путешествие в сказочный мир скандинавских богов»¹⁸ (дат. 1986), сказки Харальда Бергстеда «А мне какое дело»¹⁹ и Иба Спанг Ольсена «Болотница пиво варит»²⁰ в антологии 1990 г. «Подарок тролля», также у Ольсена в 2017 г. – книжка с картинками «Маленький паровозик»²¹ (дат. 1963), детективы Йенса Хольма (псевдоним Бенгта Януса Нильсена)²², познавательная «История о том, как мама стала мамой, а папа – папой» Петера Готхарда²³, иллюстрированная сказка Иды Йессен «Маяк»²⁴, приключенческая повесть Йорна Рилиа «Мальчик, который хотел стать человеком» (дат. 1979)²⁵, гринландские сказки в пересказе Г. Бьерре «Одноглазый великан» (дат. 2016)²⁶, фантастические повести Гунвор Ганер Крайберг «Мирья. Новые крылья» (дат. 2017) и «Мирья. Камень грез» (дат. 2017)²⁷, сказочная повесть Бьярне Ройтера «Элиза и говорящая собака» (дат. 2016)²⁸, сказки Кима Фупа Окесона²⁹, графические романы Анетте Херцог³⁰ и проч. В 2000–2010-х выходят

¹² Вульф Х. Непогода. Пер. с дат. И. Бернштейн. М., 1962; Вульф Х. Солнечный бродяга. Пер. с дат. Н. Крымовой и А. Сиповича. М., 1960; *Он же*. Пер. борется за свободу. Пер. с дат. Л. Брауде. М., 1962.

¹³ Дальсгорд М. Сын смотрителя маяка. Пер. Л. Брауде. М., 1967.

¹⁴ Этлар К. Предводитель энгов. Ист. повесть. Пер. с дат. Ю. Яхниной и С. Тархановой. М., 1971

¹⁵ Андерсен Л.Э. Тебе этого не понять: три повести. Пер. с дат. Т. Величко. М., 1982.

¹⁶ Бёдкер С. Силас и Вороной. Пер. Н. Беляковой // Пираты с острова Меларен. Петрозаводск, 1991.

¹⁷ Геллерт Д. Как Пятачок стал врединой. Пер. с дат. С. Белокрыницкой. М., 1996.

¹⁸ Ольсен Л.-Х. Эрик – сын человека: Путешествие в сказочный мир скандинавских богов. Пер. О. Рождественского. М., 1996.

¹⁹ Бергстед Г. А мне какое дело. Пер. М. Тевелева // Подарок тролля. Петрозаводск, 1990.

²⁰ Ольсен И.С. Болотница пиво варит. Пер. М. Тевелева // Подарок тролля. Петрозаводск, 1990.

²¹ Ольсен И.С. Маленький паровозик. Пер. М. Людковской. М., 2017.

²² Хольм Й.К. Тайна лесного браконьера. Тайна ночных вспышек. Тайна пустующей дачи. Пер. с дат. Ю. Чупрова; М., 1998; *Он же*. Загадочное письмо. Пер. с англ. Ю. Чупрова. М., 1997.

²³ Готхардт П. История о том, как мама стала мамой, а папа – папой. Пер. с дат. О. Коваленко. М., 2009.

²⁴ Йессен И. Маяк. Пер. с дат. М. Людковской. М., 2011.

²⁵ Ризль Й. Мальчик, который хотел стать человеком. Перевод Л. Горлиной. М., 2011.

²⁶ Бьерре Г. Одноглазый великан. Сказки и легенды Гренландии. Пер. с дат. Г. Орловой. М., 2022.

²⁷ Крайберг Г.Г. Мирья. Новые крылья. М., 2022; *Она же*. Мирья. Камень грез. Пер. с дат. Е. Фетисова. М., 2023.

²⁸ Ройтер Б. Элиза и говорящая собака. Пер. с дат. М. Людковской. М., 2021.

²⁹ Окесон К.Ф. История для Салли. Пер. с дат. Е. и А. Красновых. СПб., 1996; *Он же*. Гражданин, гражданка и маленькая обезьянка. Пер. с дат. М. Людковской. М., 2008; *Он же*. Как дедушка стал привидением. Пер. с дат. М. Людковской. М., 2008.

³⁰ Херцог А. Шторм в сердце. Сердце Шторма. Пер. с дат. Е. Гуровой. М., 2019.

целые серии подростковых фэнтези Лине Кобербёль³¹ и книг для малышей Якоба Мартина Стрида³² в разных переводах.

Как видно, интерес к датской литературе у издателей распределяется неравномерно, что обусловлено целым рядом культурных, политических и экономических причин, среди прочего, интересом к переводной литературе в целом. Тем не менее, учитывая малое распространение датского языка в мире, доля переводов детской литературы, представленных на российском книжном рынке и в библиотеке русскоязычного читателя, достаточно велика, хотя выбор издательств не всегда напрямую коррелирует с читательским интересом, а также популярностью и значением писателя или отдельных его произведений на родине.

УДК 82.091

https://www.doi.org/10.29003/m3749.rus_lit_20-21/303-307

К.Н. Галай (Москва)

ЗАБЫТЫЙ ЭРЕНБУРГ В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ПРЕССЫ

И.Г. Эренбург – писатель, поэт, публицист, творческое наследие которого можно назвать приобретением русской литературы XX века. Писатель, живший подолгу как в России, так и за рубежом, был известен во Франции. Произведениями Ильи Эренбурга, написанными в 30-е годы XX века, интересовались французские читатели. О нем писали статьи в различных французских еженедельниках и, более того, его приглашали как журналиста, он сам писал заметки и давал интервью французским газетам и журналам. Огромный интерес к личности Ильи Эренбурга появился во время Второй мировой войны: о нем говорили как о «боевом писателе», как о стороннике франко-советских отношений, как о великом путешественнике. И, конечно же, французская пресса не могла пропустить роман писателя – «Падение Парижа». В 90-е годы XX века об И. Эренбурге выходят различные биографические книги, в которых его, с одной точки зрения, называют «посредственным романистом», «слабым писателем», но «воплощением эпохи», а с другой – «странствующий еврей» и «убежденный человек», «кочевник мира» и «миссионер культуры». В современное время мы видим лишь упоминания имени Ильи Эренбурга как выдающегося журналиста, писателя «первой волны» эмиграции, который был символом своего времени.

Ключевые слова: И. Эренбург, воплощение эпохи, журналист, боевой писатель, Падение Парижа.

³¹ В переводе Л. Брауде: *Кобербёль Л. Дина. Чудесный дар* СПб., 2004; *Она же. Дина. Последний дракон*. СПб., 2008; *Она же. Дина. Дар змеи*. СПб., 2008. В переводе Е. Гуровой: *Она же. Магия крови*. СПб., 2017, *Дикая ведьма*. СПб., 2017; *Она же. Обещание ведьмы*. СПб., 2018; В переводе Е. Красновой: *Она же. Взгляд ворона*. СПб., 2017; *Она же. Послание сокола*. СПб., 2017 и проч.

³² В переводах М. Людковской: *Стрид Я. М. Мимбо-Джимбо*. М., 2011; *Он же. Как спасали крошку Мадсена*. М., 2011; *Он же. Мимбо-Джимбо рисует*. М., 2015; В переводе Н. Киямовой: *Он же. Мимбо-Джимбо и большие слоны*. М., 2015; *Он же. Мимбо-Джимбо едет в гости*. М., 2016; В переводе В. Жигановой: *Он же. Мумбо-Джумбо, Баба-Яга и волшебные грибы*. М., 2021; *Он же. Мимбо-Джимбо строит маяк*. М., 2018; *Он же. Озорные стихи*. М., 2022 и проч.

K.N. Galay (*Moscow*)

THE FORGOTTEN EHRENBURG IN THE CONTEXT OF THE FRENCH MEDIA

I.G. Ehrenburg was a writer, poet, publicist, whose creative legacy can be called an important asset of Russian literature of the twentieth century. The writer, who lived for a long time both in Russia and abroad, was also known in France – his figure was quite significant for the French readers and he was mentioned in various French weeklies. Moreover, he was invited as a journalist, wrote articles himself and gave interviews to French newspapers and magazines. A huge interest in the personality of Ilya Ehrenburg appeared during the Second World War: he was spoken of as a “combat writer”, as a supporter of Franco-Soviet relations, and as a great traveller. And, of course, the French media could not miss Ehrenburg's novel “The Fall of Paris”. In the 90s of the twentieth century, various biographical books about Ehrenburg are published, in which he, from one point of view, was called “a mediocre novelist”, “a weak writer”, but “the embodiment of the era”, and from another point of view – “a travelling Jew” and “a man of conviction”, “a nomad of the world” and “a missionary of culture”. In modern times, we only encounter references to the name of Ilya Ehrenburg as an outstanding journalist, a writer from the ‘first wave’ of emigration, who stood as a symbol of his era.

Keywords: I. Ehrenburg, embodiment of the era, journalist, combat writer, the Fall of Paris.

Писатель, поэт и публицист И.Г. Эренбург (1891–1967) был свидетелем многих событий, которые разделили историю России на до и после: революционное движение в России, Первая мировая война, революция 1917 года, борьба с фашизмом, Великая Отечественная война, движение сторонников мира. Все эти события многое определили в судьбе и творчестве писателя. Творческое наследие Эренбурга можно назвать приобретением русской литературы XX века. Писатель, живший подолгу как в России, так и за рубежом, был известен повсюду, особенно во Франции. После отъезда из России он всю жизнь жил между Берлином и Парижем, Москвой и Стокгольмом, что сделало его фигуру наиболее заметной среди европейцев. Литературное наследие Эренбурга огромно: стихотворения, романы, воспоминания, публицистика, переводы.

Анализируя публицистику, мы можем говорить, что об Эренбурге в 1930-е годы знали и французские читатели. В одной из заметок того времени написано: Эренбург «поэт, историк, прозаик, журналист – одна из самых заметных личностей в русской литературе этого времени. Он обязан этим как разнообразию, так и оригинальностью своего таланта»¹. В другой заметке говорилось, что Эренбург – «русский писатель свободных и революционных тенденций, чьи произведения не раз подвергались советской цензуре и запретам. Но и буржуазные правительства больше не принимают его литературу, и во Франции, как и в других странах, работали над тем, чтобы изъять его произведения»².

Эренбург был интересен не только как беллетрист, но и как блестящий журналист, он написал множество заметок как для русской, так и для иностранной прессы, был неким мостом между культурой СССР и культурой Франции. Так, например, еженедельный журнал «Vu» (Взгляд) 18 января 1933 года совместно с Эренбургом посвятил целый разворот пятнадцатилетию революции в России: по просьбе редак-

¹ Le Midi socialiste: quotidien régional. 26.07.1930, № 11, p. 402.

² L'Œil de Paris, 07.02.1931, № 118, p. 7.

ции журнала Эренбург провел беседу с пионерами, обсуждая русскую и зарубежную литературу³.

Огромный интерес к личности Эренбурга появился во время Второй мировой войны. Газета «Rafales» (Порывы) называет Эренбурга «боевым писателем», «который понимает фронт и которого фронт принимает. Достаточно прочесть строчку из его сочинений, поговорить с ним минуты две, чтобы оценить, насколько правильно это мнение <...> Весь мир с нетерпением ждет слова Эренбурга. Статьи, написанные им в годы войны, уже исчисляются тысячами»⁴.

На страницах газеты «Ce soir: grand quotidien d'information indépendante» (Сегодня вечером: главные независимые ежедневные новости) была напечатана статья Эренбурга «Возможна ли третья мировая война?», сопровождаемая словом о нем Ж.-Р. Блока. Журнал «Combat» (Бой) дает заметку об организованной Эренбургом и прошедшей в Московском Доме профсоюзов конференции, посвященной Франции и имевшей значительный успех. В заметке пишут, что «Эренбург является одним из самых ярких сторонников франко-советских отношений как основ будущего мира...»⁵. «Nuit et jour» (Ночь и день) называет Эренбурга «авторитетным голосом времени» и «большим другом Франции»: он «подолгу находился во Франции и, как настоящий друг, он понимает наши ошибки и предостерегает от их свершения»⁶.

Газета «Regards» (Взгляды) в 1946 посвятила Эренбургу целый разворот, опубликовав очерк И. Гьомаль о встрече с русским писателем – «великим путешественником, который стал одним из архитекторов победы в сожженном и разграбленном мире <...> В коридоре Нюрнберга, где я встретила с этим кузнецом победы, так дорого приобретенной, проскользнул мимо нас защитник Кейтеля. Он отвел меня в сторону:

– Правда ли, что русский писатель Илья Эренбург сейчас в Нюрнберге? Дошли слухи, что он приехал, и все подсудимые волнуются...

– Почему?

– Потому что они боятся его!

И я поняла в тот момент, после этого бесхитростного признания, всю правду слов Молотова, который утверждал, что Илья Эренбург стоит нескольких дивизий»⁷.

И, конечно же, французская пресса не могла пропустить роман «Падение Парижа», который Эренбург начал писать в 1941 г. Рецензент газеты «Femmes françaises» (Французские женщины) ставит роман Эренбурга на один уровень с романами Гюго и Золя: «Вы просто должны прочесть этот роман, как когда-то читали "Отверженных" или социальные романы Золя, этот роман сгущен, но ясен одновременно»⁸. А в газете «Ambiance» (Атмосфера) сказано, что «авторитетное перо Ильи Эренбурга освещает падение Парижа ослепительным светом, в котором ненависть превращается в гордость»⁹.

³ Vu: journal de la semaine. № 253, 18.01.1833, p. 84-85.

⁴ Rafales. № 36. 23.11.1944, p. 4.

⁵ Combat: hebdomadaire du Mouvement de libération française Mouvement de libération nationale (France; 1943–1945). № 485, 1.06.1944, p. 2.

⁶ Nuit et jour: le grand hebdomadaire illustré. № 5, 18.01.1945, p. 4.

⁷ Regard, 16.08.1946, № 54, p. 5.

⁸ Femmes françaises, 01.03.1945, № 25, p. 10.

⁹ Ambiance, 14.02.1945, № 10, p. 10.

Правда, уже в 90-е годы о нем говорили как о представителе большевистской литературы, которому в то же самое время удалось добиться признания режима своим «парижанством», публикуя свой роман «Падение Парижа» частями в «Правде» и держа читателей в напряжении. И тут есть интересный рассказ: «Однажды ночью звонит телефон. Эренбург встает, берет трубку, и у него кровь стынет в жилах, в горле пересыхает, когда он слышит Голос и узнает его: “Товарищ Эренбург?” Это Сталин! Да! Это он, без всякого сомнения! “Да, товарищ Сталин...” – в ужасе заикается Эренбург. Голос медленно и мрачно произносит: “Скажите, товарищ, я каждый день читаю «Падение Парижа» в «Правде». Есть еще одна глава, да?...” – “Эммм, да... Товарищ Сталин, история уже почти закончилась...” – “Ну-ну, товарищ Эренбург, мне очень нравится эта история. Но хотелось бы уже знать финал” – “Да-да, товарищ Сталин, я могу Вам сказать...” – “Подождите... Нет, я прочитаю... Я только хотел спросить Вас об одном. Мне очень нравится Этьен, но я надеюсь, что ты его не убьешь, а? Этого, видите ли, мне бы не хотелось. Ты убиваешь его?” Эренбург глубоко вздыхает: он внезапно становится королем этого мира, Богом которого является Сталин. “О, нет, нет, я... я не убью его!” Голос: “Это хорошо, это хорошо, я доволен тем, что вы мне обещаете. Спасибо, товарищ Эренбург. Спокойной ночи”»¹⁰.

В 90-е годы XX века Эренбург упоминается то как писатель, который сталкивался с Андре Жидом, с которым встречался Шарль Пегги, как друг Макса Жакоба и Пикассо или как человек, с которым поссорился Поль Элюар. В биографических изданиях об Андре Мальро, Барбюсе или об Андре Бретоне также упоминается имя Эренбурга, но только упоминается, Эренбург оказывается на втором плане. В принадлежащих французским исследователям обзорах советской литературы встречается имя Эренбурга, например, М. Окутюрье вспоминает о повести «Оттепель», но в целом он оценивается как фигура из прошлого, современник Пастернака, Олеси, Бабеля. Окутюрье пишет: «Советы, состоящие в основном из некоммунистов, таких как Алексей Толстой, Эренбург или Пастернак, приносят атмосферу союза съезда писателей и гарантии их правительства, позволяют сталинскому СССР восстать как поборнику свободы и демократии в лицо нацистской опасности»¹¹. В 1991 году вышла написанная Э. Берар биография Эренбурга с предисловием Е. Эткинда; Эткинд предлагает следующую оценку исторической роли Эренбурга: «Илья Эренбург – посредственный романист и слабый поэт, его огромная автобиографическая книга, которой он посвятил последнюю часть своей жизни, вовсе не является шедевром жанра: написанная наспех, она оставляет читателю желать большего: вопросов гораздо больше, чем ответов, поверхностные портреты, легкие теории, неполные, сомнительные, даже нечестные признания. Однако именно он, Илья Эренбург, является человеком века. Трудно было бы назвать другого человека, который был бы настолько воплощением своей эпохи»¹².

В следующем, 1992-м, году на французском языке вышла еще одна книга, посвященная Эренбургу: книга Lilly Marcou «Ilya Ehrenbourg: un homme dans son siècle»; Эренбург понят здесь как человек своей эпохи, с ее противоречиями и заблуждениями, «прежде всего литератор, космополит и патриот одновременно,

¹⁰ *Cau J.* Composition française, 1993, p. 11–12.

¹¹ *Aucouturier M.* Le réalisme socialiste. 1998.

¹² *Bérard E.* La vie tumultueuse d'Ilya Ehrenbourg, juif, russe et soviétique / Préf. d'Efim Etkind. p. 7.

“странствующий еврей” и “убежденный человек”, “кочевник мира” является еще и миссионером культуры»¹³.

Сейчас Эренбург лишь упоминается – как выдающийся журналист, писатель «первой волны» эмиграции, который вернулся, как человек, который был символом своего времени. В «*Dictionnaire mondial des littératures*» о нем говорится в статьях, посвященных литературе эмиграции («среди эмигрантов “первой волны” некоторые вернулись в СССР – такие как М. Горький, А. Толстой и И. Эренбург – и получили там официальное признание»), а также в статье «Строительство социализма», где Эренбург наряду с Леоновым, Фадеевым и Шолоховым назван среди тех, кто согласился «поставить свое перо на службу строительства социалистического общества» и писал «неудобоваримые искусственные романы»¹⁴. Эренбург, впрочем, упоминается французскими историками литературы также как автор повести «Оттепель», название которой дало имя эпохе, произведения, в котором автор «отказывается от триумфальных лозунгов строгости, чтобы выразить стремление художников к большей свободе». Тут он стоит в одном ряду с Дудинцевым и Пастернаком¹⁵.

Т.А. Купченко (Москва)

В. МАЯКОВСКИЙ И ДАНТЕ: МОТИВЫ «НОВОЙ ЖИЗНИ», НЕБЕСНОЙ ЛЮБВИ И РАЯ В ПОЭМЕ «ПРО ЭТО» (1923)

В. Маяковский не считается поэтом, для контекста творчества которого важен Данте. Однако дантовскую сторону его поэзии отмечали некоторые исследователи: О. Седакова в статье «Дантовское вдохновение в русской поэзии»¹⁶ и К. Кантор в книге «Тринадцатый апостол»¹⁷. Но, например, в антологию русских поэтов, связанных с великим итальянским поэтом – «“И я, как тень, бреду за Дантом...”: Данте в русской поэзии (1895–2015 гг.)» (Центр книги Рудомино, 2015), – авангардист не вошел. Тем не менее еще в ранних своих стихах, являющихся во многом автопортретом, Маяковский писал: «Если б быть мне косноязычным, / как Данте / или Петрарка! / Душу к одной зажечь! / Стихами велеть истлеть ей! / И слова / и любовь моя – триумфальная арка: / – пышно, / бесследно пройдут сквозь нее / любовницы всех столетий»¹⁸. Данте в них появляется как тот, кто владеет прежде всего силой слова. Этот же мотив звучит и в последних стихах Маяковского: «Я знаю силу слов, я знаю слов набат...»

¹³ Marcou Marcou L. Ilya Ehrenbourg: un homme dans son siècle. 1992, p. 11.

¹⁴ Dictionnaire mondial des littératures / Larousse; sous la dir. de Pascal Mougin et Karen Haddad-Wotling. 2002, p. 1080.

¹⁵ Bulletin mensuel de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier. Vol. 46, p. 272.

¹⁶ Седакова О. Дантовское вдохновение в русской поэзии // Седакова О. Мудрость надежды и другие разговory о Данте. СПб., 2023.

¹⁷ Кантор К. Тринадцатый апостол (книга о Маяковском). М., 2008.

¹⁸ Маяковский В.В. Себе любимому посвящает эти строки автор («Четыре...») // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1939–1949. Т. 1. 1939. С. 138.

Для поэзии Маяковского очень важны А. Блок и В. Соловьев с их культом Прекрасной Дамы – небесной Софии, любовью и светом преобразующей весь мир, ведущей его к спасению¹⁹. Истоки этого образа ведут к Беатриче. По мысли Седиковой, рядом с Беатриче у Данте есть «другой женский образ, любимая и вероломная Флоренция, так и у Блока есть “Русь моя, жена моя”»²⁰. Эта оборотная, демоническая сторона любви у Маяковского в образе возлюбленной совмещена с возвышенной. В «Про это» любимая существует и в бытовом, и в неземном, космическом измерении. Примечательно, что ее не видно, только слышен «ее невыносимый голос». Интересно сопоставить образы возлюбленной у Маяковского с «Новой жизнью» Данте, преддверием грандиозных картин «Божественной комедии». В этом тексте присутствует мотив тайной любви, чье имя нельзя называть, настолько она свята. Герой не говорит о ней даже предмету своих чувств, а пользуется другой донной как «ширмой», чтобы скрывать истинную возлюбленную. Предмет поэмы у Маяковского также так и не назван, хотя вроде бы и прозрачен: он скрыт за эвфемизмом «про это» и за рифмованным пятиточием вступления. Беатриче живая, явленная в «Новой жизни», предстает так действующей на поэта, что отвращает его от всех земных проявлений любви, обращая только в высшему, преобразуя все его существо и заставляя размышлять о высших проявлениях любви и чувствовать их. От героини поэмы «Про это» зависит спасение Человека из-за семи лет. Он резко «отменяет» самоубийство, подразумевая ее безусловную готовность спасти его, однако от ее имени об этом ничего не сказано. Это ее предназначение независимо от ее земной роли, миссия, которую она неизбежно выполняет. Возлюбленная показана как недостижимый абсолютизм, как существо, находящееся выше всего происходящего. «Скажу: – Смотри, даже здесь, дорогая, / стихами грома обыденщины жуть, / имя любимое оберегая, / тебя в проклятиях моих обхожу»²¹.

К Данте поэт обращается не только непосредственно, но и через другого писателя – Оскара Уайльда, чью балладу он делает названием главы своей поэмы. Уайльд в эссе «Критик как художник» (1890) в качестве примера вечной природы искусства приводит картины дантовского Рая и Беатриче. И такой сложный контекст здесь не случаен. В тюремной балладе английский писатель обращается к трагичной природе земной любви, через которую, тем не менее, поклоняется любви вечной.

Поэтика автокомментария и отсылок к собственным текстам внутри произведения также роднит «Про это» и «Новую жизнь» Данте. Описание любви становится и описанием творчества.

¹⁹ Например, см. об этом: *Комаров С.А.* В.В. Маяковский и В.С. Соловьев (постановка проблемы) // *Русская литература и философская мысль XIX–XX вв.: Сб. науч. тр.* Тюмень, 1993. С. 124–135. *Он же.* «Клоп» и «Баня» В. Маяковского и русская комедиография 1920–1930-х годов постчеховского поколения в аспекте жизнотворческой идеи // *Комаров С.А.* А. Чехов – В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX – первой трети XX в. Тюмень. 2002. С. 120–144.

²⁰ *Седикова О.* Указ. соч. С. 260.

²¹ *Маяковский В.В.* Про это // *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. С. 170.

УДК 82.091

https://www.doi.org/10.29003/m3750.rus_lit_20-21/309-312

Т.Г. Шеметова (Москва)

ТОПОС «КОМАРОВО» В ЦИКЛАХ «КЕЛЛОМЯКИ» И. БРОДСКОГО И «ANNO IVA» В. СОСНОРЫ

В поэтических циклах И. Бродского и В. Сосноры важную роль играет топос писательского поселка Комарово, который представляет собой часть литературного мифа о Петербурге как о культурной столице. «Келломяки» Бродского можно назвать поэмой, рассказывающей о творческом воскрешении любви усилием памяти. Цикл стихотворений В. Сосноры «Anno Iva» содержит отсылку к А. Ахматовой – своеобразному «гению места» Комарова. В зависимости от уровня поэтического восприятия меняется семантика топоса.

Ключевые слова: Бродский, Соснора, Ахматова, Келломяки, Комарово, топос, культурный миф.

T.G. Shemetova (Moscow)

KOMAROVO VILLAGE IN THE LITERARY SERIES OF “KELLOMÄKI” BY JOSEPH BRODSKY AND “ANNO IVA” BY VICTOR SOSNORA

The writers' village of Komarovo holds a significant place in poetry series of Joseph Brodsky and Victor Sosnora. Komarovo represents an integral part of the literary myth of Saint Petersburg's role as a “cultural capital city” of Russia. Brodsky's “Kellomäki” poem tells a story of an artistic resurrection of love with by the will of memory. Victor Sosnora's “Anno Iva” poetry series contains a reference to Anna Akhmatova. Akhmatova was and remains an idiomatic “genius of the place”, “genius loci” of Komarovo village and the city of Saint Petersburg. Depending on the level of poetical comprehension, literary semantics of the area changes.

Keywords: Brodsky, Sosnora, Akhmatova, Kellomäki, Komarovo, area, cultural myth.

В поэтических циклах И. Бродского и В. Сосноры важную роль играет топос писательского поселка Комарово, который представляет собой часть литературного мифа о Петербурге как о культурной столице. «Келломяки» Бродского можно назвать поэмой, рассказывающей о гибели любви и ее творческом воскрешении усилием памяти. Топос Комарово (финское название – «Келломяки») не раз обыгрывается в произведении.

В части I («Заблудившийся в дюнах, отобранных у чухны...») финское название «городка из фанеры» вступает в смысловые отношения с другим топонимом – Швецией, близость которой подчеркнута развернутым сравнением: «<...> едва чихни – / телеграмма летит из Швеции: «Будь здоров»¹. Эта близость к благополучной Европе вступает в антитезу с бытовым неустройством героя. Бедность жилища коррелирует с грубостью его лексики: он с пренебрежением смотрит на место своего пребывания. Герой поэмы – одновременно «маленький человек» и «поэт империи».

Во второй части («Мелкие, плоские волны моря на букву «б»») автор рисует образ Балтийского моря, на берегу которого расположился поселок. Море на букву «б» вступает в антитезу к пушкинскому величественному образу моря-«океана». Контрастируя с роскошью пушкинского Черного моря, волны зимнего Балтийского

¹ Бродский И. Часть речи: Избранные стихотворения. СПб., 2006. С. 320.

моря «смерзаются» в морщины. Чайки напоминают замусоленные углы листа, на котором герой пишет свое произведение.

Следующая часть цикла («Несмотря на все это, были они крепки...») – это взгляд на поселок сверху, как на горсть спичечных коробков. Литота усиливает впечатление жалости к «сырым головкам» – промокшим людям-спичкам. В финале строфы – синекдоха: в ночной темноте от возлюбленной героя «оставались лишь губы, как от того кота». С одной стороны, губы – аллегория поцелуя; с другой – загадочная улыбка Чеширского кота – неявный знак охлаждения возлюбленных.

В стансах «Было ли вправду все это? и, если да, на кой...» происходит перемещение лирического субъекта в период написания стихотворения. Он отстраненно размышляет о тщетности воспоминаний. В стихотворении «Ничего. Негашеная извест зимних пространств...» изображена опустевшая платформа станции, на которой герой расстался с возлюбленной. Лирический субъект отстраненно описан как «настоящее в черном пальто».

В восьмой строфе («Больше уже ту дверь не отпирать ключом...») автор – герой из будущего – констатирует невозвратимость прошлого. Образ домика в Комарово масштабируется: от промокшего «спичечного коробка» до «скворешни» – жилища певчих птиц. Сходна эволюция лирического героя: от «скворца» – до Данте и Нарцисса в IX части цикла («В середине жизни, в густом лесу»). Аллюзия к «Божественной комедии» Данте считается благодаря образам «густого леса» и встреченных в нем животных. Дантовский символ похоти – волчица – заменена Бродским на борзую – охотничью собаку.

В стансах «Можно кинуть и признать...» герой признаёт право героини на другую, «параллельную» жизнь. Но этот урок, преподанный персонажам «недалеким» поселком Келломяки, «пошел не впрок», например, Финляндии, которая, по Бродскому, не принимает прямолинейную логику «лобачевских ползозьев» и выбирает другой путь. Лирический герой силой фантазии может превратить лыжную палку в бамбук и далее, в потоке ассоциаций, увидеть «пальму, муху це-це, фокстрот, / монолог попугая»². Этот воображаемый спор возлюбленных о будущем их отношений напоминает диалог героев в стихотворении Гумилева «Жираф». Лирический субъект Бродского, как и его предшественник, упрямо зовёт возлюбленную к другим «параллелям». В стансах XII («В маленьких городках, хранящих в подвалах скарб...»), представляющих собой эпилог любовной истории, анафора возвращает читателя к стансам III, где нарисован скучный быт обитателей «маленьких городков». «Беззащитным телам» не нужны опасные игры с судьбой – таков грустный мотив эпилога. Однако в стансах XIII неожиданные синекдохи: «блузка» героини и «ремень» героя – воскрешают целостные образы возлюбленных. В стансах XIV, с помощью анжабемана продолжающих незавершённый стих предыдущей строфы («тень...» / «дровяного сарая. Глядя в другой пейзаж...»), эту тень сарая из прошлого напоминает тень в другом хронотопе – в том, где автор пишет стихотворение. Тень, помимо сходства с тенью сарая в Комарово, напоминает локоть руки: «клин этот острый – наш / общий локоть, выдвинутый вовне»³. Возлюбленные стали своеобразным мифологическим Андрогиним. Однако Бродский искажает слова пословицы

² Бродский И. Указ. соч. С. 323.

³ Там же. С. 324.

«Слышал звон, да не знает, где он», и оказывается, что память о любви «годится только, чтоб выйти вон». Как писал Д. Ахапкин, «проецируясь на воображаемое пространство, время сжимается, позволяя всем событиям происходить как бы одномоментно»⁴. Достигнув этой хронологической контаминации, автор не испытывает облегчения, элегической грусти – напротив, резкая экспрессия концовки говорит о непрощенных обидах и длящемся чувстве.

Цикл стихотворений Виктора Сосноры, в котором важную роль играет топос Комарова, называется «Anno Iva». Название цикла – аллюзия на книгу комаровского «гения места» Анны Ахматовой «Anno Domini». В «Anno Iva», как и в цикле Бродского «Келломяки», пространство и время нелинейны. Первоначально морская тематика в цикле (поэме) могла быть связана с поездкой писателя в Дом творчества в Коктебеле в 1967 году. Из писем Сосноры Лиле Брик мы узнаём, что поэт поехал туда, чтобы реализовать замысел книги «В поисках Донны Анны». Лилия Брик в ответном письме советует перебраться под Ленинград, в Комарово⁵.

В начале поэмы «Anno Iva» лирический герой слышит, «как вокруг дрожат дома» (вспомним сравнение комаровских дач со спичечными коробками в цикле «Келломяки» Бродского). В третьей и четвертой строфах можно увидеть спорадические метаморфозы лирического субъекта. То он римский легионер, то тибетский монах, пролетающий сквозь пространство и время. Князь Дмитрий и хан Мамай сливаются в стихотворении в один образ, а имперские столицы отражаются друг в друге: «<...> у моря в Риме Ленинград стоял»⁶. Лирический герой бродит по следам пушкинского Евгения из поэмы «Медный всадник». Его речь, обращённая к Петру I, напоминает бред и ругань юродивого: «твою в шинель, лошади!»⁷.

В четвертом сонете цикла лирический герой возвращается в Комарово из Ленинграда. В водах Финского залива он пытается разглядеть, кто плывет ночью в лодке. Мотив утопленницы совмещен с темой трагической вины лирического субъекта, наделенного чертами Дон Жуана. В седьмой части возникает аллюзия к пушкинской теме памятника:

Здесь финн у вод фамильных, шведу друг
у юбок жен, их хаки... – мне б заботы!⁸

Пушкинская надежда на память потомков воспринимается как реплика в металитературном диалоге. Соснора с грустной иронией переосмысливает пророчество: вместо «друга степей» калмыка появляется швед – друг финна. Ответная реплика Сосноры оформлена в виде искаженного фразеологизма «Мне б твои заботы», который может быть адресован как Пушкину, так и бывшим хозяевам комаровских «фамильных вод» – финнам.

Пейзаж Комарова (крутой спуск к морю) узнаётся в том, что «девушки сбегаются с горы / и двигают ногами, как зубами». Девушки обезличенно именуются «машками». Это имя, по-видимому, маркер «русскости» и «простоватости» героинь, которым

⁴ Ахапкин Д. «Теперь меня там нет»: идеальный город Иосифа Бродского // Звезда. 2021. № 1. С. 131.

⁵ Переписка Виктора Сосноры с Лилей Брик // Звезда. 2012. № 1. С. 158–180.

⁶ Соснора В. Избранное. URL: <http://www.modernpoetry.ru/main/viktor-sosnora-izbrannoe>.

⁷ Там же.

⁸ Соснора В. Избранное. URL: <http://www.modernpoetry.ru/main/viktor-sosnora-izbrannoe>.

противопоставлены имена разных альтер-эго лирического субъекта (Порфирий, Николай). «Раздвоение» нужно автору «Anno Iva», чтобы разделить «пророческое» и «человеческое» начала в себе. От лица одного он провозглашает, что «свет совести у женщин уж погас», в то время как второй плотоядно «кусает в ножку», подсчитывает сумму «голых линий» и призывает: «Ночуй, чулки сними при свете молний!»⁹

В восьмом сонете появляется героиня, чьим именем названа поэма. К ней обращено сочетание разговорного глагола с междометием высокого стиля: «О, брось! Твой образ вижу, донна бездн, / ах, Anno Iva, о любви ли мы ли?»¹⁰ Выражение «донна бездн» амбивалентно. Если Anno Iva – это призрак, утопленница, которая появляется из бездны, чтобы наказать героя-донжуана, то сюжет трагический¹¹. На него намекает междометие «ах» в сочетании с «Anno» – аллюзия к Ахматовой с ее трагическим сборником «Anno Domini». Тогда Iva – это «плакучая ива», склонившаяся над водой. Если же «донна бездн» – ироническое наименование падшей женщины, то «Anno Iva» – летнее увлечение этого года, одна из «машек». К ней обращен анаколүф скороговорки: «О любви не меня ли вы мило молили / И в туманы лимана манили меня?». Героини-антагонистки могут сливаться в единый образ, как и разные альтер-эго лирического субъекта, который «за неимением раки» скрывается «в тени сонета». Ракита – другое наименование ивы. В этом смысле отсутствующая ракета – это искомая Anno Iva, давшая название поэме Сосноры. Она же Муза, призрак трагической возлюбленной.

Топос «Комарово» в двух рассмотренных циклах приобретает черты мифемы – структурной единицы петербургского мифа. В цикле Бродского «Келломяки» Комарово получает амбивалентный статус – это одновременно рай на земле и аллегория мещанского быта. Название цикла стихотворений В. Сосноры «Anno Iva» содержит отсылку к А. Ахматовой – своеобразному «гению места» Комарова. Анаколүф как главный прием Сосноры придает сюрреалистические черты пейзажу пригорода имперской столицы. Как видим, в зависимости от уровня поэтического восприятия меняется семантика топоса.

УДК 82.091

https://www.doi.org/10.29003/m3751.rus_lit_20-21/312-316

Н.Ю. Буровцева (*Новый Тайбэй, Тайвань*)

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ: РУССКОЯЗЫЧНАЯ РЕЦЕПЦИЯ «РЕКИ БЕЗ БЕРЕГОВ» ХАНСА ХЕННИ ЯННА

В 2013–2021 гг. в переводе Т.А. Баскаковой был опубликован роман немецкого писателя Ханса Хенни Янна «Река без берегов» (1935–1945). По значимости это событие соотносимо с русскоязычными публикациями произведений Марселя Пруста, Джойса и Кафки. Предмет данной статьи – первая реакция читательского сообщества (включая критиков и писателей) на публикацию трилогии Х.Х. Янна.

Ключевые слова: Ханс Хенни Янн, «Река без берегов», Т.А. Баскакова, рецепция.

⁹ Соснора В. Избранное. URL: <http://www.modernpoetry.ru/main/viktor-sosnora-izbrannoe>.

¹⁰ Там же.

¹¹ О мотиве утопленницы см.: Остапенко И.В. Пейзажный дискурс как картина мира в лирике В. Сосноры: хронотоп и лирический сюжет // Вопросы русской литературы. № 24 (81). С. 86–100.

N.Yu. Burovtseva (New Taipei, Taiwan)

AT THE CROSSROADS: RUSSIAN RECEPTION
«RIVERS WITHOUT BORE» BY HANS HENNY JAHNN

The novel by the German writer Hans Henny Jahn «River without Banks» («Flufi ohne Ufer», 1935–1945) was published in Russian translation (by T.A. Baskakova) in 2013–2021. The significance of this event is comparable to the Russian publications of Marcel Proust, Joyce and Kafka. The subject of this article is the first reaction of the reading community (including critics and writers) to the publication of the novel by H.H. Jahn.

Keywords: Hans Henny Jahn, «River without Banks», «Flufi ohne Ufer», T.A. Baskakova, reception.

В 2013–2021 годах в петербургском «Издательстве Ивана Лимбаха», специализирующемся на редкой и сложной гуманитарной литературе, том за томом в переводе Т.А. Баскаковой публиковался роман немецкого писателя Х.Х. Янна (1894–1959) «Река без берегов» (1935–1945). «Вот и закончился самый крутой литературный сериал последних лет...» – так, в духе времени, начинается рецензия Александра Чанцева в «Новом мире», при этом роман Янна характеризуется отнюдь не в литературоведческих терминах – как «очень странный географический объект, граница которого – привет уже любителям геометрии, а скорее физики – нигде и везде»¹. Не вдаваясь в подробности, постараемся предельно коротко и ясно объяснить, чем могла быть вызвана такая оценка.

1. «Безмерный текстовый массив этого экспериментального романа» (Уве Швайкерт) – примерно полторы «Войны и мира». В русскоязычной версии текст трилогии разделен на 4 тома:

- ✓ Часть первая: Деревянный корабль
- ✓ Часть вторая: Свидетельство Густава Аниаса Хорна. Книга первая
- ✓ Часть вторая: Свидетельство Густава Аниаса Хорна. Книга вторая
- ✓ Часть третья: Эпилог (не закончен, посмертная публикация в 1961 г.)

2. Безусловно, этот модернистский, экспрессионистский роман – элитарное литературное произведение, чтение для немногих, требующее не только соответствующего интеллектуально-образовательного уровня, читательского опыта, но и, на наш взгляд, жизненного мужества. И если первая сравнительно меньшая часть (около 500 с.) – «Деревянный корабль» – еще может захватить и привлечь мистическим любовно-детективным сюжетом и экспрессивностью стиля (знаменитую первую фразу «Реки без берегов» редко кто не упомянул), то два средних тома, годовой помесячный дневник главного героя, композитора Хорна, не одолеть без достаточной филологической дисциплины. И уж точно не все читатели романа доплывут по этой текстовой реке до финального «Эпилога», но в зачет можно взять и «плывущих».

Итак, спустя 10 лет после русской публикации первой части («Деревянный корабль»)² этого «странного объекта» имеет смысл посмотреть, как же был воспринят роман русскоязычным читателем.

¹ Чанцев А. Любовь даже выпрямляет кривизну отдаления // Новый мир. 2021. № 7. С. 207–212.

² За первый том трилогии Т.А. Баскакова получила Немецкую переводческую премию 2014 года.

Понятие «рецепция», особенно «художественная рецепция» продолжается дискутироваться литературоведами³, мы же используем термин традиционно, понимая под ним восприятие читателем художественного произведения. Очевидно, что переводчики, критики и писатели – это профессиональные читатели высшего класса, поэтому далее, помимо читательских откликов на роман Х.Х. Янна, в первую очередь будет рассмотрена реакция профессионалов. И начнем мы с Татьяны Александровны Баскаковой, одного из лучших современных переводчиков-германистов, берущихся за самые сложные тексты. Объем и качество сделанного переводчиком «Реки без берегов» беспрецедентны: помимо романа, это еще и поясняющие статьи, комментарии и примечания. Кроме того, Т.А. Баскакова пошла на очень смелый, нестандартный шаг: в тексте романа *выделила курсивом* знаковые, символические слова и выражения (смысловые маркеры ведущих мотивов, «образный шифр»), потому что переводчику «хотелось, ничего не упрощая, немного помочь тем, кто будет читать этот роман»⁴.

Любой перевод – уже интерпретация, в данном же случае мы имеем дело с интерпретацией целенаправленной, даже адресной («помочь читателю») и во многом философско-литературоведческой (особенно в комментариях), а не чисто переводческой. По признанию Т.А. Баскаковой, трилогия Х.Х. Янна была в числе тех книг, которые она хотела непременно перевести «до конца своей переводческой жизни»: «Я как переводчик ощущаю себя работником посольства Ханса Хенни Янна в России <...> А «охранять» книгу значит способствовать тому, чтобы ее продолжали читать и обсуждать»⁵.

Благодаря переводу Т.А. Баскаковой «Река без берегов» стала неотменимым фактом русского языка и русской литературы, о масштабе сделанной переводчиком работы упомянули практически все отозвавшиеся на публикацию трилогии Янна, так что эмоциональное-фигуративное пожелание «требовать немедленной установки памятника его переводчице» (А. Чанцев) вполне отражает чувства всех «посвященных», к коим в первую очередь относятся критики и литературоведы.

На наш взгляд, в деформированном, узко-кружковом литературном пространстве современной России, когда «сообщество потребителей книг – на грани вымирания» (Т. Баскакова) выход «Реки без берегов» имел на удивление большой резонанс: о нем написали как ведущие печатные издания («Коммерсантъ», «Новый мир»), так и интернет-издания («Горький»), отозвались даже масс-медиа (радио «Культура» и радио «Свобода»). Т.А. Баскакова, заметившая как-то: «несколько лет назад у меня было такое депрессивное ощущение, что моя работа переводчика никому не нужна, что книги выходят и проваливаются куда-то, на них никто никак не реагирует»⁶, давала интервью и выступала на читательских встречах-презентациях. Другое дело, что почти все критические отзывы являлись краткими рецензиями или отзывами на пуб-

³ См., например: Левакин Н.Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия ПГЛУ им. В.Г. Белинского. 2012. № 27. С. 308–310.

⁴ Татьяна Баскакова о «Реке без берегов» // Радио Свобода. 14 января 2014. URL: <https://www.svoboda.org/a/25188948.html>.

⁵ «Я сама определяю, кого и что я буду переводить». URL: <https://esdra.livejournal.com/2439474.html>.

⁶ Татьяна Баскакова о «Реке без берегов» // Радио Свобода. 14 января 2014. URL: <https://www.svoboda.org/a/25188948.html>.

ликацию. (Неполный их обзор представлен на сайте издательства Ивана Лимбаха⁷.) Само издательство и ведущий литературный интернет-портал «Горький» опубликовали фрагменты трилогии, позволив гораздо большему кругу потенциальных читателей хотя бы так познакомиться с романом Х.Х. Янна. А Кирилл Кобрин в разгар пандемии даже записал что-то вроде видеообращения о том, что чтение «Реки без берегов» – отличный способ скоротать время в самоизоляции⁸. Однако на сегодняшний день нам не удалось обнаружить значимых работ о романе, что вполне понятно и объяснимо: для рецепции «литературного объекта» такого масштаба требуется время, так что 10 лет – не срок.

Помимо самой переводчицы Т.А. Баскаковой, попытку вписать Х.Х. Янна в историко-литературный контекст, в том числе русскоязычный, сделал Александр Чанцев: «Если Кафка <...>, Джойс и Пруст стали <...> крупными городами, практически столицами, то Янн все же примыкает к менее осуществленной ветви развития литературы. Он будто нащупывает <...> ту очень альтернативную ветвь ее развития, почти тупиковую ветвь <...>, где находятся произведения Бруно Шульца и Роберта Вальзера, В.Г. Зебальда <...> и, у нас, Владимира Казакова <...>, Павла Зальцмана <...> и Всеволода Петрова»⁹.

Важное добавление: о «непрочитанности» Х.Х. Янна даже на родине говорит не только Т. Баскакова, но и сами немецкоязычные коллеги писателя: например, переводчик и критик Эрих Кляйн в выступлении «Пропущенный юбилей» на австрийском радио (к 120-летию Янна в 2014 году). Тем более преждевременно говорить о *художественной рецепции* «Реки без берегов», отраженной в каких-либо русскоязычных литературных текстах, – слишком коротка хронологическая дистанция.

Осталось упомянуть «рядовых читателей», которые, вопреки гаджетам и мемам, все-таки есть, и остается надеяться – будут. В соцсетях даже были «запущены коллективные чтения трилогии Х.Х. Янна – совместный заплыв по “Реке без берегов”». Мы же для примера приведем два читательских отзыва, размещенных на сайте издательства:

«Это книга моей жизни. Это текст, который есть то, что все мы – текст. Это слово, что было не в начале, а было самым началом, где любовь – это буквальный обмен кровью между любящими, где написано так, что ты не представляешь написанное, не проживаешь его, а навсегда остаешься написанным, понимаешь, что ты – написанное – в каждой клетке бытия. Я умру с этой книгой» (Наталья Макурина)¹⁰.

«Перед тобой раскрывается картина канувшей в прошлое духовной жизни, переданной в образах умопомрачительно яркой эстетики. <...> Вряд ли выход в свет этого романа способен оказать влияние на современную литературу, переходящую на птичий язык (twitter). Но «Река без берегов» – это волшебный сад красочных, ярких, незабываемых образов, прогулка по которому может доставить читателю радость, много радости» (Олег Сенатов)¹¹.

Х.Х. Янн первое публичное чтение своего главного романа предварил такими словами: «Что наша душа может измениться под воздействием ядов, и, в частности,

⁷ URL: <https://www.limbakh.ru/index.php?id=2346>.

⁸ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=omgVxnpi9Us>.

⁹ Чанцев А. Указ. соч.

¹⁰ URL: <https://limbakh.ru/index.php?id=3676>.

¹¹ Там же.

яда книг, – в этом наша единственная надежда на будущее. На власть бесполезно возлагать какие-либо надежды; *надежда заключена, пожалуй, в музыке, слове, в храмах, в аллеях деревьев...*

Наша нынешняя надежда в том, что у русскоязычной «Реки без берегов», опубликованной на перекрестке времен, уже есть читатели.

УДК 82.091

https://www.doi.org/10.29003/m3752.rus_lit_20-21/316-319

В.П. Киржаева, С.М. Владимирова (Саранск)

**СИРИЙСКАЯ ДЕРЕВНЯ ГЛАЗАМИ РУССКОГО ПИСАТЕЛЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ БЛИЖНЕВОСТОЧНОЙ ПРОЗЫ
С.С. КОНДУРУШКИНА)¹**

Тема деревни составляет важную часть творчества писателя и журналиста С.С. Кондурушкина (1874/75–1919). В статье показано, как формируется «деревенский пласт» в его прозе, насколько важным для автора оказывается ближневосточный опыт. Повседневность сирийской деревни начала XX века, хорошо известная писателю, находится в центре его ближневосточной прозы 1900-х гг., в частности в книге «Сирийские рассказы» (1908).

Ключевые слова: С.С. Кондурушкин, русская проза 1900–1910-х гг., ближневосточная повседневность, сирийская деревня, «Сирийские рассказы».

V.P. Kirzhaeva, S.M. Vladimirova (Saransk)

**THE SYRIAN VILLAGE THROUGH THE EYES OF A RUSSIAN WRITER
(ON THE MATERIAL OF MIDDLE EASTERN PROSE
BY S.S. KONDURUSHKIN)**

(The reported study was funded by RFBR, project number 21-09-41005)

The theme of the village is an important part of the work of the writer and journalist S.S. Kondurushkin (1874/75–1919). The article shows how the “village layer” is formed in his prose, and how important the Middle Eastern experience is for the author. The everyday life of the Syrian countryside of the early twentieth century, well known to the writer, is at the center of his Middle Eastern prose of the 1900s, particularly in *Syrian Stories* (1908).

Keywords: S.S. Kondurushkin, Russian prose of 1900–1910s, Middle Eastern everyday life, Syrian village, “*Syrian Stories*”.

Степан Семенович Кондурушкин (1874/1875–1919) занимал заметное место в русской литературе и журналистике второй половины 1900–1910-х гг. Публикации в журналах «Русское богатство», «Мир Божий», «Исторический вестник», «Нива», на страницах газет «Новое время», «Московские ведомости», «Речь» сделали его имя известным, а прозу достаточно популярной с конца 1900-х гг.

В силу идеологических причин творчество писателя практически выпало из круга внимания советского литературоведения. Первые попытки вернуть это имя

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект № 21-09-41005 Палестина.

в историю отечественной литературы предпринимаются в конце 1980-х – начале 1990-х², и только в последнее время биография писателя и анализ его произведений становятся предметом специального исследования³.

Выходец из бедной крестьянской семьи, уроженец села Мордовская Липовка Самарской губернии, С.С. Кондурушкин с самого начала своего творчества уделял внимание теме деревни. Во многом это объяснялось тем, что именно с деревней был связан этап его «вхождения во взрослую жизнь». Расставшись с деревенским миром к середине 1890-х, когда он отправляется на учебу сначала в Вольскую учительскую семинарию, а затем, после года учительства в чувашской деревне, – в Казанский учительский институт. Уже в первых своих опытах – незавершенных повестях «Год учительства» (1895) и «Трудный год» (1895) – начинающий литератор пытался представить яркие картины деревенской жизни, изобразить во всех подробностях хорошо знакомую ему среду. Во второй половине 1900-х – 1910-е гг. мир современной деревни станет одной из ключевых тем Кондурушкина-писателя и журналиста⁴. Примечательно, что характерный для писателя автобиографический уклон созвучен художественным открытиям деревенской прозы его младшего брата, самарского учителя, активного участника политической и общественной жизни России периода революции и Гражданской войны, публициста и писателя И.С. Кондурушкина (1882–1938). Нельзя не заметить, что в деревенской прозе обоих братьев представлен не только ряд общих сюжетов, но и узнаваемые пейзажи родной деревни, портреты односельчан и т.д. Это еще раз подтверждает особую важность деревенской темы для становления и творческой эволюции обоих писателей.

При всей типичности «деревенского вектора» прозы С.С. Кондурушкина в творчестве этого писателя есть специфический поворот, связанный с одним из важнейших периодов его жизни – пребыванием на Ближнем Востоке. В 1898–1903 гг. Кондурушкин занимал должности учителя, а затем и помощника инспектора арабских православных школ, созданных Императорским Православным Палестинским обществом. Инспекторская служба требовала от молодого чиновника регулярного посещения подчиненных ему школ, располагавшихся в далеких селениях, общения с местным духовенством, христианским и мусульманским населением, турецкими чиновниками и т.д. Все, что Кондурушкин видит, он фиксирует в записных книжках, подробно описывает в заметках и очерках. За пять лет службы писатель глубоко проникся заботами и тяготами своих подопечных, что нашло отражение во множестве его сирийских рассказов. Именно в этот период им создаются произведения, в которых подробно раскрывается для русского читателя мир сирийской деревни, особенности деревенской

² Переписка с С.С. Кондурушкиным. Предисловие, публикация и комментарии В.Н. Чувакова. Из дневника С.С. Кондурушкина (1908) // Литературное наследство. 1988. Т. 95. С. 944–992; Чуваков В.Н. Кондурушкин Степан Семенович // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. Т. 3. К–М / Глав. ред. П.А. Николаев. М., 1994. С. 50–51.

³ Владимирова С.М., Дубровская С.А., Киржаева В.П., Осовский О.Е. «Человек сирийский и серьезный...»: малоизвестные эпизоды биографии Степана Семеновича Кондурушкина конца 1890-х – 1900-х гг. // Наука, инновации, образование: актуальные вопросы и современные аспекты. Пенза, 2021. С. 169–194; Дубровская С.А., Владимирова С.М. Степан Кондурушкин и Максим Горький: к проблеме литературных контактов в историко-культурном контексте эпохи // Вестник угроведения. 2022. Т. 12. № 1. С. 37–47; Дубровская С.А., Киржаева В.П., Владимирова С.М. Ближневосточная повседневность в журнальных очерках С.С. Кондурушкина начала XX века // Научный диалог. 2021. № 8. С. 170–184.

⁴ См. подробнее: Дубровская С.А., Осовский О.Е. Мир деревни в прозе С.С. Кондурушкина 1900-х – начала 1910-х гг. // Вестник угроведения. 2023. № 1(52). С. 53–62.

жизни арабского населения⁵. Анализ ближневосточной прозы писателя позволяет говорить о том, что в ней создается особый ближневосточный хронотоп⁶.

Складывающийся у С.С. Кондурушкина ближневосточный нарратив включает в себя четыре ключевых топоса. Это средиземноморские города (Дамаск, Бейрут, Триполи и др.), сирийские деревни, горы и пустыня. Между этими топосами нет того привычного конфликта, который присутствует в русской деревенской прозе с ее обязательным противостоянием города и деревни. В сирийской прозе Кондурушкина город и деревня не пересекаются друг с другом: это два отдельных, практически параллельных мира. И именно так, как пришельца из чужого мира – почти инопланетное существо – воспринимают городского гостя деревенские жители. Для них он такой же начальник, как турецкий чиновник или стражник, странствующий монах-христианин или мулла.

Город стремительно меняется, европеизируется, меняет приметы старины на приметы нового (как это, в частности, происходит в очерке «Дамаск»), деревня, напротив, живет, практически не ощущая меняющегося времени, и в этом смысле она также вечна, как вечны горы и пустыня. Примечательно, что деревенской жизни «феллахов» противопоставлена жизнь бедуинов в пустыне. Последние противопоставлены прикованным к земле крестьянам, которых вольные кочевники воспринимают исключительно как рабов и не скрывают презрительного к ним отношения.

Внешний вид сирийской деревни практически неизменен: в описаниях С.С. Кондурушкина мало что меняется, когда он говорит о времени, в котором происходит сегодняшнее событие, или обращается к почти библейскому прошлому. Так, описание села в «Потомках Царя Иудейского» практически не отличается от описания современной деревни в рассказе «Абу Масуд» или повести «Шагин Хадля». Это все те же маленькие пыльные улицы, небольшие дома с плоскими крышами, фруктовые деревья, испуганные дети и женщины, неподвижные старики и крикливые старухи. Деревни эти неотличимы одна от другой: не случайно герой рассказа-анекдота «Узнал! Узнал!» после тяжелого трудового дня не узнал ночью собственный дом и решил, что оказался в чужом селении. Утром он не смог поверить, что находится в кругу своей семьи, и только крепкая оплеуха соседа привела его в чувство и возвратила в реальность.

Хорошо зная сирийскую деревню, С.С. Кондурушкин достаточно наглядно воспроизводит раздирающие ее конфликты, описывает ее проблемы. Так, в повести «Шагин Хадля» христианское меньшинство претерпевает обиды и поношения со стороны мусульманской общины до того момента, пока в деревне не появляется главный герой, обладающий необычайной физической силой и не признающий действующих законов. Оказавшись под его защитой, сирийцы-христиане на недолгий срок перестают чувствовать себя изгоями. Трагический финал повести, приводящий к гибели главного героя и его дочери, – яркое свидетельство остроты и непреодолимости имеющихся религиозных противоречий.

Специальное внимание С.С. Кондурушкин уделяет тому, что происходит внутри христианской общины, цельность которой подвергается эрозии в условиях

⁵ Кондурушкин С.С. Сирийские рассказы. Т. 1. СПб., 1908. С. 252.

⁶ Владимирова С.М., Дубровская С.А., Дубровская Д.А. Ближневосточный хронотоп в прозе С.С. Кондурушкина рубежа XIX–XX веков. К постановке проблемы // Филология: научные исследования. 2021. № 2. С. 1–9. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35012.

новых обстоятельств. Так, рушится привычный уклад жизни патриархальной семьи Абу Масуда, а глава семьи превращается в современного Иова. Благородный старик – символ благополучия и преуспевания – постепенно утрачивает прежнюю гордость и уверенность в себе, пережив семейную трагедию. Один из его сыновей, оставив жену и отправившись на заработки в Южную Америку, пропадает без следа, второй – чиновник в соседнем городе – тихо спивается. Былая слава Абу Масуда меркнет, и ее сохраняет в памяти только рассказчик, в котором читатель без труда опознает самого автора.

Не менее важны для С.С. Кондурушкина приметы новой жизни, ощущение перемен, к которым сирийская деревня продолжает относиться с большой настороженностью. Так, в рассказе «Хараба» юная героиня восстает против диктата отца, желающего выдать ее замуж за старика и тем самым расплатиться с денежным долгом. Девушка бежит из дома, пытаясь найти убежище в далекой деревне у тетки, а затем решительно противостоит попыткам молодого бедуина похитить ее. Однако даже сочувствия части окружающих недостаточно для того, чтобы преодолеть косность патриархальных устоев. Отец, воспринимающий поступок дочери как позорное пятно на репутации своей семьи, убивает Харабу. Подчеркнем, что автор-повествователь смотрит на происходящее в сирийской деревне совсем не со стороны. Напротив, очень часто он оказывается заинтересованным участником, сочувствующим свидетелем, дорогим гостем. И это добавляет особую достоверность его повествованию.

Знакомство с жизнью сирийской деревни и художественный опыт осмысления этого экзотического мира, несомненно, сыграли свою роль в формировании деревенского пласта прозы С.С. Кондурушкина второй половины 1900–1910-х гг.

УДК 82.091

https://www.doi.org/10.29003/m3753.rus_lit_20-21/319-325

Л.С. Кислова (Тюмень)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ ТРОЯНСКОГО МИФОЛОГИЧЕСКОГО ЦИКЛА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В статье рассматриваются тексты, в которых по-разному интерпретируются сюжеты, включенные в Троянский цикл мифов. Обращение авторов к теме Трои обусловлено антропоцентричностью Троянского цикла, органично вписанного в мировое литературное пространство. В современной прозе происходит отчетливая демифологизация феномена Троянской войны, переориентация мифологического контекста и замена традиционных сакральных смыслов, связанных с этим культовым событием. Но женское начало является наиболее значимым в анализируемых текстах. Роль женщины в Троянском конфликте представляется определяющей, поскольку исход внутреннего, духовного противостояния воюющих сторон зависит преимущественно от ее решения.

Ключевые слова: миф, демифологизация, сюжет, герой, дискурс, мотив, контекст, архетип.

L.S. Kislova (Tyumen)

REPRESENTATION OF FEMALE CHARACTERS OF THE TROJAN MYTHOLOGICAL CYCLE IN THE CONTEXT OF MODERN RUSSIAN LITERATURE

The newest texts, which variously interpret the subjects of the Trojan cycle of myths, are examined in the article. The appeal of writers to the theme of Troy is treated by anthropocentricity of the Trojan cycle, which organically entered in the outer literary space. There are distinct demythologizing of the Trojan war's phenomenon, change of mythological context and replacement of traditional sacral senses, connected with that cult event, in the newest dramaturgy. In the texts, which are analyzed in the article, the female principle becomes the most significant element. A woman takes determining place in the Trojan conflict, as the outcome of the internal, spiritual confrontation depends precisely on her choice.

Keywords: myth, demythologization, plot, hero, discourse, motive, context, archetype.

Как журавлиный клин в чужие рубежи, –
На головах царей божественная пена, –
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

О. Мандельштам
«Бессонница. Гомер. Тугие паруса» (1915)

Еще в мифологической культуре Древней Греции зародился идеал героя-еретика, способного противостоять олимпийским богам. Но в текстах Нового времени, посвященных Троянской кампании, персонажи, идущие наперекор воле богов, – зачастую женщины. Таким образом, воплощая в своих произведениях протестную эстетику, авторы современных мифов о Трое ориентируются именно на доминантное женское начало, поскольку женский выбор в Троянском конфликте определяет исход внутреннего, духовного противостояния воюющих сторон.

В богатой и разнообразной по содержанию греческой мифологии Троянская война занимает особое место. В распоряжении специалистов до сих пор нет достаточных свидетельств подлинности грандиозного сражения, предположительно ставшего причиной гибели одного из самых неприступных и высокоразвитых древних государств Малой Азии.

Е.М. Мелетинский отмечает, что важнейшей особенностью греческой мифологии является «относительно меньший удельный вес культовых и космогонических мифов. Отрыв от культа способствует развитию сказочных мотивов и стиранию грани между способами обрисовки богов и героев»¹. В греческой мифологии присутствует система антропоморфных образов богов, «очеловеченных, героизированных, так что исполнение отчетливо дифференцированных божественных функций сочетается у них с сугубо человеческими формами поведения»². В поэмах Гомера происходит трансформация мифа в эпос, и образы богов чаще «выполняют функцию поэти-

¹ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2006. С. 257.

² Там же. С. 258.

ческих средств, выступают персонажами поэтического произведения»³. М. Элиаде считает, что «гомеровская концепция богов и мифов о них утвердилась во всем мире и усилиями великих художников классической эпохи была окончательно закреплена в созданной ими вневременной вселенной архетипов»⁴.

Свободное обращение с сюжетами и системами образов традиционной мифологии, служащими материалом для самостоятельного мифологизирования художников, в литературе XX и, безусловно, XXI веков ведет к отчетливой смысловой переориентации мифа. Е.М. Мелетинский утверждает, что «поэтика мифологизирования не только организует повествование, но служит средством метафорического описания ситуации в современном обществе <...> с помощью параллелей из традиционных мифов, которые порождены иной стадией исторического развития. Поэтому при использовании традиционных мифов самый их смысл резко меняется, часто на прямо противоположный»⁵.

Чрезвычайная востребованность в литературе Нового времени мифа о Троянской войне способствовала созданию особого романтического образа этого грандиозного события. Но при этом активно функционирующие культурные модели (архетипы) постоянно трансформируются, и постепенно демифологизирующийся сюжет о Троянской войне со временем приобретает иные смыслы, а поступки участников событий выступают в новой, неожиданной проекции и, соответственно, интерпретируются по-новому.

Образы Кассандры и Елены Прекрасной, возможно, как никакие другие в Троянском мифологическом цикле, постоянно корректируются и со временем абсолютно перерождаются. В антиутопии российской писательницы Юлии Вознесенской «Путь Кассандры, или Приключения с макаронами» прозревшая героиня, не смирившись с новым бесчеловечным законом Антихриста, объявившего себя Мессией, выбирает активную борьбу и стремится отстоять право на свободу. Кассандра Саккос (сестра Пророчица) находит собственный путь к Богу: оторвавшись от виртуальной реальности, она проходит сквозь все круги ада и наконец обретает душевное спокойствие в православной обители. Таким образом, роман Ю. Вознесенской является абсолютно новой вариацией сюжета о Кассандре.

Кассандра в литературе Нового времени, как правило, чрезвычайно прагматична и абсолютно вменяема. У нее отсутствуют приступы безумия, во время которых троянская царевна была поглощена видениями, ее жизненный путь – совершенно осознанный выбор. В претексте образ героини, как правило, размыт и противоречив: пророчица постоянно пребывает в состоянии аффекта, она заранее отказывается от борьбы и принимает судьбу, уготованную ей богами. И хотя прорицательница противостоит и ахейцам, и троянцам, предсказывая гибель и тем, и другим, ее слова никто не принимает всерьез. Кассандра абсолютно одинока: от любимой дочери отказывается отец, ее высмеивают братья, ненавидят сестры, она вызывает раздражение и у троянцев, и у ахейцев. Но постепенно образ Кассандры трансформируется, и экзальтированная дочь царя Приама в литературе Нового времени превращается в символ борьбы, ее предсказания вызывают настоящий ужас, к пророчице прислушива-

³ Найдых В.М. Философия мифологии: От античности до эпохи романтизма. М., 2002. С. 142.

⁴ Элиаде М. Аспекты мифа. Пер. с франц. М., 2005. С. 144.

⁵ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2006. С. 372.

ются даже враги, и лишь чрезвычайные амбиции не позволяют героям Трои до конца ей поверить.

Так, в пьесе Ксении Степанычевой «Божественная пена» (аллюзия к стихотворению О. Мандельштама) спор о жестокой, кровопролитной войне перетекает в живой диалог о роли женщины в этой войне, в дискуссию о том, явилась ли первопричиной падения Трои именно великая история любви, или речь по-прежнему может идти лишь о коварстве богов и алчности царей. В пьесе К. Степанычевой мифологический сюжет явлен в новой, современной интерпретации, а личные истории Елены и Одиссея в контексте Троянской эпопеи представлены как эпизоды частной жизни обычных людей, несмотря на полубожественное происхождение Елены и избранничество Одиссея. Отчетливая дегероизация осады и взятия Трои, а также попытки героев выйти за пределы конкретного исторического времени и вернуться в прошлое позволяют им воспринимать Троянскую войну только как событие личной биографии: для Одиссея это – трагическое и бессмысленное кровопролитие, для Елены – счастливый миг ее абсолютного триумфа: «**Елена.** <...> А что касается Троянской войны, то считается, что Зевс хотел <...> сохранить в веках красоту своей дочери, вызвавшей войну между Европой и Азией»⁶.

Теме Троянской войны посвящена и трагедия Дайниса Гринвалда «Кассандра» (авторский перевод с латышского), воплощающая мифологический сюжет о троянской пророчице. В тексте этой пьесы сохранена фабула античного мифа, но во многом изменен и демифологизирован образ Кассандры. Героиня показана гордой бунтаркой, непобежденной мученицей, впервые предсказавшей явление богочеловека: «Потомки Энея через много поколений создадут город, владыки которого до конца доведут закон могущества Зевса <...>. Но у богов, у тебя, Аполлон, нет власти над жизнью и смертью, потому что ты сам бессмертен... И вас свергнет бог, который познает смерть. Он проживет жизнь человека и умрет за людей...»⁷.

По сути, Кассандра в пьесе Д. Гринвалда – первый человек, посмеявшийся противостоять богам. Бесстрашная еретичка, бросившая вызов Олимпу, разумеется, не может быть героиней канонического мифа, но в современной литературе этот образ становится знаковым. Кассандра в трагедии Д. Гринвалда проходит все возможные этапы личностного становления и духовного воспитания. Вначале это преданная сестра – абсолютная копия своего брата, но страсть Аполлона, не разделенная Кассандрой, отталкивает близнецов Кассандру и Елена друг от друга. Получив свой дар, Кассандра навсегда утрачивает связь с братом Еленом и вступает на путь одиночества. Отказываясь от благосклонности бога, она добровольно обрекает себя на страдания: «**Кассандра.** Великий Аполлон, если бы ты предложил мне любовь, я могла бы ответить любовью. Если бы пожаловал дар предсказательницы, я всю жизнь служила бы тебе как жрица. Но ты предлагаешь этот дар как плату. Я уже не смогу любить тебя по-настоящему и не стану достойной предсказательницей, так как весь свой век буду помнить, что купила этот великий дар» (10). В финале пьесы героиня вновь говорит с Аполлоном, чувствующим ее абсолютное духовное превосходство и признающим за ней моральную победу в их бесконечном поединке: «**Аполлон.** Ни

⁶ Степанычева К. Божественная пена // Современная драматургия. 2006. № 1. С. 36.

⁷ Гринвалд Д. Кассандра // Сюжеты. 1990. № 10. С. 102. Далее ссылки на это издание даются в скобках с указанием страниц.

один смертный не может обрести ту свободу, которой хотела обладать ты. **Кассандра.** Я не смертная. Человек не возвысится над жизнью и смертью, так как и человек не знает, что есть смерть... Я начинаю жизнь сначала (*Умирает.*)» (103). Но духовный подвиг Кассандры возвышает ее над остальными участниками событий, ибо все герои Троянской трагедии на самом деле лишь марионетки в руках богов. Героиня трагедии Д. Гринвалда «покидает» мифологический дискурс, оставаясь в рамках традиционного мифологического сюжета. И если в каноническом мифе путь безумной дочери царя Приама – дорога в никуда, то в пьесе Д. Гринвалда это путь борьбы, потеря и духовных побед троянской пророчицы. Отказываясь от покровительства обитателей Олимпа, Кассандра нарушает основной закон существования человека в древнем мире: **«Кассандра.** <...> Я однажды увидела далеко-далеко бога, который уже не потребует человеческих жертв. Он сам пожертвует собой ради людей. Когда люди станут другими, придет и другой бог» (59).

Таким образом, истинной героиней мифа о Троянской войне со временем становится именно Кассандра, дочь царя Приама, легендарная прорицательница, предсказаниям которой никто не верил. Образ Кассандры является доминантным в Троянском цикле мифов, поскольку она, в отличие от иных участников событий, обладает удивительной индивидуальностью и не изменяет своим принципам даже ради спасения собственной жизни. Кассандра в пьесе Д. Гринвалда – символ неподчинения, олицетворение абсолютной личностной свободы: **«Кассандра.** Я никогда не признаю закон, ставящий над всем покорность!» (87). Но одиночество пророчицы, воспитавшей в себе избранничество, явлено и как ее трагическая вина, а потому в последний час героиня остается без какой-либо поддержки, от нее отворачивается даже Одиссей, возможно, бывший единственной настоящей привязанностью Кассандры. Превратившись из жертвы своего дара в символ неповиновения, оставаясь непобежденной и недостижимой для врагов, героиня Д. Гринвалда разрушает устоявшийся стереотип, связанный с каноническим образом троянской прорицательницы – безумной дочери царя Приама, и воплощает непреходящие духовные ценности: **«Кассандра.** <...> Теперь, если Трое суждено погибнуть, от нее останутся не только предания о безумных геройствах, но и рассказ про пророчицу, которой никто не поверил» (50). Личная человеческая трагедия Кассандры отчетливо явлена в тексте Д. Гринвалда – троянская царевна теряет всех тех, кого любила: семью, единственного друга – близнеца Елена, жениха фригийца Кореба, Одиссея, новую подругу Электру, идеал – богиню Афины. Героиня проходит путь потерь до конца, но продолжает отстаивать мучительную правду и превращает свою жизнь в служение идее, подобно святой мученице.

В лирической драме Елены Исаевой «Две жены Париса» Троянская война явлена как достаточно суровая, но адекватная плата за любовь. Все герои Троянской драмы на самом деле лишь жертвы безумной любовной лихорадки, любовного недуга. На фоне кровавой Троянской эпопеи разворачивается бесконечная история любовных отношений Елены и Париса; Елены и Корифа – сына Париса и нимфы Эноны; троянской царевны Лаодики и ахейского воина Акаманта; Эноны и Париса; Геры и Зевса; Афродиты и Гефеста. Боги, как и обычные люди, не способны сопротивляться роковой власти чувств. Так, богиня Афродита, обрекающая смертных и полубогов на вечные страдания, сама оказывается пленницей страстей: **«Гера.** Не надо, дорогая, угрожать. / Ты можешь всех в своих сетях держать, / Но и сетями этими са-

ма / Опутана: сама себе – тюрьма»⁸. История прошлой жизни Париса, его отношений с горной нимфой Эноной в пьесе Е. Исаевой не менее значима, нежели отношения Елены и Менелая. Однако возмездие Эноны оказывается реальнее вожаемой мести царя Спарты: Энона отказывается врачевать смертельно раненого Париса, обрекая его на страшные мучения, но после кончины возлюбленного бросается в его погребальный костер. И лишь воссоединившись с Парисом, Энона наконец обретает вечную любовь. Только Энона находит в себе мужество воссоединиться с погибшим сыном и мужем. Другие же герои утрачивают любовь, теряют скоротечное счастье, а значит, их уделом по-прежнему остается война: «**Елена.** А мы?.. Переживем войну?». Таким образом, в пьесе Е. Исаевой «Две жены Париса» любовь становится альтернативой войне, но влюбленные лишены возможности защитить друг друга и предотвратить трагедию. Именно война является единственной реальностью для обитателей Трои, любовь же представляется утопией, идеальным невозможным сном, однако жертвы, приносимые богине любви, столь же страшны, как и военные потери. Для Елены любовь – это воплощение смысла жизни, основной инстинкт, но ее любовь к другому человеку неизменно оборачивается более страстным чувством к себе самой. Восхищение Елены собственной красотой и стремление нравиться окружающим лишают ценностных ориентиров ее отношения с Парисом, а значит, обесценивают и великую Троянскую кампанию: «**Елена.** Человечий век мой слишком краток, / Чтоб растратить всю мою любовь! / И не Менелая гневной кровью / Подняты ахейские войска, / А моей нерозданной любовью, / Вдруг войной прорвавшейся в века. / Если все они на битву встали, / Если каждый поднял по мечу, / Это значит – мне любить не дали / Сколько, и кого, и как хочу!». В пьесе Е. Исаевой война ахейцев с троянцами произошла именно из-за любви. По версии автора, любовь становится основной причиной гибели Трои, и именно любовь поможет уцелевшим заново выстроить свою жизнь.

Вопреки канонической трактовке образа, Елена в пьесе Е. Исаевой не просто прекраснейшая из женщин, она наделяется внутренней твердостью, характером, силой духа: «**Эфра.** Да... Где нас только не носило / Приходится платить сполна. / Зачем в тебе такая сила? / Нужна ли женщине она?» Что же касается Кассандры, то традиционно сильная, нестигаемая прорицательница явлена в драме Е. Исаевой усталой, страдающей и глубоко несчастной: «Я никогда не ошибалась – / Ни по событиям, ни по срокам. / Но даже то, что все сбывалось, / Не служит никому уроком. / Зачем тогда мне разум, чувства, / Зачем мне уши, голос, зреньё? / Как беспощадно Бог Искусства / Караёт за неподчиненье!» В лирической драме Елены Исаевой «Две жены Париса» представлена абсолютно новая художественная трактовка Троянского мифа и явлены образы исключительных женщин, способных спровоцировать и завершить военные действия.

Таким образом, сюжеты о Кассандре, Елене и Эноне в современной литературе приобретают особые смыслы, и архетипические образы женщин Трои, постоянно трансформируясь, выступают в новейших текстах в другой, альтернативной интерпретации. Обращение современных авторов к теме Трои обусловлено антропоцентричностью Троянского цикла, органично вписанного в мировое художественное

⁸ Исаева Е. Две жены Париса. URL: <http://www.isaeva.ru/plays/wife.html>. Далее цитируется этот же литературный текст из онлайн-источника без указания страниц.

пространство. В новейшей литературе происходит отчетливая демифологизация феномена Троянской войны, переориентация мифологического контекста и замена традиционных сакральных смыслов, связанных с этим культовым событием. Но именно женские образы являются принципиальными в анализируемых произведениях, поскольку роль женщин в Троянском конфликте представляется наиболее значимой.

УДК 82.091

https://www.doi.org/10.29003/m3754.rus_lit_20-21/325-328

Е.В. Суровцева (*Москва*)

ЖИТИЯ СВЯЩЕННОМУЧЕНИКА ИЛАРИОНА (ТРОИЦКОГО) В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ЖИТИЙ НОВОМУЧЕНИКОВ И ИСПОВЕДНИКОВ

В русле проводимых нами исследований современных житий, в частности – житий новомучеников и исповедников, необходим сопоставительный анализ разных вариантов житий одного и того же святого. В предлагаемой статье речь пойдет о житиях священномученика Илариона (Троицкого). На настоящий момент нам известно пять вариантов его жития – житие, тяготеющее к каноническому, написанное протопресвитером Михаилом Польским (1949); каноническое житие, написанное игуменом Дамаскиным Орловским (2004); житие, тяготеющее к каноническому, – В. Марченко (2011); детское житие – протоиерея Константина Островского (2012); «журнальное» житие – архимандрита Дамаскина Орловского (2000-е). Мы проанализируем жанровые модификации современной русской агиографии, рассмотрим, в чем сходны и чем отличаются друг от друга избранные нами тексты по содержанию и изложению материала, сопоставим «набор» цитат и лексический состав житий.

Ключевые слова: современная русская литература, житие, житие новомучеников и исповедников, Иларион Троицкий, жанр, цитаты.

E.V. Surovtseva (*Moscow*)

THE LIVES OF THE HOLY MARTYR HILARION (TROITSKY) IN THE CONTEXT OF THE MODERN LIVES OF THE NEW MARTYRS AND CONFESSORS

In line with our research on modern lives of saints, in particular the lives of the New Martyrs and confessors, a comparative analysis of different versions of the lives of the same saint is necessary. The proposed article will focus on the lives of the Holy Martyr Hilarion (Troitsky). At the moment, we know five versions of his life – a life of saint tending to the canonical, written by Protopresbyter Mikhail Polsky (1949); a canonical life of saint written by Abbot Damaskin Orlovsky (2004); a life of saint tending to the canonical, by V. Marchenko (2011); a life of saint for children by Archpriest Konstantin Ostrovsky (2012); the «journal» life of saint of Archimandrite Damaskin Orlovsky (2000s). We will analyze the genre modifications of modern Russian hagiography, consider how the texts we have chosen are similar and how they differ from each other in terms of content and presentation of the material, compare the «set» of quotations and the lexical composition of the lives of saint.

Keywords: modern Russian literature, life, life of the New Martyrs and confessors, Hilarion Troitsky, genre, quotations.

В настоящий момент отечественное литературоведение начало систематическое изучение современной русской агиографии. Самую значительную часть агиографических сочинений составляют жития мученические – точнее сказать, жития новомучеников и исповедников, пострадавших за веру в годы советской власти. На наш взгляд, необходим сопоставительный анализ разных вариантов житий одного и того же святого.

Для анализа мы избрали пять житий, посвященных священномученику Илариону (Троицкому) – это жизнеописание, написанное до причисления Илариона к лику святых и тяготеющее к неканоническому житию, протопресвитера Михаила Польского (1949)¹; каноническое житие – игумена Дамаскина Орловского (2004)²; одно житие, тяготеющее к каноническому, – В. Марченко (2011)³; детское житие⁴ – протоиерея Константина Островского (2012)⁵; «журнальное» житие – архимандрита Дамаскина Орловского (2000-е)⁶.

Самый первый текст о Иларионе Троицком создан протопресвитером Михаилом Польским – священнослужителем Русской Православной Церкви за границей. Особенностью жития, написанного отцом Михаилом, является то, что в нем не содержится изложения жизни Илариона начиная с рождения (как в других житиях, отличающихся, разумеется, степенью подробности), о детстве и периоде студенчества упоминается весьма кратко, ближе к концу текста – после рассуждения о допущенных будущим святым ошибках (подобных рассуждений нет в других текстах) и после описания ссылок. Еще одна особенность жития Польского – элементы воспоминаний (отец Михаил работал сетевязальщиком и рыбаком на Филимоновой тоне на Соловках вместе с будущим святым): «Еще в Кемском лагере, в преддверии Соловков, захватила нас смерть Ленина. Когда в Москве опускали его в могилу, мы должны были здесь, в лагере, простоять пять минут в молчании. Владыка Иларион и я лежали рядом на нарах, когда против нас посреди барака стоял строй наших отцов и братьев в ожидании торжественного момента. “Встаньте, всё-таки великий человек, да и влетит вам, если заметят”, – убеждали нас. Глядя на Владыку, и я не вставал. Хватило сил не склонить голову перед таким зверем»⁷.

¹ *Польский Михаил, протопресвитер.* Новые мученики Российские. Т. 1. Джорданвилль: Типография преподобного Иова Почаевского, 1949. С. 124–134.

² *Дамаскин Орловский, игумен.* Священномученик Иларион (Троицкий) // Жития новомучеников и исповедников Российских XX века Московской Епархии. В 8 т. Т. 5: Декабрь. Тверь, 2004. С. 69–155.

³ *Марченко В.* Священномученик Иларион (Троицкий), архиепископ Верейский // Марченко В. Новомученики и исповедники Даниловские. М., 2011. С. 452–468.

⁴ Эту разновидность житийного жанра выделяют, напр.: *Макаренко Е.К.* Жанровые модификации современных агиографических произведений для детей // Вестник ТГПУ. 2015. 10 (163). С. 157–165; *Санько А.Э.* Жития святых: особенности редакционно-издательской подготовки // Кирилло-Мефодиевская традиция в культуре России. Шестнадцатый Славянский научный сбор «Урал. Православие. Культура» / Сост. О.В. Терехова. Челябинск, 2018. С. 231–235; *Суровцева Е.В.* Детское житие в контексте современной русской литературы // Вопросы современной филологии в контексте взаимодействия языков и культур: Материалы V Международной научно-практической конференции. Оренбург, 2023. С. 134–138.

⁵ *Островский Константин, протоиерей.* Священномученик Иларион (Троицкий) архиепископ Верейский // Островский Константин, протоиерей. Святые XX века. Краткие жития для детей. Красногорск, 2012. С. 79–80.

⁶ *Дамаскин Орловский, архимандрит.* Священномученик Иларион (Троицкий), архиепископ Верейский // Дамаскин Орловский, архимандрит. Избранные жития мучеников и исповедников Церкви Русской. 2-е изд. Козельск, 2017. С. 160–168.

⁷ *Польский Михаил, протопресвитер.* Указ. соч. С. 128–129.

Каноническое житие Дамаскина Орловского – самое подробное. В нем содержатся сведения, отсутствующие в других анализируемых нами текстах – размышления будущего святого о причинах революции («бесцерковность общества, утратившего связь с Церковью, порвавшего с ее исконными традициями») и о Западе (по мнению Троицкого, западные учения о Боге по сути безбожны); о поездке Илариона на Балканы; о задержке с принятием монашества; о нападках на монашество со стороны русской интеллигенции, об инициировании властями григорианского раскола (этим занимался сотрудник ОГПУ Е.А. Тучков); о том, что в 1923 г. обновленцы стали вести переговоры о примирении с православными и о созыве церковного собора (они должны были предложить Тихону уйти на покой для захвата церковной власти). Кроме того, именно в этом тексте говорится, что Первую мировую войну называли Отечественной (по словам архимандрита Илариона, в этой войне проявилась «неприглядн[ая] изнанк[а] европейской культуры»), описывается Пасха на Поповом острове.

Каноническое житие Дамаскина и житие Марченко объединяет ряд деталей, отсутствующих в других текстах. Так, в обоих текстах сообщается, что Иларион расценивал ссылку в Архангельск как неожиданный отпуск. В обоих текстах говорится об обыске у Илариона в присутствии митрополита Серафима (Чичагова) – но у Марченко это событие «описывается» цитатой из рапорта о результатах обыска, а у Дамаскина этот же документ даётся в пересказе. В обоих текстах говорится об участии Илариона в съезде учёного монашества (июль 1917) – Дамаскин описывает это событие более подробно; о диспутах с большевиками; о первом аресте Илариона в 1919 г. и о неприятии Иларионом декларации Сергия 1927 г. о лояльности советской власти; описывается погребение Троицкого – однако у Дамаскина это описание подробней и приведены слова врача о смерти Илариона, а Марченко сообщает, что Троицкий был погребен недалеко от могилы поэта Некрасова. Каноническое житие Дамаскина и житие Марченко сообщают о попытке со стороны властей нового церковного раскола в 1925 г. Дамаскин в каноническом житии и Марченко в связи с этими событиями упоминают архиепископа Григория (Яцковского), который добивался того, чтобы Местоблюститель передал церковное управление церковной коллегии; Марченко же описывает, как Тучков «обрабатывал» Троицкого во время его заключения в Ярославской тюрьме «Коровники» (это описал один из обновленческих архиереев, Гервасий Малинин, в обновленческом журнале).

В обоих житиях Дамаскина, в житии Марченко и в житии Островского, говорится о характере Троицкого – о его незлобivosti, простоте и нестяжательности; о том, что он воспринимал Соловки как школу добродетелей; о том, что он пользовался авторитетом среди заключенного духовенства.

В каноническом житии Дамаскина и в житии Марченко говорится о том, что Тучков предлагал (совместно с обновленческим «митрополитом» Евдокимом) выработать декларацию о примирении церкви с властью, о принуждении Илариона к расколу. В «журнальном» житии речь идёт не о примирении и не о расколе, а о том, что Троицкому предлагали сотрудничество с ОГПУ.

Некоторые подробности содержатся только в житии Марченко – например, дело Главмузея, совершение богослужений и проповедей Иларионом в Свято-Данииловом монастыре. Согласно Марченко, именно Троицкий разработал чин

покаяния при переходе из обновленчества. Во всех текстах говорится об аресте в 1921 г., но только Марченко пишет о том, что будущего святого содержали в Бутырке.

В обоих вариантах жития Дамаскина приводится цитата из речи студента 4 курса Владимира Троицкого к 95-летию МДА, однако в каноническом житии эта цитата намного более пространна, а в «журнальном» житии после нее дается «вывод» автора жития: «Сердцем верующе в правду, усты Господа Иисуса Христа исповедали есте во спасение и заточения, изгнания, горькия работы и смерть Бога ради претерпели есте».

В текстах Дамаскина упоминаются награды, полученные Иларионом – в каноническом житии говорится о награде от Николая II, в обоих житиях Дамаскина – о премии Макария.

Во всех текстах говорится о поддержке Троицким патриаршества на Поместном Соборе и о противостоянии Илариона обновленцам.

В обоих житиях Дамаскина и у Марченко упомянуты братья Илариона, также ставшие священнослужителями (Владимир и Дмитрий стали епископами, Алексей – священником – так говорит Дамаскин в каноническом житии, Марченко пишет о Дмитрие и Алексее, Островский указывает, что два брата Илариона стали епископами и один священником – но имен не называет).

Особый аспект анализа житий – количество и состав цитат в текстах. В житии Польского – 15 цитат (84,7 процентов оригинального текста); в каноническом житии Дамаскина – 93 цитаты (51,1 процент оригинального текста); в житии Марченко – 23 цитаты (74,6 процента оригинального текста); в житии Островского цитат нет; в «журнальном» житии – 11 цитат (89,4 процента оригинального текста; заглавие – из письма родным 1913 года, написанного через месяц после пострига – то же письмо, но пространнее – в каноническом житии Дамаскина). Особенностью текста Польского является то, что он цитирует только выступления – устные и письменные – Троицкого (по объективным причинам у отца Михаила не было возможности работать в архивах). Каноническое житие Дамаскина и житие Марченко объединяют цитаты из письма родным перед монашеством, из диспута с Луначарским 1923 г., из писем из Архангельска об обновленцах. Каноническое и «журнальное» житие – из отзывов С.С. Глаголева и М.Д. Муратова на магистерскую диссертацию; из письма 1919 г. после заключения. В обоих житиях Дамаскина и в житии Марченко цитируется письмо перед монашеством, два жития Дамаскина, выступление в защиту патриаршества и речь при рукоположении во епископа Вереяского.

Таким образом, жанр жития новомучеников и исповедников является важной частью современной русской словесности, а сопоставление житий, посвященных одному и тому же святому и написанных разными авторами в разное время позволяют выявить особенности новейшей агиографии.

УДК 82.091

https://www.doi.org/10.29003/m3755.rus_lit_20-21/329-333**А.В. Макарова** (*Москва*)**РЕЦЕПЦИЯ МОТИВОВ ПОЭТИЧЕСКОГО СБОРНИКА
«ГИТАНДЖАЛИ» Р. ТАГОРА В ЛИРИКЕ Н.К. РЕРИХА**

В статье анализируется многостороннее влияние поэтического сборника Р. Тагора «Гитанджали» в переводе Ю.К. Балтрушайтиса на книгу стихов Н.К. Рериха «Цветы Мории». Сборники объединяет ряд идей, мотивов, лирических сюжетов. Рассматриваются пути их творческого переосмысления Рерихом.

Ключевые слова: Н.К. Рерих, «Цветы Мории», Р. Тагор, «Гитанджали», Ю.К. Балтрушайтис, духовные поиски, рецепция.

A.V. Makarova (*Moscow*)**RECEPTION OF THE MOTIFS OF R. TAGORE'S POETRY COLLECTION
"GITANJALI" IN THE LYRICS OF N.K. ROERICH**

The article analyzes the multifaceted influence of R. Tagore's poetry collection "Gitanjali" translated by Y.K. Baltrushaitis on N.K. Roerich's book of poems "Flame in Chalice". The collections have a number of similar ideas, motifs, and lyrical plots. Roerich's ways of their creative reinterpretation are considered.

Keywords: N.K. Roerich, "Flame in Chalice", R. Tagore, "Gitanjali", J.K. Baltrushaitis, spiritual search, reception.

Значение Р. Тагора, первого неевропейца, получившего Нобелевскую премию, в бенгальской литературе сопоставимо с ролью А.С. Пушкина в русской литературе¹. Знакомство с его поэтическим сборником «Гитанджали»² стало для увлеченного Востоком Н.К. Рериха «целым откровением»³. Он читал сборник в переводе Ю.К. Балтрушайтиса, опубликованном в 1914 г. и высоко им оцененном. Из воспоминаний Рериха можно сделать вывод, что ко времени активного этапа его собственных поэтических опытов, вошедших впоследствии в сборник «Цветы Мории» (1921) и относящихся к 1915 г., ему уже был известен сборник Тагора: «<...> В 1915 году мне сказали: "Балтрушайтис пишет статью о Вашем искусстве". Лично до того мне не приходилось встречаться с Балтрушайтисом, но знал я его как возвышенно утонченного поэта. Все мы читали его произведения и радовались, как тонко он перевел "Гитанджали" Тагора»⁴. Этот сборник, видимо, оказал прямое влияние на вдохновение поэта. Уже в предисловии к первому изданию «Цветов Мории» указывалось на близость мировоззренческих и поэтических систем Рериха и Тагора: «Рабиндранат Тагор видит в творчестве Рериха особое духовное сродство с Индией»⁵.

¹ *Серебряный С.Д.* Рабиндранат Тагор – поэт и философ // Живая традиция. К 75-летию Индийского философского конгресса. М., 2000. С. 31.

² В пер. – песни, приносимые в дар; «жертвопесни» (Ю.К. Балтрушайтис).

³ *Рерих Н.К.* Толстой и Тагор // Крылов П.И. Рерихи и Тагоры. СПб., 2018. С. 105.

⁴ *Рерих Н.К.* Литва // Рерих Н.К. Листы дневника: в 3 т. М., 1995. Т. 2. С. 37.

⁵ Предисловие к первому изданию // Рерих Н.К. Цветы Мории. Новосибирск, 2021. С. 5.

В данном высказывании удивительно точно подобрано слово для описания взаимоотношений поэтов – *сродство*. В «Цветях Мории» Рерих выступает как самостоятельный и самодостаточный автор, тщательно продумавший содержание и композицию сборника, ни в коей мере не являясь эпигоном Тагора, удивлявшего русскую публику новизной и своеобразием своей поэзии. Тема духовных поисков давно волновала Рериха, что нашло отражение, в частности, в его сказках («Девассари Абунту» (1905), «Миф Атлантиды» (1912), «Заповедь Гайятри» (<1916>)). Вопросы познания мира и Бога стали центральными и для его поэтических медитаций. Прибегая в прозе к жанрам молитвы⁶ и заговора («Царица Небесная» (1910), «Сон» (1914), «Жальник» (<1916>)), он искал слова, непосредственно обращенного к Высшим силам. Лежащее в основе художественного мира «Гитанджали» представление о сугубо личном и проникновенном собеседовании героя с Господом отвечало внутренним интенциям Рериха. «Песни» Тагора, опирающиеся на традицию средневековой лирики бхактов⁷, открыли ему и средства поэтического воплощения этого диалога.

Рерих развивает ряд идей, образов и мотивов «Гитанджали». Многие из них являются сквозными для обоих сборников. Поэт воспроизводит лирические сюжеты Тагора, зачастую значительно их переосмысляя. В четырех частях «Цветов Мории» он использует отличающиеся образы и мотивы. Опыт чтения Тагора сказался прежде всего на первых двух частях – «Священные знаки» и «Благословенному». В первой центральными являются образ героя-путника и представление богопознания как целенаправленного странствия в поисках Царя – Всевышнего. Сравним: «Только некоторые говорили: – “Царь должен прийти”»⁸ (51⁹) – «В полночь приехал наш Царь»¹⁰ («Нищий»). В сюите «Благословенному» образ путника отходит на второй план и замещается образом самоуглубленного предстоящего, напрямую обращающегося к Господу – *Ты*. Это особенно характерно для лирики Тагора. Но он не дифференцирует эти номинации, в то время как для героя Рериха переход к *Ты* становится духовным достижением и новым этапом пути.

Займствование самого текста практически не встречается. Сравним: «Я теперь спрашиваю, настало ли, наконец, время, когда я могу войти и увидеть Твой лик <...>?»¹¹ (16) – «Как увидим Твой лик?»¹² («Свет»). Эта ситуация выглядит весьма показательной, если сравнить рецепцию «Гитанджали» в поэзии Рериха и его пьесе «Милосердие» (1917). В драме играет важную роль собственный текст Тагора: в нее вошли фрагменты семи его стихотворений из этого сборника. Творческая переработ-

⁶ Состояние молитвенного благоговения перед Высшим, выраженное в «Цветях Мории», вобрало в себя как восточные, так и христианские корни. Интересно, что Е.Б. Рашковский, отмечая влияние христианства на Тагора, проводит параллели между его лирикой и Псалтирью, называя «Гитанджали» «индийской Псалтирью». *Рашковский Е.Б. India Biblica: из истории духовной поэзии народов Индостана* // *Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии*. 2020. № 2. С. 38.

⁷ Бхакт – человек, следующий путем бхакти – любви, эмоционально-личного, самозабвенного почитания Бога в одной из его форм.

⁸ *Тагор Р.* Собр. соч. Кн. 1. Жертвопесни [Гитанджали] / пер. под ред. Ю. Балтрушайтиса. М., 1914. С. 59.

⁹ Здесь и далее сборник цитируется в соответствии с нормами современной орфографии.

¹⁰ Стихотворения в «Гитанджали» пронумерованы.

¹¹ *Рерих Н.К.* Цветы Мории. С. 22.

¹² *Тагор Р.* Гитанджали. С. 18.

¹³ *Рерих Н.К.* Цветы Мории. С. 59.

ка, которой их подверг Рерих, и перестановка частей, предпринятая им, оказываются не столь кардинальны и не затрудняют вычленение «тагоровского следа» для глаза исследователя¹³. Пьеса так и не была опубликована при жизни автора: возможно, в том числе потому, что он понимал описанную вторичность некоторых речей персонажей (при всем художественном и идейном новаторстве «Милосердия»). В этом ракурсе «Цветы Мории» предстают более совершенным и отточенным творением.

Доказательством этому служат также те случаи, когда Рерих обращается к лирическим сюжетам «Гитанджали». Таких примеров на более чем 60 стихотворений «Цветов Мории» всего несколько. Рерих заключает сюжеты Тагора в новую словесную форму, через которую прежняя лишь призрачно мерцает. Сравним начала двух стихотворений, курсивом выделены семантические схождения:

Тагор. 20

В тот день, когда цвел лотос, *мои мысли* –
увы! – *блуждали*, и я этого не знал.
Моя корзина была пуста и цветок
остался *незамеченным*.

Лишь печаль то и дело овладевала
мною, и я вскакивал ото сна и в южном
ветре *чувствовал* сладкий след странного
*благоухания*¹⁴.

Рерих. Я сохранию

Подойди, подойди ко мне, светлый,
не испугаю тебя¹⁵ я ничем,
Вчера ты хотел подойти,
но *бродили думы мои* и взгляд
мой скользил. Тебя *увидать я*
не мог. Когда ты уже отошел,
я *почувал* твоё *дуновенье*,
но было поздно уже¹⁶.

В обоих текстах герои, взыскующие внимания и участия Высшего, упускают счастливую возможность ощутить Его присутствие, отвлекаясь на постороннее. Выделенные слова практически синонимичны¹⁷. Однако Рерих рисует другую картину, в том числе за счет изменения стилистического регистра («мысли» – «думы») и оттенка значения. Так, «благоухание» и «дуновенье» соотносятся соответственно с обонятельным и тактильным восприятием, что может коррелировать с наличием/отсутствием сладких индийских ароматов и шире – реалий Востока в художественном мире сборников: несмотря на факт влияния Тагора, в «Цветах Мории» их почти нет.

Иногда Рерих существенно переосмысляет первоисточник, так что уместнее становится разговор не о реминисценции, а о вариации. Рассмотрим пример:

¹³ Стоит отметить, что Рерих, по-видимому, и не стремился скрыть источник. Одно из стихотворений Тагора в тексте закавычено (без указания автора). Вопрос отношения Рериха к заимствованиям достоин отдельного обсуждения.

¹⁴ Тагор Р. Гитанджали. С. 22.

¹⁵ В «Цветах Мории» и «Гитанджали» не всегда формы местоимений «Ты», «Твой», относящиеся к Богу, написаны с заглавной буквы.

¹⁶ Рерих Н.К. Цветы Мории. С. 66.

¹⁷ Крупнейший рериховед и биограф писателя П.Ф. Беликов высказал мысль о том, что Рерих читал «Гитанджали» на английском и переводил сам. Эта тема заслуживает отдельного исследования. Мы все же полагаем, что Рерих прежде всего работал со сборником в переводе Балтрушайтиса. Однако пары «мысли» – «думы», «блуждали» – «бродили» и т.п. могут свидетельствовать не только об оригинальном подходе поэта, но и о знании английского подлинника.

Тагор. 74

Дня уже не стало, тени простерлись
по земле. Пора мне идти к реке наполнить
свой кувшин.

Вечерний воздух звенит печальной музыкой
воды. Ах, меня зовут в сумерки. <...>

Не знаю, вернусь ли я домой.
Не знаю, кого мне случится встретить.
Там, у брода, в маленькой лодке играет
Незнакомец на своей лютне¹⁸.

Рерих. Нам?

В жизни так много чудесного.
Каждое утро мимо нашего берега
проплывает неизвестный певец.

Каждое утро медленно из тумана
движется легкая лодка и
всегда звучит новая песнь.
<...>

Ах, какая надежда наполняет
сердце и кому он поет?
Может быть,
нам?¹⁹

Стихотворения различаются по тональности: герой Тагора исполнен грусти и тревожных предчувствий, герой Рериха – радости и надежды. Считается, что загадочный Незнакомец Тагора – Бог²⁰. К концу «Гитанджали» возникает тема смерти. Возможно, и в этом стихотворении появляется мотив ухода, который человек предчувствует. Сохраняя центральный образ стихотворения, Рерих меняет его концепцию. Образ неизвестного певца у него вряд ли обладает божественными коннотациями. В контексте сборника он воспринимается как мудрец, бесконечно любующийся красотой мира и воспевающий ее. Этому тексту предшествует стихотворение «Замечаю» (1919), в котором незнакомец, живущий по соседству, также ежедневно поет новую песнь, аккомпанируя себе на гуслях (ср. с лютней – происходит замена реалий на русские).

У.Б. Йейтс писал о простоте стихотворений Тагора, подразумевая под ней искренность интонации и некоторую наивность, детскость (в лучшем смысле этого слова) мирозерцания, а также природный, а потому естественный, тип образности. Сам Тагор подчеркивает: «Моя песня сбросила с себя свои украшения. <...> Мое тщеславие поэта умирает при виде тебя»²¹. В.М. Сидоров справедливо замечает, что это намерение свойственно и Рериху²². Но в стремлении к ясности и лаконизму он идет дальше, отказываясь от сложных метафор, длинных предложений с многочисленными придаточными, избирая верлибр²³ и двигаясь в сторону прозаизации. Так, в стихотворении «Я сохраняю» Рерих воздерживается от метафоры лотоса как Высшего начала. Аскетизм формы передает сосредоточенность на духовном пути и самоотрешенность героя, а также созвучен более строгому, «северному», «мужскому» характеру автора.

¹⁸ Тагор Р. Гитанджали. С. 90.

¹⁹ Рерих Н.К. Цветы Мории. С. 79.

²⁰ См.: Йейтс У.Б. Предисловие к английскому изданию // Тагор Р. Гитанджали. С. XVI; Комаров Э.Н. Бог и человек в поэзии Рабиндраната Тагора: от «Иша-упанишад» до «Писем о России» // Восток. Афро-азиатские общества: история и современность. 2013. № 6. С. 124.

²¹ Впрочем, на взгляд русского читателя, не привычного к почти барочной пышности восточной поэзии, это утверждение выглядит спорным.

²² Сидоров В.М. Поэзия Николая Рериха // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество. Сб. ст. М., 1978. С. 138.

²³ «Гитанджали» являются автопереводом Тагора с бенгальского на английский. Бенгальский оригинал представляет собой песни. При переводе мелодика и ритмика были утрачены.

Таким образом, в «Цветах Мории» обнаруживается разностороннее влияние поэтического сборника «Гитанджали» Тагора. Оно выразилось в близости тем и мотивов, созвучии образного строя и стилистики. Однако, избегая прямых заимствований, Рерих творчески подходит к источнику и глубоко переосмысляет его.

УДК 82.091

https://www.doi.org/10.29003/m3756.rus_lit_20-21/333-336

А.В. Тихомирова (*Москва*)

**ПАРНАССКАЯ ЛИНИЯ В ЛИРИКЕ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ ЭМИГРАЦИИ.
ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ
(В. ХОДАСЕВИЧ, Г. ИВАНОВ И Ю. ТЕРАПИАНО)**

Статья посвящена проблеме преемственности парнасской лирики в творчестве поэтов первой волны эмиграции (анализируются три стихотворения В. Ходасевича, Г. Иванова и Ю. Терапиано). Поэтическая полемика между Ходасевичем и Г. Ивановым в начале 1920-х гг. проявлялась в их разных воззрениях на роль поэта в обществе в тяжелые исторические времена, а также в споре о том, где берет начало искусство – свыше или же из души поэта. Идеи, близкие к взглядам Г. Иванова, проистекали из воззрений его учителя Н. Гумилева, выраженных в его статье о Т. Готье. Уже в 1930-х гг. те же идеи находят отклик в творчестве Ю. Терапиано. Он создает цикл стихов «Французские поэты». Парнасский поэт Леконт де Лиль в его стихотворении подчиняет себе чувства и окружающий мир в непростое время, когда «опоры нет».

Ключевые слова: В. Ходасевич, Г. Иванов, Ю. Терапиано, парнасцы, первая волна эмиграции.

A.V. Tikhomirova (*Moscow*)

**PARNASSIAN SIGN IN THE LYRICS OF THE FIRST WAVE
OF EMIGRATION. THREE POEMS
(V. KHODASEVICH, G. IVANOV, YU. TERAPIANO)**

The article is devoted to the problem of continuity of Parnassianism in the oeuvre of poets of the first wave of emigration and it is based on material of an analysis of three poems by V. Khodasevich, G. Ivanov and Yu. Terapiano. The poetic controversy between Khodasevich and G. Ivanov in the early 1920s revolved around different views on the role of the poet in difficult historical times, as well as around the dispute about where art comes from, from above or from the soul of the poet. Ideas close to the views of G. Ivanov stemmed from the views of his teacher N. Gumilev, expressed in his article about Theophile Gautier. Already in the 1930s, the same ideas resonated in the work of Yu. Terapiano. He creates a cycle of poems “French Poets”. The Parnassian poet Leconte de Lisle in his poem subordinates the feelings and the world around him in difficult times when “there is no support”.

Keywords: V. Khodasevich, G. Ivanov, Yu. Terapiano, Parnassianism, the first wave of emigration.

О Г. Иванове, кажется, не принято думать как о гражданском поэте. Он, как известно, резко не принял новую власть «советов», установившуюся в России после Октябрьской революции, не нашел для себя возможности встроиться в новую парадигму отношений поэта и государства и в 1922 г. эмигрировал. Столь драматичные события истории рубежа 1910–1920-х гг., тем не менее, практически не отразились на тематическо-художественном пласте его лирики того периода. В опубликованном в 1921 г. сборнике «Сады» появляются мотивы новой любви, вечного возвращения и повторения циклов жизни и судеб всех людей, а также новая для поэзии Г. Иванова тема – образ России в целом и Петербурга в частности, у которого даже появляется свой голос. Историческая действительность если и проникала в проблематику его стихов, то в очень иносказательном ключе. Впрочем, это могло быть следствием устанавливающейся и набирающей всё большие и большие обороты цензуры.

Конечно, «потерянная» Россия как «потерянный Рай» часто становилась темой его стихотворений, так же, как и судьба современной ему России советской, но это никогда не было самоцелью. У Г. Иванова есть одно стихотворение, ближе всего подходящее к прямоте высказывания, – это «Пушкина, двадцатые годы...», опубликованное в альманахе «Камена» в 1919 г. и заканчивающееся такими строками: «Каждый бы подумал, как подумал Пушкин: / “Хорошо, что я не замешан в это”»¹. Под «этим» имеется в виду Октябрьская революция, как бы перекликаясь с тем фактом, что Пушкин не участвовал в восстании декабристов. Это стихотворение Г. Иванову удалось опубликовать, но в дальнейшем, как замечает Е. Витковский, это могло быть «трудно и небезопасно»².

Уже в эмиграции в начале 1920-х гг. оформляется полемика между В. Ходасевичем и Г. Ивановым об оттенках взаимодействия поэта с действительностью и необходимости отражать или же преобразовывать реальность. Помимо статей, эта дискуссия разворачивается и в поэтической форме: Ходасевич еще в 1921 г. публикует стихотворение «Баллада», на которое Г. Иванов «отвечает» стихотворением «Мы из каменных глыб создаем города...», опубликованным в 1923 г. в берлинском номере журнала «Цех поэтов». У Ходасевича поэту (Орфею) сами собой являются поэтические строки, подобные музыке. Роль поэта в стихотворении Ходасевича – уловить их и записать. Так, не поэт как автор управляет поэзией, а она сама приходит к нему, используя его как свой инструмент: «И кто-то тяжелую лиру / Мне в руки сквозь ветер дает»³, – будто Бог является пушкинскому Пророку в пустыне. Лирическое «я» и поэт в стихотворении Г. Иванова «Мы из каменных глыб создаем города...» противопоставляются Орфею, «на пустом побережье вздыхавшему о тени»⁴. Понятен контекст полемики между Г. Ивановым и Ходасевичем: «Баллада» – произведение, не политическое в своем послыле, но для Г. Иванова важна проблема поэта как автора, управляющего поэзией, и важно, что в тех обстоятельствах невозможна чистая поэзия без политического высказывания: «Если ты человек – отрицай эту

¹ Иванов Г.В. Пушкина, двадцатые годы... // Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1993. Т. 1. С. 489.

² Витковский Е. Жизнь, которая мне снилась / Вступит. статья // Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1993. Т. 1. С. 11.

³ Ходасевич В.Ф. Баллада // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 242.

⁴ Иванов Г.В. Мы из каменных глыб создаем города... // Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1993. Т. 1. С. 493.

власть, / Подчини этот хор вдохновенью поэта»⁵. Впрочем, возможно и второе прочтение этой строки: лирическому «я» следует отрицать власть моря, ветра, музыки как дионисийского начала поэзии.

Однако для лирики Г. Иванова в целом не характерен и такой взгляд: «И душе неприятно и странно, когда / Тянет ветер унылую песню без смысла / Или море шумит. Ни надежда, ни страсть, / Все, что дорого нам, в них не сыщет ответа»⁶. К ветру, морю и «пустому побережью» он в своем творчестве не раз обращался, они для него – часть пространства, в котором обитает одинокая душа лирического «я». «Искусственный свет» также необычен для художественного мира Г. Иванова, в котором преобладает холодный и ледяной «синий» свет, всегда естественный. Так, возможно, в стихотворении «Мы из каменных глыб создаем города...» еще сохраняется связь Г. Иванова с акмеизмом и акмеистами, которые и входят в лирическое «мы».

Одно из указаний на эту сохраняющуюся связь с акмеизмом – отголосок образов цирковых зверей и поэта на арене, залитой искусственным светом, из стихотворения «Укротитель зверей» Н. Гумилева, вошедшего в сборник «Чужое небо» в 1912 г. И «смелым лесным зверем»⁷ Гумилев называет Теофиля Готье в своей статье о нем, опубликованной в 1911 г. Парнасский поэт для него – это не только и не столько обладатель безупречного вкуса, с холодностью и отстраненностью описывавший окружавший его предметный мир молодых людей Франции XIX века, сколько поэт «безудержного “раблэстического” веселья»⁸, во всей полноте передававший красоту, веселость и яркость жизни. И конечно, Гумилев здесь формирует и свой эстетический принцип. Размышляя об «искусстве ради искусства», он пишет: «Он уже познал величественный идеал жизни в искусстве и для искусства, идеал, которому мир может противопоставить одну только любовь. Но что, если любовь только зеркало, перед которым искусство принимает свои самые обдуманые, самые волнующие позы?»⁹ Поэт, по мысли Гумилева, отражает и укрощает жизнь. Или же, как писал исследователь, «не сила, стоящая над жизнью, а сила самой жизни – необозримый по содержанию мир, рожденный ею»¹⁰.

И Г. Иванов, ученик Гумилева, один из самых активных членов «Цеха поэтов», не мог не внимать заветам своего учителя, которого тогда только-только расстреляли. Перед самым отъездом в эмиграцию он публикует в России «Стихотворения. Посмертный сборник» Гумилева и работает над книгой о нем, уже тогда сильно рискуя. Не удивительно, что к 1923 г. его лирическое «я» не может принять «песню без смысла» и настаивает на роли поэта в историческом моменте.

Тогда становится понятна позиция Г. Иванова в стихотворении, столь сильно выбивающемся из корпуса его лирики. В нем он не столько отрицает простой пейзаж, залитый естественным светом, с его ветром и морем, одними из самых любимых образов Иванова, и не ругает поэтическую «песню без смысла», сколько противопоставит поэзии, рождающейся как бы «по наведению» божественной силы или другой

⁵ Иванов Г.В. Там же.

⁶ Иванов Г.В. Там же.

⁷ Гумилев Н.С. Теофиль Готье // Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 2006. Т. 7. С. 101.

⁸ Гумилев Н.С. Там же. С. 101.

⁹ Гумилев Н.С. Там же. С. 104.

¹⁰ Фриндлендер Г. Н.С. Гумилев – критик и теоретик поэзии // Н. Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 52.

высшей сущности. Справедливости ради, он никогда и не уходил в своей лирике в крайность «искусства ради искусства», красоты жизни или красоты умирания. В его лирике, как правило, сохраняется контекст – жизни петербургского поэта Серебряного века или русского эмигранта между двумя мировыми войнами, экзистенциального ужаса после потери дома и Родины или же перед лицом смерти, воображаемой или же реальной, как в последнем цикле стихов «Посмертный дневник», или же, наконец, страха безразличия и гибели искусства. Сохраняется в его поэзии и своеобразное «веселье жизни», о котором писал Гумилев, но в особой форме – в форме горькой иронии в его поздних сборниках. А природная спонтанность лирики Г. Иванова, о которой писала его жена, И. Одоевцева, как о лениности и суете («здесь, на Почтамтской, царствовала суета. Даже суета сует. И лень»¹¹), в которых рождаются его стихи, и которая выразилась в поздних строках «А что такое вдохновенье? / – Так... Неожиданно, слегка / Сияющее дуновенье / Божественного ветерка»¹², не противоречит духу, заложенному Гумилевым. Ходасевич как в основе своей верующий человек мог позволить подарить авторство своего таланта божественному голосу, но для Г. Иванова, пусть с годами поэтические строки и стали даваться ему легче и «как бы сами собой», их источником все же была душа самого поэта.

Поздним, заочным участником полемики между В. Ходасевичем и Г. Ивановым можно считать Ю. Терапиано. В 1938 г. в парижском сборнике «На ветру» выходит его стихотворение «Леконт де Лиль» в цикле «Французские поэты». Рисуя образ другого парнасского поэта, Терапиано здесь во многом сходится со взглядами Н. Гумилева и Г. Иванова о поэте, о его отношении к действительности и об «искусстве ради искусства». Леконта де Лиля он видит подчинившим свое чувство и мир вокруг, пронизавшим всю действительность своим умом и строгой геометрией и сохранившим себя прямым и твердым, «когда опоры нет»¹³. В других он призывает искать не «отзвук», но «ответ». Гумилев писал о любви как о зеркале, в котором отразится искусство и которое сможет запечатлеть поэт в своем творчестве. В стихотворении Терапиано можно найти такие строки: «Сверхличным стань, поэт, / Будь верным зеркалом и тьмы и света». Парнасец Леконт де Лиль у Юрия Терапиано не слушал божественный голос музыки, как Ходасевич, а укрощал богов. Не был он навсегда ранен и сильным образом, подобно Артюру Рембо из одноименного стихотворения того же цикла. Укротил он и циркового зверя из стихотворения Гумилева («Твоими станут звери, люди, боги»¹⁴).

Сложно сказать, прямые ли это цитаты из работ Гумилева, из того забытого стихотворения Г. Иванова или же сходство эстетических воззрений, но позиции этих поэтов здесь полностью созвучны и, помимо прочего, сохраняют преемственность парнасской линии в акмеизме и позднем акмеизме.

¹¹ Одоевцева И. На берегах Сены. М., 1989. С. 115.

¹² Иванов Г.В. А что такое вдохновенье?.. // Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1993. Т. 1. С. 576.

¹³ Терапиано Ю. Леконт де Лиль // Избр. стихи. Вашингтон, 1963. С. 54.

¹⁴ Терапиано Ю. Там же.

УДК 82.091

https://www.doi.org/10.29003/m3757.rus_lit_20-21/337-341Ли Сянюй (*Шанхай, Кунтай*)

ИСТОРИЯ ПЕРЕВОДА И ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. МАНДЕЛЬШТАМА В КИТАЕ

В статье рассматривается история перевода и исследования произведений О. Мандельштама в КНР, представлены наиболее репрезентативные переводы известных китайских русистов. Автор статьи показывает основные векторы изучения поэзии Мандельштама в научном сообществе Китая.

Ключевые слова: О. Мандельштам, КНР, акмеизм, русская поэзия.

Li Xiangyu (*Shanghai, China*)

TRANSLATION AND RESEARCH HISTORY OF O. MANDELSTAM'S WORKS IN CHINA

This article reviews the translation history and research of Mandelstam's works in China, and introduces the most representative translations by famous Chinese researchers of Russian. The author of this article presents the main carriers of research on Mandelstam's poetry in the Chinese scientific community.

Keywords: O. Mandelstam, China, Akmeism, Russian poetry.

Осип Эмильевич Мандельштам – один из выдающихся поэтов Серебряного века и один из крупнейших русских поэтов XX столетия. Анна Ахматова и Марина Цветаева называли его «первой скрипкой акмеизма», «молодым Державиным». Андрей Белый и Сергей Есенин считали его «поэтом из поэтов», «прирожденным поэтом». Лауреат нобелевской премии по литературе 1987 г. Иосиф Бродский говорил, что Мандельштам имел более высокие шансы получить эту премию. Он был впервые представлен в Китае в 1983 г., с тех пор его переводят и изучают.

Хронология переводов О. Мандельштама в Китае

От появления нескольких стихотворений в журналах до издания различных полных собраний, от неизвестности до яркой известности в литературном мире Китая, процесс перевода и исследования Мандельштама в КНР прошел непростой путь. Этот процесс можно разделить примерно на четыре этапа: начало (1980-е годы), развитие (1990-е годы), период стабильности (2001–2010), период расцвета (2011–2023).

Китайцы впервые услышали фамилию Мандельштама в 1983 году. Тогда в дебютном номере журнала «Круг молодых поэтов»¹ публикуются 4 стихотворения Мандельштама², переведенные китайским поэтом Сюнь Хунцзюнем (псевдоним Фэй Е). Затем в 1988 г. в 196 номере журнала «Мировая литература» вышло 8 стихотворений в качестве приложения к публикации текста А. Ахматовой «Мандельштам – листки из дневника»: перевод осуществил Гао Ман (под псевдонимом Е Ин)³.

¹ Китайское название 青年诗坛.

² «Только детские книги читать», «Ни о чем не нужно говорить», «Дано мне тело – что мне делать с ним», «Silentium».

³ Юй Цзымэй. Восприятие русской поэзии Серебряного века в современном Китае // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 6. С. 341.

В 1989 г. в Пекине был опубликован «сборник избранных стихотворений русско-советского авангардизма» «Лирика на рубеже веков»⁴, куда вошли 30 стихотворений Мандельштама, также переведенных Сюнь Хунцзюнем; этот перевод повлиял на последующие поколения переводчиков Мандельштама. В том же году издательство «Лицзян» опубликовало «Большой словарь известных иностранных писателей»⁵, в котором содержались портрет и статья о Мандельштаме, кратко описывающая его трагическую судьбу и литературное творчество.

1991 год был назван ЮНЕСКО годом Мандельштама: отмечалось столетие со дня рождения поэта. В России появились как критические, так и обращенные к широкой публике издания его сочинений, за этим в 1990-х гг. последовало и оживление в области перевода произведений Мандельштама и посвященных ему исследований в Китае.

В августе 1991 г. сборник избранных произведений Мандельштама под названием «Раковина» был выпущен Издательством иностранной литературы, он содержал уже 100 стихотворений, переведенных русистом Чжи Ляном. Его поэзия и проза включались в посвященные Серебряному веку поэтические антологии: так, в 1996, 1998, 2000 гг. Чжэн Тиу, Ван Цзяньчжао и Гу Юньпу включали стихи Мандельштама в свои сборники переводов избранных стихотворений русского модернизма (12, 12 и 14 стихотворений)⁶. Стоит отметить, что в 1998 году в Китае были опубликованы три сборника прозы Мандельштама⁷, два из которых вышли в серии, посвященной Серебряному веку.

С 2001 по 2010 гг. появляются всё новые переводы из Мандельштама. В 2003 г. был опубликован «Сборник избранных стихотворений»: содержащиеся в нем произведения от ранних стихов до воронежской ссылки (всего 164) были переведены Ян Цзы с английского. Первое полное собрание стихотворений выпущено в 2008 г. пекинским издательством «Восток»: его подготовил переводчик Ван Цзяньчжао, оно содержало 493 стихотворения. По сравнению с предыдущим, это был значительный прогресс в переводе поэзии Мандельштама.

Впоследствии многие переводчики усовершенствовали ранее выполненные переводы. В 2012 и 2016 гг. «Раковина» была переиздана дважды⁸; в 2014 г. «Шум времени» в переводе Лю Вэньфэя была переиздана Дуньхуанским издательством литературы и искусства (Ланьчжоу); в 2015 и 2016 гг. «Полное собрание стихотворений Мандельштама» (Ван Цзяньчжао) переиздано дважды под названием «В небе танцует золото»⁹; в 2010 и 2022 гг. «Шум времени» в переводе Хуан Цаньжана пере-

⁴ Китайское название 跨世纪抒情—俄苏先锋派诗选.

⁵ Китайское название 外国名作家大词典.

⁶ Чжэн Тиу. Сборник избранных стихотворений русского модернизма. Шанхай, 1996; 1998, Ван Цзяньчжао. Сборник избранных стихотворений русского Серебряного века. Юньнань, 1998; 2000, Гу Юньпу. Сборник избранных стихотворений русского Серебряного века. Гуанчжоу, 2000.

⁷ В январе издательство «Сюэлинь» (Шанхай) выпустило «Четвертую прозу» (переводчик Ань Дун); в марте юньнаньское издательство «Народ» опубликовало «Шум времени» (переводчик Лю Вэньфэй); в июле издательство «Писатель» (Пекин) также опубликовало «Шум времени» в переводе с английского языка (Хуан Цаньжань); первые два принадлежали к серии «Коллекция культуры Серебряного века России».

⁸ В 2012 г. переиздано Гуанчжоским издательством «Хуачэн», в 2016 г. — издательством Хуадонского педагогического университета.

⁹ В 2015 г. переиздано Шанхайским издательством литературы и искусства, в 2016 г. — издательством «Народная литература».

издан дважды¹⁰, переводчик прокорректировал и расширил содержание сборника. В то же время появилось много новых версий перевода. В 2016 г. гуанчжоуское издательство «Хуачэн» опубликовало сборник избранных стихов под названием «Век мой, зверь мой»: он содержит более 170 стихотворений, переведенных Ван Цзясином с английского языка. К концу 2022 г. Шанхайское издательство переводной литературы опубликовало в переводах Чжэна Тиу полное собрание стихотворений под названием «В лицо морозу я гляжу один»: оно содержит 590 текстов разных лет, состоит из двух томов и девяти разделов.

Хронология исследования творчества О. Мандельштама в Китае

Изучение творчества Мандельштама началось в Китае позднее, чем переводы его произведений, но периодизация истории исследований сопоставима с периодизацией истории переводов.

Творчество Мандельштама начало исследоваться в Китае через год после его реабилитации¹¹, то есть с 1988 г. С 1988 г. по 31 августа 2023 г. в китайских журналах опубликована 151 статья¹², посвященная творчеству Мандельштама. Первая статья, «Бессмертный поэт – Осип Мандельштам и его стихи»¹³ была опубликована в журнале «Чтение» в 1988 г. Автором был Сюнь Хунцзюнь, первый переводчик Мандельштама, с глубокой любовью писавший о нем. В 1995 г. в 1-м номере журнала «Русская литература и искусство» известный переводчик Лань Иннянь опубликовал статью «Холодная луна хоронит дух поэта: поиск следов русского поэта Мандельштама»¹⁴. Автор сочувствует трагической судьбе художника слова, восхваляя его чистое, искреннее сердце. В 2016 г. вышла монография Ху Сюесина «Слово и культура: Исследования поэзии Мандельштама», посвященная философским и литературным контекстам, в которых формировалась эстетика Мандельштама.

Количество и масштаб статей свидетельствует о популярности поэта в Китае. Авторитетные журналы, например, «Русская литература и искусство», «Мировая литература», «Наслаждение литературными произведениями», публикуют значительное число исследовательских статей и вносят заметный вклад в популяризацию творчества Мандельштама.

С 1988 г. появилось 10 диссертаций о творчестве Мандельштама (2 кандидатские и 8 магистерских). Первая из магистерских была защищена в 2007 г.¹⁵, написана

¹⁰ В 2010 г. переиздано гуанчжоуским издательством «Хуачэн», в 2022 г. – гуансиньским издательством «Народ».

¹¹ Юй Цзымэй. Указ. соч. С. 340.

¹² При условии, что фамилия «Мандельштам» была выбрана в качестве ключевого слова. Статистические результаты здесь и ниже основаны на CNKI Китая.

¹³ Китайское название 不死的诗人——谈奥西普·曼杰施塔姆和他的诗.

¹⁴ Китайское название 冷月葬诗魂——俄罗斯诗人曼德尔施塔姆寻踪.

¹⁵ Гун Сяожуй. Венчать слово: Сравнительное исследование поэзии Дилана Томаса и О. Мандельштама [D]. Хэнаньский ун-т, 2007. Остальные семь магистерских: Гао Мин. Диалог между китайскими поэтами и «возвращенными поэтами» России [D]. Хуадонский пед. ун-т, 2008; Чэнь Янян. Поэтические принципы акмеизма и их воплощение [D]. Шаньдунский пед. ун-т, 2011; Дун Чуньчунь. Творческая эволюция и поэтический мир Мандельштама [D]. Шаньдунский пед. ун-т, 2011; Цуй Лу. Крымский текст в русской литературе [D]. Нанкинский ун-т, 2015; Вей Шуся. К исследованию мемуаров И.Г. Эренбурга «Люди. Годы. Жизнь» [D]. Харбинский пед. ун-т, 2017; Ло Юйцзин. Остранение в раннем поэтическом творчестве О.Э. Мандельштама: метафора, оксюморон и исторические образы [D]. Гуандунский ун-т иностранных языков и внешней торговли, 2018; Ван Юн. Характерные черты мировой культуры в сборнике «Tristia» О.Э. Мандельштама [D]. Чжэцзянский ун-т, 2019.

Особенности и тенденции перевода и исследования в Китае

Переводам и исследованиям Мандельштама в Китае свойственны некоторые особенности. Во-первых, по сравнению с другими российскими поэтами, его переводы и исследования в Китае начались позже (так, два стихотворения Ахматовой были переведены на китайский и опубликованы уже в 1929 году!¹⁸), развивались интенсивно. За те сорок лет, на протяжении которых китайские переводчики обращались к Мандельштаму, были созданы пять разных версий его поэзии на китайском языке: версии Чжи Ляна (1991), Яна Цзы (2003), Вана Цзяньчжао (2008), Вана Цзясинь (2016) и Чжэна Тиу (2022).

Исследования 1980-х и 1990-х гг. были сосредоточены на биографии и основных чертах творчества Мандельштама. С начала XXI в. исследования стали диверсифицироваться: тематические исследования, исследования художественных особенностей, подробный анализ конкретного произведения, сравнительные исследования, исследования влияния и т.д. Растет и число исследователей, занимающихся Мандельштамом, и число работ о нем, и их качество.

Всё доказывает, что перевод и исследование поэзии Мандельштама по-прежнему имеют большой потенциал. Уверена, что в будущем появится больше статей и монографий о Мандельштаме. «Прочь от символизма, да здравствует живая роза!» – таков был первоначальный лозунг Мандельштама. Эта «живая роза» расцветает в Китае уже сорок лет и будет цвести еще долго!

¹⁸ Сюн Хуэй, Сюй Чжэнь. Перевод и восприятие акмеистов в Китае // Общественные науки провинции Гуандун. 2017 (03). С. 149–157.

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX—XXI ВЕКОВ

УДК 82.01

https://www.doi.org/10.29003/m3758.rus_lit_20-21/342-346

Т.И. Дронова (*Саратов*)

ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЭКФРАСИСА В ПОВЕСТИ М.А. АЛДАНОВА «ДЕСЯТАЯ СИМФОНИЯ»

В статье с опорой на современные исследования классического (визуального) экфрасиса и работы, посвященные его музыкальной разновидности, осмысляются некоторые теоретические аспекты изучения функций интермедийных инкорпораций в словесно-художественном тексте. В процессе анализа различных форм включения в повесть М.А. Алданова «Десятая симфония» музыкальных экфрасисов выявляется их место в повествовательной структуре и определяющее значение в репрезентации эстетической концепции автора.

Ключевые слова: Алданов, Бетховен, Десятая симфония, экфрасис.

T.I. Dronova (*Saratov*)

THE FUNCTIONS OF MUSICAL ECPHRASIS IN THE TENTH SYMPHONY BY M.A. ALDANOV

The article, based on the modern studies of classical (visual) ecphrasis and the works devoted to its musical variety, conceptualises some theoretical aspects of studying of the functions of intermedialis incorporations in a literary text. In the process of analysing the various forms of inclusion of musical ecphrasis in the Tenth Symphony by M.A. Aldanov, their place in the narrative structure and their determining significance in the representation of the author's aesthetic concept are revealed.

Keywords: Aldanov, Beethoven, Tenth Symphony, ecphrasis.

Марк Алданов – один из интереснейших писателей первой волны эмиграции – нередко обращается в своих произведениях к музыкальному культурному наследию. Особое место музыкальные темы и мотивы занимают в трилогии «Ключ. Бегство. Пещера» (1926–1937), романах «Заговор» (1927), «Начало конца» (1936–1942), «Истоки» (1950)¹ и др. Признавая высокую значимость искусства, писатель через призму музыки постигает проблемы жизни и смерти, человека и истории, природы творчества и многие другие. На наш взгляд, повесть «Десятая симфония» (1931), в которой осмысляются судьба Бетховена и загадка его творчества, представляет особый интерес с точки зрения воплощения эстетической концепции автора.

¹ См.: Дронова Т.И. Структурно-семантические функции музыкальных произведений в трилогии М.А. Алданова «Ключ. Бегство. Пещера» // Судьбы курсив – курсив литературы. К юбилею профессора Нэлли Михайловны Щедриной: междунар. сб. науч. тр. М., 2014. С. 177–188; Она же. Путь парадоксов Марка Алданова. М., 2020. 256 с.

Цель статьи – исследовать способы репрезентации и функции музыкальных экфрасисов в повести «Десятая симфония», раскрыть смыслы, привносимые ими в текст.

Изучение экфрасиса как в теоретическом, так и в историко-литературном аспектах занимает важное место в современном литературоведении². Классический экфрасис, исследование которого долгое время велось на материале античного искусства, представляет собой словесное описание визуальных произведений (живописи, скульптуры, архитектуры и т.д.). В последние десятилетия наметилась тенденция к расширительному пониманию термина. Так, Л. Геллер в статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» предлагает считать экфрасисом всякое воспроизведение одного искусства средствами другого: «Назовем экфрастичными словесные описания не только “застывших” пространственных объектов, но и “временных”: кино, танца, пения, музыки <...>»³. Опираясь на работы предшественников, выскажем предположение, что музыкальный экфрасис обладает в тексте теми же функциями, что и классический. Экфрастическая установка делает проблематичной границу между искусствами, но она позволяет дать более полную информацию о художественном мире и герое, а также как нельзя лучше раскрыть семиотическую установку данного автора, «его понимание отношения знака к обозначаемому, его понимание самой категории “произведение искусства”»⁴.

Музыкальный экфрасис – это более или менее развернутое описание в словесно-художественном тексте музыкального первоисточника, а также его восприятия. На терминологическом уровне мы опираемся на предложенную Е.В. Яценко⁵ классификацию экфрасисов: полные, свернутые и нулевые; миметические и немиметические; атрибутированные и неатрибутированные; дескриптивные и толковательные; монологические и диалогические; цельные и дискретные.

В предисловии к повести Алданов размышляет над ее жанровой природой и заключает, что это символическая повесть. Как удалось выявить в ходе анализа, определяющую роль в репрезентации символического плана произведения играет введение музыкального экфрасиса и – шире – конструктивная функция образов искусства в структуре текста. Автор-творец и автор-повествователь направляют внимание читателя на формально-содержательное значение музыкального экфрасиса произведения.

Название «Десятая симфония» отсылает нас к музыкальному произведению Бетховена, которое он не успел завершить⁶. Посредством нулевого экфрасиса автор задает определенные правила прочтения повести, акцентируя внимание на значимости музыкальной составляющей текста. Символический смысл названия раскрывается в процессе развития повествования – при всей сосредоточенности внимания на

² Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М., 2002. 216 с.; Рубинс М. «Пластическая радость красоты». Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003. 359 с.; «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. М., 2013. 572 с. и др.

³ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 13.

⁴ Там же. С. 7–8.

⁵ Яценко Е. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.

⁶ После смерти композитора осталось несколько заметок в тетради, которые позже получили название «Неоконченная Десятая симфония Бетховена».

творческой судьбе гениального композитора Алданов не ограничивается ее осмыслением, выходит к постановке общечеловеческих проблем. Думается, что в размышлениях художника Изабе, который, узнав о несбывшемся намерении композитора создать данное произведение, с горечью заключает, что у каждого человека есть своя неосуществленная Десятая симфония, звучит авторский голос.

Наряду с названием произведения источниками экфрасических вкраплений в текст становятся эпиграфы. К каждой из 18 глав повести М. Алданов предпослал эпиграфы, многие из которых являются способом введения музыкальных тем и образов в произведение. Впервые через эпиграф музыкальный мотив вводится в четвертой главе. Она открывается отрывком из письма Гете, в котором писатель говорит о композиторе: «Я познакомился в Теплице с Бетховеном. Его талант порастил меня. К несчастью, это совершенно необузданный человек. Он не вполне не прав, считая мир отвратительным. Но он мира не сделает менее несносным ни для себя, ни для других»⁷. Данный эпиграф дает ключ к пониманию образа центрального персонажа. Помимо характеристики личности Бетховена, в цитируемых словах Гете присутствует признание огромного таланта композитора, заостряется вопрос о его мироощущении, утверждается мысль об отсутствии спасительного начала в его творчестве. В дальнейшем повествовании именно этот аспект – духовный смысл произведений Бетховена и их значение для человечества – станет одной из ключевых тем, реализуемых в развернутом диалогическом экфрасисе.

Эпиграф к следующей главе представляет собой небольшой отрывок нотной записи из второй части Девятой симфонии Бетховена. Этот тип экфрасиса можно отнести к миметическому неатрибутированному, он отсылает нас к музыкальному творению немецкого композитора. Примечательно, что автор не назван, произведение тоже, однако Алданов явно рассчитывает, что читатель расшифрует это послание. Являясь интертекстуальным приемом, этот эпиграф, на наш взгляд, имеет диалогический потенциал. В данном случае диалог ведется между автором и читателем. Алданов не называет знаменитое произведение композитора, об исполнении которого и впечатлении слушателей от него будет идти речь в повести, а лишь дает направление, в котором должна двигаться мысль реципиента.

Эпиграф к десятой главе представляет собой фразу из рецензии 1831 г. на Девятую симфонию Бетховена и гласит, что «симфония с хором Бетховена не совсем лишена идеи, но плохо построена, и ее ансамбль несвязан и необаятелен» (IV, 496). Данный эпиграф является свернутым экфрасисом симфонии, репрезентирующим точку зрения представителя музыкального сообщества. В самой главе вводится мотив непонимания гения современниками. Этот мотив поддержан посредством включения в текст повести мнений первых ее слушателей и исполнителей-музыкантов: «О новой симфонии Бетховена после первой же репетиции пошли по городу странные слухи <...> и Шиндлер, и Шупанциг растерянно себя спрашивали, что же такое хотел на этот раз сказать старик. Музыканты оркестра, знавшие свое дело, только переглядывались на репетициях; некоторые вполголоса вспоминали: Вебер уже после Седьмой симфонии говорил, что Бетховен вполне созрел для дома умалишенных» (IV, 496–497). Через столкновение точки зрения рецензента-современника,

⁷ Алданов М.А. Десятая симфония // Алданов М.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1995. Т. 4. С. 467. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера тома и страницы.

мнения первых слушателей, музыкантов и существующего в сознании читателей Алданова знания о величии Бетховена вводится мотив непонимания гения при жизни, «глухоты» к его музыкальным открытиям, опережающим свою эпоху. Также в диалоге голосов о Бетховене, звучащих на протяжении всей повести, важное место занимает высказанная в этой сцене Шиндлером мысль о божественной природе гения Бетховена. «<...> Чувствуя перед собой непонятное, недостижимо высокое явление», Шиндлер думает: «– И как он прав, когда говорит, что в искусстве он ближе к Богу, чем все другие люди!...» (IV, 498).

Следующая глава, открывающаяся эпиграфом-выдержкой из воспоминаний юного Вагнера о Девятой симфонии Бетховена, является развернутым диалогическим экфрасисом, а на уровне текста в целом – кульминацией размышлений не только о данном произведении, но и о природе гениального искусства. В вагнеровской характеристике Девятой симфонии звучит признание о зачарованности ее «роковой силой»: «В этой симфонии, конечно, была тайна всех тайн... Помню, бледный луч зари застал меня за работой. В моем состоянии крайнего возбуждения я испугался зари, как призрака. Я вскрикнул от ужаса и закрыл лицо одеялом» (IV, 499). В тексте главы через точку зрения графа Разумовского – поклонника творчества Бетховена, высказанную в диалоге с танцором Дюпором, Алданов передает впечатление от музыкальной композиции, созвучное вагнеровскому.

Граф почувствовал мистическую природу музыки. Так, по мнению Разумовского, симфония – «<...> торжество зла, преступление, злодеяние, что хотите, только не радость! <...> это дьявольская музыка!» (IV, 501). Дюпор же увидел в ней совсем другое. Он акцентирует внимание на всех моментах проявления радости в музыкальной композиции. И с каждым новым сказанным словом все больше ощущается несхожесть мнений персонажей: «Ведь, кажется, по замыслу, радость приходит потом <...>» (IV, 501); «Если автор объявляет, что он пишет о радости, значит, он пишет о радости. Как вы можете знать лучше автора, что он хотел сказать?» (IV, 501). Разумовский же обрушивает на Дюпора лавину своих чувств, вызванных симфонией Бетховена. Но слова Разумовского о дьявольской природе звучащих мелодий, о хаотичности ритмической организации симфонии не являются окончательной оценкой. Писатель передает поток сознания персонажа, потрясенного Девятой симфонией. Через этот ключевой, с точки зрения развития музыкальной темы произведения, монолог выражается суть дара немецкого композитора: «<...> Бетховен загадка. <...> Одна тема божественнее другой, но в том, что их поочередно предлагают и отвергают, в этой словесной ссылке на Шиллера есть что-то наивное и беспомощное. Если хотите, только волосок отделяет это от безвкусыя. И все-таки он величайший художник всех времен – царь того искусства, которое умнее всех мудрецов и философов в мире... И пессимизм его не от сознания, не от житейских бед, даже не от глухоты. Бетховен одержимый. Он сам создает вокруг себя атмосферу муки и потом сам себя утешает как может... На предельных высотах искусства нужны добровольные мученики: разве в нормальном состоянии можно создать такое произведение?.. Что он стал бы делать, если б оправдал?» (IV, 502). Как видим, благодаря атрибутированному диалогическому экфрасису одна из основных идей повести звучит максимально убедительно, достигает апогея: судьба гения – своего рода обреченность на мученичество, непонимание.

Повесть М. Алданова «Десятая симфония» отличается сложной повествовательной структурой как на сюжетном уровне, так и с точки зрения включения в текст

музыкальных единиц. Многочисленные экфрасисы, введенные в произведение на уровне названия, эпиграфов, диалогов героев, углубляют содержание повести и заостряют мысль автора о сверхчеловеческом даре композитора, о тяжелой участи гения быть непонятым. Включая в текст атрибутированные и неатрибутированные, полные, свернутые и нулевые экфрасисы, писатель создает многоголосое повествование, проблематизирующее роль Бетховена в современной ему культуре. Музыкальная тематика становится источником постоянной рефлексии персонажей. На наш взгляд, можно говорить о наличии в тексте повести единого дискретного экфрасиса Девятой симфонии, вбирающего разные формы ее репрезентации (отрывок нотной записи симфонии, рецензия 1831 года, мнения первых ее слушателей и исполнителей, воспоминания Вагнера, диалог Дюпора и Разумовского). В повести с ярко выраженным авторским началом не дается готового ответа на вопрос о природе бетховенской гениальности: в структуре повести суждения о Девятой симфонии композитора представляют своеобразный полилог. Создаваемое на высотах духа сверхчеловеческое искусство получает истолкование в диапазоне от демонического до божественного. В то же время на протяжении повести звучит авторская тема бессмертия гениального творчества.

Прибегая к многочисленным вкраплениям словесных описаний музыкальных произведений Бетховена, представленных через призму сознания современников, автор «Десятой симфонии» выходит к постановке общеэстетических и нравственно-философских проблем, не ограничиваясь воссозданием творческой судьбы Бетховена и постижением природы его гениальности. Музыкальный экфрасис в повести является той эстетической призмой, благодаря которой восприятие текста становится семантически более насыщенным.

УДК 82-13

https://www.doi.org/10.29003/m3759.rus_lit_20-21/346-350

С.А. Макарова (*Москва*)

ТЕМА ПОКОРЕНИЯ АРКТИКИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЭПОСЕ И.Л. СЕЛЬВИНСКОГО: МУЗЫКАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

В статье рассматриваются история создания, художественно-содержательные особенности двух произведений И.Л. Сельвинского 1930–1950-х гг. на тему покорения Крайнего Севера – поэмы-эпопеи «Челюскиниана» и романа-эпопеи «Арктика»; сопоставляется система приемов, раскрывающая их музыкальный характер и творческую эволюцию поэта.

Ключевые слова: И.Л. Сельвинский, поэма-эпопея «Челюскиниана», роман-эпопея «Арктика», музыкальность.

S.A. Makarova (*Moscow*)

THE THEME OF CONQUERING THE ARCTIC IN THE POETIC EPIC OF ILYA SELVINSKY: MUSICAL CHARACTER OF ARTISTIC INTERPRETATIONS

The article discusses the history of creation, artistic and content features of two works by Ilya Selvinsky written at 1930–1950s on the topic of the conquest of the Far North – the epic poem

«Chelyuskiniana» and the epic novel «Arctic»; a system of techniques is compared, revealing their musical character and the creative evolution of the poet.

Keywords: I.L. Selvinsky, epic poem «Chelyuskiniana», epic novel «Arctic», musicality.

Жизнь и творчество И.Л. Сельвинского (1899–1968) неотделимы от судьбы России, строительства советского государства, исторических коллизий XX столетия. В июле 1933 г. поэт в качестве корреспондента газеты «Правда» отправился в арктическую экспедицию на пароходе «Челюскин», который за одну навигацию должен был проплыть от Мурманска до Владивостока, чтобы засвидетельствовать победу социализма на Крайнем Севере. Из «Дневника» Сельвинского становится известно, что предложение о полярном походе он получил от начальника экспедиции О.Ю. Шмидта. В Арктике поэту пришлось пережить суровые испытания. Вместе с другими полярниками он героически боролся за спасение корабля, взрывая ледяные глыбы, в плену которых оказался «Челюскин»; под тяжестью амуниции Сельвинский едва не утонул в Северном Ледовитом океане; ради эвакуации челюскинцев, попавших в бедственное положение, поэт преодолел огромные расстояния на пути к ледоколу «Литке», о чем сдержанно вспоминал: «Шмидт отправил на Уэлен разведку из восьми человек. В эту разведку был включен и я. Восемь русских и четверо чукчей, мы двинулись в путь на собаках и, пройдя 100 километров по льдам океана и 300 по замерзшей тундре, через 11 дней поднялись на мыс Дежнева»¹. Всевозможные трудности, связанные с дальнейшими странствиями, – ледяные барьеры, норд-вест 8–9 баллов с пургой, тайфун в 9 баллов, завершились для поэта только в январе 1934 г.²

Вернувшись в Москву, Сельвинский сразу начинает работу над темой покорения Арктики, которая волновала его творческую фантазию более двадцати лет. В 1934–1936 гг. Сельвинским была написана поэма-эпопея «Челюскиниана» в трех частях. Опираясь на конструктивистский опыт 1920-х гг., поэт с небывалым эпическим размахом воссоздает основные перипетии челюскинского похода – от отправления в плавание до всенародного чествования в Москве. В историко-героической поэме, пронизанной автобиографическими мотивами, атмосферой романтики, глубоким лиризмом, реалистически отражаются не только личные судьбы участников полярной экспедиции, но в первую очередь умонастроения всего современного общества. По ходу развития сюжетных линий, их сопряжения с вставными эпизодами и авторскими отступлениями читатель наблюдает за тем, как из разнородной группы людей челюскинцы становятся коллективом, частью советского народа, готового «строить социализм».

В 1957 г. выходит в свет другое сочинение Сельвинского, посвященное теме покорения Крайнего Севера, – над романом-эпопеей «Арктика» поэт работал в 1934–1956 гг. В рамках трехчастной эпической формы, нацеленной на раскрытие актуальных проблем эпохи 1950-х гг., челюскинский поход осмысливается на фоне размышлений о коммунистическом будущем. Меняя жанровую и идейно-содержательную направленность интерпретации, Сельвинский отказывается от конкретных прототипов, сочетая свободу художественного вымысла с реалистическими принципами.

¹ Сельвинский И.Л. Собр. соч.: В 6 т. М., 1971–1974. Т. 4. С. 411. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера тома и страницы.

² «Дневник» И.Л. Сельвинского. Центральный музей Тавриды, ДМС НВ–492.

В романе, построенном на взаимодействии эпической и любовной сюжетных линий, исследуются идеологические причины противостояния государств, сложный внутренний мир «советского простого человека». Погружая мечты о коммунизме в обсуждение астрономических теорий, поэт привносит в «Арктику» черты романа-утопии, а также усиливает психологизм, философичность эпического повествования.

Несмотря на существенные различия, две арктические эпопеи Сельвинского имеют явное сходство в музыкальном характере содержания и формы. Неожиданная особенность художественных интерпретаций не совсем «музыкальной» темы логически объяснима. Задумываясь о пережитых испытаниях и сопоставляя их с воспоминаниями о балете «Лебединое озеро», Сельвинский признавался: «Есть такие влияния, которые долгие годы с огромной силой держали в своей власти мою психику... Шагая по Арктике с чукчами, я напевал про себя адажио... и как несбыточную мечту представлял себе Большой театр, гибкие ритмы Чайковского, танец Улановой, онегинские строфы Пушкина» (I, 681). В единстве с жизненными впечатлениями «Челюскиниана» и «Арктика» оказываются охвачены «духом музыки», проникнувшим во все структурные элементы и семантические уровни вербальной фактуры.

Так, образ Арктики в двух эпопеях предстает преимущественно вокальным. Моржи то здесь, то там «рвкали гимны», хрюкали и храпели «в унисон», рычали в «ражем хоре». Лай северных собак-волков отличался не меньшей слаженностью – их «пение» приближалось к «хоровому» единству. Грозная природа Заполярья поэтизируется Сельвинским: в завываниях вьюги невольно слышится «норвежская песня», а в переливах теней узнается звуковое разнообразие «гаммы». Вместе с тем образы кораблей, которые оживают под властью челюскинцев, стремящихся к высоким целям, раскрываются не менее музыкально. В поэме-эпопее на борту «Челюскина» находятся черный рояль и «большие часы с курантной музыкой», нередко «ноет гармонь» и раздаются звуки баяна. Ледокол-отель «Остров Грумант» из романа-эпопеи, в своих очертаниях сопоставимый с концертным фортепиано, входит «в полярную параллель» «Лунной сонатой» Л. Бетховена – «Рояль, как траурная бригантина, / Черным парусом в звуках плывет» (IV, 169, 192).

В системе персонажей арктических эпопей Сельвинского главные герои – музыкальны. Среди воспоминаний Шмидта из поэмы «Челюскиниана» – «белый бал», «вальсы и полонезы». В окружении полярников начальник экспедиции похож на дирижера оркестра, ведь на Крайнем Севере «медная нота», вспыхнувшая в «груди трубача», в ярком звучании «форте» присоединяется к струнным инструментам и гобою. Так произошло со спецкором Настей Незлобиной: обладательница очаровательного «певучего» голоса не только повлияла на студента Болеслава Малиновского, но и вступила с ним в брак – в условиях Арктики больше никому не удалось сочинить подобную «сонату в нордовом ключе». Духовное преображение челюскинцев во многом стало возможным благодаря руководителю государства, демонстрирующему «абсолютнейший политический слух», аналогичный музыкальному, – не случайно лоб Сталина вымощен «нотным эскизом», а в его душе слагаются «октавы могучего гимна».

Главные герои романа «Арктика» не просто обладают прекрасным слухом, они проявляют редкие познания в области музыкальной литературы: начальник экспедиции Андрон Иванович Басаргин с легкостью насвистывает мелодию из репертуара французского композитора Ж. Массне, а его дочь Олисава – трагическую «Ases Tod»

(«Смерть Озе») из симфонической сюиты «Пер Гюнт» знаменитого норвежца Э. Грига. Особая музыкальность свойственна комиссару Корнею Корнеичу Королеву, отвечающему за политическую обстановку на «Острове Грумант». Именно ему Сельвинский доверяет рассуждения на тему коммунистического будущего – как считает комиссар, оно невозможно без социалистической дисциплины в настоящем: «так строгая дисциплина пальцев на клавиатуре дает душе великое ощущение мелодии» (IV, 282). Озадаченный решением проблемы личного бессмертия, Королев даже сочиняет философское стихотворение – его стихи о вечности проникнуты музыкальной стихией: «<...> А как ее представить? / Предположим, / в пустынной комнате стоит рояль, / и мыши скачут по клавиатуре. / Так вот: когда б они скакали вечно, / то из миллиардов комбинаций звуков / одна сложилась бы в этюд Шопена, / а через сотню миллионов лет / этюд бы повторился нота в ноту...» (IV, 324)

Сюжетные линии, композиционные отступления в «Челюскиниане» и «Арктике» имеют музыкальное сопровождение. Создавая неповторимый акустический аккомпанемент, Сельвинский обильно использует разнообразные музыкальные инструменты – орган, флейту, литавры, гонг, барабаны, колокола, валторну, виолончель, свирель, упоминает различные жанровые формы – оперу, песни, фокстрот, джаз, марши, серенаду, скерцо. Особенно ярко поэт озвучивает кульминационные эпизоды: гибель кораблей, не устоявших под ледовым натиском, эвакуацию полярников, зимовавших в специально обустроенном лагере. Благодаря музыкальной образности кульминаций становится очевидно, что вместе с ледоколами затонула их огромная «душа» – «Рояль, как мельница кувyrкаясь, / Плюхнулся с бака в шапугу, в хаос» (IV, 340), что самоотверженное покорение Арктики осуществляли не только участники экспедиции, но и советские летчики – «Когда же патетика, грохот и свист / Дойдут до небес, до разрыва аорты, – / “Еще одно forte!” – велит артист» (IV, 391).

Не менее значимо и то, что речевой строй арктических эпоей переполнен музыкальной терминологией. Терция, секунда, аккорды, октавы, тенор, басы, тональность, гамма – эти и другие профессиональные понятия, сопряженные с многочисленными географическими и региональными названиями, аллюзиями и реминисценциями, привносят в сочинения Сельвинского дополнительные семантические нюансы. Особой звуковой экспрессией наделяется также версификационная организация произведений. Чередуя стихотворные и прозаические фрагменты, поэт разъясняет читателям, что, наряду с классической силлаботоникой, он чрезвычайно дорожит музыкальными возможностями тактового стиха, допускающего «паузы, затакты», «движение синкоп и контрапункт», – тактовики в контексте стихопрозаического повествования обогащают интонационную динамику двух эпоей.

В поэтическом эпосе на арктическую тему Сельвинский не использует иностранных музыкальных описаний. Раскрывая акустический характер покорения Крайнего Севера, поэт обращается к музыкальным метафорам, эпитетам, метонимиям, гиперболам, сравнениям, аллюзиям. Не имевший специального образования, Сельвинский обнаруживает глубокие познания в области истории и теории музыки. Не случайно героический пафос «Челюскинианы» соотносится с «духовым литием ораторий» – именно на этот жанр поэт ориентирует раннюю поэму-эпопею; между тем в философской тональности «Арктики» распознается «некое подобие симфоний» – симфонизм не только органично соответствует идейным доминантам зрелого романа-эпопеи, но также максимально емко отражает синтетичность авторского мировос-

приятия. Музыкальный характер эпических интерпретаций арктической темы со всей неопровержимостью свидетельствует об индивидуальности творческого мышления Сельвинского и о колоссальном художественном потенциале синтеза искусств.

УДК 82-192

https://www.doi.org/10.29003/m3760.rus_lit_20-21/350-353

Т.С. Зевахина (*Москва*)

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО ДИСКУРСА (НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТОВ РЭП-КОМПОЗИЦИЙ РИЧАРДА СЕМАШКОВА)

В статье анализируются тексты Ричарда Семашкова (он же рэпер Рич) – одного из представителей русского рэпа. Тексты рэп-композиций, сопровождаемые особым исполнением (речитатив под заданный музыкальный ритм), представляют новый вид интермедиального дискурса. Тематика текстов – социальная и политическая жизнь современной России. Суровости современной жизни соответствует и поэтика текстов. Для авторского стиля характерны жесткие сравнения, неожиданные эпитеты, оксюмороны, разговорная лексика и сленг. Отдельно в статье рассмотрены результаты сопоставительного анализа поэзии и прозы Р. Семашкова.

Ключевые слова: интермедиальный дискурс, тексты рэп-композиций, лингвостилистический анализ, сравнения, эпитеты, оксюмороны, разговорная лексика, сленг.

T.S. Zevakhina (*Moscow*)

LINGUOSTYLISTIC ANALYSIS OF INTERMEDIAL DISCOURSE (BASED ON THE EXAMPLE OF RAP COMPOSITIONS BY RICHARD SEMASHKOV)

The article analyzes the texts of Richard Semashkov (known as rapper Rich), one of the representatives of Russian rap. The texts of rap compositions, accompanied by a special performance (recitative to a preset musical rhythm), represent a new type of intermedial discourse. The topic of the texts is the social and political life of today's Russia. Poetic devices in the texts corresponds to the harshness of modern life. The author's style is characterized by expressive comparisons, unexpected epithets, oxymorons, colloquial vocabulary and slang. In a separate section, the results of a contrastive analysis of poetry and prose by R. Semashkov are presented.

Keywords: intermedial discourse, texts of rap compositions, linguostylistic analysis, comparisons, epithets, oxymorons, colloquial vocabulary, slang.

Интермедиальные исследования литературных текстов являются новым направлением литературоведения. В основе этого подхода лежит изучение взаимодействия словесного, музыкального и визуального искусств. Этому определению отвечают, в частности, и произведения музыкантов-рэперов. Социально и политически острый русский рэп заслуживает, по мнению философа А.Ю. Коробова-Латынцева, серьезного анализа и культурно-философской критики¹.

¹ Коробов-Латынцев А.Ю. Русский рэп. Философские очерки. СПб., 2016.

Тексты рэп-композиций как нового вида поэзии, сопровождаемые особым исполнением (речитатив под заданный музыкальный ритм), на наш взгляд, отвечают определению, которое в свое время дал французский писатель Анри Мишо в статье «Будущее поэзии»: «<...> настоящая Поэзия противостоит Поэзии предыдущего времени <...> она призвана служить двойной цели, состоящей, во-первых, в том, чтобы нести огонь, новые жизненные устремления, новое осмысление времени, а во-вторых, вырвать человека из привычной, скучной, ставшей удушливой атмосферы»².

Тематика рассматриваемых в статье поэтических и прозаических произведений Ричарда Семашкова (он же рэпер Рич) – это социальная и политическая жизнь сегодняшней России. Автор задается вопросом, какую общественную позицию занимает или должен занимать его тридцатилетний ровесник? В настоящее время в творчестве автора именно эти темы вышли на передний план. А ранее нам был знаком Ричард Семашков-лирик.

Лирический герой его поэзии испытывает чувство глубокой усталости, беспомощности, разочарования:

Все отравляем сами.
Ядовитая усталость
Еще не старость.
Так что же с нами случилось?³
(«Берегите себя»)

Он вызывает к любимой с просьбой всегда быть рядом. Но чувство тревоги не оставляет его, окружающие люди ему докучают. Передвижение в пространстве не спасительно:

Я поехал опять в никуда
Лес, речки, проселки
Как же я не люблю поезда...
(«Берегите себя»)

В рэп-композиции «Ноль» Рич говорит о своем детстве, об отце и о сочинении песен, выводя свое творчество из «списка бедствий и последствий».

Он не скрывает от читателя того, что испытывает «блаженство от верного словца», которое удастся добавить в конец текста.

Круг тем расширяется: мы видим такие композиции, как «Портрет Сталина», где упоминаются репрессированные поэты: Павел Васильев, Иван Приблудный, Артем Веселый, Борис Корнилов. Автор призывает почтить их память.

Открываем новую страницу и, может, самую главную, самореализации рэпера Рича. Она связана с событиями 2014 г., когда у молодых представителей активной части российского общества появилась новая роль – участие в поездках с гуманитарной миссией в Донецк и Луганск. Вот как пишет об этом Ричард Семашков в своем Телеграм-канале: «Именно после тех поездок в 14–17-х годах я понял, что Донбасс для меня тема святая. И я всегда буду на его стороне. На стороне тех ребят». Поэто-

² Мишо А. Будущее поэзии // Мишо А. Портрет А.: Избр. Произвед. / Пер. с фр. Сост. О. Кустовой и А. Поповой; Послесл. и прим. А. Поповой. СПб., 2004. С. 339.

³ Здесь и далее тексты Семашкова цитируются с сохранением орфографии и пунктуации автора по электронному источнику: [music.txt.ru>ru/r/righ/spisok.htm](http://music.txt.ru/r/righ/spisok.htm).

Суровости солдатских будней соответствует и поэтика рэп-композиций. Для авторского стиля характерны жесткие сравнения, напр., «Грады прилетят, как стаи грачей»; эпитеты («Достоевская моя родина»); оксюмороны («устроили в аду фieste»); разговорные обороты и сленг («так, хорош», «кринжовый»); в исключительных случаях – общенная лексика, которая, по мнению рэперов, является атрибутом так называемого «жизненного» рэпа.

Во второй части рассмотрим результаты сопоставительного анализа текстов рэп-композиций Р. Семашкова и текстов его повести «Тетрис для бедных». Перед читателем один и тот же автор, который так же, как и в рэп-композициях, от первого лица представляет свою оценку событий, происходящих в России нашего времени. Снова русские проблемы, но уже провинциальной жизни. Сюжет ее прост: зимой молодые супруги с двухгодовалым сыном, «устав от праздной алкогольной жизни в Петербурге со всеми ее тревожными последствиями»⁴, отправляются погостить к родителям жены в небольшой то ли городок, то ли деревню на Вятчине. Жизнь там течет как в гончаровской Обломовке: застолья с непременной выпивкой, русская баня, укладывание дров в поленницу, когда жена героя замечает: «Это же тетрис для бедных!». Городок, где происходит действие, не называется, но ряд деталей указывает на то, что это Малмыж, и здесь герой чувствует себя «живым, бодрым». Остается время для чтения и работы. Что он читает? Автор пишет от его имени иронично: «читаю, как написано в аннотации к книге, “первое масштабное осмысление русского танатоса”», и читателю ясно, что речь идет «Земле» Михаила Елизарова. Что слушает герой? Казачью песню «Нас пугали Пугачом». Подмечает местные словечки: мизгирь – это «паук», вошкаться – значит «копаться»; особую манеру говорить, когда любое утвердительное предложение произносится с вопросительной интонацией и часто добавляется частица *то*: «А сын уж большой-то».

Неспешно развивается действие, значительные события отсутствуют, но возникает мелодия семейной идиллии, при которой все любят всех, проявляют внимание друг к другу, деликатность в общении, воспринимают маленького сына и внука как самостоятельного члена семьи.

Тексты рэп-композиций легко запоминаются, их надо не читать, а слушать. И можно сделать вывод о том, что рэп-поэзия Ричарда Семашкова несет «новые жизненные устремления, новое осмысление времени».

УДК 82-91

https://www.doi.org/10.29003/m3761.rus_lit_20-21/353-358

Е.В. Жуйкова (Москва)

КОМИКСЫ И ЛИТЕРАТУРА: ИСТОРИЯ ДРУЖБЫ

Репутацию комиксам в России довольно сильно испортили 90-е годы, когда за ними закрепилось представление как о сугубо развлекательной и массовой форме. Но на самом деле в современном мире графический роман становится вполне серьезным жанром: созданием комиксов занимаются большие художники, сценарии к ним пишут кандидаты наук, часто они затрагивают сложные темы. Более того, у комиксов существует длитель-

⁴ Семашков Р.В. Тетрис для бедных. М., 2023. С. 6.

ная история взаимоотношений с литературой (например, в 30-е годы XX века, в период первой волны эмиграции, русский литературный комикс ценился по всему миру). А в последнее десятилетие эта линия взаимодействия только усиливается: появляется много графических адаптаций классических литературных произведений, комиксов-биографий писателей и поэтов, в современной литературе все чаще появляется описание комикса. Истории различных форм взаимодействия литературы и комикса и будет посвящена статья.

Ключевые слова: комиксы, графические романы, графические адаптации, новеллизация комиксов, русский комикс, литературный комикс, современная литература.

E.V. Zhuykova (Moscow)

COMICS AND LITERATURE: THE HISTORY OF FRIENDSHIP

The reputation of comics in Russia was seriously spoiled in the 90s, when they were viewed as a purely entertaining and mass form. But in fact, in the modern world, the graphic novel is becoming a completely serious genre: great artists are creating comics, scripts for them are written by Ph.D's, and they often touch on complex topics. Moreover, comics have a long history of relationship with literature (for example, in the 30s of the 20th century, during the first wave of emigration, Russian literary comics were valued throughout the world). And in the last decade, this line of interaction has only intensified: many graphic adaptations of classic literary works, comic book biographies of writers and poets are appearing, and descriptions of comic books are increasingly appearing in modern literature. The article will be devoted to the history of various forms of interaction between literature and comics.

Keywords: comics, graphic novels, graphic adaptations, novelization of comics, Russian comics, literary comics, modern literature.

Комиксы, или графические романы, занимают всё более прочную позицию в современной культуре. Нередко их называют отдельным видом искусства, изучают, внедряют в образование. Сценарии к комиксам зачастую пишут люди науки. Существует множество фестивалей комиксов, например, ежегодный фестиваль «КомМиссия» в Москве, который проходит на базе Российской государственной библиотеки для молодежи. В этом году прошла грандиозная выставка в Зарядье: «Комикс миссия: Эволюция рисованных историй в России», где были представлены как современные комикс-сообщества, так и история комиксов в разные времена.

Уже одно то, что комиксы часто продаются в книжных магазинах, указывает, что они как минимум близки к литературному миру, да и словосочетание «графический роман» состоит из двух компонентов – визуального и текстового. Можно в целом комикс воспринимать как сферу пересечения текста и графического изображения.

У комикса как жанра имеется давняя история, есть своя периодизация, свой «Золотой» и «Серебряный век»¹ (напрашивается еще одна аналогия с литературой). В большей степени это, конечно, касается американских комиксов, супергероики. Интересно, что К.И. Чуковский, знаменитый своими детскими произведениями, американские комиксы совершенно не оценил и в статье «Растление детских душ» осу-

¹ Волков А.В., Кутузов К.С. Тайная история комиксов: Герои. Авторы. Скандалы (Звезда лекций). М., 2017.

дил их за романизацию насилия: «Во всех этих многомиллионных изданиях моральная основа одна: человек человеку – зверь. Единственное их содержание: охота людей за людьми. Самозабвение ловли и травли, упоение погони и облавы – в этот хищнический звериный азарт взрослые усердно вовлекают детей»². Но после этого комиксы прошли большой путь, в том числе и в нашей стране.

Репутацию комиксам как серьезному жанру в России слегка подпортили 90-е: это время не только публикаторского бума, но и бума комиксов. К нам пришли комиксы про супергероев (от издательств DC и Marvel), диснеевские сюжеты (про Чипа и Дейла, Микки Мауса и прочих), но на самом деле у России давняя и по-настоящему интересная история литературной дружбы с комиксами.

Оказывается, в 30-е годы XX века, в период первой волны эмиграции, русский комикс гремел и ценился по всему миру, мы были пионерами этого жанра. И речь именно про литературный комикс: многие авторы-белогвардейцы, находясь в изгнании, создавали невероятные графические адаптации классической русской литературы («Воскресение» Толстого, «Тарас Бульба» Гоголя и другие). Авторами стали Константин Кузнецов, Алексей Ранхнер, Сергей Соловьев, Иван Шеншин и еще несколько человек. Отмечалось потом, что русскими комиксами зачитывались все, кроме самих русских, у них были большие тиражи. К сожалению, за годы эмиграции эти комиксы развезло по всему миру, а собрать их удалось лишь совсем недавно: только в 2017 и 2020 гг. вышли два тома «Русский комикс. 1935–1945. Королевство Югославия». В предисловии составители рассказывают, как непросто было собрать их в одном месте, выкупить у коллекционеров. Это история о том, как русский литературный комикс вернулся на родину с опозданием почти в век.

В нашей национальной традиции в качестве предшественников комикса также часто называют некоторые житийные иконы и древнерусский лубок, с комиксами сравнивают диафильмы.

К. Малевич и В. Маяковский в раннесоветское время занимались созданием лубочных плакатов, было открыто издательство «Сегодняшний лубок». Сюда же примыкают и знаменитые «Окна РОСТА», с которыми работал В. Маяковский.

Во время войны с Финляндией в 1939–1940 гг. выходили комиксы про Васю Теркина – прообраз героя, которого мы теперь знаем по поэме Твардовского. В годы Великой Отечественной войны газета «На страже Родины» продолжила публиковать эту серию, призванную поднять боевой дух солдат легкими и воодушевляющими историями про смекалистого героя.

Кроме того, несколько поколений детей в нашей стране росли на комиксах, созданных известными литераторами. Речь идет о рисованных историях, которые располагались в легендарных детских журналах «Веселые картинки», «Мурзилка» и в особенности – «Ёж» и «Чиж», где работали некоторые обэриуты. Авторами таких историй были Хармс, Введенский, Олейников и другие. У Н. Олейникова в журнале «Ёж» был комикс про приключения красноармейца Макара Свиного (также псевдоним писателя). В 2021 г. в издательстве «ТриМаг» вышло четыре тома таких отобранных графических историй, сгруппированных по журналам, под названием «Наши комиксы».

² Чуковский К.И. Растление детских душ // Литературная газета. 1948. 22 сентября.

Сейчас существует несколько разновидностей литературных комиксов – например, комиксы-биографии. Есть целая серия, в ней вышли книги по Анне Ахматовой, Николаю Гумилеву и Владимиру Маяковскому, к выходу также готовится комикс о Сергее Есенине. Автором многих литературных комиксов оказывается один человек – Аскольд Акишин. Это культовое имя для истории графических романов в России в целом, пионер русского комикса. Именно он (иногда в соавторстве) создал множество графических версий известных произведений – романов «Мастер и Маргарита», «Преступление и наказание», биографических комиксов. С филологической стороны могу сказать, что это поистине работы на стыке литературы и визуальных форм – он глубоко погружается в тему, также в графические истории часто оказываются вмонтированы фрагменты литературных манифестов и даже иногда полные тексты стихотворений. Его манера рисовки очень узнаваема, но при этом он часто стилизует ее под эстетику направления (как было с футуризмом внутри комикса «Маяковский»). Возможно, он был знаком с рисунками Н. Гумилева, когда создавал комикс о его семье.

Продолжая тему биографических комиксов – недавно вышла большая работа по Бажову, как называли его авторы – «графический роман-биография». Он состоит из собственно биографической части, «главы», посвященной знаменитым сказам Бажова в разных визуальных вариациях, а последняя часть весьма необычна – это графические «фанфики» про Бажова (например, Павел Бажов в мире фильма «Звездные войны», встреча на Урале Бажова с Николаем Колядой и т.д.). Здесь под одной обложкой оказалось собрано большое количество молодых и сетевых авторов, поэтому получилось такое графическое разнообразие.

Несколько лет назад в Воронеже вышел комикс по рассказам и образам Андрея Платонова – «Цветы на земле». У этой книги был небольшой тираж, но сейчас готовится новый, с измененной обложкой, уже открыт предзаказ.

У литературы есть пересечения даже с японской вариацией комиксов – мангой. Речь идет о манге Осаму Тэдзуки по роману «Преступление и наказание», которая была создана в середине века, но на русском вышла только в 2011 году. Кстати, имена русских писателей для персонажей используются в еще одной легендарной манге – «Бродячие псы» (тоже как будто напрашивается литературная аналогия с салоном «Бродячая собака», но вряд ли она имела в виду). Например, там есть герои по имени Николай Гоголь и Федор Достоевский.

Кстати, эти два автора особенно любимы художниками-комиксистами. По мотивам жизни и творчества Н. Гоголя вышел сборник графических романов «Гоголь. Обновленная классика» (2019), где собраны семь историй под одной обложкой. А в этом году на фестивале был представлен комикс «Вий».

Размышляя о диалоге комиксов и литературы, можно рассмотреть еще одно любопытное явление – 6 часть графической истории «Белый человек». Ее сценарист, Александр Кондратьев, сейчас занимается созданием комикса по Есенину и сам признавался, что на создание Белого человека его отчасти вдохновила поэма «Черный человек». Но это не единственная точка пересечения: именно в 6 части на страницах комикса появляются окна с литературоведческими терминами (рифма, кульминация, гротеск), которые дополняют графическое изображение и определенным образом взаимодействуют с сюжетом.

Также сейчас есть проект в Москве, который специализируется на литературно-исторических комиксах, – это «Хронограф» на базе РГБМ. В библиотеке проводятся мастер-классы и выставки по комиксам, есть большая коллекция. Но главное – они создают большие литературные проекты: приглашают как известных московских комиксистов, так и начинающих, проводят лекции по заданной теме кандидатов филологических и философских наук, потом проводят выставку набросков и образцов, а затем – публикуют книгу. У них был проект по Л.Н. Толстому («История жизни»), Ф.М. Достоевскому («Рисунки из подполья»), отдельный комикс «Писатели и революция», а последним стал проект по Максимилиану Волошину, который постепенно перерос в идею «Философского ковчега». Последний, как можно догадаться, был посвящен первой волне эмиграции, философскому пароходу и его столетнему юбилею в прошлом году. Была большая выставка в РГБМ и РАН, очень хотелось бы увидеть и готовый комикс. Сценаристом в сообществе «Хронограф» часто выступает Дмитрий Романов, кандидат философских наук, а визуальной и кураторской частью занимается Алим Велитов – он же директор фестиваля «КомМиссия» и один из организаторов выставки в Зарядье.

В современной литературе всё чаще появляются персонажи, которые внутри текста придумывают комиксы или становятся героями рисованных историй. Самый яркий образец – это роман Алексея Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него». Там главный герой создает комикс «Тысяча приключений в секунду» про мальчика, которого после автокатастрофы похищают инопланетяне, и про женщину-супергероя, которая «днем учит детей в начальной школе, а по ночам режет всяких отмороzków»³. Его невинное увлечение отчасти программирует окружающую действительность – собственный сын Петрова отождествляет себя с героем комиксов и чуть не погибает, а жена очень похожа на героиню (Нурлыниса работает библиотекарем и иногда убивает неприятных ей людей). В романе довольно много интересных размышлений о комиксах, хорошо и подробно описан процесс создания, есть даже элементы сценария комикса. Было бы интересно выпустить отдельное подарочное издание и сопроводить его реальным комиксом, основанным на описании в книге.

В романе А. Поляринова «Риф» в одной из сюжетных линий про героиню Ли также появляется тема комиксов – там рассказывается, как местное издательство создало комикс «LEE THE CULT HUNTER» о ней и ее помощнике, который в графической версии становится лабрадором. Ли занимается борьбой с куклами, работает в центре, оказывающем психологическую поддержку людям, ставшим жертвами различных сект, поэтому комикс о ней становится вариацией на тему супергероев, она Wonder Woman своего времени.

Отдельная большая и важная тема – комиксы в преподавании и комиксы как средство популяризации литературы. В начальной школе комиксы могут пробудить интерес к чтению в целом. Да и в старшей школе этот прием работает: существование комикса по какому-то произведению приближает его к юному читателю. Кроме того, есть целые проекты комиксов, собственно популяризирующих чтение – например, Том Голд, «Месть библиотекарей» – это короткие комиксы из литературной метавселенной.

³ Сальников А.Б. Петровы в гриппе и вокруг него. М., 2021. С. 332.

Еще одно новое пространство для диалога – появление книг по комиксам или, говоря терминологически, новеллизация комиксов. Яркий образец – «Майор Гром» Алексея Волкова, адаптация одноименной серии комиксов издательства Bubble. По этому произведению один из студентов филологического факультета написал курсовую работу. Интересно, что это, видимо, такая тенденция к синкретизму – современные комиксы и компьютерные игры часто трансформируются в романы и киноверсии.

Таким образом, можно выделить несколько типов литературных комиксов – это биографические (Ахматова, Гумилев, Маяковский), собственно графические романы-адаптации (как «Мастер и Маргарита», «Преступление и наказание»), но также есть много различных смежных форм, где литература и комиксы находятся в творческом диалоге. Кроме того, у этого диалога уже есть своя история – она красной (хотя и прерывистой) линией проходит через весь XX век и в настоящее время не просто продолжается – разбивается на множество отдельных нитей. Думаю, эта история дружбы еще не закончена, она переживает свой расцвет, и впереди нас ждет еще больше разнообразных форм взаимодействия литературы и комикса.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3762.rus_lit_20-21/358-362

Н.Э. Ибадова (*Москва*)

МОСКВА МЕНЯЮЩАЯСЯ: ОБРАЗ СТОЛИЦЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ю. ТРИФОНОВА И Ю. ПОЛЯКОВА

В статье сопоставляется поэтика воплощения образа Москвы в прозе выдающихся русских писателей Ю. Трифонова и Ю. Полякова. Образ Москвы в произведениях Трифонова и Полякова автобиографичен, наполнен приметами времени и личным отношением авторов. Москва в произведениях обоих писателей обладает временной и пространственной многослойностью. В творчестве обоих авторов широко представлена городская топонимика. Оба писателя прибегают к использованию приема пространственных оппозиций. У Ю. Полякова возникает новая пространственная оппозиция «город – провинция», актуализируются мифологемы, которых нет в произведениях Трифонова. Различно и отношение авторов к произошедшим переменам: если у Трифонова преобладает ностальгия по старой Москве, то Поляков, мастер «гротескного реализма», сатирически изображает городские реалии.

Ключевые слова: Ю. Поляков, Ю. Трифонов, московский текст, автобиографичность, приметы времени, топонимика, мифологемы, локус, перемены, пространственная и временная многослойность, пространственные оппозиции, отношения авторов, ностальгия, сатира.

N.E. Ibadova (*Moscow*)

A CHANGING MOSCOW: IMAGE OF THE CAPITAL IN THE WORKS BY YU. TRIFONOV AND YU. POLYAKOV

The article compares the poetics of embodiment of the image of Moscow in the prose of outstanding Russian writers Yu. Polyakov and Yu. Trifonov. The image of Moscow in the works of Trifonov and Polyakov is autobiographical and filled with the signs of time and the authors'

personal attitudes. Moscow in the works of both writers has temporal and spatial multilayeredness. Urban toponymy is widely represented in the literary works of both authors. Both of them resort to the use of spatial oppositions. In Yu. Polyakov's work a new spatial opposition "city – province" appears, mythologems are actualized, which are absent in Trifonov's works. The authors' attitudes to the ongoing changes differ: if Trifonov is dominated by the nostalgia for old Moscow, Polyakov, a master of "the grotesque realism", depicts urban realities satirically.

Keywords: Yu. Polyakov, Yu. Trifonov, Moscow text, autobiographical, signs of time, toponymy, mythologems, locus, changes, spatial and temporal multilayer, spatial oppositions, authors' relations, nostalgia, satire.

Образ Москвы встречается в произведениях многих русских классиков (Н.М. Карамзин, А.С. Пушкин, А.Н. Островский, Л.Н. Толстой, А. Белый, О.Э. Мандельштам, М.И. Цветаева, М.А. Осоргин, И.С. Шмелев, А.П. Платонов, М.А. Булгаков, Б.Л. Пастернак и др.), а термин «московский текст» уже давно вошел в литературоведение. Н.М. Малыгина выделяет два основных критерия «московского текста»: «<...> Москва – главный объект изображения, жизнь столицы – главная тема»¹.

В разные эпохи Москва изображалась по-разному. М.В. Селеменова отмечает, что для советского «московского текста» «характерны пафос преобразования страны, создание образа нового человека, поэтика переименований, актуализация темы научно-технического прогресса, внимание к проблеме “власть и художник”»². Из поля изображения пропадают религиозные приметы (храмы, колокольный звон и т.д.), появляется больше урбанистических черт (индустриальные пейзажи, новые районы). Многие мифологемы (город-храм, город-женщина, город-государство) в конце XX – начале XXI в. сменяются новыми образами («Москва – город возможностей», «Москва – место для заработков», «Москва – город-монстр»³). По наблюдениям Селемёновой, «в “московском тексте” XXI в. столица стала городом карьеры, в галерее персонажей ведущее место заняли герои-обыватели и герои-карьеристы»⁴.

В данной статье проследим, как менялся образ Москвы в 1970-е и 1990-е гг. Для этого обратимся к творчеству Ю.В. Трифонова (1925–1981) и Ю.М. Полякова (р. 1954). Юрий Трифонов является признанным мастером «городской» прозы, который оказал большое влияние на формирование «московского текста» в русской литературе, в том числе в творчестве Юрия Полякова. «Возможно, Трифонов был последней фигурой предшествующей литературной эпохи, создавшей контекстные ряды, вне которых творчество Юрия Полякова не понять», – отмечает М.М. Голубков⁵.

В цикле «московских повестей» Трифонова («Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание», «Другая жизнь», «Дом на набережной») Москва предстает

¹ Малыгина Н.М. Проблема «московского текста» в русской литературе XX века // Москва и «московский текст» в русской литературе XX века. М., 2005. С. 3–6.

² Селеменова М.В. «Московский текст» в русской литературе XX в. (на материале художественной прозы 1910–1950-х гг.) // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2009. № 2. С. 20–27.

³ Белова П.Е. Мифы и мотивы московского текста в русской лингвокультуре XXI века // Журнал филологических исследований. 2022. Т. 7, № 3. С. 87–91.

⁴ Селеменова М.В. Образ Москвы в русской литературе начала XXI века // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2015. № 4. С. 93–102.

⁵ Голубков М.М. Опыт Ю.В. Трифонова // Юрий Поляков: контекст, подтекст, интертекст и другие приключения текста. М., 2019. С. 63.

как реальный, узнаваемый локус, чему способствует обращение автора к топонимике: Боткинская больница, Профсоюзная улица, Малая Грузинская, Калужская застава, Нагатино, Варшавка, Лужники, гостиница «Националь» и т.д. При этом Трифонов может использовать неофициальные, разговорные варианты названий. Это указывает на то, что пространство города – «свое», родное для персонажей, их жизнь плотно переплетена с ним. «Своим» город является и для самого писателя, изображение Москвы у него проникнуто автобиографизмом.

Столь же биографичен, наполнен приметами времени и личным отношением образ столицы в произведениях Полякова. Топонимика города точна и предметна, читатель может найти знакомые ему названия: Арбат, Тверской бульвар, Плющиха, Патриаршие пруды, Чистые пруды, Балакиревский переулок, Пироговское водохранилище, набережная Яузы, Красная Пресня, Сокольники, Царицыно и т.д. При этом в произведениях Полякова 90-х гг. номинация отражает уже произошедшие перемены: «бывший Дворец пионеров»⁶, «бывшая улица Герцена»⁷. То, что рассказчик именует улицы по-старому, говорит о том, что он продолжает жить в прошлом, а пространство столицы у Полякова состоит из различных временных слоев.

Пространственная и временная многослойность присуща и Москве Трифонова. Причем пространственная многослойность может быть выстроена как по горизонтали, так и по вертикали, а иногда оба плана совмещаются: «Москва была далеко, белела громадными домами на горизонте, а тут было поле, изрытое котлованами, на мокрой глине лежали трубы и возле столба на шоссе стояла очередь, ждавшая троллейбус. Небо было в тучах, располагавшихся слоями – наверху густело что-то неподвижное, темно-фиолетовое, ниже двигались светлые, рыхлые тучи, а еще ниже летела по ветру какая-то белая облачная рвань вроде ключев пара»⁸. По мере удаления от центра или движения вниз пространство становится менее плотным, менее цельным и упорядоченным. Москва выступает как центр жизни персонажей, и неслучайно в произведениях Трифонова оппозиция «центр – окраина». В это время Москва активно застраивалась, на месте прежних полей и дач появлялись новые районы. В повестях Трифонова герои переезжают из коммуналок в новые кооперативные дома, территории вокруг города активно урбанизируются, а прежняя, уютная Москва исчезает. Важной частью старой Москвы были дачи, с которыми связаны детство и молодость персонажей. Герой повести «Обмен» Виктор Дмитриев вспоминает жизнь в дачном поселке Павлиново. В то время вся семья, все поколения еще в сборе: и Дмитриев с женой, и мать Дмитриева, и его сестра Лора, и родители жены, и даже дед героя, бывший революционер. Это время противопоставлено той поре, когда все живут по отдельности и плохо ладят друг с другом. Таким образом, изменения в городе тесно связаны с переменами в жизни общества и в психологии человека. Через оппозицию центра и окраины, старой Москвы и новой выражены темы разрыва между поколениями, разобщенности, одиночества и нравственного обмельчания человека.

В произведениях Полякова пространство Москвы тоже неоднородно, что проявляется через различные типы жилья и их обитателей. Поляков, как и Трифонов,

⁶ Поляков Ю.М. Козленок в молоке. М., 2003. С. 316. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера страницы.

⁷ Там же.

⁸ Трифонов Ю.В. Обмен // Трифонов Ю.В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1986. Т. 2. С. 31–32.

уделяет в своих текстах большое внимание «квартирному вопросу»: например, в романе «Козленок в молоке» (1995) персонажи переезжают, говорят о квартирах, стоят в очереди на жилье, стремятся получить квартиру в Москве или улучшить свои жилищные условия. В произведениях Полякова тоже присутствуют оппозиции «центр – окраина», «город – дача». Причем топоним «дача» так же значим для Полякова, как и для Трифонова: это место уединения, покоя, ухода от городской суеты, единства с природой⁹. Но в текстах Полякова возникает еще одна оппозиция: «столица – провинция». Один из персонажей «Козленка в молоке», Арнольд, заявляет, что Москва не Россия, и называет ее «желваком на здоровом теле нации», «джунглями» (26), противопоставляя сибирской тайге. Стоит заметить, что мифологема «город – лес» традиционна для Москвы, ее также использовал Б. Пастернак в романе «Доктор Живаго»¹⁰ и Ю. Трифонов в финале романа «Время и место»¹¹. Кроме мифологемы «Москва – лес», Поляков использует мифологему «Москва – женщина», которой нет в произведениях Трифонова: «Москва, как это бывает, когда возвращаешься издалека, была похожа на жену после командировки – родную и чуть незнакомую...» (338).

Как и у Трифонова, Москва в произведениях Полякова предстает меняющейся. Во-первых, ее пространство несет на себе отпечаток времени: «Эти облупившиеся белые многоэтажки в центре Москвы напоминают мне сломанные холодильники, завезенные дачниками в лес и там брошенные...»¹² Здесь можно вспомнить «белые громадные дома на горизонте» в повести Трифонова «Обмен».

Во-вторых, пространство Москвы расширяется. Так, в романе «Замыслил я побег...» Поляков приводит типичную историю «подмосковной деревни, сожранной разбухающим городом»¹³.

И в-третьих, пространство получает новое наполнение, порой весьма неожиданное и контрастирующее с формой, что создает сатирический эффект: «<...> в бывшем Дворце пионеров располагался валютный бар со стриптизом и рулеткой...» (316)

В произведениях Трифонова пространство города также неоднородно и вбирает в себя разные эпохи. Например, Павлиново в повести «Обмен» скрывает два временных слоя – 30-е гг. XX в. и дореволюционную эпоху: «Лет сорок назад, когда отец Дмитриева Георгий Алексеевич строил дом в поселке Красных партизан, это место, Павлиново, считалось дачным. Оно было дачным и до революции, ездили сюда конкой от заставы»¹⁴. С помощью ретроспекции Трифонов слой за слоем снимает эти эпохи. Москва у него не ограничивается только современностью, она многомерна. Пространство может стать точкой входа в прошлое, что соотносится с идеей истории у писателя. Он отказывается противопоставлять современность и историю и утверждает присутствие истории в каждом моменте жизни.

Так же многослойно пространство у Полякова. Различные локусы хранят следы прошлых эпох в виде предметов-символов: «Располагался ресторан в отлично

⁹ Ибадова Н.Э. Художественное время московского текста Юрия Полякова // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2020. № 3. С. 458–467.

¹⁰ См.: Селеменова М.В. «Московский текст» в русской литературе XX в. С. 20–27.

¹¹ Трифонов Ю.В. Время и место // Трифонов Ю.В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1987. Т. 4. С. 518.

¹² Там же.

¹³ Поляков Ю.М. Замыслил я побег... М., 1999. С. 250.

¹⁴ Трифонов Ю.В. Обмен // Трифонов Ю.В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1986. Т. 2. С. 32.

отреставрированном двухэтажном особняке на Поварской улице. По фронтому дома тянулся кумачовый транспарант “Коммунизм – это есть Советская власть плюс электрификация всей страны”. Возле ресторана неизменно теснилась вереница новеньких иномарок, у входа <...> стояли гипсовые барабанщики и трубачи, привезенные, должно быть, из какого-нибудь подмосковного пионерского лагеря» (345). Но предметы (транспарант, гипсовые барабанщики, трубачи) уже лишены прежнего смыслового наполнения, помещены в несвойственный им контекст, что создает сатирический эффект.

Образ Москвы в произведениях Трифонова и Полякова автобиографичен, наполнен приметами времени и личным отношением авторов. Москва в произведениях обоих писателей обладает временной многослойностью, представлена как растущий, расширяющийся и меняющийся город: один локус может совмещать в себе разные временные пласты, разные эпохи. Неоднородно и пространство города, построенное на оппозициях «центр – окраина», «город – дача». При этом в образе города у Полякова появляются новые черты, перемены отражаются в топонимике, прошлая эпоха существует не только в воспоминаниях героев, но и в конкретных предметах. Кроме того, возникает новая пространственная оппозиция «город – провинция», актуализируются мифологемы, которых нет в произведениях Трифонова. Различно и отношение авторов к произошедшим переменам: если Трифонов ностальгирует по старой Москве, говорит о переменах с грустью, то Поляков изображает перемены сатирически, помещая предметы прошлой эпохи в несвойственный им контекст.

А.П. Мартинек (*Москва*)

РОЛЬ ОБРАЗА «СЕКРЕТНОГО МЕТРО» В РОМАНАХ В. ГОНИКА, Е. ЧИЖОВА И А. ИЛИЧЕВСКОГО

Нет ничего удивительного в том, что образ столичного метро – важный элемент московского текста. Иногда это только фон, на котором разворачиваются некоторые эпизоды основного действия, как, например, у Солженицына в романе «В круге первом» или у Рыбакова в трилогии «Дети Арбата», иногда – системообразующая деталь, как у Быкова в «ЖД» и тем более у Глуховского в серии его антиутопий. Однако разговор о роли подземки в творчестве русских писателей был бы явно неполным без обращения к теме т.н. «метро-2», недостаточная изученность которой может быть объяснена среди прочего ее мнимой несерьезностью и «бульварной сенсационностью». Действительно, до своей литературной обработки легенда о секретных коммуникациях под Москвой была неотъемлемой частью городского фольклора, а вскоре после развала Союза перекочевала на страницы газет уже в качестве очередной раскрытой «гостайны». Мы не станем задаваться вопросом о достоверности подобных слухов, поскольку их верификация, во-первых, практически невозможна, а во-вторых, увела бы нас далеко от подлинной цели настоящего исследования – хотя бы беглого сопоставления образов «второго метро» в трех произведениях, написанных сравнительно недавно: «Преисподней» Владимира Гоника, «Темном прошлом человека будущего» Евгения Чижова и «Матиссе» Александра Иличевского,

вышедших в свет в 1992, 2000 и 2007 гг. соответственно. Несмотря на самобытность названных романов, в их структуре явно присутствуют сходные черты, наличие которых едва ли можно объяснить простым плагиатом. (Косвенно об этом свидетельствует, например, интервью Вл. Гоника, данное им в 2009 г., т.е. уже после выхода в свет двух других произведений: единственным из романистов, кого писатель «подозревает» в возможных заимствованиях из «Преисподней», оказывается Д. Глуховский¹).

В первую очередь внимание на себя обращает чрезвычайно близкий хронотоп: во всех фабулах присутствует штурм Белого дома (у Чинова и Иличевского – в октябре 93-го, у Гоника эти события оказываются как бы предвосхищены: «Рассказы очевидцев о действиях под землей напоминают главы “Преисподней” с той лишь разницей, что в рассказах конкретные реальные лица»², – пишет он в послесловии ко второму изданию книги). Более того, выйдя из вестибюля тайного метро в районе проспекта Мира, герой «Темного прошлого...» сразу же попадает в толпу, идущую брать «Останкино»³. Так городская легенда оказывается напрямую увязана с конституционным кризисом начала 90-х гг., когда Верховный совет, последний оплот советского в новой России, вступает в открытое противостояние с президентской властью – еще непривычным для страны институтом. Думается, такое сочетание мотивов в исследуемых текстах неслучайно: как ни странно, все три писателя вводят образ спецобъектов как образ будущего, чего-то, что досталось в наследство от СССР, но сохранило свой статус и в изменившейся реальности. У Гоника эта тема подана наиболее прямолинейно: обнаруженные поисковым отрядом, альбиносы-сталинисты подрывают свой бункер и уходят дальше в недра, уводя с собой детей, чтобы и впредь угрожать человечеству на поверхности (Гоник. С. 283). У Чинова «метро-2» оказывается источником гула «приближающихся событий» (Чинов. С. 7), гулом «грядущего» (Там же. С. 274), доносящимся из-под земли. Иличевский в «Матиссе», глядя на будущее в ретроспективе, воспринимает его с неизбежным скепсисом и уже не увязывает с образом столичных подземелий столь очевидно: «Волна шла за волной, к мнимому прогрессу: “челноки” сменялись “лоточниками”, бандюганы – ментами, бизнесмены – гебухой»⁴. Секретная подземка оказывается как бы неизменной «изнанкой» (Чинов, 200) государства, претерпевающего болезненные трансформации.

Романы о метро-2 – это в равной степени романы о России, образ городских убежищ здесь – ее средоточие и проекция, а чтобы в них оказаться, совсем не обязательно спускаться вниз: у Чинова и Иличевского «бункеры» удивительным образом оказываются «разлиты» на поверхности. У первого это видно в описании «дремучего» двора, который «разбухает на дрожжах гниющей листвы и памяти, приближаясь к размерам, какие были у дворов в детстве, когда любой из них был больше, чем целый город» (Чинов, 273), и затем наполняется тем самым судьбоносным гулом, при-

¹ Портал ПОЛИТ.РУ. URL: <https://polit.ru/article/2009/06/01/gonik/>. (Далее ссылки на этот ресурс даются в тексте.)

² Гоник В. Преисподняя. Киев, 1994. С. 296. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием автора и номера страницы.

³ См.: Чинов Е. Темное прошлое человека будущего. М., 2023. С. 225. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием автора и номера страницы.

⁴ Иличевский А. Матисс. М., 2016. С. 153. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием автора и страницы.

чем альтер эго рассказчика – Андрей Некрич – заявляет, что секретное метро «есть везде, нужно только уметь расслышать» (Чижов, 274); у второго оформляется на грамматическом уровне в виде необычных сочетаний: «Королев готовился спуститься в пустыню улицы, как в ад» (Иличевский, 235), «идти нужно в землю» (Иличевский, 316) в значении «в глубь страны». В «Преисподней» граница между наземным и подземным мирами не стирается, а, наоборот, дополнительно усиливается, когда мрачным сценам под столицей и в Афганистане противопоставляются почти лирические описания среднерусской природы: «От запахов кружилась голова, и казалось, сарай, наполненный травяным духом, как горячим воздухом воздушный шар, тихо отрывается от земли и, покачиваясь, бесшумно плывет над оврагами, ручьями, покатыми косогорами, над вершинами холмов и церковными куполами» (Гоник, 58). В то же время советское общество наверху и общество альбиносов под землёй устроены у Гоника сходным образом и различаются лишь степенью собственного фанатизма: «Да, мы – альбиносы человечества» (Гоник, 192), – думает о своих соотечественниках один из героев повествования, командир поискового отряда.

С политической точки зрения секретная подземка в романах символизирует собой оторванность чиновничества от простых людей, его нежелание гибнуть вместе с согражданами в возможных катаклизмах: «В строительстве комфортабельных бункеров и подземных транспортных коммуникаций для номенклатуры я усматриваю символ безнравственности режима. Номенклатура, как известно, никогда не разделяла судьбу народа», – пишет Гоник в предисловии к переизданию «Преисподней» (Гоник, 18). Ему вторит Иличевский: «Вообще-то вся система подземных туннелей была большей частью системой бегства. Гражданской обороной здесь не пахло: это были крысиные ходы скорейшего предательства» (Иличевский, 279). У подчеркнуто аполитичного Чижова аналогичная идея выражена самим ходом действия: пока мятежная толпа движется к телецентру, генералы следуют в том же направлении по спецветке, и выясняется, что «положение под контролем» (Чижов, 223).

Но секретные «бункеры» – не только общественная, но и личная метафора. Свои гермодвери они открывают преимущественно людям бесприютным и одиноким: убежище «вождя народов» в «Преисподней» «обслуживает персонал из выпускников детских домов» (ПОЛИТ.РУ), Королёв из «Матисса» – тоже сирота, «в течение жизни остро ощущавший бездомность» (Иличевский, 9), а Игорь Чесноков из «Темного прошлого...», о чьем семейном положении мы знаем лишь то, что у него «нет сейчас никакой девушки» (Чижов, 29), в квартире себя чувствует неуютно и, подобно быковским «васькам» из «ЖД», вечерами отправляется кружить по Кольцевой. В свою очередь его собеседник – брошенный женой Некрич – говорит: «На старых станциях вообще чувствуешь себя как дома <...> Нигде в этом городе я не ощущаю себя настолько в безопасности, как в метро» (Чижов, 177). Слова эти оказываются пророческими: обоим героям романа удастся спастись от бандитской погони, попав на станцию «метро-2» через неприметную дверь в переходах между «Киевскими». Заметим, что то «была маленькая *старая* [курсив мой. – А.М.] станция» (Чижов, 219). У насквозь символичного Чижова данное прилагательное едва ли употреблено случайно.

Для героев сопоставляемых книг уход на глубину также связан со стремлением увидеть обратную сторону повседневности, отгородиться от нее и сконцентрироваться на себе. В предисловии к своему роману Гоник передает ощущения от пребы-

вания под землей цитатой из «Гамлета»: «Ты повернул глаза зрачками в душу...»⁵. Иличевский, объясняя решение Королёва уйти в метро, пишет: «Не в тайных построениях для него заключалось дело, а в том, что так он пытался заглянуть в суть, в глаза потемок...» (Иличевский, 260); «Внутренне он словно бы становился ближе к самому себе <...> В тишине существование становилось осмысленным <...> Под землей он становился слышим самому себе, более себе доступен» (Иличевский, 264). Наконец для героев «Темного прошлого...» спеццветки оказываются как бы вещным сном: лежа под огнем у «Останкино», Некрич «прижимался ухом к асфальту, точно пытался расслышать в тишине свое секретное метро» (Чижов, 230).

Думается, во всех перечисленных случаях авторы вводят образ тайных тоннелей, чтобы передать с помощью развернутой метафоры свое понимание перемен, происходивших со страной, где «все вокруг – дома, деревья, скамейки на улицах – вдруг как-то сразу постарело и опустилось»⁶, и резко возникший из небытия мотив столичных подземелий оказывается как нельзя более подходящим для описания духа времени. Подобно тому, как эссеист Рустам Рахматуллин объясняет Москву, проецируя на нее Россию: «Кремль, Занеглименье, Замоскворечье: <...> три суть Русь Владимирская, западная Русь и степь, Орда»⁷, наши писатели объясняют Россию 90-х и психологию тех, кому довелось жить в ту эпоху, проецируя образ «метро-2» на них самих.

К.Р. Ермолаева (Москва)

РИТМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ «В ТЕНИ БРОДСКОГО»

Спектакль «В тени Бродского» был поставлен режиссером Светланой Земляковой со студентами курса К. Райкина (выпуск 2021 г.). Постановка выросла из экзамена по сценической речи до одного из дипломных спектаклей курса и исполнялась на сцене АНО «Высшая школа сценических искусств» («Театральная школа Константина Райкина») и театрального центра «На Страстном» с ноября 2019 г. по июнь 2021-го.

Главными героями спектакля стали поэты Ленинграда 1960–1970-х Глеб Горбовский, Олег Григорьев, Леонид Аронзон, Алексей Хвостенко и Александр Мионов. Как и заявлено в афише⁸, спектакль представляет собой четыре «рассказа» о пяти поэтах с периодическим чтением стихотворений, а также музыкальными, вокальными и пластическими вставками.

Композиция спектакля строится по принципу ассоциативного монтажа. Элементы различных уровней ассоциативно наслаиваются друг на друга, рифмуются между собой, что позволяет видеть в четырех «рассказах», прямо не связанных между собою причинно-следственными связями, отличающихся исполнителями, глав-

⁵ Шекспир У. Гамлет, принц датский. М., 2012. С. 131.

⁶ Пелевин В. Generation «П». М, 2015. С. 15.

⁷ Рахматуллин Р. Две Москвы: метафизика столицы. М, 2021. С. 94.

⁸ Афиша спектакля представлена на официальном сайте ВШСИ. URL: <http://www.raikin-school.com/theatre/repertuar/v-teni-brodskogo/>.

ными героями, сценическим оформлением и пр., цельный спектакль, главной темой которого является время: период смены эпох, оттепели на застой.

Основой сюжета каждой части спектакля («рассказа») является жизнь одного из пяти ленинградских поэтов. Однако единый сюжет в спектакле как целом фактически отсутствует, на место причинно-следственной связи приходит ассоциативная. И сценарий спектакля представляет собой коллаж, составленный из воспоминаний и писем пяти ленинградских поэтов и их современников, отрывков критических статей и стихотворений, а также вставок собственных комментариев режиссера. Связаны разнородные тексты между собой рядом мотивов. И части спектакля соответственно связаны друг с другом не сюжетом, а мотивами, нередко образующими друг с другом ряды оппозиций (например, оттепель – застой). Период оттепели постепенно начинает ассоциироваться со свободой, расцветом, теплом, жизнью, светом, а застой с несвободой, угасанием, заморозками, смертью, темнотой.

О.Н. Мальцева, исследуя принципы поэтической режиссуры Ю. Любимова, отмечала, что главной мерой ассоциативного монтажа следует считать ритм¹; вслед за исследователем в этой работе мы будем понимать под ритмом пространственно-временное устройство спектакля, основанное на повторах элементов различных уровней.

Ритм в театре остается мало изученным явлением, так как в отличие от поэзии и музыки, где ритмическая структура образуется путем повторов элементов одного уровня, в театре уровней множество, и все они влияют на развитие действия и его восприятие зрителями. В классических драматических спектаклях ритм, который еще К.С. Станиславский называл «темпо-ритмом», создается благодаря динамике развития сквозного действия и подтекста², усилению или ослаблению внешних и внутренних переживаний героев, что влияет на пластику и речь актеров, способствует активному развитию сюжета.

В поэтическом спектакле «В тени Бродского» за актерами не закреплены роли. Читая фрагменты из воспоминаний и критических статей, исполнители свободно делят между собой текст. Реплики, принадлежащие женщинам, чаще произносят актрисы, мужчинам – актеры. Нередко высказывания одного человека звучат со сцены в исполнении то одного, то другого актера. Например, письма Риты Пуришинской в «рассказе» об Аронзоне читают и Елизавета Потапова, и Алина Исхакова. Нет в постановки и цельной линии действия, «рассказы» логически завершены, не продолжают один другой. Однако сосуществование вполне самостоятельных «рассказов» в одном спектакле позволяет режиссеру не только познакомить зрителей с биографией и творчеством каждого из пяти ленинградских поэтов, уделив достаточно внимания различиям между ними, но и найти черты сходства, которые характеризуют уже не поэтов, а эпоху.

Таким образом, спектакль построен по законам, скорее свойственным музыке и поэзии, нежели драме: «рассказы» рифмуются между собою повторами разных уровней, а развитие действия заменяется ускорением или замедлением ритма. Ритмическую структуру постановки образуют частота смены «рассказов» переходами,

¹ Мальцева О.Н. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. СПб., 1999. С. 62.

² Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика / Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М., 1955. С. 167.

чередования света и затемнений, прозы и поэзии, динамических действий и статичных сцен, смена музыкальных мотивов и их взаимодействие со звучащими художественными и документальными текстами.

Ритмическая структура рассматриваемого спектакля имеет несколько уровней. Первый обеспечивает пространственно-временную организацию постановки как целого, второй – отдельных «рассказов», третий – эпизодов и элементов, из которых «рассказы» состоят.

Ритм спектакля как целого ускоряется по нарастающей, что заметно по соотношению длительности его частей: «рассказу» о Глебе Горбовском уделено 25 минут сценического времени, об Олеге Григорьеве – 22 минуты, о Леониде Аронзоне – 21 минута, об Алексее Хвостенко и Александре Миронове – на двоих 22 минуты. Переходы между частями по длительности почти равны между собой (около 1,5 минут), с «рассказами» они взаимодействуют по принципу контраста: актеры, задействованные в переходах, немые, их действия синхронны, разнообразные по стилю и цвету костюмы исполнителей «рассказов» оттенены однотипными черными шапками и ватниками, как у заключенных. В переходах происходят не только перестановки на сцене, они также продолжают предшествующий или предваряют следующий за ними «рассказ». Между первой и второй частью спектакля актеры в ватниках, выстроившись в линию, синхронно жестами воспроизводят опорные слова из стихотворения Бродского «Не выходи из комнаты» (которое в авторском чтении звучит на фоне). В переходе между вторым и третьим «рассказами» актеры в ватниках прислушиваются к арии Виолетты из «Травиаты» Д. Верди в исполнении Марии Каллас (в операх хорошо разбирался Горбовский). Между третьим и четвертым под аккомпанемент «Fantasia in D Minor for Piano» Гленна Гульда на черную кулису проецируется фрагмент документального черно-белого фильма Максима Якубсона «Имена»³ (1997) о Леониде Аронзоне. Таким образом, переходы между частями спектакля связаны с «рассказами», но отличаются от них ритмической монотонностью и механистичной синхронностью действий актеров. Чередования насыщенных действиями и событиями, оформленных в различной цветовой гамме частей спектакля и переходов отражает неоднозначность эпох оттепели и застоя: расцвет и относительная свобода все же имели свои границы, а тоталитарная власть продолжала влиять на искусство, подавляя одних художников и помогая дойти до читателя другим. Например, в спектакле упоминается, что Горбовский в 1963 вступил в Союз писателей СССР, а Григорьев так и не был в него принят, и эти события оказали влияние на биографии поэтов и их творчество.

Спектакль начинается темнотой, из которой постепенно высвечиваются шесть сторбившихся фигур в ватниках и черных шапках, сидящих на деревянном помосте, стоящем на сцене, и в темноту в финале погружаются исполнители, которых с головой засыпает искусственный снег. Затемнением завершаются «рассказы» об Олеге Григорьеве и Леониде Аронзоне. С каждым разом затемнения становятся всё длиннее. Все более частая и продолжительная смена света затемнениями способствует ускорению ритма спектакля.

³ Ссылка на полную версию фильма: https://vk.com/video-123642573_456239438?list=71cfef397d414ddb7dB, демонстрируемый в спектакле фрагмент начинается с 23:34.

Во всех частях спектакля проза перемежается с поэзией. В «рассказе» о Горбовском со сцены звучат довольно длинные стихотворения, прочитываемые целиком; стихотворения Григорьева, задействованные в постановке, короче, так как большая часть из них – детские; стихотворения Аронзона чаще приводятся фрагментами, а стихотворения Хвостенко и Миронова читаются целиком, но их в несколько раз меньше, чем у всех названных выше авторов (по 5–6 на каждого из двух поэтов). Так от «рассказа» к «рассказу» доля прозаического текста возрастает, как и частота чередования прозы и поэзии. А прозаические тексты, в отличие от поэтических, актеры распределяют между собой, делят на короткие реплики, разыгрывают. Стихотворения чаще исполняются как лирические монологи со сцены в зал одним из актеров. Соответственно, ритмически и по исполнению стихотворения в спектакле звучат монотоннее прозы, возрастание доли прозы и частоты чередования прозы и поэзии сигнализирует о постепенном ускорении ритма спектакля.

Каждая часть постановки («рассказ») освещает не только биографию и творчество пяти поэтов Ленинграда 60–70-х, режиссеру было важно рассмотреть еще и взаимоотношения выбранных поэтов с авторами-современниками, осветить литературный контекст неоднозначной эпохи. Неслучайно чтение стихотворений на сцене перемежается с фрагментами писем, воспоминаний и критических статей. Образ каждого из поэтов в постановке окаймлен плотным ореолом мнений о нем современных ему художников слова. Глеб Горбовский, герой первой части спектакля, представлен как *один из* поэтов Ленинграда 60–70-х, в нем намеренно подчеркиваются типичные черты человека его времени, основной материал: бытовые истории-анекдоты из жизни поэта. Олег Григорьев оказывается изгоем, выброшенным *вовне* круга поэтов-современников, лейтмотивом «рассказа» о нем становится приговор-словосочетание «детский поэт» («От Олега Григорьева держались подальше и питерские эстеты, предпочитая чистеньких, глянцевого концептуалистов. <...> Круг Иосифа Бродского, филологическая школа – они тоже сторонились Григорьева, признавая его как детского поэта»⁴). Материалы в этом «рассказе» взаимодействуют друг с другом по принципу контраста, он насыщен пародиями (в основном на многочисленных критиков поэта). Леонид Аронзон в спектакле представлен как автор, максимально отдаленный от литературных споров современного ему времени, отстраненный от бытового и будничного, поэт оказывается *над*. Контрасты (оппозиции мотивов), намеченные в первом «рассказе» и доведенные до гротеска во втором, в третьей части снимаются, основной материал – воспоминания В. Эрля, письма М. Пуришинской, стихотворения Аронзона, лирический герой которых преимущественно ощущает единение с миром, покой. Это наиболее гармоничная часть спектакля. Алексей Хвостенко и Александр Миронов представлены как *одни из* поэтов «Малой Садовой», последняя часть спектакля выдержана в наиболее динамичном темпе, что выражено быстрым переходом внутри «рассказа» от Хвостенко к Миرونору, использованием «общих» историй, речь в которых идет обо всех поэтах «Малой Садовой», а не о конкретном авторе. Однако контрасты сохраняются и к финалу обостряются. Финал спектакля трагичен: сцену засыпает снег, а надежды, подаренные периодом оттепели, в большинстве своем не оправдались.

⁴ В сценарии с искажениями цитируется статья: Бондаренко В. По адским кругам Олега Григорьева // Литературная Россия. № 29. 22.07.2005.

В каждой части спектакля стихотворения и прозаические фрагменты окаймлены музыкальным фоном. В «рассказе» о Горбовском это его песня «Когда качаются фонарики ночные» (1953), которую актеры исполняют вживую, аккомпанируя себе гитарой. Мелодией этой песни начинается и завершается рассматриваемая часть. Ближе к середине «рассказа» возникает второй вспомогательный мотив, связанный в спектакле с историей жизни Горбовского в коммунальной квартире: это песня Н. Слепаковой на мотив «Ваньки Морозова» Б. Окуджавы («За что ж вы Глеба-то Горбовского, / Ведь он ни в чем не виноват. / Любил он водочку московскую, / А во-все он не ренегат»⁵). Куплеты песен перемежаются с чтением воспоминаний современников поэта и декламацией стихов. Песни мало взаимодействуют с документальными и поэтическими текстами, после каждой перебивки исполнение продолжается с того места, на котором прервалось ранее. Музыкальные мотивы следуют параллельно истории жизни поэта, не влияя на развитие действия, исполнение песен замедляет внутренний ритм части. Обе музыкальные композиции своей мелодией и текстом напоминают блатные песни, их включение в «рассказ» подкрепляет комичность историй из жизни Горбовского.

Во второй части спектакля комизм уступает место трагизму. Основной музыкальный мотив – вокальная зарисовка, напоминающая пение птиц (которых Григорьев любил), под ритмичные удары бубна, стук ложки о жестяную банку, хлопки и свист. Импровизационная звуковая игра контрастирует с серьезными лицами актеров. В дальнейшем возникает второй музыкальный мотив – опера, написанная Леонидом Десятниковым по поэме Григорьева «Витамин роста». Детская поэзия в совмещении с оперной музыкой вызывает ощущение абсурда. Абсурдное несовпадение желаемого и действительного, таланта поэта и невозможности заговорить в полный голос красной нитью проходят сквозь весь «рассказ» о Григорьеве. Контрастирует с образом жизни поэта его образованность. Несмотря на беспробудное пьянство, Григорьев знал множество опер и мог легко определить спектакль, название композиции и исполнителя с нескольких нот. Отдельный музыкальный мотив связан с историей любви Григорьева к Ирине Тереховой: песня «Позарастили стежки-дорожки». В отличие от первой части, музыкальные мотивы здесь взаимодействуют с поэтическими и документальными текстами, но по принципу контраста: вмешиваются в речь, перебивают тональность.

В третьем «рассказе», об Аронзоне, музыкальные мотивы лишены слов. Главный мотив – импровизация на скрипке, звучащая нервно, трагично, что предвосхищает раннюю смерть поэта. Однако тексты стихотворений, полных принятия, любви, ощущения гармонии, согласия с миром, накладываются на игру скрипки и снимают трагизм. На самой сцене музыкальных инструментов нет, звук льется фоном. Ритм части задают чередования немых, пластических и речевых, статичных сцен. Но одно переливается в другое. Из пластического перехода рождается звук, вырастающий в слово, а потом в стихотворение, и актеры на время застывают в одной из поз, чтобы затем продолжить движение. Ближе к середине «рассказа» возникает музыкальная тема, сопряженная с историей любви Риты Пуришинской и Аронзона: «Fantasia in

⁵ Текст песни Н. Слепаковой цитируется в спектакле по материалам, приведенным на сайте: <https://www.shanson.org/articles/gorbovsky-fonariki>.

D Minor for Piano» Гленна Гульда. В своих письмах Рита называет Аронзона Гленном, популярным в Ленинграде в описываемые годы. Но кажется, что и само звучание имени музыканта напоминает о чем-то нежном, гармоничном, мягком, что для поэта должно было быть ощутимо. Завершается «рассказ» не трагичной игрой скрипки, а названной композицией Гульда, под аккомпанемент которой на черную кулису проецируется фрагмент документального черно-белого фильма Максима Якубсона «Имена»⁶ (1997). В данном фрагменте в фильме в авторском исполнении звучит стихотворение «Вторая, третья печаль», в субтитрах дан его построчный перевод на английский язык. В «рассказе» об Аронзоне актеры читают лишь две последние строфы этого стихотворения («Люблю тебя, мою жену, / Лауру, Хлою, Маргариту, / Вмещённых в женщину одну. // Поедем, женщина, в Тавриду: / хоть я люблю Зеленогорск, / но ты к лицу пейзажу гор»), зато в проецируемом фрагменте произведение представлено целиком.

В финальной части спектакля музыкальных мотивов множество, они сменяют друг друга, почти не повторяясь, что задает динамичность «рассказа». Начинается четвертая часть спектакля песней Алексея Хвостенко и Анри Волохонского «Моя любимая», за которой следует композиция «Город золотой», первым исполнителем которой был Хвостенко, завершает историю Хвостенко песня из альбома «Последняя малина» (1981): «Сидю я целый день в темнице»⁷, исполняемая под фортепиано. Тема заточения продолжается, Александр Миронов считает себя заложником эпохи, которая принесла больше бед, чем радости. На сцене в четвертой части всего три исполнителя, а не четыре, как в других «рассказах», но музыкальных инструментов куда больше: ударная установка, электрогитара, флейта, мелодика, фортепиано. Различные музыкальные мотивы наигрываются постоянно на фоне чтения стихотворений и воспоминаний, которые так же быстро сменяют друг друга, как узоры в калейдоскопе. В истории об Александре Миронове музыкальные мотивы преимущественно бессловесны, но уже с середины «рассказа» о нем возникает финальная мелодия: «Зимы не будет» группы «АукцЫон», под которую вскоре уже всех актеров будет засыпать снег.

Таким образом, ритмическая структура спектакля «В тени Бродского» сложна и витиевата. Но благодаря рифмам между разнородными «рассказами», взаимодействию между элементами, постановка представляет собой единое целое. Она не дает однозначной оценки описываемой эпохе (точнее, периоду смены оттепели на застой), но погружает зрителей в атмосферу того времени и позволяет подвести итог самостоятельно.

⁶ Ссылка на полный фильм: https://vk.com/video-123642573_456239438?list=71cfef397d414ddb7dB, демонстрируемый в спектакле фрагмент начинается с 23:34.

⁷ Ссылка на музыкальный альбом: https://www.youtube.com/watch?v=8cmNG1ER3SA&ab_channel=NoiseNews.

УДК 82-192

https://www.doi.org/10.29003/m3763.rus_lit_20-21/371-381**А.В. Марков** (*Москва*)

СИНТЕТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ: К ПРОБЛЕМЕ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ФЕНОМЕНА ПЕСЕННОСТИ

В статье рассматривается песенный текст как разновидность синтетического текста. Интермедийный характер объекта исследования порождает сложности, связанные с необходимостью междисциплинарного подхода к его изучению. Авторская и бардовская песня, рок-поэзия и рэп-поэзия – эти и смежные с ними виды соединения музыки и текста не могут быть описаны и классифицированы с помощью имеющегося инструментария. Взаимодействие музыки и текста, особенностей исполнения, вариативность песенных текстов – все это усложняет исследовательскую задачу. Предпринимается попытка разрешения терминологической путаницы, возникшей практически одновременно с феноменом литературной песенности и сопровождающей всю историю исследований. Предлагается вариант дифференциации песенных текстов в зависимости от категории авторства. Важным представляется и определение степени влияния сторонних субтекстов на смыслопорождение.

Ключевые слова: авторская песня, бард, рок-поэзия, синтетический текст, интермедийность, песенная поэзия.

A.V. Markov (*Moscow*)

SYNTHETIC TEXT: TO THE PROBLEM OF DIFFERENTIATION OF THE PHENOMENON OF SONG POETRY

The article treats the song text as a kind of synthetic text. The intermediate nature of the object of study gives rise to difficulties associated with the need for an interdisciplinary approach to its study. Author's and bard's song, rock poetry and rap poetry – these and adjacent types of combining music and text cannot be described and classified using the available tools. The interaction of music and text, the peculiarities of performance, the variability of song texts – all this complicates the research task. An attempt to resolve the terminological confusion that arises almost simultaneously with the phenomenon of literary chant and accompanying the entire history of research, is being made. The option of differentiating song texts depending on the category of authorship is proposed. It also seems to be important to determine the degree of influence of third-party subtexts on meaning.

Keywords: author's song, bard, rock poetry, synthetic text, intermediality, song poetry.

Идея синтеза искусств теоретически осмыслилась еще в середине XIX в. в работах Рихарда Вагнера, Шеллинга, Шопенгауэра и др. В контексте нашего исследования интересно, что уже тогда большинство теоретиков полагают основой такого синтеза словесный компонент. В России идея синтеза искусств впервые получает развитие в теоретической и практической деятельности символистов – Вяч. Иванова, А. Белого, К. Бальмонта, А. Блока, В. Брюсова и других. Не менее значимыми оказываются идеи музыкантов – А. Скрябина, М. Гнесина. Особняком стоит теория синтетизма Замятина. В основе теорий лежат идеи о взаимодействии различных видов искусств: слова, музыки, драмы, живописи – внутри одного синтетического произведе-

дения. При этом авторы по-разному видят как итоги такого взаимодействия (от равноправного сосуществования каждого из видов искусств, в котором каждому придается особое значение – в работах К. Бальмонта, до полного слияния – в теории Иванова), так и иерархическое соположение различных видов искусств (музыка как основа синтеза у Скрябина, театр – у Иванова, слово – у Замятина и т.д.). Идеи эти далеко не всегда оставались нереализованными. Тандем Иванова и Скрябина, к примеру, работал над созданием мистерии, которая включала бы в себя не только все виды искусств, но и многие реалии бытия, вплоть до архитектуры, ландшафта, неба и звезд. Такая мистерия должна была явиться не эстетическим актом, а актом космически преобразовательным. В студии В. Мейерхольда вел занятия «музыкальным чтением» Гнесин. Его соратник С. Бонди пишет о том, что в основе этой практики лежит «возможность для нашей речи, сохраняя свои чисто речевые свойства, не переходя в пение, строиться на точных интервалах и точном ритме»¹. Становится популярным жанр мелодекламации, который, впрочем, музыковед Васина-Гроссман не склонна включать в контекст синтеза искусств, справедливо указывая на то, что мелодекламация представляет собой «не синтез поэзии и музыки (как вокальные жанры), а в подавляющем большинстве случаев – их произвольное соединение, поскольку “музыкальный фон” к стихам не создавался специально, а “подбирался” из имеющихся в репертуаре пианиста-аккомпаниатора пьес»². Отметим, что такие примеры «звучащей поэзии», как мелодекламация, пусть и не являются примерами полного взаимопроникновения различных видов искусств, однако, на наш взгляд, все-таки имеют прямое отношение к такому виду синтеза искусств, где эти виды находятся в отношениях коллаборации. О таком виде синтетизма говорит Замятин, теория которого, по мнению Н.З. Кольцовой, оказывается «ближе к пуантилизму Сера, чем к синтетизму Гогена»³, предполагая автономное сосуществование различных видов искусств в рамках одного произведения. Мелодекламация лежит в основе современного феномена *spoken word poetry* («звучащая поэзия»), в котором «форма презентации художественного текста стала отдельным направлением как в музыке, так и в литературе (поэзии в частности)»⁴. Для исследователя песенной поэзии мелодекламация интересна как опыт соединения музыкального, драматического и словесного субтекстов, пусть даже в этом соединении нет взаимопроникновения. Очередным этапом, предвещающим появление песенной поэзии, становится эстрадная поэзия как форма звучащей поэзии, в своей презентации содержащая драматическое и словесное начала.

Возвращаясь к теориям синтеза искусств, отметим, что и их авторами, и позднейшими исследователями отмечается, что сама идея оказалась обращением к древнейшим формам поэзии эпохи синкретизма. Отметим главные различия древнего синкретического и нового синтетического искусства, значимые в контексте нашего

¹ Бонди С. О музыкальном чтении М. Гнесина // Гнесин М.Ф. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1961. С. 82.

² Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. М., 1972. 148 с.

³ Кольцова Н.З. «Синтетизм» Е. Замятина и синкретические тенденции в русской литературе первой трети XX в. // Вестник БГУ. 2016. № 2. С. 163.

⁴ Брусиловская Я.В. Феномен *spoken word* как тренд в современной поэзии: история, концепция, реализация // URL: https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fdrive.google.com%2Ffile%2Fd%2F1iUGwdWmmcQer8Ign3I7gly2N4PSDQSO_%2Fview&cc_key=

исследования. Такие различия, прежде всего, касаются целеполагания. Если произведения эпохи синкретизма имеют практические цели, то современное искусство преследует цели эстетические (если не учитывать нереализованную и, видимо, нереализуемую теорию Иванова о теургической силе соборного творчества). Очевидны различия, касающиеся авторства: коллегиальный обезличенный автор эпохи синкретизма в современности заменяется конкретным автором / группой авторов. Своим адресатом исполнители эпохи синкретизма полагали высшие силы, в то время как у авторов последующих эпох есть конкретный адресат: человек или группа людей, способных извлечь смыслы, разделить с автором широкий спектр эмоций, интерпретировать его сочинение. Отсюда различия в лексико-семантическом наполнении: произведения эпохи синкретизма, не нацеленные на то, чтобы быть понятыми человеком, зачастую имеют расширенную семантику, многозначность. Наконец, в современном синтетическом искусстве (таком, как песенная поэзия) есть возможность, пусть и не без потерь, изъять один из субтекстов синтетического текста. Так, например, издаются собрания текстов песен большинства авторов-песенников. В основе же идеи синкретизма лежит неразрывная связь субтекстов, и в органическом бытовании невозможно вычленение любых элементов. Вышеперечисленные различия актуальны и при сопоставлении литературной песни и песни фольклорной.

В ходе литературного процесса сложилось так, что одним из самых распространенных видов реализации идеи синтеза искусств стала песня. Соединение поэтического и музыкального начала как основных не явилось случайным. На наличие музыкального начала в поэтическом ритме указывают многие исследователи. Васина-Гроссман связывает это с практикой античной трагедии, где все слова пелись, а не декламировались, и отмечает, что слово управляло ритмом музыки именно за счет такого музыкального начала, содержащегося в поэтическом ритме. В работе «Мелодика русского лирического стиха» Б. Эйхенбаум, вслед за немецким исследователем Э. Сиверсом, отмечает, что роль интонации, ритма и «мелодики» в устной интерпретации такова, что без такого воспроизведения любой анализ поэтического произведения не будет полным. Данное утверждение, имеющее у своего автора отношение к стихотворным текстам вообще, особенно актуально для песенной поэзии, которая является предметом данного исследования. Б. Эйхенбаум идет еще дальше, говоря о роли мелодики не только для интерпретации, но и в творческом процессе. Так же, как и при воспроизведении, при сочинении «метрические стихи точно “никак не читаются”, а распеваются сами собою, потому что они – настоящая музыкальная композиция из слов, составленная по точным законам звуковой музыки и с помощью средств ее: совершенно так же у нас “никак не читаются” фразы звуковой композиции, изображенной нотами, а надобно напевать их»⁵. Также отмечается, что традиционная для песен форма «куплет-припев» обедняет высокую поэзию, являясь для нее слишком примитивной⁶. Однако место припева в поэзии классической не пустует: его роль выполняют, по Эйхенбауму, повторяющиеся или параллельные ритмико-синтаксические структуры. Эта идея, рассматриваемая автором на примере стихотворений Жуковского, Пушкина, Фета и других, применима и для песенной поэзии. Отметим, что «куплетно-припевная» подача поэтического материала в творчестве

⁵ Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. СПб., 1922. С. 33.

⁶ Там же. С. 24.

большинства представителей песенной поэзии попадает крайне редко. Роль припева в авторской песенной поэзии выполняют рефрены, нередко попадает и полифоническая композиция с двумя и более линиями рефренов. А. Белый в книге «Символизм» (1910) также говорит о связи музыки и слова на основе ритма, ставя задачу «определить область ритма в поэзии, его границы, связь с музыкой, с одной стороны, и с поэтическим метром – с другой»⁷. Существует, однако, и обратная точка зрения о невозможности сопоставления музыкального и поэтического ритмов. Среди литературоведов ее придерживался Б.В. Томашевский, среди музыковедов – Е.А. Ручьевская. Исследователи опираются на тот факт, что темп и соотношение длительностей звучания гласных и пауз в поэтической речи произвольны и могут быть непропорциональны друг другу, в то время как музыка требует систематического упорядочивания звуков и пауз по длительности⁸. Томашевский дополняет аргументацию Ручьевской тезисом о «непрекращающемся счете» в музыке, в то время как счет в поэзии ограничен размерами стихотворной строки⁹. Ручьевская указывает на другие основания, сближающие музыку и слово: сам факт «звучания» и эмоционального интонирования, присутствующий в обоих видах искусства, становится, по мнению исследовательницы, интегральным¹⁰.

В современной филологии сложилось два подхода к изучению песенной поэзии, один из которых может быть назван синтетическим (в работе Гаврикова он также назван «коррелятивным»), а другой – антисинтетическим («редукционным»). Данные два подхода представляются исследователям диаметрально противоположными, мы же попытаемся если не примирить их, то по крайней мере разграничить область их применения на разных этапах исследовательской работы.

Итак, сторонники синтетического подхода отказываются рассматривать песенный текст в отрыве от прочих субтекстов, заявляя, что тексты песни «могут существовать только в варианте про-петом, а не про-читанном, ибо во втором случае они теряют не только статус художественности, но и нередко – те дополнительные смыслы, которые придает именно про-певание»¹¹. А.Н. Полежаева определяет песенный текст как «синтетическое образование, единство вербальных и музыкальных знаков, которое обладает лингвистической, культурной, психической наполненностью и является такой частью реальной действительности, которая не может быть познана и описана с позиций узкодисциплинарного подхода»¹².

Иными словами, песенный текст не равен самому себе, но приобретает дополнительные смыслы в процессе вербализации, аккомпанировки и – шире – в контексте альбома, сборника, всего творчества автора и проч. Легко можно сделать вывод о невозможности при таком подходе вычленения собственно поэтического текста как объекта изучения; самое филологическое изучение такого текста оказывается недо-

⁷ Белый А. Лирика и эксперимент // Белый А. Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 254.

⁸ Ручьевская Е.А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966. С. 75–76.

⁹ Томашевский Б.В. Стих и язык. Филологические очерки. М.; Л., 1959. С. 36–38.

¹⁰ Ручьевская Е.А. Слово и музыка. Л., 1960. 56 с.

¹¹ Снигирева Т.А., Снигирев А.В. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Тверь, 1999. Вып. 2. С. 44.

¹² Полежаева А.Н. Проблемы современного песенного текста: лингвоэкологический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2011. С. 3.

стоверным по причине своей неполноты, ведь филология не обладает инструментарием для охвата всех внелитературных факторов, имеющих влияние на смыслопорождение синтетического текста. Более того, такой подход, строго говоря, вообще исключает возможность какого-либо исследования такого материала, ведь не только филологи, но и музыковеды, искусствоведы и прочие ученые определенного профиля не обладают таким инструментарием, который был бы способен описать и интерпретировать взаимодействие всех субтекстов синтетического текста.

Другой крайностью оказывается антисинтетический подход, отказывающийся субтекстам в значительном влиянии на смыслопорождение и признающий за поэтической составляющей главенствующую роль, позволяющую игнорировать остальные факторы. Такой подход, с одной стороны, оказывается весьма продуктивным, позволяя анализировать объект изучения, не выходя за рамки филологии. С другой стороны, при таком подходе вне поля зрения исследователя оказывается значительное количество факторов, далеко не всегда внелитературных, которые, однако, должны быть учтены.

«Примирияющим» называет Гавриков взгляд на эти подходы Свиридова, который говорит, что их «нельзя противопоставлять как правильный / неправильный <...> синтетичность текста может становиться “важной” либо “не важной” в зависимости от цели, условий исследования, характера материала и т.д.»¹³. Сам Гавриков, однако, указывает на практическую нежизнеспособность такого подхода, указывая на то, что «филолог, выбрав комплексный анализ синтетического текста, должен предложить аутентичный заявленной задаче метод, коего на данный момент не создано». Исследователь взамен предлагает свой «поэтико-коррелятивный подход», который на поверку оказывается смешением двух противоположностей: положив в основу анализа принципы классической художественности и идею о примате вербальной составляющей, исследователь выражает готовность обращать внимание и на другие субтексты, но лишь в том случае, когда они оказывают значительное влияние на смыслопорождение основного поэтического текста. Такой подход кажется нам единственно верным, за исключением одного, но очень важного замечания: степень влияния субтекстов на смыслопорождение должна определяться не в соответствии с субъективными оценками исследователя, а с опорой на объективные факты, относящиеся к истории и методологии создания синтетического текста.

Основными, обязательными субтекстами песенного синтетического текста являются вербальный и музыкальный. Гавриков выделяет по этому принципу четыре модели синтетического текста:

- I. Словоцентрический (доминирует вербальный компонент)
- II. Модель музыкального примата
- III. Модель артикуляционного примата
- IV. Смешанный.

Исследователь прибегает к количественному методу, высчитывая, сколько времени звучит, скажем, поэтический текст, а сколько – музыкальное сопровождение. Нам представляется такой подход рискованным и неоправданным: можно, к примеру, обратить внимание исследователя на то, что, на самом деле, музыкальный

¹³ Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2003. Вып. 7. С. 17.

компонент вообще не прерывается на протяжении всей композиции (как, впрочем, и в любой песне), а вербализованный – появляется лишь в сопровождении аккомпанемента: следуя логике исследователя, примат музыки во всей песенной поэзии неоспорим. Для нас важнее то, в какой очередности создавались данные субтексты, ведь нельзя признать, к примеру, романс Глинки на стихи А.С. Пушкина примером примата музыкальной составляющей на том лишь основании, что музыка звучит дольше, чем поэтическая речь.

Задачи, которые ставятся создателями такого синтетического жанра, как рок-поэзия, могут быть разными, различны и технологии создания песен. Возможно четыре варианта создания таких артефактов:

1. Поэтическое произведение поэта-предшественника кладётся на музыку. В данном случае художественная ценность текстовой составляющей неоспорима, т. к. стихотворение бытовало изначально в письменной форме и состоялось как литературный факт до переложения на музыку. К этому виду относятся романсы на стихи классических поэтов, а в роке – некоторые песни на чужие слова, например, у группы «Сплин» есть песня «Маяк», имеющая в основе стихотворение В.В. Маяковского «Лиличке», у Noise MC – песня на одноименное стихотворение Мандельштама «Сохрани мою речь...». У бардов и рок-поэтов встречаются и более сложные случаи, когда вместо цельного поэтического произведения объектом реинтерпретации становится пастиш из узнаваемых отрывков различных стихотворений.

2. Автор песни вначале сочиняет стихи, а уже позже (иногда спустя большие промежутки времени) кладет их на музыку. Здесь очевидна сильная поэтическая составляющая творческого потенциала автора, кроме того, как и в первом случае, его произведение некоторый отрезок времени существует именно как стихотворный текст, т.е. опять же является неоспоримым литературным фактом. Как пример здесь можно привести стихи Янки Дягилевой, которая сочиняла тексты своих будущих песен, судя по ее собственным комментариям («автометапаратекусту», воспроизведенному на концерте в Череповце, 1990 г.), сидя на скамье университета, задолго до обретения ими музыкальной формы.

3. Сочинение текста и музыки происходит одновременно. В данном случае повышается роль импровизации, особенно если автор держит в руках гитару, а не орудие письма. Речь, разворачивающаяся во времени, а не в пространстве (спетая так же, как и сказанная, супротив письменной), отличается спонтанностью, а музыкальная форма частично отвоевывает у поэтической творческое пространство. Таким образом создавали свои произведения большинство бардов и рок-поэтов русской традиции.

4. В начале сочиняется музыкальная составляющая, а позже к ней сочиняется поэтический текст. Автор текста получает от музыкантов задание написать стихи на «рыбу». «Рыбой» называется некий шаблон, в котором может быть предусмотрена длительность стиха, строфы, всего произведения; автору может быть предложена расстановка гласных звуков для «пропевания», могут иметься пожелания о тематике текста, соотносящейся с музыкой того или иного характера, настроения. Диктат музыки в данном случае ставит автора в тесные рамки, и только поэт, обладающий большим талантом, способен сочинить полноценный художественный текст, который бы подошел под уже сочиненную мелодию. В качестве примера можно привести поэтессу М.А. Пушкину, автора большинства текстов песен группы «Ария».

5. Совсем недавно на конференции, посвященной творчеству А. Башлачева, была презентована аудиозапись, на которой поэт напевает под гитару не складывающиеся в полноценные слова слоги, фонетика которых копирует манеру исполнения и звучание английского текста. При этом в мелодии четко узнается мотив песни «Все будет хорошо», в тексте которой не только не осталось англицизмов, но и явно ощущается народный, фольклорный дух, ориентация на русские традиции. Такой способ создания песенных текстов нуждается в отдельном исследовании.

6. Наконец, существует такая разновидность музыкального творчества, где текстовая составляющая играет явно служебную роль по отношению к музыкальной, порой ограничиваясь шаблонными, избитыми рифмами, а иногда и может быть просто выраженной в междометиях или звуках, издаваемых певцом. Таковы, к примеру, некоторые произведения русского рока до середины 70-х гг. XX века, о которых можно сказать словами Веселовского: «Поют на словах, которых не понимают; либо это архаизмы, удержавшиеся в памяти благодаря мелодии, либо слова чужого, соседнего языка, переселившиеся по следам напева <...>. При таких отношениях текста и мелодии первый является в роли стропил, лесов, поддерживающих здание: дело не в значении слов, а в ритмическом распорядке»¹⁴. Таковы многие произведения эстрады, в народе именуемой «попсой». Именно из-за низкой художественности текста такие произведения никогда не попадают в поле зрения филолога.

Рассмотренные нами варианты технологии создания песен различаются, прежде всего, соотношением музыкальной и поэтической составляющих, что неизбежно влияет на качество рассматриваемого нами материала. Очевидно, что первые две модели должны являть собой художественно ценный материал для филолога, следующие две нуждаются в дополнительных критериях оценки, а последняя может быть рассмотрена лишь в качестве сравнительного материала и не являет собой литературного факта априори. Кроме того, данная классификация позволяет разграничить явления, которые можно отнести к «авторской песенности»¹⁵, и те, что демонстрируют отход от этой традиции.

Определив технологию создания произведения (в случаях, когда это возможно), исследователь может обратить внимание и на то, как позиционирует себя автор. Так, к примеру, А. Никонов, поэт и создатель песенных текстов коллектива «ПТВП», резко разграничивает свое творчество на собственно поэтическое и музыкально-поэтическое, песенное, отводя главенствующую роль первому и с пренебрежением отзываясь о художественной ценности поэтического материала своих песен. Иного мнения, очевидно, придерживался Е. Летов; его вдова, отвечая на вопрос, считал ли он себя поэтом, отвечает: «Более того, именно им, а не музыкантом, себя и считал».

Важным и по сей день очень слабо исследованным остается вопрос о взаимовлиянии музыкального и поэтического субтекстов на формальном уровне. В то же время именно такое взаимовлияние обуславливает отличие песенного текста от классического поэтического текста. Итак, в общем виде такое взаимодействие можно свести к следующим разновидностям:

1. смысловое выделение, а также иллюстрация (воплощение лексического значения) слов (сем) при помощи музыки, музыкальных пауз, шумовых элементов;

¹⁴ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 159.

¹⁵ Свиридов С.В. Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. Тверь, 2017. Вып. 12. С. 7–22.

2. заполнение ритмических пустот в тексте музыкальным компонентом;
3. артикуляция звуков при исполнении, компенсирующая ритмическую незавершенность текста либо музыки, проявляющаяся в «протягивании» слогов при пропевании, ускорении или замедлении артикуляции, паузах;
4. смещение ударных слогов на непривычные позиции, подчинённое ритмическому рисунку музыки.

Пропевание слогов в песне сильно отличается от проговаривания в традиционном стихе. Музыкальная составляющая подчиняет себе ритм вербального компонента, берет на себя роль интонационного рисунка, появляется возможность варьирования количества ударных и безударных слогов (разностопность), повышается роль длительности произношения слога, несвойственная русскому стихосложению. В зависимости от скорости (темпа), поющий может сжать или растянуть строчку, а смысловые акценты расставляются не только интонационно, но и с помощью музыкальных приемов, а также пауз. Эти особенности сильно усложняют определение размера и стопности песенного стиха, обуславливая разнообразие стихотворческого метода. Н.Н. Клюева в результате анализа метрических особенностей русской рок-поэзии приходит к выводу о распространенности тонического стихосложения, что в свою очередь противоречит сложившейся русской песенной традиции и связано с заимствованием музыкальных форм иной ритмики.

Рифма в песенной поэзии также нередко подвергается дискредитации. Тавтологические формы могут замещать рифму с полным ее вытеснением. Рефрен, не отягощенный рифмой, позволяет акцентировать внимание слушателя на его семантике. Частым приемом становится внесистемная строка, применение которой является нарушением рифменного ожидания. Тенденция к прозаизации песенного стиха в рок-поэзии описана Ю. Орлицким¹⁶ и является следствием взаимодействия англоязычной традиции и русского традиционного песенного стиха.

Помимо музыкального и вербального субтекстов, исследователи нередко говорят о субтекстах, возникающих при исполнении песен на сцене – театральном, имиджевом и других, авторизованных и неавторизованных, включая даже поведение публики. Признаем, что в некоторых случаях обращение к синтетическому тексту концертного исполнения может быть оправдано, например, если автор предложил интерпретацию, принципиально отличную от классической, изменил отношение к своему произведению. Однако важно отметить, что именно звукозапись является органичной формой бытования песенного произведения. Более того, материалом исследования должна, на наш взгляд, служить (при наличии выбора) только студийная, а не концертная запись, которая отличается не только более высоким качеством звучания, но и меньшим количеством отступлений от первоначального, «канонического» текста песни (здесь мы касаемся также вопроса о вариативности песенной поэзии). Песенное наследие русских бардов – Окуджавы, Высоцкого, Галича – предшествовало появлению традиции создания студийных альбомов, что порождает массу проблем текстологического характера при определении канонического варианта исполнения.

При изучении песенных текстов перед исследователем неизбежно встает вопрос терминологии и – уже – вопрос номинации изучаемого феномена.

¹⁶ Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 303.

В.А. Гавриков дает такое определение песенной поэзии: «Песенную поэзию мы определяем как образование с сингулярным авторством: на уровне поэтического текста (вербальный субтекст), сочиненной музыки, исполненной музыки (музыкальный субтекст) и устного исполнения (артикуляционный субтекст)»¹⁷. Однако выше мы уже рассматривали различные модели создания песенных артефактов, когда автор текста и музыки не совпадают, а исполнителем является и вовсе третье лицо. Из определения исследователя следует, что такие примеры не входят в феномен песенной поэзии – что кажется нам объективно не правильным. Понятие «песенной поэзии», на наш взгляд, должно быть намного шире, и включать в себя **все случаи соединения музыкального и поэтического начала**; в таком случае структура этого феномена должна разбивать его на два больших пласта: **фольклорную песенную поэзию** и **литературную песенную поэзию**. Для исследования синтетического явления необходимо убрать из определения слово «поэзия», указывающее лишь на один из субтекстов синтетического текста. Таким образом, предметом нашего исследования мы мыслим **литературную песенность**. Но и последняя не является однородным феноменом. Так, мы можем выделять случаи, когда различные субтексты литературной песенности являются **авторскими, авторизованными** или **неавторизованными**. Для филологического исследования принципиально выделить автора вербального субтекста как основного и проследить, созданы ли остальные субтексты тем же автором. Какую же дефиницию подобрать для того вида литературной песенности, когда автором всех субтекстов является одно лицо? Напрашивается: **авторская песенность**. Но этот термин был предложен С.В. Свиридовым в значении «эстетическое поле, сформировавшееся в 1950-е гг. как специфическое воплощение песенного начала в литературе, на пересечении фольклора, литературной традиции и официальной художественности (парадигма массовой песни)»¹⁸. Автор характеризует это поле как широкое и открытое новым формам, включая в него авторскую песню и рок-песенность, не проводя дополнительных разграничений внутри этих явлений. Но ведь это именно то, что мы имели ввиду под литературной песенностью! Проблема и путаница в определениях возникла оттого, что исследователи не придали значения самому термину **авторства**.

Возьмем пример Б.Ш. Окуджавы: общеизвестно, что музыкальный субтекст некоторых его песен сочинялся профессиональными композиторами. Таким образом, авторским субтекстом в таких его произведениях может быть признан только исполнительский и вербальный, музыкальный же является **авторизованным**, т.е. таким, с которым автор согласился (что также влияет на смыслопорождение, но в меньшей степени). В таких случаях мы имеем дело с **авторской поэзией, но не с авторской песенностью**. Когда в музыкальной группе все участники коллектива совместно участвуют в написании мелодии на стихи лидера группы и исполнителя – это тоже не авторская песенность. Наконец, когда Е. Летов включает в состав альбома «Зачем снятся сны» песню на слова своего покойного друга, О. Лищенко – он является автором музыкального и исполнительского (артикуляционного, артистического) субтекста, но не вербального, и это тоже дает нам основание не включать данное произве-

¹⁷ Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск, 2011. С. 37.

¹⁸ Свиридов С.В. Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Тверь, 2007. Вып. 9. С. 12.

дение в контекст авторской песенности. И здесь, соглашаясь с принципом «авторизованного атрибутирования», мы позволим себе поспорить с уважаемым исследователем, заявившим, что «автором синтетического текста является создатель поэтического текста»¹⁹: никакие позиции «словоцентризма» исследователя не должны отбирать авторство у других лиц, участвовавших в создании синтетического текста и его отдельных субтекстов. Вполне достаточно указать на коллегиальный характер авторства данного произведения – и предложить в противовес термину авторская песенность термин **коллегиальная песенность**. Отметим, что если в поле авторской песенности входят, за редким исключением, представители бардовской песни и лишь некоторые рок-авторы, то в поле коллегиальной песенности войдут различные музыкальные коллективы, которые ранее не были никак классифицированы.

Не менее важным является вопрос о разграничении явлений внутри феномена на основе различных традиций песенной культуры. Встречаются случаи, когда творчество одного автора относят к разным традициям – бардовской песни и рока, исследователи не имеют инструментария, чтобы отличать, к примеру, рок-произведения от рэпа, альтернативы и других разновидностей литературной песенности. И если у музыковедов есть подступы к решению данных задач, то филология пока не может объяснить коренных различий поэтики в текстах разных традиций песенной культуры.

Так, например, в отношении творчества А. Башлачева исследователи до сих пор не сходятся во мнениях, к какой традиции отнести его: к авторской песне или к року. В 1997 г. была защищена диссертация В.С. Глинчикова «Феномен авторской песни в школьном изучении: А. Галич, В. Высоцкий, А. Башлачев». Большинство других исследователей называет его рок-поэтом, однако многие отмечают и его близость к традициям авторской песни. Для разграничения жанров рок-поэзии и поэзии авторской песни недостаточно формального критерия особенностей исполнения, который кажется очевидным для непосвященного исследователя. Наличие или отсутствие электрических аранжировок песен, ансамбля, аккомпанирующего исполнителя, не являются дифференциальными признаками: достаточно вспомнить выступления Б.Ш. Окуджавы или В.С. Высоцкого с оркестром и сопоставить их с акустическими концертами рокеров (когда на сцене один исполнитель собственных песен с акустической гитарой и микрофоном). Тот же Башлачев является не только автором текстов и музыки, но еще и единственным исполнителем: Башлачев никогда не играл в коллективе. Он всегда выступал один и в акустике, при его жизни не создавалось электрических аранжировок с участием других музыкантов. Жанровое разнообразие сочиненных им песен (баллады, репортажи, посвящения, бытовые зарисовки, эпические поэмы) явно тяготеет к бардовской традиции. Однако Башлачев в активном периоде своего творчества вращался в рок-среде. Бытование в рок-среде обусловило причисление Башлачева к рок-традиции: именно социально-культурный фактор, на наш взгляд, здесь играет решающую роль. Именно это бытование творчества автора на стыке двух разных эстетических систем объясняет недоумение некоторых исследователей его творчества: «Сложнее понять, почему песни Башлачева так настойчиво относят к рок-культуре? Впрочем, почему бы и нет, если многие барды, не прокламируя своей близости к року, вполне бы уложились в его ритмы,

¹⁹ Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск, 2011. С. 291.

а Высоцкий и вовсе явно к року ближе, чем тот же Башлачев – и рубленным, резко выраженным ритмом, и открытой публицистичностью, и господствующей интонацией протеста»²⁰.

Таким образом, предлагаемые в работе принципы классификации феномена синтетического текста, который мы именуем литературной песенностью, учитывают соотношение вербального и музыкального субтекстов как основных для данного вида искусства, проблему авторства (сингулярного или коллегиального) и социально-культурный характер бытования творчества тех или иных авторов и исполнителей, что позволяет охватить самые различные вариации соединения музыки и слова в творчестве представителей песенной культуры XX–XXI вв.

²⁰ Вайль П. Поэты и судьбы: семь кругов лада // URL: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=2965.

МАКСИМ ГОРЬКИЙ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ XX—XXI ВЕКОВ (К 155-летию ПИСАТЕЛЯ)

УДК 82-94

https://www.doi.org/10.29003/m3764.rus_lit_20-21/382-386

С.М. Демкина (*Москва*)

ЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА М. ГОРЬКОГО КАК МУЗЕЙНЫЙ ЭКСПОНАТ. К ИСТОРИИ КНИЖНОГО СОБРАНИЯ МУЗЕЯ А.М. ГОРЬКОГО ИМЛИ РАН

Статья посвящена истории последней библиотеки М. Горького. Тома книжного собрания находятся в мемориальном музее-квартире писателя на Малой Никитской. Книги Горький собирал всю жизнь, многотомная коллекция, дошедшая до наших дней, – итоговая. Библиотека, формировавшаяся более сорока лет, имеет сложную историю. Последние тома дополнили библиотеку в 1936 году. Основная часть хранимого расположена в мемориальной экспозиции. Шкафы с книгами размещены не только в библиотеке, но и в парадной прихожей, в холле и вдоль мраморной лестницы, – так было при Горьком. Сохранились также состав библиотеки, принцип расстановки книг, систематизация и тематика. Большой интерес представляют дарственные надписи и горьковские пометы на книгах. Личная библиотека Горького – неотъемлемая часть музейных интерьеров, подчеркивающая специфику прижизненной обстановки мемориальной экспозиции. Это не только бесценный экспонат музея, но и значимый источник изучения личности писателя и общественно-культурных процессов его эпохи.

Ключевые слова: Музей, библиотека, М. Горький, экспонат, книга, коллекция.

S.M. Demkina (*Moscow*)

M. GORKY'S PERSONAL LIBRARY AS A MUSEUM EXHIBIT. ON THE HISTORY OF THE BOOK COLLECTION OF THE GORKY MUSEUM

The article is devoted to the history of M. Gorky's last library. The volumes of the book collection are located in the memorial museum-apartment of the writer on Malaya Nikitskaya street in Moscow. Gorky collected books all his life, the multi-volume collection that has come down to our days is the final one. The library, which has been formed for more than forty years, has a complex history. The last volumes were added to the library in 1936. The main part of the stored items is located in the memorial exposition. Bookcases with books are located not only in the library, but also in the main hallway, in the hall and along the marble staircase – this was the case under Gorky. The composition of the library, the principle of book arrangement, systematization and subject matter have also been preserved. Of great interest are the inscriptions and Gorky's marks on the books. Gorky's personal library is an integral part of the museum interiors, emphasizing the specifics of the lifetime setting of the memorial exposition. This is not

only an invaluable exhibit of the museum, but also a significant source of studying the personality of the writer and the socio-cultural processes of his era.

Keywords: Museum, library, M. Gorky, exhibit, book, collection.

Максим Горький (Алексей Максимович Пешков) скончался 18 июня 1836 г. Решением президиума ЦИК СССР от 14.02.1937 г. в составе ИМЛИ был организован Музей писателя. Литературная экспозиция в особняке Доменико Жилярди на Поварской улице приняла первых посетителей 1 ноября 1937 г. А 28 мая 1965 г. открылся филиал Музея – мемориальная квартира писателя на Малой Никитской, 6. На фасаде дома, построенного Ф.О. Шехтелем в начале прошлого столетия, памятная доска с надписью: «А.М. Горький жил здесь в 1931–1936 гг.».

В мемориальных комнатах: секретарской, столовой, библиотеке, кабинете, спальне, – всё осталось как при Горьком. Библиотека Горького в этом доме – последнее книжное собрание писателя, формировавшееся в течение сорока лет. Первые тома он начал собирать еще в 1895–96 гг. В 1906 г. на Капри формирование библиотеки получило продолжение. Большинство книг вместе с ее владельцем дважды совершили путешествие из России в Италию и обратно. Горький направлял составленные на основе публикуемых издательствами проспектов длинные списки заинтересовавших его новинок. Вернувшись в 1913 г. в Россию, писатель соединил две части своей библиотеки – каприйскую и российскую. В Петербурге на Кронверкском проспекте книги заняли целую комнату, где стеллажи шли от пола до потолка. Вновь оказавшись в 1924 г. в Италии, Горький пополнял библиотеку, с особым вниманием наблюдая за формированием и борьбой литературных группировок, появлением новых имен. Русские издательства и авторы по-прежнему направляли ему книги. Присланные тома переплетались в Неаполе, поэтому на кожаных корешках имя автора и русское название вытиснены латинскими буквами.

Готовясь к возвращению на родину, Горький прежде всего собирал в дорогу библиотеку: книги раскладывали и паковали в нумеруемые связки. Последние издания прибыли из Сорренто в 1934 г. Книги, постепенно заполнявшие дом на Малой Никитской после приезда, помогли Горькому обжить свою последнюю квартиру. Книжные шкафы красного дерева, изготовленные по эскизам хозяина, заняли библиотеку – вторую по величине комнату дома, малый холл, большой парадный вестибюль и знаменитую мраморную лестницу-волну, ведущую на второй этаж.

Личная библиотека Горького – ценнейший во всех смыслах музейный экспонат. Перед массивными книжными шкафами экскурсоводы рассказывают посетителям о том, что два класса кунавинского училища в Нижнем Новгороде остались единственным официальным образованием писателя Максима Горького, впоследствии пять раз номинировавшегося на Нобелевскую премию (в 1918, 1923, 1928, 1931 и 1933 гг.). Личная библиотека Горького отражает широту интересов и уровень познаний бывшего босяка. В.В. Набоков писал о «читателе» Алексее Пешкове: «<...> ему открылся мир книг, и он начал читать всё, что мог достать. Сначала читал всё без разбора, но очень скоро у него сложился прекрасный и тонкий вкус»¹.

Огромное число книг за стеклами шкафов привлекает внимание посетителей, вызывая множество вопросов. Есть ли здесь произведения самого Горького, прочел

¹ Набоков В.В. Максим Горький // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 374.

ли он все эти книги, был ли знаком с их авторами, кто может читать эти тома сейчас и т.д. Многотомный музейный экспонат содержит рассказ об этом и многом другом: о событиях, связанных с важнейшими биографическими моментами – знаменитыми «университетами» писателя, об этапах формирования мировоззрения литератора, драматурга и общественного деятеля.

Глядя на ровные ряды книг, посетители узнают, что горьковская структура – основа их современного хранения. Личная библиотека как экспонат мемориальной экспозиции остается неизменной в принципах расстановки книг, систематизации и тематики, продуманными писателем. Это обстоятельство сохранило для нас точную вписанность значимого для писателя книжного ряда в мемориальное пространство, связав современность с подлинной обстановкой 30-х годов прошлого столетия.

В 44 специальных шкафах разместились издания по 26 тематическим разделам. Состав библиотеки интересен не только специалистам. Основную часть последней библиотеки Горького составляет русская и переводная художественная литература. Это любимые им Пушкин, Чехов, Лесков, Бунин. Некоторые книги Горький повсюду возил с собой (например, собрание сочинений А.П. Чехова, подаренное автором в 1902 г.).

«Открывает» горьковскую коллекцию шкаф под названием «История философии». Здесь между сочинениями Аристотеля и Шопенгауэра поместились Платон, Эразм Роттердамский, Марк Аврелий, Дж. Бруно, Гегель, Дрэпер, Спиноза, Спенсер, Гегель, Либаний, Ламарк, Ницше, Богданов, Бердяев, Федоров, Фейербах и др.

Два раздела библиотеки посвящены исторической литературе: «История России» и «Всеобщая история». На полках хранятся русские переводы крупнейших зарубежных историков, например, Г. Вебера «Всеобщая история», Э. Гиббона «История упадка и разрушения Римской империи», издания Геродота, Ксенофонта, Аппиана Марцелина, Квинта Курция, Светония, Тацита, Саллюстия, Т. Карлейля, Мишле, Ф. Меринга и др. В шкафах с книгами по отечественной истории многотомные труды М.М. Щербатова, С.М. Соловьева, В.О. Ключевского, Н.И. Костомарова, работы С.Ф. Платонова, М.М. Покровского и др.

Две полки отданы серии «Жизнь замечательных людей», которую Горький особенно ценил. В 1933 г. по его инициативе была возобновлена знаменитая «Биографическая библиотека Ф. Павленкова». Под общей редакцией Горького вышли биографии Генриха Гейне, Жорж Санд, И.Н. Пирогова, М.В. Ломоносова, М.С. Щепкина, И.М. Сеченова, И.Г. Песталоцци, Джемса Кука, Данте Алигиери, Гуттенберга, Р. Вагнера, Желябова, А.Н. Радищева, Пастера, Франклина, Дантона, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Кромвеля, Бальзака, А.П. Чехова, М. Мусоргского, Мольера, Марко Поло, Сен-Симона, Леонардо да Винчи, С. Ковалевской и др. Для сравнения можно перечислить «замечательных людей», чьи жизнеописания были изданы Павленковым с 1893 по 1897 гг.: Оливер Кромвель, Лейбниц, Аввакум, Рембрандт, Спиноза, И.С. Тургенев, Сократ, Ренан, Сенека, Т.Г. Шевченко, К.Д. Ушинский, Н.А. Добролюбов, Д.И. Писарев, А.И. Герцен, Шекспир, А.Н. Островский, Бальзак, Адам Смит, Монтескье, Шопенгауэр, Кант и др. Как мы видим, дореволюционные и советские выпуски воспринимаются как единое целое (пожалуй, за исключением фигуры Желябова).

В Личной библиотеке Горького нет специального театрального раздела. Книги, имеющие отношение к этой теме, размещены по разным полкам и шкафам.

С историей русского театра связаны пометы и дарственные надписи на томах: Московский Художественный театр второй. Дарственная надпись: «Дорогому Алексею Максимовичу с любовью и благодарностью. Московский Художеств. театр 2-й. Москва 23-й Август. 1926 г.»; Эфрос Н. «Три сестры»: Пьеса А.П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. На шмуцтитуле типографская надпись: «Экземпляр А.М. Горького № 2»; Всеволодский-Гернгросс В. «Хрестоматия по истории русского театра»; Щепкин М.С. «Записки крепостного актера М.С. Щепкина» с пометами Горького; Орленев П.Н. «Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим» и др.

В одном из шкафов хранятся книги серии «История фабрик и заводов». Небольшой по объему – пятьдесят книг – раздел важен для понимания отношения Горького к процессам индустриализации и развития экономики, происходящим в стране. Самый маленький раздел «История женщины» (22 книги) интересен тем, что такого нет ни в одной другой библиотеке, и тем, что отражает особое отношение Горького к женщине. В разделе фольклора сохранились редкие издания, которые писатель собирал много лет: «Онежские былины», Афанасьев «Русские сказки» и «Поэтические воззрения славян на природу», сборники восточных сказок и легенд, «Сборник песен Самарского края» и др. В разделе «История городов» 287 книг. Горький планировал организовать издание такой серии, серьезно изучая литературу по этой теме, но не успел осуществить свой замысел.

Один из обширных разделов библиотеки – поэзия, русская и зарубежная. Почетное место занимают здесь произведения Эврипида, Эсхила, Фирдоуси, «Гильгамеш» в переводе Н. Гумилева с его надписью: «Многоуважаемому и дорогому Алексею Максимовичу Пешкову эту “слишком раннюю предтечу слишком медленной весны” Восточного отдела Вс. Лит с искренним уважением. Переводчик. 11 марта 1919 г.» и с пометами Горького; «Одиссея» Гомера (перевод В. Жуковского), «Илиада», переведенная Н. Гнедичем с приложением жизнеописаний Гомера; Шекспир, Шиллер и др.

Раздел зарубежной литературы начинается сборником «Авторы всех стран», продолжается монгольскими сказками «Волшебный мертвец», сочинениями Брет-Гарта, Гамсуна, Ибсена, Голсуорси, Теккерея и др. Здесь много французских авторов: Флобер, Золя, Франс, Мопассан, Стендаль, у которых Горький учился, признаваясь в особой любви к французской литературе.

На отдельных полках разместились тома по истории революционного движения, истории религии и атеизма. Два шкафа отданы книгам издательства «Academia», представляющим мировую литературу в ее лучших образцах. Особый раздел – книги, посвященные науке, ее истории и великим открытиям. В специальном шкафу собрана справочная литература: Большая советская энциклопедия (1926–1936), Литературная энциклопедия (1930–1934), толковые словари В.И. Даля, М.И. Михельсона, Реальный словарь классической древности (1883–1885), Справочник физических, химических и технологических величин (1927–1936) и др.

В 30-е гг. сформировался раздел «Классики марксизма», а последние книги пополнили горьковскую библиотеку в конце мая и начале июня 1936 г. Самой последней для писателя стала книга «Наполеон» Е.В. Тарле. Ее он не успел дочитать, карандашные пометы Горького заканчиваются на 316 странице (всего 623 с.).

Пометы (подчеркивания, волнистые линии, галочки) и дарственные надписи на книгах личной библиотеки писателя представляют огромный интерес. О них рассказывают экскурсоводы посетителям, их тщательно изучают музейщики и специалисты-филологи. Особенно значимы автографы людей, во многом сформировавших отечественную литературу двадцатого века: самого М. Горького, А.П. Чехова, В.В. Розанова, В.Г. Короленко, А.А. Блока, И.А. Бунина, Л.А. Андреева, Б.Л. Пастернака, А.И. и М.И. Цветаевых, Н.С. Гумилева, А. Белого, Д. Бурлюка, В. Каменского, В. Маяковского, С. Есенина и др. Для понимания исторических и художественных процессов прошлого важны все имена, образы и мысли, сохранившиеся в нескольких дарственных строках.

Итоговому книжному собранию Горького посвящены научные публикации, доклады и монографии. В путеводителях по музею библиотеке писателя неизменно уделяется внимание. Каждый предмет мемориальной экспозиции в той или иной степени связан с главной музейной персоналией. В этом ряду личная библиотека Горького – уникальный экспонат, содержащий рассказ о человеке, признававшемся: «книга играла в жизни моей роль матери»².

УДК 82-92

https://www.doi.org/10.29003/m3765.rus_lit_20-21/386-390

Т.Е. Смыковская (*Благовещенск*)

РЕЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВА М. ГОРЬКОГО В ПРЕССЕ ГУЛАГА 1930-х ГОДОВ

Посещение М. Горьким исправительно-трудовых лагерей советского государства до сих пор остается одним из неоднозначных фактов (из без того непростой биографической канвы) последнего десятилетия жизни писателя. Визит на Соловки, авторское участие в коллективной книге о Беломорканале и другое вызывает множество самых противоречивых и эмоциональных оценок, формирующих внешний (часто негативный) взгляд на данные события. Однако при многочисленности разного рода позиций в литературоведении до сих пор остается «белым пятном» внутренняя рецепция, выливавшаяся на страницы гулаговских газет и журналов («Строитель БАМа», «Литература и искусство БАМлага», «Перековка на Волгострое», «На штурм трассы» и др.). В них личность и творчество создателя соцреализма подвергались особому идеологическому кодированию, нацеленному не только на обеление гулаговской системы, но и на закрепление официозных тенденций советской литературы.

Ключевые слова: ГУЛАГ, М. Горький, «перековка», соцреализм.

T.E. Smykovskaya (*Blagoveshchensk*)

THE RECEPTION OF M. GORKY'S PERSONALITY AND OEUVRE IN THE 1930'S GULAG PRESS

M. Gorky's visit of the Gulag camps remains one of the ambiguous factors of the last decade of the writer's life (and his complicated biography in general). His visit to Solovki, authorial con-

² Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 140.

tribution to the collective book on Belomorkanal and some other Gorky's deeds arouse a multitude of emotional and contradictory opinions. These opinions tend to create an «external» and rather negative view on Gorky and the mentioned events of his life. However, the whole spectrum of scholarly conceptions on Gorky does not shade light on the «internal» perception of his personality on the pages of the Gulag newspapers and magazines («The Builder of BAM », «Literature and Art of the BAMLAG », «The Remolding of Volga Constructions», «On the Storm of the Rail Track» and others). In these camp periodicals, Gorky's personality and his artistic endeavors were ideologically coded. Such codes aimed at the approval of the Gulag system and the consolidation of official tendencies in Soviet literature.

Keywords: GULAG, M. Gorky, the “remolding” of the prisoners, socialist realism.

Посещение в 1929 году Максимом Горьким Соловецкого лагеря особого назначения положило начало взаимоотношениям зачинателя соцреализма с ГУЛАГом. Власть активно использовала авторитетное амплуа великого пролетарского писателя, который и в 1930-е годы был почетным гостем ряда гулаговскихстроек (Белтбалтлаг, Дмитлаг и др.). Очевидно, что природа данных контактов очень сложна и неоднозначна, поэтому противоречивость и диаметральноность их оценок не удивляет.

Попытки проникнуть в причины, толкнувшие Горького к сотрудничеству с гулаговской властью, имеют давнюю историю. При этом внутренний дискурс, выраженный на страницах лагерных газет и журналов, до сих пор не становился предметом литературоведческого изучения и, следовательно, не влиял на формирование позиции, стремящейся к целостности и объективной презентации тех или иных фактов. Цель статьи – выявить специфику рецепции личности и творчества М. Горького в официальном культурном топосе ГУЛАГа и определить, как она сопутствовала возникновению и закреплению одного из устойчивых мнений (во многом мифологического характера) о позднем Горьком, поддержавшем и восхвалявшем ГУЛАГ.

Определяющим было мнение Горького в области соцреализма. Направление к 1936 году оказалось внедрено в гулаговскую официальную литературу, приобрело в ней содержательно-поэтическое своеобразие, во многом встав в авангард ключевых тенденций советского художественного дискурса. Механизм культурно-идеологической работы демонстрирует материал из газеты «Литература и искусство БАМлага», получивший заголовок «Осуществить решения творческого слета» (1936). На воспитательном мероприятии постановили провести конкурс «под знаком творческих рапортов Максиму Горькому от культуры БАМлага». Ключевая задача – овладение авторскими коллективами лагеря «метода соцреалистического реализма в упорной борьбе с натурализмом, формализмом и вульгаризаторством». Темы, которым должны строго следовать бамлаговские писатели, озвучивались с опорой на постулаты Горького, обозначенные на Первом всесоюзном съезде советских писателей: «Широк и значителен круг тем, поставленный перед нашей литературой. Учитель и друг трудящегося человечества А.М. Горький указывает на эти основные темы, стоящие перед нами: социалистический труд – воспитатель нового человека, пролетарский гуманизм, “перековка” потомков и наследников мещанства в героев труда, женщина – организатор труда»¹. Усвоение литературных инициатив Горького могло происходить тоньше, на идейно-тематическом и образном уровне произведения. Так, в 1939 году в газете

¹ Осуществить решение творческого слета // Литература и искусство БАМлага. 1936. 26 апр. С. 1.

«Строитель БАМа» В. Ажаев опубликует рассказ «Медведь», где, изображая идеологическое перерождение старухи Степаниды Ковальской и ее сына Андриюши, явит стремление к осмыслению образцов соцреалистической словесности, а именно признанному в 1930-е эталонным роману Горького «Мать» (1909)².

Горький был инициатором не только «вольных», но и гулаговских художественных серий. В Дмитлаге по его задумке начали выпускать «Библиотеку “Перековки”». По-видимому, в иных подразделениях ГУЛАГа по аналогии с ней стали создаваться свои книжные серии. Например, в БАМлаге такой сделалась «Библиотека “Строителя БАМа”», где публиковались заключенные-путеармейцы. В Дмитлаге же Горький явился зачинателем еще одного литературно-публицистического цикла книг «Стахановцы стройки».

Из гулаговских газет и журналов известно, что Горький, приветствуя слеты, не просто приезжал в качестве почетного гостя на стройки ГУЛАГа, но и участвовал в культурно-воспитательной работе лагерей. Поэт Дмитлага С. Фирин замечал: «<Он> По-отечески, заботливо относился ко всем каналармейцам, у которых обнаруживались литературные “дарования”»³. При непосредственном содействии Горького в Союз писателей рекомендованы поэты Дмитлага, Николай Жигульский (1906–1937) и Лидия Могилянская (1899–1937)⁴: «Для литературного актива канала это факт большого политического значения. <...> вступление каналармейцев в Союз писателей <...> открывает нашей работе новые возможности и перспективы»⁵. Горький редактировал тексты лагерных авторов: «Разбирая произведения наших писателей, Леонида Богдановича и Михаила Брилева, великий писатель требовал от нас высокого качества литературного материала, без скидок на “бедность”, на молодость и неопытность. Это требование для нас священо и обязательно»⁶.

Из материалов лагерного корреспондента В. Ставского узнаем, что Горький «внимательно следил» за работой дмитлаговского литературного журнала «На штурм трассы» и дал ему «высокую оценку»: «Каждый номер журнала убедительно говорит о серьезной работе редакционной коллегии <...> и о том, что организаторы его искренне увлечены своей высокой, полезной работой. <...> / Значение журнала выражается прежде всего в демонстрации культурно-воспитательной силы государственной важной работы, посредством которой “враги общества” превращаются в полезных работников и даже героев труда»⁷.

Отрывок из письма, адресованного коллективу «На штурм трассы», показывающий: ему мировоззренчески оказалась близка идея перевоспитания или как ее именовали в советских ИТЛ – *перековка*. В журнале Дмитлага сообщалось: «На строительстве работает отряд имени Горького, агитбригада им. Горького. Но главное – имя Горького пламенеет в сердцах людей, которые перековались или перековываются,

² См.: Смыковская Т.Е. Литература БАМлага как художественный феномен. Благовещенск, 2023. С. 163–164.

³ Ставский В. «На штурм трассы» (Заметки из блокнота) // На штурм трассы: литературно-художественный журнал Дмитлага НКВД СССР. 1936. № 8 (25). С. 42.

⁴ См.: Мы приняты в союз // Там же. С. 22–23.

⁵ Жигульский Н. Двадцать пять ступеней нашего роста // Там же. С. 45.

⁶ Там же.

⁷ Ставский В. «На штурм трассы» (Заметки из блокнота) // На штурм трассы: литературно-художественный журнал Дмитлага НКВД СССР. 1936. № 8 (25). С. 42.

к которым не раз прямо обращался А.М. Горький»⁸. Процесс гулаговской переделки, как убедительно показал М.М. Голубков,⁹ нашел в сознании Горького органическое сочетание с его гуманистическими раздумьями и верой в возможность настоящего образцового человека, никак не обнаруживающего себя в реальности. Гулаговское начальство, конечно, никаких понятий о высоких раздумьях художника не имело и расставляло акценты по-своему.

Отдельной вехой в гулаговской прессе стали материалы, повествующие о смерти Горького. В Дмитлаге два номера журнала «На штурм трассы» оказались посвящены траурному событию. Помимо этого, в серии «Библиотека “Перековки”» была выпущена книга «Максиму Горькому» (1936), собравшая материалы о его сотрудничестве с лагерниками. Если в Дмитлаге главное внимание фокусировалось вокруг личности Горького, воспоминаний о его участии в производственных и культурно-воспитательных делах ИТЛ, то в БАМлаге, вероятно, в связи с удаленностью лагеря акцент делался прежде всего на творчестве.

Седьмой выпуск газеты «Литература и искусство БАМлага» за 1936 год был отдан материалам в память о Горьком. На первой странице расположилась большая фотография писателя, обрамленная его биографией, а также цитаты Ленина и Сталина, фиксирующие значимость личности автора романа «Мать». Второй разворот демонстрирует выверенный идеологический ракурс, которым руководствовались при отборе произведений. Главное место занимает «Песня о буревестнике» (1901), и на страницах гулаговских изданий трактуемая как революционный призыв к грозной буре. Песня дополняется отрывком из рассказа «Симплонский туннель», входящий в цикл «Сказки об Италии» (1911–1913). Из рассказа, получившего в газете название «Туннель», извлечены пейзажные зарисовки и размышления о божьей каре, которая может настичь рабочих, «борющихся с землей»¹⁰ и нарушающих задумку Творца. Редакция, усекая произведение, акцентирует образ рабочего, способного совершить невозможное. Таким образом, заключенным, строителям «вторых путей», «художественно» давалось понять, что они обязаны рассуждать и делать, как написал великий Горький: «Человек – умеет работать! – продолжал он с гордостью. – О, синьор, маленький человек, когда он хочет работать, – непобедимая сила! И поверьте: в конце концов этот маленький человек сделает всё, чего хочет»¹¹. К отрывку примыкает знаменитая цитата из «Старухи Изергиль» (1894) о том, что в «жизни всегда есть место подвигам», безусловно, мыслимым в БАМлаге как стахановский героизм на железнодорожном производстве. Через цитату актуализирована мысль об отказчиках (в рассказе «лентяи» и «труссы»), которые не стремятся к подвигам и нуждаются в «новом понимании жизни», а говоря по-гулаговски, в *перековке*.

Прямое слово Горького на страницах гулаговской прессы звучало редко. Художественные произведения писателя встречены лишь в литературной газете БАМлага, в «толстяках» ГУЛАГа они отсутствовали. Это позволяет говорить о том, что представление о Горьком-человеке, о Горьком-писателе, открыто и безусловно

⁸ Ставский В. «На штурм трассы» (Заметки из блокнота) // На штурм трассы: литературно-художественный журнал Дмитлага НКВД СССР. 1936. № 8 (25). С. 42.

⁹ Голубков М.М. М. Горький и А.И. Солженицын: в литературном пространстве юбилейного года // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2018. № 6. С. 141–153.

¹⁰ Горький М. Туннель // Литература и искусство БАМлага. 1936. Июнь. № 7. С. 2.

¹¹ Там же.

поддержавшем ГУЛАГ, не нашло подтверждение в гулаговском художественно-публицистическом дискурсе. При этом, безусловно, обнаружилось деятельное стремление власти использовать биографию Горького, его избранные произведения (в основном раннего периода), мысли, гуманистические упования, склонность к просветительской деятельности в целях обеления смертоносной системы.

УДК 82-6

https://www.doi.org/10.29003/m3766.rus_lit_20-21/390-393

Е.В. Кудрина (*Москва*)

ОЦЕНКА ТВОРЧЕСТВА М. ГОРЬКОГО ДЕТЬМИ (по материалам детских писем из архива писателя)

В Архиве А.М. Горького ИМЛИ РАН сохранились письма детей, в которых юные читатели дают оценку творчества «пролетарского писателя». Дети-корреспонденты анализировали образы главных героев, отмечали идейную ценность произведений Горького, задавали автору уточняющие вопросы, спрашивали его мнение о героях, восхищались стилем и образностью произведений. Критические, эмоциональные, художественные, аналитические отзывы свидетельствовали о внимании читательской аудитории к творчеству писателя и служили доказательством формирования активного читателя-творца. Произведения писателя преимущественно трактовались через призму выражения интересов классов и социальных групп, что приводило к искаженному взгляду на художественное наследие классика и упрощало восприятие его текстов.

Ключевые слова: Горький, анализ творчества, переписка с детьми, архив писателя.

E.V. Kudrina (*Moscow*)

EVALUATION OF M. GORKY'S CREATIVITY BY CHILDREN (based on the materials of children's letters from the writer's archive)

Letters of children have been preserved in the Archive of A.M. Gorky in A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. In them, young readers give an assessment of the work of the "proletarian writer". The children analyzed the images of the main characters, noted the ideological value of Gorky's works, asked the author clarifying questions, asked his opinion about the characters, admired the style and imagery of the works. The reviews were critical, emotional, artistic, and analytical. They testified to the attention of the readership to the writer's work and served as proof of the formation of an active creative reader. The writer's works were mainly interpreted through the prism of expressing the interests of classes and social groups, which led to a distorted view of the artistic heritage of the classic and simplified the perception of his texts.

Keywords: Gorky, analysis of creativity, correspondence with children, the writer's archive.

Специально для детей М. Горький написал немного: рассказ «Из Мишкиной жизни» и сказки «Утро» (была написана для Илюши Френкеля), «Воробышко», «Случай с Евсейкой» (обе написаны для учеников «Школы шалунов»), «Самовар» и «Яшка». Выполняя заказ детей-читателей на сказку, писатель руководствовался стремлением познакомить ребят и с красотой и несправедливостью мира, жизне-

утверждающей правдой и трагическими противоречиями жизни, а антирелигиозная направленность сказок и прославление труда вселяли надежду на всемогущество человека и веру в его безграничные возможности. По иронии судьбы детские произведения были напечатаны в малодоступных сборниках и журналах («Всходы», «Голубая книжка», «Елка», «Северное сияние») и не были известны массовому читателю¹, а если учесть, что из-за безграмотности массового детского читателя и не были вообще, то получается, что долгое время непереиздававшиеся детские произведения Горького не могли обрести своей аудитории. Напротив, многие произведения Горького, написанные для взрослых читателей, прочно вошли в круг детского чтения в 1920–30-е гг. Среди них «Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике», рассказы «Челкаш», «Макар Чудра», «9-е января», «Дед Архип и Ленка», повести «Детство», «В людях» (отрывки), «Мать», «Дело Артамоновых», «Трое» (отрывки). Согласно библиографическому справочнику И.И. Старцева, большая часть произведений Горького для детей стала переиздаваться в издательстве «Детгиз» только с 1935 г.²

Горький вел активную, очень насыщенную переписку с детьми. В Архиве А.М. Горького ИМЛИ РАН сохранились письма детей, в которых юные читатели дают оценку творчеству «первого советского писателя». Особенно интенсивной переписка стала после июля 1933 г., когда было написано и опубликовано открытое письмо Горького, обращенное к пионерам, в котором писатель интересовался о круге чтения ребят и просил присылать свои пожелания новому государственному детскому издательству³. В своих письмах дети-корреспонденты задавали Горькому уточняющие вопросы о его произведениях, спрашивали мнение автора о героях, восхищались стилем и образностью произведений или, наоборот, критически оценивали тексты писателя, отмечали идейную ценность, анализировали образы главных героев и прочее.

Так, например, пионеры 7 группы школы имени М.И. Калинина из города Горького писали: «Ваши произведения у нас читаются с жаром и все они нам кажутся интересными. Дорогой Алексей Максимович! Письмо нас заставило писать сомнение, которое мы встретили в вашем произведении “Песнь о Буревестнике”. Просим рассеять наше сомнение. Кого Вы изображаете в “Песне о Буревестнике” под тучами? Наши преподаватели говорят, что реакцию, но все наши ребята думают, что это надвигающаяся революция, но педагоги не могут нам объяснить или доказать, что Вы выводите под тучами: революцию или реакцию <...> нам очень хочется вернее узнать, что действительно нужно понимать под аллегорией туч»⁴. Здесь Горького призывали выступить арбитром и разрешить возникшее разногласие. Ученики 5 класса Владыкинской начальной средней школы Каменского района Куйбышевского края интересовались у писателя после прочтения повести «Детство», как он, «научившись от повара Смурого только начальной грамоте», стал «вдруг писать сразу рассказы, ведь это очень трудно». Они писали: «У нас, например, некоторые уче-

¹ Сказки «Воробышко» и «Случай с Евсейкой» с рисунками П. Алякринского были изданы Детгизом 1938 г. тиражом в 200 300 экз.

² Старцев И.И. Детская литература. Библиография. 1932–1939 гг. М.; Л.: ЦК ВЛКСМ, Издательство детской литературы, 1941. С. 73–76.

³ Пионерская правда. 1933. № 76. 13 июля. С. 1; Правда. 1933. № 192. 14 июля. С. 1; Ленинские искры. 1933. 17 июля. № 58. С. 4.

⁴ Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. ДпГ-18-85-1.

ники даже в 7 классе не сумеют написать хорошего рассказа. Кто же помогал Вам поправлять свои рассказы и кто указывал, как правильно писать?»⁵

Благодаря появлению в 1926 г. книги И.А. Груздева «Жизнь и приключения Максима Горького (по его рассказам)», выдержавшей несколько переизданий, биография писателя тоже стала объектом детского читательского интереса. Пионеры и ученики Азовской школы Днепропетровской области, заинтересованные литературной деятельностью «старейшего писателя Союза ССР», просили Горького в январе 1934 г. ответить им, как он начал писать свои произведения, как участвовал в революционных кружках и путешествовал по Руси⁶.

Ученики 6-й украинской группы Гришинской школы-семилетки, изучив повесть «Мать», сообщали Горькому: «Мы очень заинтересовались Вашим произведением. Разбирая его, решили провести общественно-полезную работу, а именно: распространять Ваши произведения в массы и сделать уголок в честь Вашего имени. Вообще, прочитав его, мы будем следовать примеру Павла, который проводил революционную работу. Мы же можем помогать бороться и уничтожать все, что мешает строить социализм»⁷. Схожее мнение высказывали ученицы Кошкина и Глебова из Ижевской школы Жигалова: «Прочитав этот роман, самому хочется участвовать в этой борьбе»⁸. Произведение Горького здесь выступало в качестве руководства активному действию⁹. Общественная деятельность писателя также оживляла реакцию и пробуждала инициативность читательской аудитории. Примером такого энергичного, готового к свершениям читателя может служить письмо-лозунг 52 учащихся из 13 национальной ФЗС города Ленинграда. «Только что кончили проработку великих Ваших произведений. “Желтый дьявол” и “Один из королей республики”¹⁰ вызвали в нас гнев и отвращение к золоту и к капиталу во всех его проявлениях. Прочитали постройку мола в Феодосии (“Коновалов”) и мы вполне понимаем Ваше возмущение рабским трудом и безмерной эксплуатацией. Это особенно понятно нам, детям свободной страны, где труд не подневольный, а совершенно свободный, где выбор профессии тоже свободен, и государство предоставляет нам массу возможностей повышать свою квалификацию, направляя нас в ВУЗы, ВТУЗы, техникумы и т.д. <...> Шлем Вам пламенный юный привет! Да здравствует наш Максим, великий социалист и верный революционер!»¹¹. Школьники из Дагестана, ознакомившись с повестью «Детство», посочувствовав тяжелой жизни Алеши Пешкова, писали: «Даем Вам свое крепкое пионерское обещание – бороться за каждую минуту учебы; бороться со всем, что мешает учебе: прогулами, опаздываниями, отставаниями. Мы хотим быть полезными нашей дорогой стране и быть надежной сменой и опорой нашей ВКП(б), идущей быстрыми шагами к социализму – под руководством велико-

⁵ Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. ДпГ-17-58-1.

⁶ Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. ДпГ-15-2-1.

⁷ Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. ДпГ-16-86-1.

⁸ Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. ДпГ-17-12-1.

⁹ Об этом мечтали библиотекари-революционеры в 1920-е гг. Самый радикальный из них – В. Невский – в статье 1924 г. «Борьба с детским чтением» приходил к выводу о вреде детской книги в развитии ребенка, если книга не побуждает к активному действию (*Невский В.* Из записной книжки библиотечного инструктора. VII. Борьба с детским чтением // Красный библиотекарь. 1924. № 12. С. 21–23).

¹⁰ Речь о произведениях из циклов «В Америке» – «Город Желтого Дьявола», и «Мои интервью» – «Один из королей республики».

¹¹ Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. ДпГ-17-2-1.

го любимого вождя тов. Сталина»¹². Подобные отзывы и оценки произведений Горького были частью общественной идеологии и шли в русле марксистской руководяще-воспитательной критики.

Критические, эмоциональные, художественные, аналитические отзывы были одинаково важны для всех участников литературного процесса. Они помогали читателю оценить прочитанное, научиться формулировать свои мысли по поводу прочитанного, найти единомышленников и установить связь с автором. Обратный многоголосый отклик от читательской аудитории позволял автору узнавать мнения и устремления своих юных корреспондентов, помогал поддерживать с ними связь и чувствовать свою востребованность. Ученики школы № 4 из города Канска высказали в письме от 14 июня 1928 г. важную для целого поколения школьников молодого государства мысль: «Мы читали Некрасова, Чехова и др. авторов. Часто, всей душой, отзывались на их произведения, хотелось сказать им слово благодарности, сказать им, как они дороги, но их уже нет. Как счастливы мы, дорогой Алексей Максимович, что Вы живы, и <мы> можем в этот радостный для нас день [в школе был организован вечер, посвященный М. Горькому. – Е.К.] послать Вам свой горячий и сердечный привет из Сибири»¹³. Горького провозгласили классиком при жизни, и общение с ним имело чрезвычайно важное воспитательное значение для целого поколения детей, их родителей и педагогов.

Через активное собственное сочинительство формировалось новое поколение любознательных, активных, энергичных, вдумчивых читателей и граждан, многие из которых пробовали свои силы в писательстве¹⁴. В Архиве А.М. Горького сохранились рукописи произведений юных литераторов: стихи, рассказы, сказки, пьесы, – а также рисунки, шаржи, иллюстрации, требующие внимания и изучения. Таким образом, к 1930-м гг. благодаря слаженной работе библиотекарей, школьных методистов, педагогов и писателей (среди которых Горький занимает ведущее место), в школьниках пробуждались творческие способности, и «из новой детской читательской среды вышли если не писатели (хотя и многие советские писатели тоже), то новый тип читателя-творца»¹⁵.

Сегодня М. Горький нуждается в новом молодом читателе-исследователе, способном на вдумчивое медленное чтение его давно ставших классическими художественных произведений, на серьезное осмысление его творческого наследия (писем и публицистики). В настоящее время в курс школьной программы входят только ранние рассказы (одно произведение по выбору) – «Макар Чудра», «Старуха Изергиль» (легенда о Данко) или «Челкаш» (7 класс, 2 часа), – и пьеса «На дне» (11 класс, 5 часов). В некоторые рабочие программы включена еще повесть «Детство». Между тем литературный процесс XX века сложно представить без творчества и фигуры М. Горького.

¹² Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. ДпГ-15-17-1.

¹³ Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. ДпГ-15-50-1.

¹⁴ Методист М.А. Рыбникова, занимавшаяся в 1920-е гг. детским творчеством и техникой классной работы с сочинениями учащихся, в статье «От маленького писателя – к большому читателю» доказывала необходимость использования словесного творчества детей в методической работе (Рыбникова М.А. От маленького писателя – к большому читателю // Русский язык в советской школе. 1929. № 2. С. 81–89).

¹⁵ Добренко Е.А. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1997. С. 77.

ОТ СЛОВА К НЕЙРОЛИТЕРАТУРЕ

УДК 82-995

https://www.doi.org/10.29003/m3767.rus_lit_20-21/394-397

Н.П. Дворцова (*Тюмень*)

НЕЙРОЛИТЕРАТУРА КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Феномен нейролитературы (нейросетевой литературы) рассматривается в работе как направление в развитии сетевой литературы в контексте проблематики цифровой гуманитаристики. Анализируются дискуссионные проблемы, связанные с осмыслением нейролитературы: роль нейросетевых технологий, феномен нейро автора и авторское право, жанры (нейророман, нейрорассказ, нейролирика, нейрофанфики и др.) нейролитературы, возможности и границы искусственного интеллекта в сфере человеческого творчества. Обосновывается понимание нейролитературы как технологического и языкового эксперимента. Выявлена логика и типология тенденций развития нейролитературы 2010–2020-х гг.

Ключевые слова: сетевая литература, нейролитература, искусственный интеллект, нейросеть, эксперимент.

N.P. Dvortsova (*Tyumen*)

NEUROLITERATURE AS A PHENOMENON OF MODERN LITERARY PROCESS

The article studies a phenomenon of neuroliterature [literature written by artificial neural networks (ANN)] as a direction for the development of digital literature in the context of the problems of digital humanities. The following controversial issues related to the understanding of neuroliterature are analyzed: the role of ANN technologies, phenomena of the neuro-author, copyright, genres (neuro-novel, neuro-story, neuro-lyrics, neuro-fan fiction, etc.), possibilities and boundaries of AI in the field of human creativity. The author suggests understanding of neuroliterature as a technological and linguistic experiment, explains the logic of its development, and identifies a typology of its trends in 2010–2020.

Keywords: digital literature, neuroliterature, artificial intelligence (AI), neural network, experiment.

Нейролитература – заметное явление современного литературного процесса, отличающееся в 2010–2020-е гг. взрывным характером развития, но в истоках своих восходящее к середине XX в. Литература эта включает в себя произведения различных родов и жанров: нейролирику, нейрорассказы, нейророманы, нейрофанфики – и представлена обширной библиотекой: от Нейро Гомера, Нейро Лавкрафта, Нейро Жюль Верна, Нейро Джорджа Мартина до Пушкина, Гоголя, Маяковского, Мандельштама, Ахматовой, Летова, Пепперштейна и др. под знаком/ником Нейро. Кроме того, нейролитература существует как в форме традиционной литературы вымысла, так и литературы нон-фикшн, и автофикшн.

Особенно интенсивным процесс развития нейролитературы и нейрокниг стал после появления 30 ноября 2022 г. нейросети (большой языковой модели, обученной OpenAI) ChatGPT, когда генерирование различных видов текстов стало доступно миллионам пользователей во всем мире. Сегодня тексты генерируют десятки нейросетей. Доступность и массовость этого процесса привели не только к тому, что уже в начале 2023 г. на Amazon появились сотни книг, созданных при помощи нейросетей, а на ЛитРес с 25 июля 2023 г. можно приобрести роман «Открытый брак», автор которого – ИИ (Искусственный Интеллект), но и к тому, что перед читателем художественной литературы встал вопрос: «Зачем это читать?» Впрочем, нейролитература стала проблемой и читателей, и авторов, и литературоведов, и лингвистов, и издателей, и редакторов – всех тех, кого объединил вопрос о возможностях и границах использования искусственного интеллекта в сфере человеческого творчества.

Сетевая/цифровая/дигитальная литература/сетература, включающая в себя нейролитературу как часть целого, активно осмысляется в современной науке. Изучению ее истории и теории, специфике сетевых литературных практик посвящены диссертации¹, монографии², учебные пособия³. С 1997 г. существует и развивается уникальный интернет-проект «Сетевая словесность», соединяющий в себе сетевой литературный журнал, лабораторию сетературных исследований и, очевидно, самую большую электронную библиотеку цифровой литературы на русском языке⁴. Вместе с тем нейролитература как форма литературы, использующая для своего создания такой цифровой инструмент, как нейросети, находится, по сути, в начальной стадии изучения, когда дискусионен сам термин, неясен язык описания феномена, более того, не отрефлектирован круг тем и проблем, связанных с его осмыслением.

В ряду вопросов, которые обсуждают исследователи нейролитературы, следует назвать вопросы о природе и истории этого явления (глобальное или локальное?); о роли ИИ и нейросетевых технологий в его возникновении, о нейроавторе и авторском праве; о роли филологии и цифровой гуманитаристики в его осмыслении.

Так, В.Ю. Баль рассматривает нейролитературу с точки зрения роли эксперимента в художественной словесности, трактуя творчество нейроавторов как своего рода технологический эксперимент и, в этом смысле, – локальное явление⁵. Напротив, А.А. Проханов понимает нейролитературу (транслитературу) как своего рода симптом трансгуманистической революции, связанной с «завершением всех прежних проектов» и началом нового глобального литературного и культурного проекта, который он называет «загадочным проектом Великого Обнуления»⁶. Попытку создания хроники нейролитературы предпринимает М. Назаренко, выстраивая факты, связанные с появлением наиболее значительных нейросетевых проектов от 2013 к 2023 г.⁷

¹ Ким Л.Р. Сетевая литература: теоретические аспекты изучения: дис. ... канд. филол. наук. М., 2018.

² Абашиева М.П., Катаев Ф.А. Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике и авторская идентичность. Пермь, 2013.

³ Бурцева С.С. Теория и история русской сетературы. Якутск, 2019.

⁴ Сетевая словесность. URL: https://www.netslova.ru/common/slova_about.htm.

⁵ Баль В.Ю. Нейро-Пушкин и Нейро Гоголь, или о судьбе писателя и читателя в нейроэпоху. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4RjEqLQVmj4>.

⁶ Проханов А.А. От соцреализма к трансгуманизму. URL: <https://lgz.ru/article/41-6804-13-10-2021/ot-sots-realizma-k-transgumanizmu/>.

⁷ Назаренко М. Как роботы пишут книги. URL: <https://sub-cult.ru/chtivo/statji/13692-kak-roboty-pishut-knigi>.

Существенное значение для осмысления нейролитературы имеют работы Б.В. Орехова, посвященные нейролирике, которую он изучает и как теоретик, и, что особенно важно, как практик: обученная им нейросеть сгенерировала нейростихи, составившие целый сборник «Нейролирика. Стихотворения и тексты» (2018), включающий тексты от Нейро Гомера до Нейро Ахматовой. Кроме того, у него есть проект изучения нейростихов на башкирском языке. Б.В. Орехов четко формулирует смысл генерирования нейролики⁸. Прежде всего для него очевиден тот факт, что сгенерированный нейросетью текст/ нейротекст – это имитация человеческого текста / авторского стиля, то есть нейросеть (алгоритм) генерирует некое среднее арифметическое из загруженного в нее поэтического материала, что само по себе есть сегодняшний ответ на вопрос о возможности машинного творчества. Вместе с тем Б.В. Орехов подчеркивает важную роль нейролирики для развития современной филологии и цифровой гуманитаристики. С его точки зрения, нейростихи помогают по-новому понять феномен поэтических стилей, являются отличным подспорьем в стилеметрии, в решении проблем атрибуции текстов, в осмыслении роли автора и читателя в порождении смыслов (нейротекст – это текст без автора, следовательно, без смысла?). Нейростихи, кроме того, по мнению Б.В. Орехова, с которым трудно не согласиться, могут научить нас воспринимать красоту текста самого по себе.

Историко-генетический анализ нейросетевой литературы 2010–2020-х гг. позволяет выстроить логику и типологию тенденций ее развития. С нашей точки зрения, в истории нейролитературы этого периода отчетливо выделяются три основных хронологически выстроенных тенденции.

Первая тенденция связана с установкой разработчиков проектов на генерацию текстов, имитирующих язык и стиль уже существующих в литературе авторов. Нейросети при этом обычно воспринимаются разработчиками как инструмент, сами проекты интерпретируются прежде всего как технологический (не литературный; маркетинговый, как в случае с Тинькофф) эксперимент. В этом ряду – русскоязычный и англоязычный проекты «Яндекса» (И. Ямщиков, А. Тихонов) «Нейронная оборона» (2016), стилизующая тексты Егора Летова, и «Neurona» (2017), представляющая нейронную версию Курта Кобейна; проекты Б.В. Орехова (2018); проект «АИ да Пушкин» (Тинькофф, 2022) и др. Проекты такого рода, если их рассматривать в пространстве литературы, могут быть интерпретированы в контексте постмодернистской стилизации текстов, ярчайшим примером которой является, например, «Голубое сало» В. Сорокина с его деконструкцией стилей Чехова, Л. Толстого, Платонова, Пастернака, Ахматовой.

Вторая тенденция в развитии нейролитературы характеризуется тем, что определяющим в проектах такого рода становится сотрудничество / соавторство / соперничество (?) нейросети и человека. Наиболее представительными в этом ряду, с нашей точки зрения, являются проекты «Нейро-Гоголь» (Яндекс, 2018), Нейро Пепперштейн (издательство Individuum, 2022), а также книга «Что делает нас людьми

⁸ Нейролирика. Как и зачем компьютеры пишут стихи. Интервью Б. Соболевской с Б. Ореховым. URL: <https://iq.hse.ru/news/228812683.html>; Орехов Б. Нейросети и смерть автора. URL: <https://sysblok.ru/knowhow/nejroseti-i-smert-avtora/>.

ми?» трех авторов: GPT-3, Иена С. Томаса, Жасмин Ван (издательство АСТ, 2023). О том, насколько язык Нейро-Гоголя отличается от языка Н.В. Гоголя, свидетельствует уже первая фраза рассказа «Дурной договор», сгенерированного нейросетью совместно с писателем С. Лукьяненко: «Жил в селе пекарь: возле церкви, близ церкви Иоанна-Галеевского (она была большая, церковь)»⁹. Сотрудничество П. Пепперштейна и Нейро Пепперштейна (ruGPT-3), создавших сборник рассказов «Пытаясь проснуться», было более успешным: языки соавторов оказались близки и трудно различимы.

Третья тенденция в развитии нейролитературы представлена проектами, авторами которых объявлены собственно нейросети и ИИ. Последние достижения в этом направлении – нейророман ИИ «Открытый брак» (ЛитРес, 2023) и «Автобиография нейросети» от Chat GPT-4 (АСТ, 2023). Автор «Открытого брака» ИИ приглашает читателей своего, по его словам, экспериментального романа полностью погрузиться в мир искусственного интеллекта¹⁰. Критик К. Мильчин назвал нейророман бессмысленным и плохо написанным¹¹, с чем трудно не согласиться. И тем не менее, хотя «Открытый брак» создан на языке, обнуляющем традицию великого русского романа, он, как и вся нейролитература, представляющая собой технологический и языковой эксперимент, настоятельно требует от современного литературоведения ответа на вопросы о том, каковы возможности и границы использования ИИ и нейросетей в литературе и каково с этой точки зрения будущее художественной словесности?

Ю.Б. Орлицкий (Москва)

«МЕРЦАЮЩИЕ» РИФМЫ В НОВЕЙШЕЙ ПОЭЗИИ («МИРОЖСКИЕ СТИХИ» ВСЕВОЛОДА РОЖНЯТОВСКОГО (2013))

Теория рифмы принадлежит к числу наименее разработанных разделов отечественного стиховедения. Между тем именно этот компонент стихотворной формы следует считать одним из важнейших, что отражается, в частности, и в бытующем в непрофессиональной среде представлением: «Стихи – это то, что в рифму».

Разумеется, это не так: мировая (и русская в том числе) стиховая культура успешно обходилась и обходится без рифмы, в нашей национальной традиции конечные созвучия строк появляются достаточно поздно, и в современной поэзии с распространением свободного стиха роль рифмы значительно снижается. Тем не менее для классического периода истории русского стиха и для творчества поэтов-традиционалистов рифма представляется чрезвычайно важным компонентом

⁹ Нейро_Гоголь. Дурной договор. URL: <https://libking.ru/books/sf-mystic/1083525-nejro-gogol-durnoj-dogovor.html>.

¹⁰ Открытый брак. URL: <https://www.litres.ru/book/neuroset/otkrytyy-brak-69481837/chitat-onlayn/>.

¹¹ Мильчин К. Создание нейпоромана. URL: https://dzen.ru/a/ZMpm4Rqpo2aqOh8N?utm_referer=www.google.com.

художественной формы. Об этом в свое время убедительно писал, в частности, С.И. Кормилов¹.

Тем не менее, все существующие типологии рифмы (в том числе и наиболее авторитетное до сих пор академическое исследование В.М. Жирмунского «Рифма, ее история и теория»²) не дают, несмотря на авторские заявления, интегрального подхода к этому явлению и ограничиваются по сути дела открытым набором возможных способов описания: «с точки зрения точности созвучия», «с точки зрения глубины созвучия», «с точки зрения типа безударного окончания» и т.д.

Еще меньше внимание традиционно уделяется типам рифмования: тут практически все существующие пособия ограничиваются констатацией основных способов взаимного расположения рифмующихся строк в строфе (перекрестная, смежная, опоясывающая) и различным комбинациям этих способов в конкретных строфах; иногда упоминается также возможность существования холостых строк в рифмованном стихе и их возможным функциям³.

Однако в новейшей русской поэзии, в связи с широким распространением нерифмованного стиха в разных его вариантах (от классического белого ямба до нерифмованного акцентного стиха⁴ и верлибра), становится актуальным еще один, зеркальный по отношению к рифмованному стиху с холостыми строками тип рифменной организации стихового целого – белый (нерифмованный) стих со спорадической (мерцающей) рифмой. Как правило, такая рифма располагается в сильных позициях – начале или конце текста – и способствует подчеркиванию особой смысловой важности выделенных таким образом фрагментов целого.

Однако в последние десятилетия некоторые авторы, активно использующие в своей практике белый стих – как силлабо-тонический, так и тонический, – начинают использовать мерцающую рифму без такой явной семантической привязки и даже вопреки ей, в чисто эстетической функции. Назовем нескольких поэтов, обращающихся к мерцающей рифме: Г. Сапгир, А. Величанский, Н. Горбаневская, Е. Сабуров, В. Богомяков. Особое место в этом ряду занимает псковско-петербургский поэт Всеволод Рожнятовский (1956–2018), в творчестве которого мерцающая рифма становится своего рода фирменным формальным знаком его стихотворного идиостиля.

Короткая справка об авторе: в светское время активно печатался в самиздате, выпустил четыре книги стихов: «Царь Великий год или бестолковый типикон Севы Рожнятовского» (Псков; М., 2000); «Батискафные глаза барокко» (СПб., 2013); «Мирожские стихи» (СПб., 2013) и «Индикт» (М., 2017). Кроме того, издал искусствоведческую монографию «Рукотворенный свет. Световые эффекты как самостоятельный элемент декорации восточно-христианского храма» (СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012), многие главы которой назвал своего рода анало-

¹ Кормилов С.И. Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995. С. 30.

² Жирмунский В.М. Рифма, ее история и теория. Пб., 1923; переиздано с концептуальным новым предисловием автора в кн.: Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975. С. 235–431.

³ Подробнее о холостых строках см.: Орлицкий Ю. Холостые строки в рифмованном тексте: функции, типология, тенденции развития // Филологическому семинару – 40 лет: сборник трудов научной конференции «Современные пути исследования литературы», посвященной 40-летию Филологического семинара (22–24 мая 2007 г.). Смоленск, 2008. Т. 1. С. 321–335.

⁴ См., напр.: Орлицкий Ю. Белый акцентный стих Иосифа Бродского // Славянский стих. Вып. IX. М., Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 117–124.

гами стихотворных строк: «Чарующее молчание света», «Блеск райской славы», «Светозарный покой сводов», «Солнечная метель и мерцающие волны» и т.д.

Многие стихи Рожнятовского посвящены различным явлениям культуры: архитектуре, музыке, живописи, – однако большинство его стихотворений так или иначе связано с культурой духовной, в первую очередь – православной, церковной: это описание храмов, их интерьеров, праздников и т.п.

Возможно, что обращение к неполному рифмованию можно соотнести с такой характерной чертой церковной культуры, как принципиальная асимметрия многих ее явлений (кстати, именно она часто называется одной из характерных особенностей архитектуры древнего Пскова, а также классического петербургского зодчества).

Книга «Мирожские стихи», о которой пойдет речь дальше, непосредственно связана со старейшим псковским монастырем – Мирожским, – в котором поэт долгие годы работал научным сотрудником и фрески которого натолкнули его и на идею особой организации светового пространства раннехристианского храма, и на создание книги стихов, писавшейся на протяжении трех десятков лет.

В своем творчестве Рожнятовский использует различные типы стиха: силлаботонику, тонику, верлибр, раешный стих, работает как с рифмованным, так и с белым стихом, в котором, как уже говорилось, нередко рифмует отдельные строки, создавая эффект мерцания рифменного созвучия.

ДЕИСИС⁵. БОГОРОДИЦА

Из дебрей знаний и *таблиц* –
дворец на горке золотой
открыли, ветку отведя, –
рассветом бледных школьных *лиц*.

Отобразая чудный блеск
до изумления *души*:
так дети в первый раз глядят,
им чуден Дом, *несокрушим*.

Дворец Небесный до небес,
палаты летние Царя
увидел, широе дитя:
издревле ближе *заспешим!*

Владыко всегда рядом был! –
волшебный чую аромат,
стукотом пожара испрошу:
черты и резы уврачу!

⁵ Автор специально использует тут греческое наименование «композиции, состоящей из трех икон, в центре которой располагается икона Иисуса Христа Пантократора, слева (от зрителя, по правую руку от Спасителя) – икона обращенной к Нему Богородицы, и справа (от зрителя, по левую руку от Христа) – образ Иоанна Крестителя, представленных в традиционном жесте молитвенного обращения, ходатайства», как определяет главный компонент православного иконостаса энциклопедия «Азбука веры» (<https://azbyka.ru/deisis>), в отличие от «не вполне корректной русской формы произношения – «Деисус», используемой в светском искусствоведении.

Сияньем ладана в бинты
лампаду Света протяни,
душе лекарством Сама Ты! –
пусть даже каждый позабыл:
Там, где впервые видел *Свет*,
Роддом Врачебный – золочу
слезами облик в голубом,
алых сапожек легкий *след*.

Ты нам ровесница *сейчас*,
за яблоневою веткой – *Сад*!
Ты древней церковью для нас:
Стеной – на дебри Твой *фасад*.

Молю – из чаши покажи
прорваться, рваным, к небу всем!
О, Чистота всех *матерей*,
о, Верность матери *моей*!

Мария, Ты нам помоги:
у Трона, тихая *главой*, –
подай Ему за нас *мольбой*! –
как если мы в руках лежим⁶.

В стихотворении, состоящем из традиционных катренов, зарифмованными можно считать 15 строк из 36, то есть менее половины. При этом сам механизм рифмования меняется по ходу развертывания текста. В первой строфе рифма соединяет первую и четвертую строки (по принципу опоясывающей рифмовки), во второй – вторую и четвертую, по перекрестному принципу. Третья строфа могла бы трактоваться как целиком белая, если бы ее последняя строка не рифмовалась с последней же строкой предыдущего катрена. Четвертая строфа – полностью нерифмованная. Пятая строфа – двоянная, здесь явной рифмой (*свет – след*) связаны только две – пятая и восьмая – строки (по аналогии с первой строфой); кроме того, созвучие первой и второй строк (*бинты-протяни*) можно рассматривать как рифмоид. Шестой катрен зарифмован демонстративно традиционно: перекрестным способом и с использованием точной рифмы. В седьмом, наоборот, снова используется приблизительное смежное созвучие последних строк (*матерей – моей*), – так же, как в последнем, где слабая смежная рифма связывает средние второй и третий стихи (*главой – мольбой*). Таким образом, в этом сравнительно небольшом стихотворении поэт демонстрирует поразительное разнообразие типов рифмования и способов отказа от него.

В следующем примере – стихотворении из цикла «Ограда» – рифма «мерцает» только в двух первых катренах:

В час зари на *косогоре*
мел дороги размотало,
издали вздымались *горы* –
темною волной деревьев.

⁶ Рожнятовский В. Мирожские стихи. СПб., 2013. С. 147–148.

Каменный забор *поманит*,
померещится и *канет*...
В сумерках незримый город
сам из речки себя пьет.

Как на белом фоне звука
да на золотом заката –
купы: плавны, молчаливы,
острие внутри хранят.

Если вчуже приглядеться
или сроду припадая, –
среди черных полукругов
купол выявишь, ростком.

Издали не виден крестик,
лишь сосок и пуповина.
Серебро уменьшит горы
и звезда отметит храм⁷.

Если попытаться понять общую логику обращения Рожнятовского и других современных авторов к неполнорифмованному стиху, имеет смысл рассматривать это явление в общем контексте гетероморфизации русского стиха, в одном ряду с отходом от сплошной упорядоченности стихотворного текста в сторону создания в его структуре асимметричных разноприродных ритмических групп. Тогда станет ясным ответ на вопрос, почему новейшие авторы повсеместно отказываются от тотальной однородности текста (в том числе и верлибра) в пользу превращения его в живое, постоянное меняющее свою природу ритмическое целое.

УДК 82.09

https://www.doi.org/10.29003/m3768.rus_lit_20-21/401-407

М.А. Хлебус (Москва)

ОБРАЗ СЛОВА В ПРОЗЕ С.А. КЛЫЧКОВА

В статье рассматривается образ слова в романах С.А. Клычкова «Сахарный немец» (1925), «Чертухинский балакирь» (1926) и «Князь мира» (1927). Устанавливается, что мифопоэтику писателя характеризует особое отношение к слову как философеме, вмещающей комплекс идей и взглядов автора. Христианские представления писателя, мифологизация природы находят отражение в языке, в образе слова. Обращенность к природе слова определяет духовный строй и творческие приоритеты Клычкова. Отмечается специфика авторской повествовательности: лирическое начало прозы, организованной по принципу версэ; и особенности идиостилия.

Ключевые слова: А. Белый, С.А. Клычков, миф, А.А. Потебня, слово, язык.

⁷ Рожнятовский В. Мирожские стихи. СПб., 2013. С. 39.

M.A. Khlebus (Moscow)**IMAGE OF THE WORD IN PROSE BY S.A. KLYCHKOV**

The article deals with the image of the word in the novels of S.A. Klychkov “Sakharny Nemets” (1925), “Chertukhinsky Balakir” (1926) and “Knyaz Mira” (1927). It is installed that the writer’s mythopoetics is characterized by a special attitude to a word as a philosophem accommodated a complex of ideas and views. The author’s Christian ideas, the mythologization of nature are reflected in the language, in the image of the word. Addressing the nature of the word determines Klychkov’s spiritual system and creative priorities. The specifics of the author’s narrative are noted: the lyrical beginning of the prose, organized on the principle of verse and idio-style features.

Keywords: A. Bely, S.A. Klychkov, myth, A.A. Potebnya, word, language.

Художественная индивидуальность С.А. Клычкова являет собой пример не-тривиального мифологического мышления, в котором мифологизация выступает не только художественным приемом, но является мироощущением, фундаментальным принципом восприятия действительности. Мифопоэтику писателя характеризует и особое отношение к слову как философеме, вмещающей комплекс идей и взглядов автора. Полагаем, что в прозе Клычкова слово получило мифологическую интерпретацию, исключающую рационалистическое понимание природы и назначения языка; и является значимым смысловым и стилистическим центром.

Еще до обращения к прозе свое отношение к слову и творчеству в целом Клычков формулировал в теоретическом эссе «Лысая гора» (1922, 1923). Клычков скептически относился к теоретизированию поэтического слова, у него были свои эстетические критерии, самым важным из которых он считал простоту, ясность. В эссе Клычков создал живой, осязаемый образ слова: «Буковка-то мала, а весу в ней сто пудов – одному человеку не поднять. Слово – сказочная репа!»¹. Для него слово в художественном тексте прежде всего органично, самоценно, что отразилось и на тропях его лирики и прозы.

Стремление Клычкова к органической простоте проистекает из представления о том, что каждое слово обладает свойством поэтического образа. И дело не в том, что по мере употребления этот образ стирается, а в том, что от «поэтической индивидуальности поэта», от его «искренности и глубины» (II, 482) зависит, удастся ли вдохнуть в слово «прекрасную свежесть, молодость и силу» (II, 482).

Слово как фундаментальный символ, обуславливающий житнетворческий процесс и возводящий его до мифа, стало основой теоретических построений символиста А. Белого. В «Магии слов» (1910) он писал: «Все мифическое мышление сложилось под влиянием творчества языка»². В статье Белый обращался к концепции языка А.А. Потебни, в которой ученый отстаивал лингвистический подход к мифу: «<...> мифическое мирозерцание обуславливается исключительно психическими процессами (басносмыслие), мифология создается факторами лингвистическими»³.

¹ Клычков С.А. Собр. соч.: В 2 т. М., 2000. Т. 2. С. 482. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием тома и страницы.

² Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 138.

³ Потебня А.А. Миф и слово // Потебня А.А. Слово и миф. М., 1989. С. 267.

Миф не мыслится вне слова, а напротив «этимологическая ясность слова дает направление мысли, сосредоточивающей около этого слова черты, из коих складывается мифический образ»⁴. Создавая типологию мифов, Потебня выделял мифы, складывающиеся под влиянием внешней и внутренней формы слов и звуков. Слово – обязательная для понимания мира константа, наделенная свойствами художественного произведения. Эти представления исследователя можно соотнести и с видением Клычкова.

Обращенность к природе слова определяет духовный строй и творческие приоритеты Клычкова. Подобно тому как в центре физической картины мира находится человек, так в поэтическом инструментарии центральное место писатель отводит слову и словосочетанию. Слово, по Клычкову, антропоморфно, и у каждого поэта оно «живет» по-разному: «у иного оно старцем из пустыни выйдет, у того – старушкой с клюшкой сгорбится – по-разному на слово падает свет из творческих тайников <...>» (II, 482–483). И только неумелые поэты, убежден Клычков, «каждое слово за волосы тащат, зубы каждому слову считать лезут» (II, 486). Для него язык – это действие свободно творящего духа, не ограничивающегося сферой разума. Эту мысль писатель воплощает в творчестве и развивает в эссе, формулируя определение собственного стиля как «литургическое слияние духовного и плотского в слове, в пропорции, соответствующей данной творческой индивидуальности» (II, 485). В этом суждении библейская дихотомия (душа – тело) преломляется в концепции слова как духовно-телесного целого, воплощающего смысл. Эта мысль писателя близка к пониманию слова христианским богословием как дара человеку постигать мир.

Следует отметить, что библейская и святоотеческая книжные традиции стали важнейшим источником формирования лингвофилософии писателя. Осмысление природы слова в прозе Клычкова происходит с опорой на образы и идейные основы этого пласта культуры, основополагающую роль в котором играют такие понятия, как имя, слово, книга.

По этой причине осязаемые образы, в целом развернутые метафоры о слове и «целомудрие в отношении к слову»⁵, высказанное писателем в «Лысой горе», воплотилось в его прозе: «Сахарный немец» (1925), «Чертухинский балакирь» (1926) и «Князь мира» (1927). Эти три романа, – лишь часть от задуманной писателем девятилогии под общим названием «Живот и смерть».

Художественный мир писателя наполнен магией. Мотив чудесного в прозе Клычкова включает в себя феномен слова, обладающего магической силой. Ею наделена книга «Златые уста» – хранилище мудрости мира, подлинных знаний о сути вещей. Гносеологический смысл книги актуален в сюжетах о поиске героями Клычкова правды. Особое внимание этому образу уделено в романе «Чертухинский балакирь». Здесь говорится о ее всеобъемлющем, универсальном содержании: «<...> всё в этой книге было сказано, о всем было в ней прописано <...> о животе и о смерти <...>». Рассказчик раскрывает историю ее создания: «Книга эта была написана от неизвестной искусной руки на больших листах толстой бумаги, коряблой, как береста, и с боков у нее здоровались заячьи лапки, висели небольшие серебряные застеж-

⁴ Потебня А.А. Миф и слово // Потебня А.А. Слово и миф. М., 1989. С. 268–269.

⁵ Романов Б. «И долго думал он о вере...» Сергей Клычков и народная вера // Сергей Антонович Клычков. Исследования и материалы. 1889–1937. М., 2011. С. 39.

ки» (II, 81). Указано на эстетическую своеобычность книги и ее старину: «Дивно письмо было в той книге!..» (Там же), «Буковки в краску, слова все под титлами, последняя буква все “ерь” да “еры”, и титло закрывало тайный смысл слова, как с ветки упавший сучок!..» (II, 81).

Клычков отмечает, что заметить такую книгу способен только исключительный человек – с особым «взором»: старовер «Андрей Емельяныч не сразу разглядел эту книгу <...> принял он было ее за куст переспелой брусницы, которая рядом с книгой пушилась, и отливалась в бруснице каждая ягодина, как и каждая буква в книге» (II, 81). Тайный смысл написанного в книге открывается только человеку с чистой душой: «Титло есть знак, а знак надо раскрыть, а чтобы раскрыть что-либо в мире, надо просветленную душу!..» (II, 81).

Образ «Златых уст» сочетает в себе религиозный опыт и народное поэтическое мироощущение, в котором природа мыслится как мудрая книга. Более того, образ книги проецируется на плоть крестьянина-солдата: главному герою «Сахарного немца», зауряд-прапорщику Зайчику в силу его чувствительности и особой аберрации зрения морщины на загорелых солдатских лбах представляются «похожими на строки старой, в кожаном осохлом переплете книги “Златые уста”, о которой в кои-то веки говорил ему Андрей Емельяныч, староверский поп: счастлив человек, прочитавший эту книгу от страницы до страницы, все в этой книге сказано, обо всем в этой книге написано, и радужные врата открыты душе...» (I, 278). Так, духовное, плотское, природное в крестьянском мире неотрывно от гностического. Сквозная тема романов Клыčkова – стремление крестьянина к познанию мироустройства, добра и зла, участия в жизни человека Бога и черта.

Однако драма крестьянского мира заключена в недоступности книги. В последние десятилетия XIX в., во времена балакиря Петра Кирилыча, еще жили те, кто держал эту книгу в руках. Спиридону Емельянычу ее оставил брат Андрей Емельяныч, когда того забирали в солдаты. Еретик Спиридон выменял ее и двух медвежат у барина Бачурина на Боровую мельницу, где устроил скрытую от посторонних глаз церковь. Как сообщает рассказчик «Чертухинского балакиря», «с той поры пропала, братцы, эта дивная книга навеки!..» (II, 84). Через мотив утерянной книги Клычков, определенно споря с Н. Клюевым, автором «Белой Индии» (между 1916 и 1918), высказывает сомнение в том, что современное крестьянство обладает знанием о мире (по версии Клюева – Божьей сказкой). По мысли Клыčkова, это знание (слово) было доступно стародавнему человеку (эта же тема звучит в стихотворении «Знал мой дед такое слово...», 1929). В «Сахарном немце» (в годы Первой мировой войны) книга безвозвратно пропала: «Старец черноризец ключ от церкви уронил в синее море, а “Златую книгу” потерял во темном лесу...» (I, 381).

Книга существует лишь как миф. Во-первых, мудрость книги постигает не человек, а лесное зверье: читают ее пушистые зайцы, «листают их лапки золотые страницы, мелькают пред ними заглавные буквы, заставки с хитрым и тайным рисунком, и встает пред открытой нежно-звериной душой скрытый за строками смысл...» (I, 81). Во-вторых, книга сама преобразилась в лесную природу: «<...> книгу давно размыли дожди, страницы оборвали ветра-непогоды, и страницы легли цветной луговиной на лесные поляны» (I, 81), заглавные буквы рассыпались в траве куманикой, строчки повисли на ветках, а «точки-знаки, где вещей кончается смысл, ткнулись в колючие иглы можжевельниковой гущи» (I, 81), клюет их теперь только «вещая птица: глухарь» (I, 81).

Тема недоступного смысла слова есть и в «Князе мира»: во сне рожденного от черта мальчика дьячок Порфирий Прокофьевич читает на амвоне толстую книгу, «где выписаны все молитвы и причты», но «ничего не понимает» (II, 287).

Мысль о слове, разрешающем все сомнения и обустривающем мир, Клычков проецировал на современность. Среди редких личных записей писателя сохранилась следующая: «Неужели действительно нет этого волшебного слова, по которому, заворуженный, засыпает мир? Неужели и вправду нет Бога? Тогда обращается все в страшную бессмыслицу!»⁶. По-видимому, гностическую и духовную драму своего поколения писатель видел уже в Первой мировой войне, участником которой он был. Герою «Сахарного немца» бессмыслицей предстает война. В «Князе мира» (события романа происходят при крепостном праве), написанном после «Сахарного немца» и «Чертухинского балакиря», миф о заветной книге теряет высокий смысл; настроениям автора созвучна тема вмешательства в мир крестьян inferнальных сил: «<...> самим еще дьяволом в первозданные дни, как любил говорить поп Федот, в великой книге Создателя ради крошечной шутки были перепутаны многие строки...» (II, 367).

Выше уже отмечалось, что комплекс религиозных воззрений писатель переносит и на слово. Присутствие таинственных сил, inferнальных персонажей и мистериальных мотивов в прозе Клыčkова не противоречит религиозному мироощущению автора. Напротив, романы писателя пронизаны религиозной мыслью. Например, творческий акт воспринимается с христианско-богословских позиций, в соответствии с пониманием Слова-Логоса. В «Чертухинском балакире» дважды повторяется мысль о том, что «От слова весь мир пошел!...» (II, 78). В «Князе мира»: «По единому слову и мысли создал он все до последней травинки, в том числе по слову и мысли появился на земле Адам – первый мужик!» (II, 323). Согласно Библии, акт творения мира начинается Божественным словом: «И сказал Бог...» (Быт. 1:2). Фразой «В начале было Слово» (Ин. 1:1) начинается самое «философское» из всех Евангелий – Евангелие от Иоанна Богослова. Творческая природа слова раскрывается уже в первых главах Бытия: Бог словом творит мир. Сам процесс творения включает в себя собственно творение и наречение имени.

У Клыčkова леший Антюттик объясняет Петру Кирилычу: «<...> без имени никакой вещи на свете не существует» (II, 23). Высказывание языческого персонажа отсылает к традиционному восприятию слова христианскими догматиками, усматривавшими генетическую связь имени и предмета, где именование выступает актом познания, выявлением сущности вещи. Слово свидетельствует о подлинности мира и достоверности человеческого знания о нем.

Помимо рассмотренных выше аспектов, предметом творческой рефлексии Клыčkова стала и сама сложность человеческой личности, что опять же соотносено со спецификой языка и образом слова. В прозе писателя ярко демонстрирует антиномическое совмещение божественного и дьявольского, как проявление греховного, в душе человека, его двуипостасную сущность. Эта идея писателя отражается и на амбивалентном восприятии языка как воплощении народного духа. Так Леший Антюттик объясняет Петру Кирилычу, что «у людской породы язык нехороший, вральный...» (II, 21). Точка зрения автора: «Что у мужика деревенского язык, что у серой коровы на шее ботало, все едино!...» (II, 21).

⁶ Сергей Клычков: Переписка, сочинения, материалы к биографии // Новый мир. 1989. № 9. С. 203.

Молва людей, по Клычкову, озорная и прихотливая. Писатель сравнивает ее с такой природной стихией, как ветер: «Она, как осенний ветер листья возле дороги, крутит и перевивает слово за слово вокруг какого-нибудь одного человека, мешая выдумку с жизнью <...>» (II, 77). Подвижник, нарушивший обет молчания «опоганил язык лживой человеческой речью» (II, 65). В этих примерах отражена христианская по происхождению мысль о греховности человека и сложной природе слова.

Важно отметить, что романы Клычкова – проза особого типа. Это проза поэта, созданная по законам поэзии. К признанию о «литургическом слиянии духовного и плотского в слове» (II, 482) мы относимся как к объяснению его во многом онейрической поэтики, эффекту сновидческой или галлюцинирующей кажимости, переданной через ритмизацию и метризацию его прозы, целостность интонации при автономности эпизодов. Кроме того, типология прозы поэта оптимально соответствует изображению ментальности крестьян, одаренных ярким словом и поэтическим слухом. К стиховой организации прозаических текстов писателя отнесем и насыщенные смыслом синтаксические повторы, добавляющие к общей тональности повествования убаюкивающую монотонность и лирическую созерцательность. О проявлении стихового начала в структуре прозаических текстов Клычкова подробно пишет Ю. Орлицкий, определяя специфику авторского повествования как «версейность»⁷.

Мифологическая основа романов Клычкова проявляется и в тропеическом языке писателя. «Он описывал видимую и невидимую реальности через взаимопроницаемость языка номинативную и тропеическую»⁸, – заключает Н.М. Солнцева. По замечанию Н.М. Солнцевой, исключительность романов Клычкова в том, что «он опозитизировал почвенный язык»⁹. Проза писателя насыщена просторечиями: нигрень, устегать, кажная, текет, трафлю, потяжелыше, жупрят; усыпана архаизмами: янится, узывно, холостежь, застреха, побрялочки, лядавая, сряда, вереда, волохон, сутемь, незадашник, терпуг, прилик, хаплюги. Вырванные из контекста, эти слова кажутся неказистыми, надуманными, требующими пояснений. Однако в идиостиле Клычкова они органичны, естественно «хороводятся» в речи автора и его персонажей. Как объясняет сам писатель в статье «О лягушках и устрицах» (1934), все дело «в со-словных отношениях»: «Важно, как слово к слову жмется в фразе, на своем ли месте стоит и крепко держит паутинную, вечно обрывающуюся волшебную нить Ариадны!» (II, 532).

Язык рассказчиков – отражение сознания человека из крестьянского мира, речь его причудлива. Клычков обращается к архаичному слову как способу, которым осуществляется сохранение уникальности духовного опыта народа. Суггестивная энергия слова Клычкова вовлекает читателя в мифологический контекст волшебного мира героев на правах почти внесюжетного героя. В подобной насыщенности языка можно обнаружить и определенную «магию» слов, обращение к древним способам воздействия словом на человеческую душу. О слове как главном инструменте магии размышлял П. Флоренский («Магичность слова», 1920), он писал о слове как о синтезе, в котором заключена энергия человека и «заклинаемого» им мира. Аналогич-

⁷ Орлицкий Ю.Б. Стиховое начало в прозе Клычкова // Сергей Антонович Клычков. Исследования и материалы. 1889–1937. М., 2011. С. 108.

⁸ Солнцева Н.М. Крестьянский космос в русской литературе 1900–1930-х годов: Учебное пособие. М., 2003. С. 91.

⁹ Там же.

ные мысли высказаны и в «Магии слов»; Белый писал о необходимости для художника слова обратиться к древности, когда живая речь была магией: «<...> старинное предание в разнообразных формах намекает на существование магического языка, слова которого покоряют и подчиняют природу»¹⁰. Разрабатывая собственную концепцию языка, символисты ориентировались на действенное, внушающее слово-«заклинание». В учении о слове они стремились обнаружить потенцию «событийности» слова. Вяч. Иванов в статье «Наш язык» (1918) высказал идею о том, что язык есть «дело и действенная сила» а, главное, он пронизан духом «вселенским и всечеловеческим»¹¹.

В заключение мы можем сделать вывод о том, что в творческой и духовной жизни писателя слово наделено особым статусом, оно выступает особенной формой антропологически-экзистенциального осмысления целостности и полноты жизни. Христианские представления писателя, мифологизация природы, философия двуипостасности человеческой личности находят отражение в языке, в образе слова. Именно такое христианское понимание пейзажа как откровения Божия, книги, которую можно читать, представлено в романе Клычкова «Чертухинский балакирь». Восприятие слова не сводится только к религиозному осмыслению Логоса, язык понимается и как средоточие культуры и проявление национального менталитета. Подобная лингвофилософия характеризует магически-мистическое сознание, чуждое абстрактному мышлению, оперирующее не понятиями, но живыми, полными красок, звуков и запахов образами.

¹⁰ Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 132.

¹¹ Иванов В.И. Наш язык // Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 396.

ВСПОМИНАЯ НАШИХ УЧИТЕЛЕЙ...

Ш.Г. Умеров (Москва)

СЛОВА К ПОРТРЕТУ (памяти Алексея Ивановича Метченко)

Срок, в течение которого Алексей Иванович Метченко руководил кафедрой истории советской литературы филологического факультета МГУ, оказался богатырским – 33 года. С 1952 по 1985-й.

Из жизни он ушел внезапно. Смерть была скоропостижной и вообще какой-то случайной. Она вполне могла миновать его, человека еще не слишком старого – 78 лет, еще сильного, отца 7-летнего сына Юры – мальчика здорового, крепкого, очень похожего на А.И. Скорее всего, несчастья бы не случилось, если бы в квартире, куда нежарким днем 5 июня 1985 года А.И. заехал по дороге на дачу, чтобы принять ванну, кто-нибудь был: жена, дочь, теща, зять... Хотя кто-нибудь – и вызвал бы «Скорую», когда в горячей ванне с ним случился сердечный приступ.

Но никого, кроме самого А.И., в опустевшей на лето просторной профессорской квартире, неподалеку от метро «Сокол», не оказалось. Он пытался выбраться из ванны, схватился за кран, чтобы поднять свою огромную массу... Тянул изо всех сил! Однако самостоятельно выбраться не удалось. И остался свернутый набок кран – свидетель его последних усилий.

Но вот, значит, сколько сил у него еще было! Могло ведь обойтись без летального исхода.

И тогда он мог бы жить и работать еще многие годы. Как, например, на нашей кафедре работал незабвенный «солнечный человек» (как его назвал Г.Н. Пospelов) Азиз Алиевич Шариф – до 93 лет. Почему бы нет? Как и Шариф, А.И. с юности вел здоровый образ жизни. Не курил никогда. Не пил. Две-три рюмки, да редко, да только по особым случаям – это питьем на русской земле не считается.

Мы помним кафедральных коллег из той замечательной категории, которая, по выражению симпатичнейшего пушкинского персонажа, не является врагом бутылке. Но в вотчине А.И. им приходилось сдерживаться. «Я не позволю превратить кафедру в кабак!», – порой громыхал А.И. (его подлинные слова). И действительно, невозможно представить, чтобы кто-нибудь посмел на кафедре откупорить хотя бы бутылку пива. Даже тайком – не могу себе представить. Специального запрета не существовало. Просто никому в голову бы не пришло.

Насчет других разрушительных соблазнов... Если к белой головке А.И. был вполне равнодушен, то про черную головку (терминология А.Д. Синаевского – пусть и рискованно выглядит эта фамилия в статье об А.И.) так не скажешь. Тут равнодушия не было. На черную головку А.И. реагировал с интересом и с пониманием предмета. При всем том распушенности – «харассмента», как это теперь определяется, – абсолютно себе не позволял. В общем, признание поэта «вино и страсть [в контексте – любовная, а не какая-то другая, как все помнят. – Ш.У.] терзали жизнь мою» – никак не про нашего строгого заведующего.

Однако страсть у него была – к работе, к писанию. Труженик он был отменный. Когда А.Г. Соколов после отставки из деканов занялся составлением учебника, который позже защитил как докторскую диссертацию, то признался одному из коллег: «Я стал прямо как Метченко. Каждый день пишу несколько страниц». Примечательно. Каждый день писать по несколько страниц – значит стать как Метченко.

Лектором-златоустом, как В.И. Кулешов или П.А. Николаев, он не был. Зато и пустословия не допускал. Читал свои лекции основательно.

Не стану описывать политических, гражданских взглядов А.И. Они хорошо известны и вполне выражены в его статьях, книгах. Могу лишь свидетельствовать, что это были его подлинные, личные взгляды, его мировидение, его «кровное, завоеванное». Ходила в 1970-е годы в самиздате статья Владимира Федоровича Кормера, сотрудника журнала «Вопросы философии», о двоемыслии как состоянии умов советской интеллигенции – «Двойное сознание интеллигенции и псевдо-культура». Большая, пронизательная статья. В постсоветское время была, конечно, опубликована¹. Так вот, ни греха, ни болезни двоемыслия у А.И. не было. Тоже штрих к портрету.

Несправедливости в жизни А.И. случались, несмотря на его звания, ордена, почетные должности. Когда к власти пришел Андропов, на идеологическом фронте в моду вошла «контрпропаганда». Надо было усилить отпор идеологическому противнику. Мы вторглись в Афганистан, сослали Сахарова, сбили пассажирский корейский самолет, поставили под удар ядерных ракет Западную Европу... В общем, было из-за чего давать отпор клеветникам.

И тут на факультете случились перевыборы парткома. Не помню, кто был предыдущий замсекретаря по идеологии, а вот новый рьяно взялся за это дело (точнее сказать, взялась – энергичная дама-профессор). Настолько рьяно, что заведующего наиболее идеологической кафедрой – нашей – стала корить за недостаточное внимание к контрпропаганде. Кого? Его!!! Это уже в последние годы жизни А.И. – 1983, 1984...

Он ворочался, как медведь, как лев, в ухо которого лезла какая-то оса. Никак не мог понять: это его-то обвинять в невнимании к контрпропаганде?! Как и Маяковский – главный предмет его научных изысканий – А.И. смирял себя, становясь на горло собственной песне. Нередко односторонне и неправильно его воспринимали – как «идеолога». А потом еще чуднее – ни с того ни с сего стали требовать от него больше «идеологии».

А он был отзывчив на красоту мира, искусства. Несмотря на сильную близорукость, хорошо рисовал. Был чуток к поэтическому языку. Помню, как на одной из лекций меня захватил его разбор раннего стихотворения Маяковского «Ночь»: «Багровый и белый отброшен и скомкан, в зеленый бросали горстями дукаты, а черным ладоням сбежавшихся окон раздали горящие желтые карты. Бульварам и площади было не странно увидеть на зданиях синие тоги. И раньше бегущим, как желтые раны, огни обручали браслетами ноги...»². Блестящий был разбор. Ювелирно-вдохновенный! Я два года посещал замечательный спецкурс С.М. Бонди, посвященный анализу поэтического текста, и могу сравнивать. И, конечно, абсолютно свой – так с чужого листа не читают.

¹ Кормер В. Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура // Вопросы философии. 1989. № 9. С. 64–79.

² Сам Маяковский в «Автобиографии» отзывался о «Ночи» так: «Первое профессиональное, печатаемое».

Он умел ценить талант. Р.Г. Бикмухаметова – уникального специалиста по литературам народов СССР – не трогал, хотя причин уволить искать бы не пришлось. Да и сопротивляться тот бы не стал. Но вынужденные свои болезненные пропуски лекций и семинаров, порой двухнедельные, Роберт Гатович потом всегда восполнял непрерывной работой, в том числе многочасовыми занятиями дома со стажерами, аспирантами, дипломниками, – и А.И. недовольство выражал, но терпел.

Или другой показательный случай на эту тему, который запомнился теперешнему завкафедрой профессору М.М. Голубкову. Как комсорг аспирантов он должен был принять меры в связи с письмом из вытрезвителя, куда по неосторожности попал аспирант Е., щупленький сын одного из малочисленных народов Крайнего Севера. Пришлось спросить совета у А.И. «Порвите и бросьте в мусорную корзину», – не проявив никакого интереса к служебной кляузе, порекомендовал А.И., что его приемник с большим удовольствием тут же и сделал. И до сих пор жизнь на нашей кафедре обходится без придирок к людям, а уже несколько заведующих после А.И. сменилось. От А.И., мне кажется, идет традиция.

Бывало, А.И., вспоминая на кафедральных заседаниях эпизоды прошлого, повторялся. Некоторые его истории мы слушали по несколько раз. Не думаю, что это было вызвано просто забывчивостью. Память у него как раз была хорошая. Он придавал таким историям особое значение, хотел, чтобы и слушатели это осознали. К тому же слушатели менялись, и как бы могли о них узнать новые поколения аспирантов, стажеров и т. д., если бы он не повторял что-то в расчете и на них тоже.

На вступительных экзаменах в аспирантуру А.И. никогда не ставил двойки молодым преподавателям, приехавшим из периферийных вузов, хотя некоторые вполне этого заслуживали. «Ну как же ему вернуться к себе в институт с двойкой?! Ему ведь работать надо...» Он помнил, что человеку получить место в вузе трудно. По собственному опыту помнил.

Умел сочувствовать другому. Например, однажды рассказывал о некой соискательнице, явившейся к нему на дачу подписать документы для защиты диссертации. Она была иногородняя, и по какой-то причине ей потребовалось срочно вернуться домой. На дачу в Калистово, 60 километров от Москвы, приехала на такси. И обманула его. Не все в диссертации было сделано должным образом. Потом А.И., рассказывая, сожалел, что не просмотрел текст внимательно. Объяснял, что вот явилась к нему, ждет, а счетчик-то в машине тикает. Ну, А.И. и подписал поскорее, чтобы ей не пришлось чересчур раскошелиться.

Не пропустил ни одного Совета по защите диссертаций, в котором являлся бессменным председателем. Б.С. Бугров, долгое время бывший секретарем Совета, про это мне говорил не раз, даже с удивлением. А вот на факультетский Совет ходил редко. Там он был одним из прочих, и много лилось пустословия, а тут – ему порученное дело, его ответственность.

Это чувство ответственности в нем было сильным. О 1952–1953 годах, когда его перевели в Москву и назначили завкафедрой в МГУ, припоминал: «Идешь на работу от метро “Охотный ряд” по Моховой, посмотришь налево – а кто там сидит-то за кремлевской стеной!». Многое это в нем определило. Очень понимаю. Я не забуду собственного чувства – первокурсника, только что окончившего школу на далеком Севере, в республике Коми, а теперь каждый день занимающегося в здании на Моховой, – окна аудиторий смотрят прямо на Кремль. И Кремль – не фото, не картинка. До заветных стен рукой подать.

Я вспоминаю А.И. только добром. И жаль очень, что он ушел рановато, хотя совсем не представляю его в атмосфере перестройки, при крушении советской системы. Ведь как он был привязан к этой системе, как связан, сросся с ней! Ушел из жизни даже не в начале перестройки, а только в ее предвестии, успев увидеть М.С. Горбачева в должности генсека, но не испытав последовавшего сотрясения и тем более краха коммунистического строя. А как было ему свою жизненную дорогу не отождествлять с путем-дорогой советского общества, если даже в семидесятые годы он писал про себя в анкете: «Из семьи безлошадного крестьянина»?!

Ни лошади, ни условных лошадиных сил в автомашине он и потом никогда не имел, как и самой автомашины. Но не бедняк! Было у него целое поместье: историко-филологический факультет, деканом которого он являлся в Куйбышеве, а потом – надолго – кафедра наша. И хоть он возглавлял ее ни много ни мало – треть века, царьком себя не вел. То ли по природе своей был демократичный, то ли это от революционной атмосферы юности у него осталось, зацепилось.

Не то что штатный преподаватель, но любой аспирант мог встать и уйти с заседания кафедры в любой момент, даже во время его выступления. Попробовал бы кто-нибудь у О.С. Ахмановой на кафедре английского языкознания или у В.И. Кулешова на соседней кафедре истории русской литературы проделать что-либо подобное! Незавидное да и недолгое будущее ждало бы такого безумца.

Однажды и сам А.И. не сумел взять на кафедру одну особу, которую хотел взять. Даже хуже. Не столько он хотел – вторая, молодая (ровно в два раза моложе) жена, мать его малолетнего сына, этого хотела. Особа была ее близкой родственницей. А парторганизация кафедры – иначе сказать, большая часть кафедрального населения – не согласилась с желанием А.И. И это после 30 лет руководства кафедрой, полноправным и авторитетнейшим заведующим которой он являлся. А.И. переживал... Но принял волю коллектива. Дисциплинированно смирился с ней. Назначение не состоялось. С тех пор мы про эту особу ничего не слышали – к счастью.

Мещанского самомнения у А.И. не было. Например, кто из нас придавал значение тому, что А.И. окончил не МГУ, а Ленинградский пединститут имени А.И. Герцена? Его знания русской литературы были обширны и фундаментальны. Кстати, его первым научным руководителем был старый революционер, социал-демократ, после Октября отказавшийся вступить в партию большевиков, профессор В.А. Десницкий, который уже на первом курсе обратил внимание на способного юношу и до преклонных лет поддерживал с ним связь. А в аспирантуре научным руководителем стал профессор П.Н. Медведев, входивший в ближайший круг М. Бахтина³.

Я уже не застал профессора Б.В. Михайловского, не могу сравнивать А.И. с ним, однако наш предмет А.И. знал и представлял так, как никто другой на кафедре. Однако про то, что он, в отличие от подавляющего большинства других профессоров и преподавателей кафедры, не получил образования в Московском университете, сам никогда не забывал. Как ни парадоксально, но А.И. не чувствовал себя вполне своим на факультете. Всегда помнил, что не учился в МГУ. Но ведь тут и пи-

³ «Вокруг меня был круг, который называют сейчас “круг Бахтина”... Вот о нем последнее время часто пишут. Сюда включают прежде всего Пумпянского, Медведева Павла Николаевича, Волошинова». Цит. по: *Бахтин М.М.* Беседы с В.Д. Дубакиным. М., 2002. С. 161.

етет перед МГУ какой виден! Совестьливый был... И это тоже было для него стимулом к большому постоянному труду.

Есть какой-то парадокс в том, что хотя советское литературоведение во времена железного занавеса было оторвано от мирового, но провинциальным оно не было. Я говорю о литературоведении, занимающемся наиболее общими, фундаментальными проблемами. Ролан Барт, Деррида, Хабермас, даже болгарского происхождения Юлия Кристева... многие ли филологи в СССР были знакомы с их трудами и идеями до перестройки? У нас их стали открывать только с конца 1980-х гг., да так рьяно, будто бы и сейчас это последнее слово в науке и дальше дело никуда не пошло, хотя это совсем не так.

Еще Чаадаев диагностировал, что «мы воспринимаем только совершенно готовые идеи, поэтому те неизгладимые следы, которые отлагаются в умах последовательным развитием мысли и создают умственную силу, не бороздят наших сознаний. Мы растем, но не созреваем... Мы подобны тем детям, которых не заставили самих рассуждать, так что, когда они вырастают, своего в них нет ничего: все их знание поверхностно, вся их душа вне их. Таковы же и мы»⁴.

Схватили новый терминологический аппарат, да ведь под ним все тот же Геннадий Николаевич Пospelов. Однако Пospelов на языке Пospelова и под собственным именем – одно, а на вампуке из псевдо-Барта и псевдо-Кристовой, состряпанной чеховскими профессорами Серебряковыми, – жалкая провинция. Да что говорить о суррогате западной науки?! Отечественная, русская культурная история усваивалась у нас, как многие помнят, только с одного – революционно-социалистического – бока.

Вот острое и, на мой взгляд, справедливое мнение С.Н. Зенкина о том, что наша современная теория литературы недалеко ушла от советской предшественницы: «Внутренняя когерентность советского теоретического стандарта оказалась так высока, что эта чисто умозрительная, замкнутая в себе система, игнорировавшая достижения и русского формализма, и тартуского структурализма, не говоря уже о зарубежных теоретических школах, пережила крушение идеологии, на которую опиралась: непригодная для практического анализа литературных произведений, не применявшаяся ни одним вменяемым историком литературы, она по-прежнему в более или менее трансформированных версиях одушевляет собой новейшие российские учебники»⁵.

Показательны беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным. Например, Бахтин называет важных для него философов марбургской школы, чей расцвет пришелся на 1890–1900-е годы: главу этой школы Германа Когена, а также Пауля Наторпа, Эрнста Кассирера, – а Дувакин его просто не понимает⁶.

⁴ Чаадаев П.Я. Полное собр. соч. и избранные письма. М., 1991. Т. 1. С. 326.

⁵ Зенкин С. Дидактический материал. Заметки о теории // НЛЮ. 2003. № 5. С. 325.

⁶ Магнитофонная пленка сохранила и такой диалог:

«Бахтин: Очень рано <...> я познакомился с Сереном Киркегором.

Дувакин: Простите, я даже не понимаю, о ком речь. Серен <...>?

Б.: Киркегор.

Д.: Кир-ке-гор? Это что же, немец?

Б.: <...> Это был датчанин, это был великий датчанин.

Д.: Тоже философ?

Б.: Он был философ и богослов. <...> Он был ученик Гегеля, учился у самого Гегеля <...> у <...> Шеллинга. Но потом он боролся с Гегелем, с гегельянством. Это был основоположник <...> экзистенциализма.

А ведь Дувакин – один из лучших, как сказал Атос про д'Артаньяна. Конечно, многие подобные фигуры ему все же были известны... но не больше. В его сознании они были какой-то малозначащей маргинальной толпой. Порой он даже никак не реагирует на упоминания Бахтина и задает следующий вопрос из более знакомого, понятного ему мира. А что говорить о большинстве советских историков литературы?!

И все же советское литературоведение, советская эстетика в лице таких, как А.И. Метченко, Михаил Лифшиц, С.С. Гольдентрихт, И.Ф. Волков, тот же Г.Н. Поспелов и некоторые другие, провинциальными не были. Они говорили на своем языке и в нем, в этом языке, была своя большая и культурно-исторически прочно оснащенная система понятий. Может, это был искусственный язык, как эсперанто по отношению к другим, живым и развивающимся языкам. Но все-таки эсперанто – пусть и сконструированный, но оригинальный язык, занимающий свое, собственное место в лингвистическом фонде человечества.

Да, искусственный, но ведь таков в целом был весь советский, коммунистический мир, изначально создававшийся по чертежам марксизма. Мир реализуемой утопии. Однако люди в нем жили живые.

Ничего провинциального в языке А.И. не было уже потому, что он сам был одним из творцов этого языка, одним из языкотворцев советского литературоведения. Он говорил на своем языке. Не на убогом смещении французского с нижегородским. Да, не на французском. Но и не на каком-то таежном диалекте.

Вспоминая А.И., я вспоминаю добрые, хорошие вещи. Но злопыхателей у него хватало. Общим у ряда из них (М.О. Чудаковой, Д.М. Магомедовой и др.) было то, что они прошли через обучение на нашей кафедре, но, имея амбиции, не получили на ней места. У них есть последователи – например, некая Н. Мирова:

«В школьных и вузовских программах, в псевдонаучных исследованиях (характерно, что “ведущими специалистами по Маяковскому” становились люди, не понимающие и не любящие его стихов, такие как А. Метченко, А. Колосков, В. Воронцов) Маяковского превращали в певца и пропагандиста тоталитарного режима»⁷.

Однако тон задает не Н. Мирова. Просто оголтело – иначе не скажешь – по отношению к А.И. выступала М.О. Чудакова, в иных работах литературовед серьезный. Но тут...

В статье «Обвал поколений», прощаясь с ушедшими М.Л. Гаспаровым, В.Н. Топоровым, Е.М. Мелетинским, она воспользовалась этим, чтобы унизить предшествовавшее поколение литературоведов:

Д.: Простите, но какие же это годы? Он был <...> он современник <...>?

Б.: Он современник Достоевского, как раз год в год они родились, но умер он раньше несколько <...>. Достоевский о нем понятия не имел, конечно, но близость его к Достоевскому изумительная, проблематика – почти та же, глубина – почти та же. И вообще, его сейчас считают одним из величайших мыслителей нового времени – Серен Киркегор.

Д.: У нас его не переводили?

Б.: Он был большой ученый <...> Переводили». Цит. по: Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным. М., 1996. С. 36–37.

⁷ Мирова Н. Маяковский сегодня // В. Маяковский. Стихотворения, поэмы, статьи: Критика и комментарии: Темы и развернутые планы сочинений: Материалы для подготовки к уроку. М., 1996. (Серия «Книга для ученика и учителя».) С. 5, 6.

«Типичные биографии тех, кто <...> занимал ключевые посты в гуманитарной сфере, мало имея отношения к науке, были иными: М.Б. Храпченко (выбранный при содействии В.В. Виноградова в академики в 1966 году и в следующем году ставший академиком-секретарем Отделения), родившийся в 1904 году в деревне Чижевка Смоленской области, окончивший в 1924-м Смоленский университет; А.И. Метченко (возглавлявший кафедру советской литературы филологического факультета МГУ с 1952 года по 1983-й, до последнего дня жизни), родившийся в 1907 году в деревне Тыща Долговической волости Могилевской губернии, окончивший Ленинский пединститут в 1926 году [получается, что окончил в 19 лет. Но он только в 1929-м поступил в институт, носящий светлое имя А.И. Герцена, о чем не могла не знать Чудакова, однако «Ленинский» звучит язвительнее. – *Ш.У.*] <...> Они были преградой <...> для всего живого и настоящего. Все они были прежде всего функционерами и назначенцами коммунистической партии, государственными чиновниками “идеологического фронта”». Называются еще три фамилии, среди них: «В.И. Кулешов, 1919 года рождения, зав. кафедрой русской литературы и многолетний секретарь партийной организации филфака МГУ»⁸.

Хорошо, если год или два Кулешов был партсекретарем, да и то в середине 1960-х. Вот другой профессор той же кафедры действительно был многолетним партсекретарем. Но он в схему злодеев не уместается – друг покойного мужа Александра Павловича, – а Кулешова не жалко.

И приговор:

«Именно эти люди 50–60 лет, 1900–1910-х годов рождения <...> учившиеся уже в советских школах во время внедрения “бригадного метода”, окончившие гуманитарные факультеты без преподавания истории (по большей части они получали высшее образование до 1934 года), – это безнадежное, в общем, поколение заполняло теперь опустевшие ряды»⁹.

В указанном промежутке родились, например, А.В. Чичерин (1900), Л.Я. Гинзбург (1902), Г.А. Гуковский (1902), Н.Л. Степанов (1902), В.А. Мануйлов (1903), Б.И. Пуришев (1903), Л.И. Тимофеев (1904), Д.С. Лихачев (1906), Н.И. Либан (1910), Л.Н. Гумилев (1912), Л.З. Копелев (1912)... «Безнадежное поколение», согласно Чудаковой.

И в выступлении на общественно-политическую тему ей в качестве отрицательного примера не обойтись без того же А.И.:

«И в советском так называемом литературоведении – главный в течение нескольких десятилетий “ученый” Алексей Метченко (американские коллеги с их империалистическими трех- и пятилетними ротациями отказывались верить, когда я говорила им, что он заведовал кафедрой советской литературы филологического факультета МГУ с 1952 года до 1983-го – до дня смерти) <...>»¹⁰.

Американским коллегам не стоило напрягать воображение. Их собеседница занимала должность профессора Литинститута 36 лет – дольше, чем А.И. на своем месте.

⁸ Чудакова М. Обвал поколений. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/77/chu20.html>.

⁹ Там же.

¹⁰ Чудакова М. На попятный. URL: <http://grani.ru/opinion/chudakova/p.98926.html>.

Забавно, что другой видный булгаковед, Лидия Яновская, автор первой монографии о Булгакове, едко прохаживаясь по публикациям и деятельности Чудаковой, обвиняла последнюю среди прочего как раз в том, что она была ученицей А.И., поскольку в университетские годы специализировалась на кафедре, которой тот руководил. Эти «филиппики Лидии Яновской в адрес Мариэтты Чудаковой хорошо известны, стали неотъемлемой частью современного литературоведческого дискурса», – отмечает еще один булгаковед¹¹.

И это отнюдь не единственный случай откровенно предвзятого отношения к личности А.И. Например, «Вопросы литературы» публикуют материалы из фондов Центра хранения современной документации (ЦХСД). В том числе прежде недоступное общественности письмо шеф-редактора журнала «Проблемы мира и социализма» А.М. Румянцева, адресованное Первому секретарю ЦК КПСС Н.С. Хрущеву. Письмо послано в конце декабря 1963 года, но оно не поздравительное. Шеф-редактор хочет крови – кого? А.И.!

Он сообщает (доносит! письмо-то «закрытое», тайное):

«В № 11 журнала “Октябрь” помещена заметка т. Метченко под названием “Хитрость истории и ее толкователи”, в которой подвергнута необоснованной критике статья “Поэт революции и современность”, помещенная в журнале “Проблемы мира и социализма”, № 9 за 1963 год, написанная тт. Л. Пажитновым и Б. Шрагиным».

Шеф-редактор обвиняет:

«Выступление Метченко [уже не «товарища». – *Ш.В.*], направленное против статьи в журнале “Проблемы мира и социализма”, является, по нашему мнению, неправильным с политической точки зрения».

Это сообщается не кому-то, а главе КПСС. Сходным образом темперамент Н.С. Хрущева только что разожгли на достопамятной выставке «XXX лет МОСХа» в Манеже, которую он посетил 1 декабря 1962 г.¹²

Но пусть А.М. Румянцев продолжит свое закулисное обличение:

«Товарищи из братских партий тт. Славик, Берг, Мотта Лима и другие заявили следующее: за пять лет существования журнала “Проблемы мира и социализма” еще не было случая, чтобы печать братских стран, всех коммунистических партий прямо или косвенно критиковала материалы международного коммунистического органа. Даже китайская и албанская пресса до сих пор не выступала и не выступает против журнала “Проблемы мира и социализма”»¹³.

С этими представителями братских партий либеральные «Вопросы литературы» полностью солидаризировались в постсоветском 1995 году. В редакционном комментарии опубликованная в общедоступном литературном журнале статья А.И. осуждена как «проработочная» и т. д., а закулисный политический донос профессио-

¹¹ Лосиевский Игорь. Слово Ахматовой. Толкование и домыслы. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/56/Yanovskaya56.pdf>.

¹² «Хорошо помню, – свидетельствует работавший тогда в аппарате ЦК КПСС Ф. Бурлацкий, – что посещение им художественной выставки в Манеже было спровоцировано специально подготовленной справкой». Цит. по: Оттепель: 1960–1962: Страницы русской советской литературы / Сост. С.И. Чупринин. М., 1990. С. 520.

¹³ Вокруг наследия Маяковского / Вступит. заметка Л. Лазарева; публикация Л. Пушкаревой // Вопросы литературы. 1995. № 5. URL: <https://voplit.ru/article/vokrug-naslediya-mayakovskogo-vstupitelnaya-zametka-l-lazareva-publikatsiya-l-pushkarevoj/>.

нального партийного демагога, который статью А.И. о Маяковском представил в качестве беспрецедентного нападения на международный коммунистический орган, подан с полным уважением.

Хотя в новое время напрашивался, казалось бы, другой комментарий. Наконец-то кто-то впервые в советские годы осмелился открыто покритиковать статью из непогрешимого коммунистического официоза. Даже раскольники китайцы с албанцами на это не решались. А номенклатурный академик Румянцев, многолетний член ЦК КПСС, которого этот смельчак Метченко насмерть перепугал, тут же схватился за испытанное оружие – отправил политический донос на самый верх. И был бы, полагаю, в «Вопросах литературы» именно такой комментарий, если бы фамилия смельчака оказалась другой, из своих...

Переживаниями аспирантского прошлого делится Дина Магомедова:

«<...> Московская кафедра советской литературы, там Серебряный век был пристегнут к советской литературе, это было процентов на 90 официальное литературоведение, это был Метченко, Овчаренко, Якименко. Это были такие люди, которых Дмитрий Евгеньевич [Максимов. – *Ш.У.*] называл “носороги”. И так получилось, что я попала на эту кафедру, я увидела, что это такое изнутри, потому что в Дагестане я не успела узнать, что такое официальное литературоведение. <...> А то, что я увидела в Москве, для меня скорее было опытом отрицательным в моей аспирантуре»¹⁴.

«Тогдашний председатель экспертного совета ВАК по литературоведению А.И. Метченко не стеснялся объяснять на заседаниях кафедры советской литературы в МГУ, что докторскую диссертацию Зары Григорьевны [Минц. – *Ш.У.*], написанную, к слову сказать, в традиционной академической манере, годами не утверждают, прогоняя через одну “черную” рецензию за другой, просто потому, что диссертантка является женой Юрия Лотмана и к тому же имеет структуралистские работы»¹⁵.

Не помню подобных бесцеремонных объяснений. Но если А.И. и «не стеснялся», так потому, что его вины не было. Прямо об этом свидетельствует сам Лотман. В 800-страничном томе его писем приводятся сотни фамилий – друзей и недругов, о делах и здоровье жены сообщается постоянно, но фамилия Метченко не упоминается ни разу. Проволочки с диссертацией З.Г. Минц муж связывал с другими людьми. И называл их¹⁶.

Сам Лотман – это ярко вырисовывается в опубликованной переписке – великолепно разбирался в механизмах советской системы. Его советы на этот счет, инструкции, как действовать, как вести себя, адресованные подопечным аспирантам и вообще близким людям, принадлежат «бойцу с седой головой», а не кабинетному отшельнику¹⁷. Впрочем, не удивительно. Ученый так замечательно разбирался в обычаях и подноготной русского общества XVIII–XIX веков, что было бы странно,

¹⁴ Учителя Дины Магомедовой // Сайт ИМЛИ РАН. URL: <https://imli.ru/2314-uchitelya-diny-magomedovoj>.

¹⁵ Магомедова Д. О революционном символизме: Книга из «головного центра по изучению А.А. Блока». URL: <http://www.synnegoria.com/tsvetaeva/WIN/book/bl.minz.html>.

¹⁶ См.: Лотман Ю.М. Письма: 1940–1993 / Сост., вступ. ст., подгот. текста Б.Ф. Егорова. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 262, 264.

¹⁷ В случае обиды он умел давать сдачи. Вот, по поводу одной неловкости, в которой Ю.М. Лотман посчитал виноватым проф. В.С. Баевского: «Вы обидели, во-первых, меня, который никогда не делал Вам никакого зла и не давал повода подозревать в злых намерениях <...> – это, конечно, умышленное нанесение мне ничем мной не заслуженной обиды <...> Во-вторых, Вы не просто обидели, а довели до болезни Зару Григорьевну, тоже, кажется, никакого зла никогда Вам не причинявшую <...>» (там же, с. 705).

если бы он на том остановился и не проник бы в кухню советской системы, в которой варились судьбы его самого и его близких. Так что жена Лотмана отнюдь не была мышкой-игрушкой в лапах бесцеремонного кота Метченко.

К счастью, есть – и не могли не быть – другие свидетельства.

Так, самарский профессор Лев Адольфович Финк описывал, как Экспертный совет ВАК под руководством А.И. поддержал его докторскую диссертацию о творчестве Леонида Леонова, заслонив от интриг В.А. Ковалева, влиятельного заведующего сектором советской литературы ИРЛИ, который «долгие годы считал себя монополистом в изучении Леонова»¹⁸.

О том, как в острой ситуации А.И. боролся за своего аспиранта, рассказывал известный литературный критик, доктор филологических наук Виктор Васильевич Петелин. Этим аспирантом был он сам. В рассказе фигурирует и один из преемников А.И. на должности завкафедрой – Б.С. Бутров, тогда четверокурсник, председатель НСО, осенью 1956 года предложивший Петелину выступить на факультетской научно-теоретической конференции и разгромить соцреализм, что тот и сделал. Некоторые очевидцы этого выступления, на которых ссылается Петелин, убеждены, что ставшая широко известной статья А.Д. Синаевского о соцреализме выросла из его тезисов...

«Как мудр и доброжелателен был мой научный руководитель, и как искренне хотел он мне добра», – часто думаю я сейчас, пройдя через многие превратности своей судьбы, так и не остудившие мой темперамент»¹⁹.

Приведу еще одно свидетельство («против» А.И. было три – и «за» пусть будет столько же). Вспоминает Лев Аннинский:

«<...> В университете учился упоенно. <...> Не буду перечислять тех, от кого получил по программе ожидаемое и искомое, назову лишь тех, кто дал – человечески и профессионально – сверх ожидаемого. <...> Из людей, сделавших для меня многое сверх ожидаемого, на особом месте – профессор Метченко, завкафедрой советской литературы. Все его боялись, я тоже, в дипломники к нему попал по стечению обстоятельств, и он, к моему изумлению, дал мне написать в дипломной работе все, что мне заблагорассудилось (я писал о “Жизни Климса Самгина” и шастал по горьковскому роману, как мышь по амбару), а потом Алексей Иванович сделал то, что никак не входило в его роль: настоял на том, чтобы меня распределили в аспирантуру и буквально “продавил” меня, преодолев сопротивление комиссии»²⁰.

Большим, крупным человеком был наш А.И. – в прямом и в переносном смысле. Пусть взгляды на политику, историю страны и т. д. у меня были и остаются иными, чем у А.И., я благодарен судьбе за встречу с ним и за многолетнюю работу под его руководством. Вглядываясь в тот угол у окна, который он занимал на наших заседаниях (и где потом сидели три следующих заведующих), и мысленно его там без труда представляя, говорю: «Спите с миром, спите спокойно, дорогой А.И. Добрая память о Вас и глубокая благодарность Вам есть на нашей земле. И пребудут они долго-долго».

¹⁸ Финк Л.А. И одна – моя – судьба: Воспоминания, раздумья, полемика. Самара, 1993. (Библиотека газеты «Тарбут»). С. 169.

¹⁹ Петелин В. Мой XX век: счастье быть самим собой: Жизнеописание в воспоминаниях о противоборстве официальной идеологии. URL: <https://litmir.club/br/?b=211418&p=4>.

²⁰ Счастливы. Беспричинно. От природы. Интервью с Львом Аннинским / Беседу вела Марина Аптекарева // Труд. 2004. 6 апреля. С. 6.

М.М. Голубков (Москва)

**«...НО С БЛАГОДАРНОСТИЮ: БЫЛИ».
ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ БОРИСА СЕМЕНОВИЧА БУГРОВА**

Время человеческого бытия обладает двумя страшными свойствами: быстротечностью и необратимостью. И очень часто, оглядываясь назад, человек не понимает, куда время ушло. Задумывая этот раздел нашего сборника, мемориальный, мы поняли, что писать нужно не только о наших любимых учителях и коллегах, но и об их (и нашем тогда) времени. Оглянувшись назад, мы вдруг очень остро осознали безжалостность его воздействия, меняющего жизнь почти до неузнаваемости. Так, размышляя о Б.С. Бугрове, его друг и коллега Ш.Г. Умеров написал в частном письме: «Так странно думать, что уже 20 лет (даже 21), как его нет. И куда девалось это время? Будто ухнуло в какую-то огромную воронку».

Невозвратно то время на рубеже XX–XXI веков, когда Борис Семенович заведовал кафедрой. Это был во многом романтический период, достаточно быстро, впрочем, нас обманувший, заставивший испытать отрезвление. Но тогда в долгих вечерних разговорах на кафедре, которыми завершался, как правило, каждый вторник, день спецсеминаров, мы размышляли о замечательных творческих перспективах, которые перед нами открывались. Занятия заканчивались, расходиться не хотелось, и в кабинете заведующего начиналось чаепитие (пили, конечно же, кофе – жаль, что в русском языке нет слова, обозначающего долгое и ритуализированное употребление этого напитка). Разговоры за чашкой кофе имели чаще всего один общий алгоритм: открывались они фазой педсовета (короткое обсуждение удач, неудач, навыков и повадок нынешнего студента), далее шла фаза обсуждения современных литературных настроений (новые шокирующие книги или издания, новости окололитературной жизни, премии, букеры и прочие анти...), а затем разговоры о том, как живет кафедра и как она должна бы жить. Эта фаза была самая длительная и прерывалась выключением света в десять часов. Правда, потом мы исхитрились и завели настольную лампу – в розетках ток оставался.

Без него эти вечера оказались непродолжимы, и вспоминая о них, понимаешь, как не хватает до сих пор и его улыбки с грустинкой, его променада по коридору быстрой семенящей походкой, характерного наклона головы, взгляда, который, как казалось собеседнику, прочитывает насквозь и как бы определяет его место в некоем рейтинге, сформированном, безусловно, по гамбургскому счету.

Вот в таких вечерних разговорах и рождались самые невероятные идеи, как имеющие, так и не имеющие шанс на реализацию. Там обсуждались концепции будущих учебников, принципиально новых форматов конференций, рождались замыслы новых изданий. Среди них, например, «Кафедральные записки» – издание, в котором бы принимали участие и члены кафедры, и люди, близкие к ней: студенты, аспиранты нынешние и прошлые, уже защитившиеся, но не забывшие своих учителей. Словом, «Кафедральные записки» должны были, по замыслу Бориса Семеновича, объединять людей вокруг кафедры не по принципу штатного расписания, но по принципу некой человеческой общности, формируемой как научными взглядами, широтой образованности, очень им ценимой в любом человеке, так и личной симпатии, что тоже было весьма важным обстоятельством. И когда профессор кафедры

Наталья Михайловна Солнцева вызвалась возглавить организационную и редакторскую работу, т.е. стать редактором-составителем издания, стало ясно, что наши «Записки» будут еще одним общим делом, формирующим кафедру как самоорганизующийся живой организм. Вот только никто не знал тогда, что первый выпуск мы посвятим памяти нашего заведующего.

Вообще Борис Семенович являл собой очень интересный тип заведующего кафедрой. На моей памяти он был третьим, кто возглавлял кафедральный коллектив, и его стиль работы был иным, нежели у его предшественников. Наверное, не лучше и не хуже, чем у них – просто иным. Для него были очень важны личные отношения – отношения симпатии, дружбы, любви, полного доверия. Вообще он очень умел дружить, и тот, кто обретал в его лице друга, получал надежную опору – и в делах, и в науке, да и в любой бытовой, житейской ситуации. Именно на этих личных дружеских доверительных отношениях, основанных на симпатии, он и пытался выстраивать отношения на кафедре, и, надо сказать, вполне успешно. Наверное, поэтому он пользовался абсолютной поддержкой в своем коллективе. Представить себе при нем некий раскол, групповую борьбу, скрытые плетения туманных интриг просто невозможно, они не нашли бы у него ни интереса, ни понимания. Напротив, будучи очень мудрым и глубоким человеком, зная и предугадывая человеческие слабости, он имел великодушные их не замечать, прощать, и уж никак не использовать для достижения каких-нибудь целей. У него были совершенно иные рычаги, с помощью которых он организовывал работу большого научного и педагогического коллектива.

Как это ни странно, он с сомнением относился к своим организаторским способностям. «Ну какой из меня заведующий...», – любил повторять он безо всякого кокетства, полагая, что никакой. И заведование кафедрой он никогда не считал своей целью, и единогласное выдвижение его кандидатуры на эту роль в 1995 году, после смерти Ивана Федоровича Волкова, воспринял с ненаигранным удивлением, благодарностью и растерянностью. Такое сомнение связано было с тем, что образ «идеального» заведующего кафедрой был связан для него с Алексеем Ивановичем Метченко, который стоял у руля целых 33 года и авторитет которого был во многом авторитетом дистанцирования. Вот этого-то Борис Семенович делать никогда не умел. Вообще он не умел быть строгим, я не помню его сердитым или же повышающим голос в разговоре ни со студентом, ни с профессором. Всегда интеллигентные, мягкие и даже просящие интонации, но отказать, сказать нет, сослаться на перегрузку – ну никак нельзя. По крайней мере, ни одного такого случая я припомнить не могу.

Кафедра была для него вторым домом, поэтому так много внимания он уделял кафедральной атмосфере, даже деталям быта: был озабочен тем, как повесить жалюзи, как сделать так, чтобы всегда был кофе и всем, пришедшим посидеть в его кабинете, было уютно и тепло в высшем понимании этого слова. Поэтому так и любили мы кафедральные посиделки до позднего-позднего вечера, когда расходиться не хотелось. Он обладал удивительным магнетизмом, притягивая к себе людей, создавая вокруг себя некую ауру, покинуть которую, раз в ней оказавшись, было невозможно. Это ощущение дома, присущее заведующему, передавалось и другим: кто-то покупал на кафедру чайный сервиз, кто-то организовывал спонсорскую помощь для покупки удобной и вальяжной новой мебели, кто-то ставил на полки книги и журналы из домашней библиотеки, кто-то приносил домашний ковер...

Но конечно же, не создание кафедрального «быта» было его целью. Все это стало лишь способом достижения высших, стратегических, целей. Он очень любил кафедру и прекрасно понимал, что на ее долю выпали очень серьезные научные испытания. Их преодоление, которое должно было привести к своего рода научной идентификации кафедры, и было главной его задачей как ученого и как руководителя.

Ведь ему пришлось возглавить кафедру тогда, когда в научном мире существовали серьезные сомнения в целесообразности рассмотрения литературы XX века как отдельного периода: понятие советской литературы к середине 90-х годов обрело негативные идеологические коннотации, а сам предмет изучения нашей кафедры на глазах менял свои очертания, обретая совершенно иной эстетический облик и принципиально новый объем, куда больше прежнего. Идеологические основания изучения советской литературы как отдельного периода истории русской литературы утратились, а новые, эстетико-литературные, еще не были осознаны. Это позволяло тогда ставить под сомнение не только научные принципы выделения XX века как отдельного периода, но и организационные: нужна ли целая кафедра для изучения одного из десяти столетий существования русской литературы? Именно такие вопросы звучали явно или неявно, когда Борис Семенович принял кафедру.

Это был период коренной переоценки результатов литературного развития XX столетия. В такие моменты субъективный фактор (частный взгляд, даже вкус человека, оказавшегося у руля кафедры) оказывается объективным: ведь не секрет, что заведующий кафедрой во многом определяет характер ее научных взглядов и пристрастий. Такое положение очень обязывает, и Борис Семенович это прекрасно знал. Именно поэтому он не навязывал свое понимание тех или иных литературных явлений, полагая, что чем шире научный спектр, который составляют взгляды его коллег, тем богаче кафедра. Именно этим он руководствовался, возглавив работу над учебником «История русской литературы XX века (20–90-е годы)», первый том которого «Основные имена» вышел в 1998 г., а вот второй том, посвященный литературному процессу первой половины XX века, увидеть изданным ему не довелось. Огромная рукопись этой книги, более тысячи страниц, легла на его письменный стол за месяц до кончины. Его перу в этом томе принадлежит глава о русской драматургии 1920–50-х годов – как оказалось, итоговая в его научном наследии. И хотя он не считал возможным навязывать авторам свое видение научной проблематики, напротив, стремился к тому, чтобы в максимальной степени проявилась творческая индивидуальность пишущего, второй том учебника, как хочется надеяться, не получился «собранием пестрых глав», но проникнут общим пониманием логики литературного процесса – такой, как она сформировалась во многих и долгих разговорах заведующего кафедрой со своими коллегами, авторами глав и разделов.

Итогом его, к великому сожалению, очень короткого шестилетнего заведования стало решение целого ряда научных вопросов. Именно за это время и при его самом непосредственном участии в общественном научном сознании утвердилась мысль о литературе XX столетия как об особой литературной эпохе, обладающей специфическими *эстетическими* параметрами, собственной имманентной, отнюдь не только идеологически обусловленной логикой *художественного* развития. Стало ясно, что этот период берет начало в литературе рубежа XIX–XX веков, он открывается «художественной революцией» Серебряного века, но отнюдь не заканчивается на рубеже XX–XXI веков. Все эти проблемы были поставлены и в силу нынешних

возможностей разрешены – и в целом ряде международных научных конференций, раз в два года проводимых кафедрой, и в наших книгах и статьях. Последним вкладом Бориса Семеновича в осмысление этой научной проблематики стал инициированный им блок кафедральных статей в «Вестнике Московского университета», посвященный обсуждению итогов литературного развития ушедшего столетия (Серия 9. Филология. 2002. № 2). Постановка комплекса названных научных проблем привела к тому, что перед кафедрой встала следующая задача, решить которую наш заведующий не успел. По его убеждению, вступление в новый век требовало от нас и переименования кафедры: ее название, по его мысли, должно было отражать не только календарное выделение более чем векового литературного периода, но и в первую очередь его эстетическую сущность. На нескольких заседаниях кафедры, где обсуждалась эта проблема, наша профессура пришла к выводу о том, что в названии кафедры должно быть два определения, т.к. мы имеем дело с двумя литературными периодами: новейшей литературы и современной литературы. Начало первому дает художественная революция, предопределившая новую, в сравнении с классической литературой, эстетическую сущность литературы 1890–1980-х гг.; начало второго определяют явления рубежа 1980–90-х годов, когда постмодернизм как вторичная художественная система, соседствуя с реалистическим и постреалистическим типами художественного сознания, открывает период современной литературы.

Сфера его научных интересов была связана с историей русской драматургии всего XX столетия – от Серебряного века (драмы символистов) до современности. Профессиональный интерес к драме определился к моменту окончания филологического факультета МГУ (1958): уже дипломная работа пролагала путь к кандидатской диссертации «Судьбы критического реализма в русской драматургии начала XX века», защищенной под руководством А.Г. Соколова в 1964 г. Докторская диссертация «Русская советская драматургия 1950–70-х годов: основные тенденции развития» была защищена в 1987-м. Из почти восьмидесяти его научных трудов хотелось бы вспомнить здесь последнюю книгу, посвященную одному из самых глубоких и трудных авторов рубежа веков: «Леонид Андреев. Проза и драматургия» (Изд-во МГУ, 2001). Обнаружив экзистенциальную проблематику его творчества, Б.С. Бугров обратился к феномену личности, «оказавшейся один на один с «проклятыми вопросами» бытия», и Леонид Андреев предстал в его трактовке как автор, исследующий «нравственно-психологические “улики” зла во “вселенной” человеческой души». Вообще в последние годы его больше привлекал Серебряный век: изданный им в 1996 г. двухтомник пьес русских символистов «Дар мудрых пчел» предварялся глубокой статьей «Двойное бытие», само название которой точно и емко определяло характер символистского миропонимания. Но все же наиболее личностной его книгой была та, что он назвал «Герой принимает решение: движение драмы от 50-х гг.» (1986): в ней история русской драмы середины века сплавлялась с историей взросления и становления ее автора, современника тех явлений, о которых он писал. Становления как человека, как ученого, как учителя своих учеников, нынешних кандидатов и докторов, – учителя в литературе и в жизни. Наверное, каждый, прошедший через наш совет, мог хоть немного ощутить себя его учеником: недаром ведь, когда он, бессменный с 1984 года ученый секретарь, стал в 1996 году председателем диссертационного совета, в шутку за глаза его называли «производитель докторов».

Борис Семенович был человеком абсолютно городским и, насколько я могу судить, не очень любил выезжать за город. Но мир города, университета, своей научной среды он знал и любил так же эмоционально и интуитивно, как часто люди любят природу. Это был человек, знающий и любящий природу своего мира: кафедры, факультета, университета, филологической Москвы, ученых-коллег из университетов России и множества других стран – путешественником он был страстным! И здесь он был очень рачителен, понимая, что главная ценность в этой жизни – люди и человеческие отношения, цenia их более всего. Здесь и был тот ключ к людским характерам, тот рычаг, которым он пользовался, руководя кафедрой. Поэтому и не умел он ругаться или повышать голоса, тихо и мягко разговаривал, просил, или же сам умел подвести собеседника к решению обсуждаемой проблемы. Потому-то ему и не отказывали, какую бы научную или преподавательскую нагрузку он ни возлагал на плечи.

Он прекрасно понимал, что для того, чтобы руководить, нужно иметь кредит доверия, обеспеченный отнюдь не пустыми векселями. У него кредит человеческого доверия был очень велик. Он обладал чудесной способностью воодушевлять людей на большие и сложные дела, которые продолжают и после его ухода. Вот и нынешняя наша восьмая по счету конференция продолжает традицию, заложенную им.

Д.М. Фельдман (*Москва*)

ПРО ШЕФА (памяти проф. Е.Б. Скороспеловой)

В Москве теперь чуть ли не каждое третье высшее учебное заведение – университет. Примета времени.

«Давно тому назад» был лишь один. Московский государственный университет имени Михаила Васильевича Ломоносова.

Полагаю, университет в Москве по-прежнему один. Тот самый. Про остальные ничего плохого сказать не хочу.

Даже если меня когда и спросят, что маловероятно, то я не против: если угодно, пусть хоть каждое высшее учебное заведение именуется в дальнейшем университетом – техническим, строительным, гуманитарным, педагогическим. Но для меня он все равно один. Как был, так и останется.

Университет – центр жизни. Если не всех его выпускников, то многих. Вот и моей тоже.

Говорю не о точке, соотносимой с протяженностью жизни. Сколько б лет ни прошло, университет остается центром, потому что в нем и оттуда – отсчет пути.

У каждого свой путь. Точка отсчета общая.

Мой путь, тот, который я пытался выбрать сам, начинался в МГУ. Если точнее, на филологическом факультете.

Он для меня тоже один. И ничего плохого о других филологических факультетах сказать не хочу.

Мой факультет оказался таким, какой мне был нужен. Там я и встретил Шефа.

Слово Шеф – именно с прописной буквы. Так мы называли, за глаза, разумеется, Екатерину Борисовну Скороспелову. Мы – занимавшиеся в ее семинаре.

Такой был тоже один. Названия менялись в разные годы, но суть оставалась неизменной. Семинар Шефа.

До сих пор считаю, что там и следовало начинать изучение истории советской литературы. Она интересовала меня еще до поступления в университет. Интерес был в основном к факторам историко-социологического характера: политическому контексту, моделям поведения литераторов и т.д.

На рубеже 1970–1980-х годов выбор тем подобного рода отнюдь не приветствовался. Это я понимал. В силу такой причины и не сразу пришел на кафедру истории советской литературы. Еще не знал, что Шеф умеет обходить цензурные ограничения. С легкостью.

Про Шефа мне впервые рассказал Миша Голубков. Он был тогда на два курса старше меня. Сейчас, понятно, Михаил Михайлович, заведующий кафедрой истории русской литературы XX–XXI веков.

Мы обсуждали тогда проблему цензурных ограничений при выборе тем курсовых и дипломов. Я, как говорится, шипел. Ну, как минимум, пошипывал, сохраняя ироническое отношение к окружающей меня со всех сторон действительности. Он – лишь иронизировал. Потом сказал: «А давай я тебя Шефу представлю».

Так и познакомились. В телефонном разговоре назначена была встреча. Через день я уже пил чай на кухне Екатерины Борисовны и пытался объяснить, какую научную задачу хочу решить. Именно ту, а не иную.

Я понимаю сейчас: попались такой упрямец мне, скорее всего, посоветовал бы ему обратиться к другому научному руководителю. Но Екатерина Борисовна гораздо умней, добрей и терпеливей нас, ее студентов. И учеников – не бывших, а навсегда. Потому и Шеф.

Если б не Миша, не сложилось бы все так удачно. За это я ему по сей день благодарен.

Шефом было постановлено в итоге, что период выбора специализации закончен. Екатерина Борисовна отправила меня в Отдел рукописей Государственного Литературного музея РСФСР. Диплом там готовить.

Отделом рукописей заведовала тогда однокурсница Шефа – Александра Андреевна Ширяева. Содействие практиканту было обеспечено изначально.

Тема дипломной работы тоже выбрана Екатериной Борисовной – реконструкция на основе архивных материалов истории одного из писательских объединений 1920-х годов. Мне и в голову не пришло спорить, потому как понимал уже: и Шеф знает, что делает, и новая задача интересна.

Спорили мы о другом. Екатерина Борисовна полагала, что филологу ближе проблемы поэтики, равным образом биографические штудии, а решение задач историко-социологического характера стоит оставить специалистам в соответствующих областях. Архивная работа, по мнению Шефа, должна была мне помочь.

Екатерина Борисовна, по обыкновению, не ошиблась. В Отделе рукописей музея получил я первые навыки архивной работы. Продолжал ее после университета – в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР. И этот выбор был определен Шефом.

Судьба, можно сказать. Какие б задачи я позже ни решал, они связаны с архивным поиском. Так и ныне. Правда, не понимаю, откуда Екатерине Борисовне стало известно, что мне понадобится. Однако – на то и Шеф.

По ее работам уже давно учатся. И не только студенты или аспиранты. Но быть такой, как она, стать Шефом – вряд ли можно научиться. Это дар.

В университетскую пору я полагал, что путь выбираю сам. Прислушиваясь, конечно, к советам Екатерины Борисовны, но за собой оставляя право решать.

С годами уяснил: Шефом выбран путь. Мне же была предоставлена возможность самостоятельно убедиться, что выбор правилен. И так – почти на каждом этапе. Причем не у меня одного.

Да, не только мой путь выбран Шефом. Все мы обязаны Екатерине Борисовне.

После университета минуло больше тридцати лет. И я по-прежнему горжусь, что у нас такой Шеф.

Н.З. Кольцова (*Москва*)

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК МАГИЯ. ШКОЛА СКОРОСПЕЛОВОЙ

Талант исследователя и талант преподавателя – вещи очень разные, а часто и очень «несовместные»: гениальный ученый может быть никудышным педагогом, а хороший лектор может и не быть настоящим ученым, он должен обладать даром вести за собой, заражать своей любовью к предмету – и это уже очень много.

Екатерина Борисовна Скороспелова удивительным образом совмещала в себе Ученого и Учителя. Ясность мысли уживалась с умением раскрыть ученика – да так, что тот часто самонадеянно верил, что раскрылся сам, более того – совершил открытие. В науке, разумеется. А она и не разуверяла: «Конечно, открытие, конечно, сам!». Да что там! она и внушала эту уверенность, а часто и верила в тебя больше, чем ты сам в себя верил. Во всяком случае, со мною так и было – при первой же встрече – не просто «вотум доверия», но принятие, даже радость – а вот и ты, ну наконец-то! И так всегда, при каждой встрече – даже когда похвастаться мне было нечем. Она дарила каждому (про «каждому» я поняла много позже, а до этого полагала – только мне!) чувство его «единственности» – не уникальности, а именно единственности: ты – это ты, и ты мне интересен, и эта моя лекция – тебе. Помню, я однажды поймала себя на ощущении неловкости – а остальным не обидно, что всё – только мне? Не обидно, потому что это – университет, и здесь каждый – это «ты», или «я», что, если вдуматься, одно и то же. Да, она «тыкала» своим дипломникам, своим ученикам, и это было здорово, потому что магия – это не на «Вы», это всегда на «ты», это всегда о тебе.

Магия, игра, ворожба, волшебство – эти слова не покрывают суть ее метода, благодаря которому создавалось особое поле загадочности, интриги, когда исследование превращалось в расследование, в приключения разума, в полет, в прыжки и кульбиты свободной и дерзкой мысли, в головокружительное путешествие в незнание, в неведомое – в волшебный, ночной, а подчас и страшный мир художника.

Русская гофманиана (или гофманиада?), магический реализм (а что, в России он тоже есть?), сновидческий роман (а это как?), неомифологизм (а почему – «нео»?).

Она открывала перед тобой не мир зубодробительных терминов и сложнейших научных концепций, она открывала миры. Термины и концепции были лишь под-сказками, подпорками, они прояснялись *a propos*, в разговоре – обо всем, часто уже после занятий, у нее дома или в опустевшей аудитории, по дороге из университета – когда можно и о духАх (а она любила о духах и ароматах!), и эти знания «между прочим» так «вкладывались» в тебя, что не нужно было нырять в ЛЭС или в труды маститого литературоведа (потом – необходимо, конечно): суггестивность – и так понятно, она ведь это сейчас и делает, даря тебе даже не знание, а *вЕдение* (по Лосеву). Если литературоведение – это все же наука, то это волшебная наука, потому что она учит понимать невыразимое, выраженное в слове, но мерцающее, кажется, и «за словом», ведь мир писателя – это и музыка, и живопись, и архитектура, и движение...

– А можно танцевать словом?

– Белый танцует!

– Где? А! В «Бале у Цукатовых», в «Петербурге», да?

– Не только! Ищи.

И загадочный подтекст, подводное течение – это тоже магия.

– Даже в сказках Пушкина?

– Конечно.

– И в страшных рассказах Гоголя?

– Да! А еще у Клычкова – в Чертухинском балакире.

– Чертухино – это такая новая, модернистская Диканька?

– Другая! Но Гоголь там точно есть! Ищи!

А еще были Лунц, Кржижановский, Добычин, Газданов...

– Как? Ты не читала? Да как же тебе... будет интересно! Страшно интересно!

Ах, какая встреча тебе предстоит! Я завидую!

У нее было чувство смешного. Она любила начинать разговор «с середины» – и знала: поймешь. Поздно вечером – звонок:

– Я наконец всё поняла!

– Ура! Объявляем по центральному ТВ?

– Потом, сейчас слушай!

И мне по телефону – о русской фаустиане, где не только Булгаков, но и Брюсов, и Грин, и Кондратьев с его «Ярынью», и Кржижановский, и...

Мне, только мне! А потом – в книге. Потом – каждому «мне» – о неклассической прозе, о сдвигологии, о литературных «снах».

Помнится, Ахматова призывала за прямую речь в мемуарах судить, но мои воспоминания ведь не мемуары, тем более – не литературоведение. Это мое *ведение*, мое глубинное знание, которое больше, чем воспоминание, больше, чем документ. Введение ведь и есть высшая правда – как миф, как магия.

И я сама себе завидую! У меня был волшебный мир и был чудесный помощник. Учитель и собеседник. Ученый – и при этом учитель, которому можно задавать вопросы – обо всем. И я продолжаю задавать эти вопросы своему учителю, потому что есть ее книги, ее работы, которые я перечитываю без конца, и есть те книги и статьи, которые мы читали вместе, а теперь я читаю со своими учениками, и есть ее виртуальная библиотека – на странице кафедры истории новейшей русской литературы филфака МГУ. Эта библиотека так и называется – «Библиотека Екатерины

Борисовны Скороспеловой» и пополняется теми книгами и статьями, которые ей были интересны, которые она находила для нас – для каждого своего ученика. Находила и приносила нам (каждому «мне») не список работ, а сами работы (каждому – по его теме, по его автору!), ксерокопировала их в ту догуттенбергову эпоху – до рождения интернета. И была магия – надушенные листы. У нее была милая привычка – душились сумка, перчатки и ксерокопии. Дома я находила нужные листы в ворохе бумаг (где вы видели организованного литературоведа?) по аромату. И сейчас нахожу – до сих пор. Замятин, Булгаков, Белый, Платонов, Клычков для меня живут в облаке ночной магии. Мне хочется верить, что этот аромат не выветрится никогда.

Конечно, не выветрится, не исчезнет, потому что книги Скороспеловой читают ученики ее учеников, студенты филологического факультета МГУ и студенты других ВУЗов, потому что изучение русской литературы XX в. немыслимо без продолжения скороспеловской традиции – и в «Библиотеке Екатерины Борисовны Скороспеловой» появляются новые книги и статьи, написанные уже после ее ухода, но которые точно были бы ей интересны – и это безошибочно определяют те, кто попал в скороспеловскую орбиту, кто верит, что литературоведение – это, конечно, наука, но это очень особенная наука – волшебная. Ведение, магия.

А.М. Шафиева (Москва)

ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ

Некогда в Московском государственном университете было замечательное время суток – зимние вечера. Уже разошлись громкие первокурсники, спала ежедневная суета, а за окном падает мягкий снег – и вот именно в это время начинается то волшебство, которое будет будоражить твою память потом на протяжении всей жизни. Это время в университете отдано общению с наставником. Именно в этот момент происходит твое второе рождение, приобщение к миру, который ты раньше только ощущал своим. И счастливы те, кому повезет с проводником в этот новый мир.

Середина 80-х годов. Небольшая аудитория, мы сидим близко друг к другу, рядом аспиранты и второкурсники – мы слушаем своего Учителя, который вводит нас в мир Замятина, Платонова, Булгакова, мир писателей и философов русского зарубежья, открывает новые для нас имена и неизвестные прежде тексты – и это тогда, когда эпоха возвращенной литературы только предстоит. И сама эта эпоха для нас навсегда связана с именем Екатерины Борисовны. Бурлила страна, происходили каждый день новые события, впервые на страницах журналов появлялись произведения писателей, создавших славу русской литературы XX века, а мы, участники семинара, были в гуще этой жизни. Одна из дорогих деталей образа Екатерины Борисовны того времени – огромная неподъемная сумка нашего профессора, а там – бесценные тогда материалы литературных манифестов, статьи русских зарубежных философов и исследователей русской литературы: Л. Геллера, Е. Толстой-Сегал, Лены Силард... Современному студенту, у которого под рукой интернет и море научных работ, наверное, сложно понять, с каким трепетом мы встречали знаменитую неподъемную сумку. Но с еще большим трепетом мы внимали слову преподавателя, учившего нас мыслить.

Одна из особенностей нашего Учителя – удивительный дар опережать время. Именно тогда, еще в начале 80-х, под руководством Е.Б. Скороспеловой в МГУ на филологическом факультете начал работу семинар по комментированию русской прозы начала XX века. Думаю, подобных семинаров в университетах страны в то время не было.

С этим периодом связаны два значительных события в жизни нашего семинара. Мы ходили окрыленные и гордые! В Кишиневе в издательстве «Артистикэ» появилось одно из первых в СССР изданий романа Евг. Замятина «Мы», вывезенное Екатериной Борисовной из Италии и подготовленное ею к публикации. А следом – на нашем семинаре началась работа над составлением подробного комментария к роману Замятина – бесценный опыт работы с литературным текстом, который передавала нам Екатерина Борисовна.

И второе событие – из ряда совершенно невероятных – выход в издательстве МГУ антологии русского советского рассказа 20–30-х годов с комментариями участников нашего семинара. Надо ли объяснять значение этого события? И вряд ли можно передать ту атмосферу, которая возникала во время общей работы над комментариями.

До сих пор в памяти самые интересные и сложные дни (кто готовил книги к изданию – поймет) – дни перед сдачей материала. Из стен филологического факультета наш семинар плавно перешел в стены квартиры Екатерины Борисовны. Неожиданно оказалось, что небольшая квартира нашего Учителя может вместить в себя всех жаждущих писать. Звонок в дверь – и вот на пороге высокая фигура аспиранта, сыплется снег с пальто, в коридоре радостные возгласы студентов: один из блестящих аспирантов Екатерины Борисовны принес свои работы и – что не менее важно – пишущую машинку. В эпоху отсутствия компьютеров это было невероятной роскошью и сильно облегчало работу. И в таком шумном содружестве, на кухне и в гостиной, под постоянные удары клавиш работающих пишущих машинок, с вечным чаем, кофе и бутербродами, яростными спорами аспирантов, правкой наших текстов нашей Екатериной Борисовной (кто знает – тот тоже поймет: правка Екатерины Борисовны – это тот процесс, который может длиться до бесконечности, но зато в результате – каждое слово сияет на своем месте, текст играет интонациями, живет) создавалась эта антология. Уникальными были не столько наши комментарии, сколько та радость творческой работы, которую мы испытывали и которой нас заражала Екатерина Борисовна, показывая, что вот так и только так должно быть! «Смотри, не засни, работай!» – это тебе вслед в морозную московскую почти ночь кричит она с открытого балкона, и ты понимаешь, что по-другому нельзя, только так ты можешь служить науке. Бесконечное доверие со стороны нашего Учителя и пример настоящей работы – что может быть важнее?

Со временем, наблюдая со стороны стиль работы Екатерины Борисовны, начинаешь понимать, что ее горение, силы, положенные на творчество, науку, на студентов, аспирантов, магистрантов – это пример жизни, который должен быть всегда с тобой. Видимо, этот самый девиз «Работай!» Екатерина Борисовна применяет в первую очередь к себе.

Многим из нас именно Екатерина Борисовна подсказала их особый путь в науке. Еще одно из удивительных свойств нашего Учителя – умение предопределять творческую судьбу. Неведомо каким способом, известным ей одной, Екатерина

Борисовна умеет направить своих учеников по единственно верному, как потом оказывается, руслу. Сегодня в вузах всего мира ее ученики, уже сами профессора, преподают, пишут научные статьи и книги, и в каждой частичке того, что они делают, заложен стиль и почерк Екатерины Борисовны, нашего Учителя, щедро дарившей себя и свои идеи нам в годы нашей учебы.

Думается, что Екатерина Борисовна Скороспелова из той когорты «безумцев, отшельников, еретиков, мечтателей, бунтарей», о которых писал ее любимый писатель.

М.М. Голубков (Москва)

ЗАПИСКИ ОБ УЧИТЕЛЕ

Я не знаю, как можно обозначить это свойство личности, этот очень редкий и сейчас почти не встречающийся дар: собирать вокруг себя множество ярких людей с тем, чтобы выявить дар и талант каждого, огранить его, вставить в золотую оправу, придать блеск – и оставить около себя. Не то чтобы не отпустить, но сделать так, чтобы уходить никуда не захотелось. И еще: каждый, кто попадает в это поле притяжения, поворачивается наиболее красивой и светлой своей стороной.

Этим даром обладала Екатерина Борисовна Скороспелова. Ее мы называли по-разному: научным руководителем (у последующих поколений появилось словечко «научник»), шефом, но главным словом, которым можно обозначить обладателя этого дара, было бы слово «учитель» – его мы не произносили, боясь высокопарности. И все же именно нашим учителем она была и остается по сей день.

Исследование неклассической прозы всегда формировало научную проблематику семинара, который на протяжении многих лет вела Екатерина Борисовна. Замечательную, хоть и непростую школу научной жизни в нем прошли все ее ученики. Она подарила нам свои идеи, она научила нас воплощать их в слове, пользоваться самыми различными методологическими «ключами», чтобы открывать смыслы текстов, созданных в неклассическую эпоху и написанных на новом художественном языке. Именно она научила переписывать по двадцать раз (а то и больше!) наши статьи, добиваясь некоего взыскуемого совершенства, которое, впрочем, всегда оказывалось недостижимым. И мы, ее ученики – скромные подмастерья своего научника (чтобы совсем уж не впасть в высокопарность), не более...

Требовательность к себе и взыскание научного совершенства в собственных трудах – характеризовали стиль работы самой Екатерины Борисовны. Имея счастье быть много раз ее соавтором не только в статьях, но и в больших трудах, в учебниках, я ловил себя на мысли, что переписывать еще раз какие-то фрагменты текста, а то и целые главы, я просто не в состоянии (наверное, я все же не лучший ее ученик, раз не смог даже приблизиться к перфекционизму своего научного руководителя). Так же как и издатели были часто не в состоянии ждать окончательно совершенного, по мнению Екатерины Борисовны, текста, который непременно выйдет из-под наших перьев – когда-нибудь... Иногда даже приходилось прибегать к хитрости (каюсь!). Понимая, что из своих рук мой соавтор рукопись выпустить просто не может, я брал уже готовые и, с моей точки зрения, вполне достигшие всяческого совершенства гла-

вы и отправлял их в издательство. Что бывало дальше, я рассказывать не буду, но прощение я все-таки непременно получал...

И еще один очень интересный момент, связанный с творческой лабораторией Екатерины Борисовны. Мне кажется, что текст, написанный ею, я узнаю всегда – по подбору слов, по терминологическому аппарату, по особому синтаксису, да и мало ли еще примет такого рода, которые и сам-то для себя не сформулируешь. Вспоминаю забавную ситуацию: приношу ей какую-то статью, которая вся построена на множественных некорректных заимствованиях из ее работ. «Как же ты узнал?» – удивленно спрашивает она, рассматривая мои карандашные пометы на полях. «Да как же не узнать, – отвечаю. – По стилю в первую очередь». «Да? А разве у меня есть стиль?» – спрашивает Екатерина Борисовна, как-то наивно и удивленно вчитываясь в собственные строки и явно не понимая, как их можно так вот сходу вычислить. Высочайшая требовательность к себе, высочайшее качество написанного – и полное отсутствие научного высокомерия, сомнение в наличии собственного стиля...

Если говорить о сути научной школы, которую сформировала Екатерина Борисовна из многих поколений своих учеников, то она заключается в следующем. Задача литературоведения, самая суть науки и цель наших штудий – в выявлении смыслов, которые заложены в художественном тексте. В свое время Потебня говорил, что филолог должен ответить на три главных вопроса: что? как? и почему? Так как Екатерина Борисовна учила нас науке о литературе, то эта триада дополнялась еще одним вопросом: в чем смысл? В самом деле: зачем автор использует тот или иной образ? В чем смысл того или иного широкого образа-символа? Как выражается авторская позиция и в чем она состоит? Почему в повествовательной структуре чередуются точки зрения? Что дает художнику орнаментализм как принцип художественной организации? Чем обусловлена экспансия неомифологизма?

Все эти вопросы и часто долгие и мучительные поиски ответов на них давали возможность и ей, и (надеюсь!) нам видеть не только отдельное произведение, но литературный процесс в целом. Понимать динамику его развития, основные его векторы, движущие факторы, искать закономерности развития литературы, как внутреннее, имманентно ей присущие, так и внешние, социокультурные, политико-идеологические. Мне думается, что подобный масштаб научного видения Екатерина Борисовна унаследовала от своего учителя – Алексея Ивановича Метченко. При всей разности аксиологии и идеологии наших научных родителей и прародителей роднит их очень серьезное отношение к литературе как важнейшей сфере общественного сознания, в которой формируются национально-значимые смыслы, отражается национально-исторический опыт. И филология, по мысли обоих, должна их выявлять и объяснять.

С моей точки зрения, одна из важнейших научных концепций, обоснованных Е.Б. Скороспеловой, касается литературы социалистического реализма. Не буду сейчас подробно останавливаться на ее сути, но в контексте данных рассуждений о своем учителе могу сказать, что в ней проявилась и недюжинная научная смелость, и частный и общественный опыт человека, сумевшего с мудрой благодарностью осмыслить опыт предшествующей, советской, эпохи. Осмыслить вне крайностей, без тотального отрицания всего советского, но и без наивной идеализации и лакировки советского прошлого, чем многие сейчас грешат. При этом моему учителю пришлось пережить и познать на собственном опыте все стороны советской действительности,

как светлые, так и темные: арест отца, попавшего в 1934 году в «Кировский поток», его расстрел в лагере в 1937 году за «контрреволюционную агитацию и пропаганду», и унижения, которые переживала мать, мечтавшая стать актрисой. Мария Ивановна, которую я помню человеком уже очень пожилым, в 1927 году успешно сдала экзамены в Высшее театральное училище имени Б.В. Шукина, но не была зачислена в студенты отборочной комиссией как «социально чуждый элемент», дочь преуспевавшего до революции промышленника. Закончив школу с золотой медалью, Екатерина Борисовна поступила в Московский университет, училась в семинаре сначала у Л.И. Тимофеева, потом у А.И. Метченко. Университет, студенчество, кафедра, научная жизнь – другая сторона советской действительности, о которой мой учитель всегда говорила с радостью и гордостью. Да сами идеи, которые формировали людей советской эпохи, исполненные глубоким общечеловеческим смыслом, очень близки сердцу Е.Б. Это идея социального равенства, взаимовыручки, а не конкуренции, всенародного творческого созидания, неприятие буржуазности во всех ее формах, исторический оптимизм, научная работа и общественная востребованность ее результатов – ведь это те негласные, но совершенно незыблемые константы, что всегда объединяли ее учеников за общей работой. В одном из последних наших разговоров о советской эпохе она сказала буквально следующее: да, многое из задуманного не получилось, но ведь что-то и получилось! И многое получилось.

Эта двойственность времени позволила Е.Б. увидеть в литературе социалистического реализма два разнонаправленных и не пересекающихся вектора, две составляющие, никак друг с другом не соотносящиеся. Одна из них – литература, инспирированная сверху, основанная на карьеризме, на точном выполнении социального заказа сталинской бюрократии. Это и есть «социалистический реализм». Другую художественную тенденцию, традиционно относимую к ведомству соцреализма, Е.Б. предложила называть «литературой социалистического выбора». Эта литература противостояла карьеризму верхов, людоедству ГУЛАГа, и самое главное – была искренней, писалась не по заказу Союза советских писателей, но шла из самых недр народных масс и воплощалась в художественном слове писателей, сделавших социалистический выбор. Она ориентировала человека в историческом пространстве, объясняла ему суть произошедших исторических катаклизмов, воспитывала поколение людей, победивших в Великой Отечественной войне.

Основанная на новейшем опыте русских и западных славистов, ее концепция литературы социалистического реализма представляется мне колоссальным шагом вперед по сравнению с последней на сегодняшний день монументальной монографией «Соцреалистический канон» (СПб., 2000). Впервые она была заявлена в книге Е.Б. Скороспеловой «Русская проза XX века. От А. Белого (“Петербург”) до Б. Пастернака (“Доктор Живаго”))» (М., 2003) и по сей день сохраняет свою несомненную актуальность. Когда я пытался рассказать Е.Б. о том, как строю на ней свой лекционный курс, она сокрушенно сказала: но ведь теперь я совсем по-другому думаю. Тогда будем с нетерпением ждать новой книжки, – обрадовался я. Увы, не дождался.

При этом Екатерина Борисовна с некоторым недоверием относилась к тому, что можно бы назвать литературоведческой игрой в бисер. Поиски забавных мелочей, деталей, размышления о том, как узор крыльев набоковской бабочки повторяет нанесенный на карту маршрут путешествия Гумберта Гумберта, ее, как мне кажется, не очень интересовали. Главное – смысл. А какой смысл в произведении открывает

соотнесение его композиции с музыкальной симфонией? Боюсь, что это не очень очевидно... А потому и не очень интересно: смысл-то в чем?

И еще одна деталь, характеризующая личность нашего учителя. С нее я начал свои заметки. Это способность собрать вокруг себя очень много людей. Я, по молодости лет, будучи аспирантом, немного ревновал ко многим и многим, кто оказывался рядом в нашем близком кругу, и ворчал: что, дескать, за пионерский отряд, а не семинар, и как это мы, такие маститые аспиранты (мне тогда статус аспиранта казался невероятно высоким, а Е.Б. по доброте душевной не особенно разубеждала) занимаемся со всякой студенческой мелкотой со второго курса! На что Екатерина Борисовна с обезоруживающей простотой ответила: «Но ведь кто-то рожден быть пионервожатой...» Так что терпи, дескать, пионерский отряд!

Тогда же я понял, что это значит – в любой ситуации быть пионервожатой. В те давние времена вступительные экзамены по литературе проходили на каждом гуманитарном факультете, а сочинение писали абитуриенты всех факультетов. По умолчанию предполагалось, что учиться в МГУ может лишь тот, кто владеет навыками письменного речепорождения и хотя бы немного знает литературу. Экзаменаторов требовалась уйма, все аспиранты были задействованы в этом процессе и перебирались с факультета на факультет. Работа была адова: начиная часов с 10 утра, мы расходились около полуночи, часто забыв пообедать. В глазах рябило от сочинений, карандаш прирастал к пальцам, а красный грифель навечно въедался в ладони. Сдав работы на одном факультете, мы, следуя призыву «на истфаке полторы тысячи работ, а экзаменаторов нет», двинулись на исторический факультет, где старшим экзаменатором была Екатерина Борисовна. Злые, некормленные, с огрызками красных карандашей в карманах, мы подошли часам к пяти на 6-й этаж Первого гуманитарного корпуса.

Надобно перо другого Гомера, чтобы описать картину, которая открывалась взору в кабинете старшего экзаменатора. В центре большого круглого стола стоял... самовар! Самый настоящий самовар! С трубой, высунутой в окно, он гостеприимно попыхивал, ворчал, а старший экзаменатор собственной персоной разливал душистый чай, очень артистично поворачивая краник и подавая вновь прибывшим полные благоухающие чашки. На столе вокруг центра стояли тарелки с печеньем, вафлями, всевозможными конфетами, безе... Центром композиции, явно претендуя на кульминацию, высился огромный торт. Он был настолько велик и красив, что прикоснуться к нему было просто невозможно. Екатерина Борисовна подала мне огромный нож сродни мачете: «Режь! У тебя получится». Насколько получилось, не мне судить, хотя я очень старался, а нож после карандаша, зажатого несколько суток в пальцах, слушаться не очень хотел... Потом выяснилось, что непроверенных работ на истфаке не так уж и много, а брошенный клич о помощи объяснялся двумя обстоятельствами: желанием Е.Б. всех нас видеть вокруг себя и всех накормить.

Я пишу эти заметки в кампусе Бакинского филиала МГУ. Специфика работы здесь своя: ребята получают диплом МГУ, лишь раз побывав в Москве, да и то всего две недели. Поэтому на лекциях я рассказываю не только о литературной истории, но и о нашем факультете, нашей кафедре. И естественно, одной из первых представляю Екатерину Борисовну. Это связано не только с личными пристрастиями, но и с тем обстоятельством, что чтение работ Е.Б. является неотъемлемым этапом учебного процесса – как уж тут не рассказать об их авторе. Сегодня на семинаре шла речь

о «Докторе Живаго» – по книжке Е.Б. был сделан доклад, закончившийся самым искренним восклицанием: как же здорово! Как интересно читать! Дальше шел монолог о том, что чтение книги Е.Б. открыло новые горизонты, что нам, в общем-то, и так понятно. А я поймал себя на мысли: это восклицание порадовало меня значительно больше, чем если бы оно было обращено к какой-нибудь моей статье или книге. Гордиться учителем для человека намного важнее. Я думаю, что это прекрасно понимает каждый, кто оказался в свое время в орбите Скороспеловой.

Низкий Вам поклон, Екатерина Борисовна!

С бакинским приветом,

Ваш М.Г.

А.Л. Крупчанов (Москва)

ТЕОРЕТИК И ПРАКТИК ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ (ПРОФЕССОР И.Ф. ВОЛКОВ)

Профессор, теоретик и историк русской и немецкой литератур, декан филологического факультета МГУ и заведующий кафедрой истории русской литературы XX в. И.Ф. Волков (27.04.1924 – 22.02.1995) прожил очень непростую, но яркую жизнь. Обстоятельства, в которых он рос и воспитывался, представляли собой такие



трудности, преодолеть которые казалось невозможно. Иван Федорович родился в с. Поим Чембарского уезда Пензенской губернии и стал 8-м ребенком в многодетной старообрядческой семье крестьянина-сапожника. Федор Васильевич Волков (1886–1963) за отказ вступить в колхоз был в 1931 г. выслан с семьей под Челябинск. Оттуда через год малолетнего Ивана вывезла и забрала в свой дом старшая сестра Вера. Через несколько месяцев ее дом сгорел. Оставшись без крова, сестра уехала на заработки. Младшим пришлось скитаться, просить милостыню, голодать. Как-то одному из братьев Ивана удалось украсть каравай хлеба. Одну половину парень разделил между младшими, а вторую съел сам и умер в страшных мучениях.

Эту смерть и смерть младшей сестренки Тоси, за которую он «отвечал», Иван Федорович запомнил на всю жизнь. Но, несмотря ни на что, тяжелая судьба не ожесточила его. «Люди делятся на тех, кто умеет, и тех, кто не умеет страдать», – говорил он много позже, но о своих бедах рассказывать не любил, и вообще в жизни себя пострадавшим не считал. Был уверен, что только человек, хлебнувший лиха, настоящему способен почувствовать чужую боль. Воспоминания о голоде переводил в воспоминания об учебе в сельской школе. Учиться очень хотелось, тем более что учительница сказала, что его сразу можно направить в 3-й класс, но приходилось добывать пропитание, а не сидеть за партой. Помогла бежавшая из ссылки мама, Аграфена Григорьевна (1888–1959). Через несколько месяцев удалось вернуться в школу. В 1936 г. старший брат Михаил выслал денег и забрал младшего в Ташкент – «город хлебный», куда постепенно перебрались и другие члены семьи. Там

И.Ф. Волков окончил школу, хотя учиться отец пытался запрещать. Вырвал из рук сына и бросил в печь роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина», но сын все-таки стал литературоведом, хотя судьба Ивана Федоровича могла сложиться совсем иначе – началась Великая Отечественная война. В 1942 г. он поступил в Воронежский авиационный институт, эвакуированный к тому времени в Ташкент. Но учебу пришлось отложить: отправили на завод боеприпасов, где приходилось работать по 16 часов в сутки. Статус студента и работа на оборонном заводе обеспечивали бронь, но оставаться в тылу было невыносимо. Фронту нужны были грамотные офицеры, и 17 августа 1943 г. добровольца И.Ф. Волкова направляют на учебу в эвакуированное в то время в Туркмению Гомельское пехотное училище. Именно там происходит поворот в его судьбе – он увлекается немецким языком. На вопрос начальника, зачем он изучает немецкий, курсант И.Ф. Волков ответил: «Надо знать своего врага». Но на самом деле в этом выборе определяющую роль сыграли новые друзья-курсанты. Один из них, Н. Комаров, мог цитировать «Фауста» практически наизусть; другой, Г. Хованский, отлично знал немецкий, а вот строевым шагом у него были проблемы. Тогда курсанту Волкову было дано поручение «подтянуть» друга. Так и стали они друг друга обучать – один маршировке, другой – языку. После выпуска из училища И.Ф. Волков – младший лейтенант, минометчик – отправляется на фронт.

По словам дочери Елены, Иван Федорович не любил рассказывать про войну, считал, что «зло недостойно слова». Но своим студентам он говорил, что ходил в разведку, командовал минометным взводом, что он был молодой, энергичный и сильный. Впрочем, как и большинство фронтовиков, говорил он о войне очень скупое, иногда одной фразой. Так, проф. М.М. Голубкову запомнились слова: «Мясом воевали».



«Я слишком хорошо все помню», – сказал И.Ф. Волков о своей молодости. «В его словах было столько боли, что я и сейчас ее чувствую»¹, – написала в своей книге об отце дочь Елена.

Иван Федорович не считал себя героем. Он даже удостоверение участника войны не считал нужным оформлять. Но героем, безусловно, был.

Когда война закончилась, ему исполнился 21 год. Незадолго до этого, в марте 1945-го, И.Ф. Волкова откомандировали на учебу в Военный институт иностранных языков Красной Армии (ныне – Факультет иностранных языков Военного университета Министерства Обороны Российской Федерации). В числе слушателей института Иван Федорович 24 июня 1945 года стал участником Парада Победы в Москве. Получив, как и все, на выходе с Красной площади пакет с подарком от союзников, молодой офицер, конечно, захотел проверить его содержимое. Накапывал мелкий дождь, от которого надо было где-то укрыться, и младший лейтенант Волков свернул в ближайший дворик. Это был университетский садик на Моховой. Ивана Федо-

¹ Волкова Е.Ф. Отче мой. М., 2005. С. 135.

ровича ждало разочарование, поскольку в союзническом пакете оказался набор для рукоделия. На скамейке под навесом сидел военный. Разговорились. Новый знакомый, Александр Сергеевич Дмитриев (будущий автор книги «Проблемы йенского романтизма»), поделился своей бедой: приехал поступать в университет на историко-филологический факультет, да надо было написать две контрольные – по русскому и иностранному языкам. В русском он был уверен, а вот немецкий вызывал серьезные опасения. Иван Федорович предложил помочь с немецким и в свою очередь попросил помощи с русским, поскольку сильно стеснялся своего деревенского говора, изобиловавшего «нерозенталевскими» лексическими формами. Так в одночасье определилась судьба двух фронтовиков – они стали студентами Московского университета.

Однако Иван Федорович, будучи действующим офицером, должен был по окончании ВИИЯКА вернуться к месту службы – в Германию, где был назначен переводчиком при коменданте в г. Ной-Вельцов района Шпремберг, а затем – в г. Калау земли Бранденбург. Поскольку советский комендант практически совсем не владел немецким языком, то Ивану Федоровичу приходилось вести диалог с местным населением, подчас и организовывать послевоенную жизнь в городе, а также заочно учиться в МГУ. Ему высылали методички с заданиями, он эти задания выполнял и отправлял в Москву. И все же совместить службу и учебу не удалось, потребовалось сделать важный выбор. «Я понял тогда, что со временем прибавляться будут только звездочки на погонах, и испугался», – вспоминал много позже Иван Федорович. Он подал рапорт о демобилизации, но начальство не хотело его отпускать: энергичный, работоспособный, знающий язык офицер был очень нужен. И тогда лейтенант И.Ф. Волков решил написать маршалу Г.К. Жукову. Маршал Победы направил в военную администрацию Германии приказ, и 4 февраля 1947 г. И.Ф. Волков был уволен в запас для продолжения учебы в Московском университете.

Отец, узнав, что Иван пошел учиться в университет, публично отрекся от сына в церкви. Не отреклась мама, которая тихо сказала: «Смотриай, Иван... Но только не вверх, а вниз».

Опять всё в жизни пришлось начинать заново. Лекции и семинары, чтение книг в библиотеке днем, работа ночью. Вдобавок туберкулез.

В конце 40-х гг. был арестован один из знакомых по общежитию. Через некоторое время пришли и за Иваном Федоровичем. Его привезли на Лубянку, несколько часов допрашивали, стремясь получить показания на его приятеля, однако И.Ф. Волков стоял на своем: подследственный – честный советский человек, которого оговорили. Следователь отправил И.Ф. Волкова в одиночную камеру – «подумать». Прошло еще несколько часов, наступила глубокая ночь, пришла мысль, что из этих стен уже не выбраться, тогда он начал стучать в дверь, кричать и требовать, чтобы ему принесли закурить, но ответом была полная тишина. Через некоторое время дверь внезапно отворилась и его снова повели на допрос. Следователь был уже другой. Он раскрыл дело, посмотрел на Ивана Федоровича и сказал: «Я тут прочитал твои показания о приятеле. Какой-то он у тебя идеальный получается. Неужели у него нет ни одного недостатка?». «Ну как же, товарищ капитан, – ответил студент Волков, – конечно есть». Следователь взял ручку и спросил: «Какой?» «Вы знаете, мы иногда скидываемся по рублю... Так вот у него никогда не бывает рубля!» Следователь бросил ручку на стол, захлопнул дело и сказал: «Ну, иди отсюда!» Так посреди ночи

«свидетель» И.Ф. Волков вышел с Лубянки и пошел на Стромынку – в университетское общежитие. Через некоторое время выпустили и его приятеля. Не нашлось никого, кто подтвердил бы лживый донос. К доносам Иван Федорович всегда относился с презрением. Рассказывал он и историю о том, как студенты-фронтовики сумели вычислить такого доносчика и выбросили его из поезда на ходу. Несколько позже, когда после 1956 г. начали рассекречивать дела осужденных по политическим статьям, стали всплывать фамилии некоторых «товарищей Искаримовых». Тогда они поспешили уехать далеко и надолго. Один такой тип через много десятилетий оказался в приемной Ивана Федоровича, приехав с Дальнего Востока в конце 80-х гг. защищать диссертацию. Оба мгновенно узнали друг друга. «У меня даже в глазах потемнело, – вспоминал Иван Федорович. – Я развернулся и, ни на кого не глядя, ушел с факультета». Тот человек еще приходил потом на филологический факультет, однако разговор с деканом у него «не получился». Но всё это произошло существенно позже. А в конце 40-х И.Ф. Волков – студент романо-германского отделения, занимается в семинаре Р.М. Самарина, углубленно изучает зарубежную литературу, специализируясь на немецкой. Его друзьями-однокурсниками были будущие известные ученые Ю.Б. Рюриков, Г.А. Гачев, П.Е. Селигей. Своим ученикам, став уже профессором, деканом и заведующим кафедрой, Иван Федорович с присущим ему юмором сказал: «Я до 4 курса никак не мог понять, чем же они все тут на факультете занимаются. А на 4-м понял и решил – ну, это и я могу».

Летом 1949 г. И.Ф. Волков приезжает в Ташкент и женится на своей бывшей однокласснице Л.М. Мартыновой (1924–2009), которая и станет судьбой на всю жизнь и подарит дочерей Ирину (р. в 1951) и Елену (р. в 1958) и сына Владимира (р. в 1952).

В 1951 г. немецкий писатель, о творчестве которого И.Ф. Волков писал свою дипломную работу, уехал из ГДР в ФРГ. И.Ф. Волкову была предложена новая тема: «Немецкая революционная антифашистская сатира». До защиты оставался 1 месяц. Друзья создали «комиссию по содействию Ване Волкову в написании диплома»: ходили в библиотеки, собирали материалы – книги, журналы, делали выписки, даже приносили еду. А И.Ф. Волков, практически никуда не выходя из комнаты, писал дипломную работу, которая была защищена на «отлично», а ее автор получил рекомендацию в аспирантуру.

В 1952 г. он публикует свою первую статью – «Иоганн Вольфганг Гете». В течение четырех лет по окончании университета И.Ф. Волков пишет и защищает кандидатскую диссертацию «Творческий путь И.Г. Зейме». Это была одна из самых первых научных работ о служившем в конце XVIII – начале XIX вв. в России и писавшем о ней немецком демократическом поэте и публицисте, чьи эстетические воззрения формировались под воздействием произведений И.-В. Гете. Впереди будет время, когда Иван Федорович в Марбурге прочтет на немецком языке лекцию о забытом у себя на родине авторе.

С середины 50-х по 1958 г. И.Ф. Волков работал по распределению старшим преподавателем Таганрогского педагогического института. Читал лекции и вел семинары по всему курсу истории мировой литературы – от античной до современной.

В 1958 г. Иван Федорович вернулся в Москву, работал в издательстве «Искусство», вел почасовые занятия в МГУ.

В 1960 г. на филологическом факультете МГУ была создана новая кафедра – кафедра теории литературы. Ее руководитель проф. Г.Н. Пospelов пригласил

И.Ф. Волкова стать одним из первых сотрудников. Иван Федорович снова оказался связан с Московским университетом, теперь уже в качестве преподавателя. «Сделай шаг в сторону, – скажет он позже своей дочери, – и сразу поймешь ценность университета».

В 1965 г. И.Ф. Волков вступил в КПСС, рассчитывая на «независимую общественно-созидательную деятельность». «Я хотел верить в коммунизм так же, как мой отец верил в Бога», – объяснил он. Себя называл коммунистом-антисталинистом. Он опубликовал ряд работ о классовости и партийности в искусстве. Окончательно эта тема была оформлена в книге «Партийность искусства и социалистический реализм» (1974) и еще раз подтверждена в соответствующем разделе монографии «Творческие методы и художественные системы» (1978, 2-е изд. – 1989). В противовес нормативистским концепциям, Иван Федорович считал партийность и классовость факторами хотя и органическими, но не определяющими в искусстве: «<...> главное в искусстве социалистического реализма – творческое воспроизведение конкретного жизненного процесса в его исторически необходимом движении к полному освобождению человека и общества от социального, политического и всякого иного подавления человека человеком, к действительно свободному, взаимозаинтересованному общению человеческих личностей друг с другом»².

Путь на электричке из подмосковного Дедовска, где супруге молодого преподавателя инженеру-технологу Л.М. Волковой выделили квартиру, до Москвы занимал более полутора часов, но Иван Федорович и в этом находил своего рода пользу, готовя в пути лекции, книги и даже докторскую диссертацию («Проблема художественного метода и “Фауст” Гете», 1970). Эта удивительная способность работать в любой обстановке и в любых обстоятельствах поражала. Надо отметить, что домашние всячески стремились способствовать творчеству главы семейства. По воспоминаниям его дочери Елены, в первой квартире кухня была преобразована в рабочий кабинет, а готовили в ванной. В последней «творческой лаборатории» И.Ф. Волкова в Олимпийской деревне кругом были книги, но центром интерьера был даже не массивный письменный стол, а возвышавшаяся слева от него, высотой около метра и диаметром примерно метра два, «пирамида» из рукописей, версток, журналов, книг и т.п. Эту «пирамиду» Иван Федорович иронично называл «кучей». Если кто-нибудь из учеников начинал сетовать на отсутствие вдохновения, Иван Федорович с доброй улыбкой отвечал: «Когда у меня есть вдохновение, я пишу 10 страниц в день, когда у меня нет вдохновения – только 2 страницы. А вот когда я смотрю на законченную рукопись, я уже не могу определить, какие страницы были написаны под воздействием вдохновения, а какие – нет».

В монографии, опубликованной на основе материалов докторской диссертации, был научно обоснован принцип синтеза теоретического и историко-литературного аспектов в изучении литературы. Автор убедительно доказал неправомерность, например, применения термина «реализм» к античной и средневековой литературам. Ученого в первую очередь интересовали не идеологические и познавательные составляющие искусства, хотя он никогда не умалял их значения, а собственно эстетические.

В опубликованных позднее работах профессор И.Ф. Волков развил положения диссертации. Рассматривая художественный метод как принципы изображения чело-

² Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1978. С. 240.

века и мира, И.Ф. Волков объединил на их основании такие явления, как течение и направление, в более крупные и динамически развивающиеся феномены – художественные системы – и показал, как классицистские, романтические, реалистические и др. художественные системы в конкретно-исторических условиях возникали, развивались, взаимодействовали друг с другом и приходили в упадок.

В то время как большинство теоретиков применяло аналитический подход к художественному творчеству, разделяя целостное произведение искусства на составляющие (например, форму и содержание) и последовательно рассматривая каждую составляющую в отдельности, И.Ф. Волков подчеркивал их единство и взаимосвязи, рассматривая даже отдельные литературные феномены как целостные динамические системы. Именно с этих позиций он писал о немецкой, французской и русской литературах, деревенской прозе, Е.И. Замятине, М.А. Булгакове.

В 1973 г. И.Ф. Волкова включили в состав комиссии, которая должна была дать заключение о новой постановке Ю. Любимова «Товарищ, верь...». Хотя спектакль был посвящен А.С. Пушкину, слишком акцентированными были аллюзии на современность. Большинство членов комиссии под разными предлогами ушли с просмотра, а Иван Федорович по окончании спектакля выступил в защиту постановки. Режиссер пригласил И.Ф. Волкова на все спектакли Таганки. Пересмотрев репертуар, ученый отметил, что главная отличительная черта театра Любимова – злободневность. Поэтому, например, В. Высоцкий в роли Гамлета мог довольно невнятно проговаривать большие фрагменты шекспировских монологов, но очень четко, даже подчеркнуто ударно звучала в устах актера реплика о гнили в Датском королевстве.

Иван Федорович и сам попробовал написать пьесу, но не закончил. Она называлась «Конкурс». По сюжету, главного героя, вузовского преподавателя Ивана Медведева (не Волкова!) обвинили в том, что он «очень близок со студентами». У начальства появилось подозрение, что у Медведева всегда наготове «было два вида лекции – одна для студентов, а другая обычная, на случай проверки...». Поэтому решено было избавиться от чересчур популярного лектора, для чего был объявлен конкурс на два года раньше срока.

В 1981 г., став деканом, Иван Федорович отправил в конце лета молодых студентов-филологов на «картошку» в совхоз Клементьево. А 1 сентября, выступив перед первокурсниками и поздравив их, он сел в машину и поехал посмотреть, как обустроились студенты в совхозе. Перед местной столовой была огромная лужа, посредине этой лужи остановилась подъехавшая черная «Волга», в открывшейся двери мелькнули ослепительно белые кроссовки, и через долю секунды они погрузились в коричневую глинистую жижу. Однако вместо выражения неудовольствия раздался громкий хохот. Иван Федорович, смеясь, вылез из машины и прямо через лужу пошел к студентам. Подойдя и окинув взглядом измазанные глиной телогрейки, произнес: «Ну вот – сразу видно людей труда». Иван Федорович всегда беспокоился о студентах и поэтому пользовался их уважением. Кроме того, он никогда не боялся попасть в нелепую ситуацию, показаться смешным. Только человек с достаточно сильным характером может позволить себе посмеяться над собой. Смех у Ивана Федоровича был искренним, заливистым и заразительным. Он как-то сразу превращал Ивана Федоровича из большого начальника в озорного студента. Так и стали его называть: «смеющийся декан».

Так же непринужденно и свободно он общался и с преподавателями. Веселая самоирония была не только его органичным состоянием, но и частью образа, позволявшего выходить из психологически непростых ситуаций. После одного из годовых отчетов о работе на посту декана в 9-й поточной аудитории 1 корпуса гуманитарных факультетов профессор В.А. Белошапкова задала вопрос: «Иван Федорович, в Италии был семинар для лингвистов-русистов. Почему Вы поехали туда?» Ответ, который, казалось, лежал на поверхности: «Требовался соответствующий уровень представительства», – декана не устроил. Он на несколько секунд задумался, а потом с обезоруживающей искренностью произнес: «Был у меня друг – Михаил Федотович Овсянников, специалист по эстетике, который сказал мне: “Ваня, не умирай, пока не увидишь Италию”». Аудитория взорвалась от смеха. Коллеги начали аплодировать.

Не менее важной задачей, чем отношения с коллегами, было создание своей команды. Это должны были быть люди, понимавшие и жизнь, и учебный процесс сходным образом. Профессор М.Л. Ремнева спустя несколько десятилетий рассказывала, как Иван Федорович уговаривал ее стать заместителем декана по учебной работе. Однажды она сказала Ивану Федоровичу, что очень расстроена гуляющими по факультету сплетнями. Иван Федорович ответил: «Марина Леонтьевна, давайте не будем обращать никакого внимания на то, кто, что и про кого говорит, иначе мы просто не сможем нормально работать».

Вместе с тем И.Ф. Волков всегда выслушивал чужие мнения по конкретным вопросам, давал высказываться практически всем. Для него важно было найти оптимальное решение, даже если оно было предложено не им. И при этом любой дискуссией управлял он. «Начинаем обсуждать, коллеги», – говорил он. Выступающие, сменяя друг друга, говорили час, полтора... и вдруг Иван Федорович заявлял: «Ну, это мы уже какую-то ерунду начинаем говорить, коллеги. Заканчиваем обсуждать». Это означало, что декан уже пришел к какому-то решению.

Не считая нужным прислушиваться к сплетням, он обладал огромной способностью чувствовать и понимать людей, и свое понимание формулировал в кратких и емких характеристиках. Так, например, об одном коллеге он сказал: «Этот человек, с чем бы он ни выступал, говорит всегда только о себе».

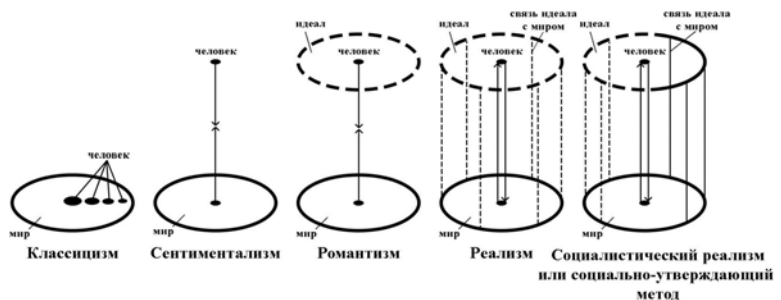
Иван Федорович никогда не пытался перекладывать ответственность за то, что происходило на факультете, на своих подчиненных. За всё он отвечал сам. Так, например, когда в середине 80-х гг. несколько студентов-выпускников решили пойти в семинарию, от Ивана Федоровича потребовали противодействовать. Профессор И.Ф. Волков отказался, т.к. считал, что выбор жизненного пути и веры – личное дело каждого человека. Это решение дорого стоило декану, но сохранило уважение коллег.

Как декан филологического факультета МГУ, он был последним председателем учебно-методического объединения филологических факультетов университетов СССР, а с 1982 по 1993 гг. – главным редактором журнала «Вестник Московского университета. Серия 9: Филология». Входил в состав редколлегии журнала «Русская речь», был главным редактором большого числа факультетских, университетских и международных научных сборников и председателем научных конференций, выступал с докладами и читал лекции в университетах разных стран мира, в начале 90-х гг. стал первым директором филологического факультета Русско-германского института науки и культуры МГУ.

В 1986 г. после смерти своего заведующего, профессора А.И. Метченко, коллектив кафедры истории русской литературы XX века (ныне кафедра истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса) пригласил профессора И.Ф. Волкова, теоретика литературы, стать заведующим. В конце 80-х – начале 90-х гг. целый ряд сотрудников смог опубликовать свои монографии и защитить по их результатам докторские диссертации. Под руководством И.Ф. Волкова были созданы принципиально новые программы лекционных курсов по русской литературе XX в., в т.ч. первая объединенная учебная программа, начиная с рубежа XIX–XX вв. и заканчивая современностью (1994). Ивану Федоровичу и его коллегам было совершенно ясно, что настало время возвращать из «литературного небытия» произведения таких авторов, как Е.И. Замятин, А.П. Платонов, Анна Ахматова, и всех тех литераторов, которые сейчас по праву считаются классиками русской литературы XX столетия. Вместе с тем профессор И.Ф. Волков решительно выступил против предпринятых в начале 90-х гг. попыток исключить из университетской программы произведения таких авторов, как М. Горький, В.В. Маяковский, М.А. Шолохов и др. В те годы подобные предложения обсуждались даже в научной печати, а не только в средствах массовой информации. Преподавательский коллектив кафедры и в этом вопросе поддержал своего заведующего. Была разработана концепция учебника по русской литературе XX в., который должен был состоять из 2-х томов, описывающих литературный процесс в целом и творчество наиболее значимых авторов в отдельности. Понимая всю сложность задачи, необходимость апробации концептуальных положений и вместе с тем осознавая потребность обеспечить студентов новыми научными концепциями и данными, профессор И.Ф. Волков предложил по текущим результатам работы над учебником издавать отдельными выпусками коллективный сборник «Очерки истории русской литературы XX века». Увидел свет лишь выпуск 1994 г., а 1-й том учебника «История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена» был издан только в 1998 г. уже под ред. профессора С.И. Кормилова.

Как заведующий кафедрой И.Ф. Волков выступал в печати с проблемными статьями, как ученый-исследователь занимался творчеством представлявших для него особый интерес писателей – от Е.И. Замятина до В.Г. Распутина, но остался верен и своей главной специализации, написав первое в современной России учебное пособие «Теория литературы» (1995). Он также продолжал читать лекции – это были спецкурсы по теоретическим аспектам русской литературы XX в. На рис. 1 показано схематичное изображение ключевых особенностей художественных методов, по И.Ф. Волкову.

Рис. 1
Восстановлен
по записям спецкурса
А.Л. Крупчановым.
Графика
Н.А. Иванова



Классицизм определялся И.Ф. Волковым как последний из универсальных методов в искусстве. При всей сложности жанровой системы, взаимоотношения человека и мира укладывались в схему, изображенную на плоскости. Человек был частью этого мира и, занимая определенное место в социальной иерархии (чем ближе от периферии к центру, тем оно было более высоким – простолюдин, купец, дворянин, монарх), наделялся соответствующими правами и обязанностями. Это положение, а также качества личности, определялись высшими силами природы или богом, и попытка приобрести более высокий статус без «санкции» высших сил порождалась конфликтом между разумом и чувствами и приводила к печальным или комическим последствиям, вроде появления мещанина во дворянстве. Сентиментализм выделил человека из окружавшего его общества и показал равнозначность в искусстве человека и мира. Причем отношения между человеком и миром приобрели антагонистический характер, что показывают стрелки на схеме. Романтизм добавил к сентименталистским принципам идеал, носивший совершенно исключительный, индивидуальный характер и абсолютно никак не соотносённый с миром (поэтому идеал изображен пунктирно). Критический реализм, утвердивший принцип социального и исторического детерминизма, прежде всего для второстепенных и эпизодических персонажей, на уровне главных героев, согласно И.Ф. Волкову, в значительной степени унаследовал ряд черт романтизма, что привело к появлению в русской литературе целой галереи т.н. «лишних людей». И все же эти персонажи, не похожие на большинство представителей их сословия, отличаются и от романтических героев. Прежде всего тем, что они, во-первых, все-таки связаны со своей социальной средой, и во-вторых, стремятся воздействовать на нее (это взаимодействие, теперь носящее не только конфронтационный характер, показано на схеме двумя разнонаправленными стрелками). Идеал, представленный, как и в романтизме, субъективными устремлениями самого героя, отличается от романтического тем, что персонаж реалистического произведения делает попытку спроецировать идеал на этот мир, стремясь изменить последний. Попытка проекции представлена на схеме вертикальными пунктирными линиями. Результат попытки достижения идеала в критическом реализме, как и в романтизме, практически всегда оказывается отрицательным, или не тем, к которому герой стремится.

Вместо термина «социалистический реализм» И.Ф. Волков предложил использовать термин «социально-утверждающий реализм». В главном этот метод, с точки зрения ученого, имеет больше схожих черт с критическим реализмом, чем с классицизмом, несмотря на тяготение к универсализации. Различие двух реализмов заключается, прежде всего, в том, что главные персонажи формируют свой идеал не только в силу своих субъективных устремлений (на схеме эта часть идеала изображена пунктирно), но и в силу объективных факторов (эта часть идеала изображена сплошной линией). Связь идеала с реальностью также носит не только субъективный, желаемый характер (пунктирные вертикальные линии), но и объективный, действительный характер (сплошные вертикальные линии). Важнейшей отличительной чертой произведений этого метода (безусловно, не в том случае, когда он использовался в качестве нормативистского) И.Ф. Волков считал способность не просто отражать, а преображать, видоизменять окружающий мир.

На основании анализа произведений деревенской прозы профессор предложил в своей «Теории литературы» использовать новый термин – «универсальный реализм».

Эти идеи, по-видимому, в силу того, что И.Ф. Волков не успел их развить, остались практически не отрефлексированными в науке.

В 1991 г. Иван Федорович достиг предельного по формально действовавшему тогда положению об ограничении сроков пребывания в административных должностях возраста – 67 лет – и решил, что больше не будет деканом факультета. Он организовал первые в новейшей истории факультета выборы и предложил профессору М.Л. Ремневой возглавить его. Получив отказ, он сказал: «Ну что ж, в таком случае мне придется просить стать деканом профессора...», – и назвал фамилию. «Вы что, с ума сошли? Тогда уж лучше я», – воскликнула Марина Леонтьевна. На общefaкультетском собрании Иван Федорович представил М.Л. Ремневу как свою преемницу и выдвинул ее кандидатуру. За нее проголосовало более 200 человек из 300 сотрудников факультета.

Через три года, осенью 1994-го, собрав коллектив кафедры, профессор И.Ф. Волков сказал: «Коллеги, вам нужно подумать о новом руководителе. В сентябре будущего года будете выбирать нового заведующего». Все попытки уговорить его остаться на должности были безрезультатными. Однако осуществить задуманное он не успел. Видимо, он уже чувствовал острую нехватку времени. А к окружающим людям его отношение совсем не изменилось. «Надо любить людей!», – как-то сказал он после обсуждения рассказа В. Распутина «Век живи – век люби». «Всех?» «Да, всех». «Даже тех людей, которые преднамеренно совершают низости?» На секунду задумавшись, он ответил: «Столько сил уходит на борьбу с ними, что лучше любить даже их». «А как быть, если тебя ругают очень близкие люди?» Ответ оказался неожиданно простым: «Иногда не имеет никакого значения то, что близкие люди в сердцах могут наговорить друг другу».

Накануне своей смерти Иван Федорович закончил статью о М.А. Булгакове. Профессор позвонил своей дочери и сказал: «Теперь я абсолютно свободен. Все сделал. Буду жить как мальчишка». На следующий день, 22 февраля, его не стало. Он умер на улице, рухнул, когда оторвавшийся тромб перекрыл кровоток. Наверное, только так и мог умереть человек такой огромной духовной и физической мощи, заботившийся о других, но никогда не щадивший себя. Пришедшая в квартиру отца дочь Елена увидела на столе рукопись. Последние слова, написанные Иваном Федоровичем, были: «...чтобы соединиться с ним навсегда в ином мире».

Когда сестра Ивана Федоровича обратилась в старообрядческий храм с просьбой об отпевании, ей был задан вопрос: «А покойный бороду носил?» Нет, не носил Иван Федорович бороды, поэтому и отпевать его пришлось в православном храме Михаила Архангела в Тропареве. На гражданскую панихиду пришло столько людей, что фойе конференц-зала 1 гуманитарного корпуса не смогло вместить всех желающих проститься с И.Ф. Волковым: многие остались стоять на улице. Профессор С.И. Кормилов сказал: «<...> Иван Федорович был человеком необычайной широты души и редкой доброты. Казалось, он источал из себя доброту: чем больше отдавал, тем больше оставалось... Многих он поддержал, многим помог, даже, может, спас... Мы много будем писать об Иване Федоровиче как о человеке, ученом, педагоге. Это нужно, должно, необходимо – прежде всего, нам самим. А вот другое труднее – быть на него похожим. Хотя очень бы хотелось...». А профессор Н.И. Толстой, процитировав есенинское «Мы теперь уходим понемногу...», подчеркнул: «Иван Федорович

принадлежал к поколению, которое поднимало из руин полстраны, к поколению, которое еще с юности и с детства помнило и 1937, и 1941, и 1945 годы. Это поколение никто никогда не называл “потерянным”. Оно и не было потерянным... Царствие Небесное рабу Божьему Иоанну».

Похоронен профессор И.Ф. Волков на Востряковском кладбище, недалеко от могил его друзей.

Russian Literature of the 20th-21st Centuries as a Whole Process (Issues of Theoretical and Methodological Research): The collection of works of VIII International scientific conference; Moscow, December 21–22, 2023. – Moscow: MAKSPress, 2023. – 444 p.

ISBN 978-5-317-07105-9

https://www.doi.org/10.29003/m3683.rus_lit_20-21

The collection of works of the VIII International Conference “Russian Literature of the 20th-21st Centuries as a Whole Process (Issues of Theoretical and Methodological Research)” contains papers devoted to the most relevant and significant problems of modern Russian literature study. The most important aspects of theory and methodology, determined by the genre and stylistic characteristics of the works, the problem of the author, his worldview and aesthetic guidelines, are considered, and issues related to the conceptual apparatus of modern literary criticism are discussed. Although the collection is of a theoretical nature, the history of Russian literature of the 20th century and the modern literary process are presented almost completely.

Keywords: literary studies, literary criticism, contemporary literary process, methodology, author, style, literary direction.

Научное издание

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКОВ
КАК ЕДИНЫЙ ПРОЦЕСС
(проблемы теории и методологии изучения)

Материалы VIII Международной научной конференции
Москва, 21–22 декабря 2023 г.

Подготовка оригинал-макета:
Издательство «МАКС Пресс»
Главный редактор: *Е.М. Бугачева*
Компьютерная верстка: *Н.С. Давыдова*
Обложка: *А.В. Кононова*

Подписано в печать 15.12.2023 г.
Формат 70 x 100 1/16. Усл. печ. л. 36,08.
Тираж 160 экз. Заказ 197.

Издательство ООО «МАКС Пресс»
Лицензия ИД N 00510 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./Факс 8(495)939-3891.

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