

ПРОЗА

ПОЭТА

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ

ПРОЗА ПОЭТА

Коллективная монография

Москва • «Р.Валент»

2026

ББК 84(2Рос=Рус)1
УДК 82-3
П79

*Рекомендовано к изданию Ученым советом филологического факультета
МГУ имени М. В. Ломоносова. Протокол № 6 от 28 мая 2026 года*

Рецензенты:

Д. М. Фельдман, канд. филол. наук, д-р ист. наук, профессор,
профессор кафедры литературной критики РГГУ;

Н. З. Кольцова, канд. филол. наук, доцент,
доцент кафедры истории новейшей русской литературы
и современного литературного процесса
филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова

Редакционная коллегия:

д-р филол. наук, проф. М. М. Голубков,
д-р филол. наук, проф. Н. М. Солнцева,
канд. филол. наук А. А. Семина,
канд. филол. наук М. А. Хлебус

Ответственный редактор

канд. филол. наук А. А. Семина

Проза поэта: коллективная монография. — М.: Р.Валент, 2026. — 176 с.
ISBN 978-5-93439-721-1

В монографии отражены результаты размышлений участников международной научной конференции «Проза поэта», состоявшейся в феврале 2026 г. на филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова. В современном литературоведении до сих пор нет единого мнения по поводу смыслового объема понятия *проза поэта*, что делает настоящее исследование особенно актуальным. В фокусе внимания авторов оказались такие аспекты, как конститутивные признаки прозы поэта, а также ее стилистические и композиционные особенности, критика поэта, ритмизованная проза, орнаментальная проза, синтез искусств.

Ключевые слова: проза поэта, критика поэта, ритмизованная проза, орнаментализм.

The Prose Of a Poet: A Collective Monograph. Moscow, R.Valent Publ., 2026.
176 p. (In Russian)
ISBN 978-5-93439-721-1

This monograph contains the results of collective reflections by participants in the International Scientific Conference “The Prose of a Poet,” held in February 2026 at the Philological Faculty of Lomonosov Moscow State University. Contemporary literary scholarship remains divided on the semantic scope of the concept of *the prose of a poet*, making this study particularly relevant. The authors focus on the following aspects: the constitutive features of the prose of a poet, as well as its stylistic and compositional features; poetic criticism; rhythmic prose; ornamental prose; and the synthesis of the arts.

Keywords: the prose of a poet, poetic criticism, rhythmic prose, ornamental prose.

ISBN 978-5-93439-721-1

© Коллектив авторов, 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Н.М. Солнцева

Проза поэта как понятие5

Г.М. Маматов

Музыкальный код и музыкальность в романе К.Д. Бальмонта
«Под новым серпом» 15

Шэнь Ян

Визуальное повествование в поэзии русского авангарда. 30

Е.В. Базанова, М.В. Михайлова

Миф об Адаме в прозе поэтов
(А. Белый, С. Городецкий, И. Новиков) 45

К.Ф. Азимова

Эстетика театра в критике М. Волошина 60

М.А. Хлебус

«За столом Его» Н.А. Клюева:
опыт интерпретации, контекст, поэтика 69

Ш.Г. Умеров

Лирический цикл и очерковая проза
Сергея Есенина: о сходстве несходного 85

М.В. Михайлова

Сборник Николая Асеева «Проза поэта» (1930):
состав, жанровая специфика, критическая рецепция 96

М.М. Голубков

Поэт о поэте: В.Ф. Ходасевич о Г.Р. Державине 105

А.А. Кунецкая

Проблема взаимодействия стиха и прозы
в художественном мире И. Одоевцевой 117

Б.В. Соколов

Проза поэта Николая Тихонова

(на примере литературного сценария фильма «Друзья») 127

Р.Р. Мингалеева

Проза поэта в книге В. Сосноры «Дом дней» 140

А.А. Семина

«Где сходилась небо с холмами» В. Маканина как проза поэта 149

О.А. Зимина

Зачем поэт обращается к прозе?

Размышление о «прозе поэта» на материале повести

Фаины Гримберг «Флейтистка на Часовом холме» 166

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 174

Н.М. Солнцева (*Москва*)

ПРОЗА ПОЭТА КАК ПОНЯТИЕ

В статье рассмотрена специфика прозы поэта как особого типа повествования. Акценты сделаны на отношениях автора и персонажа в пределах одного нарративного стиля, месте ритма, тропа, звука, строфической композиции, сюжета в прозе поэта разных жанров, степени влияния стиля поэтических текстов на прозу. Материалом послужили произведения И. Бунина, Н. Бурлюка, Г. Иванова, С. Клычкова, А. Ремизова, М. Цветаевой и др. Теоретическую основу составили труды М. Бахтина, А. Горнфельда, Ю. Орлицкого, В. Ходасевича, В. Шкловского, Р. Якобсона и др.

Ключевые слова: «вненаходимость автора», выразительность, глоссолалия, метризация, проза поэта.

N.M. Solntseva (*Moscow*)

THE PROSE OF A POET AS A CONCEPT

The article examines the specificity of the prose of a poet as a special type of narration. It focuses on the relationship between the author and the character within the same narrative style, the role of rhythm, tropes, sound, strophic composition, storyline in the prose of poets, the degree of influence of poetry style on prose. The article uses works by I. Bunin, N. Burlyuk, G. Ivanov, S. Klychkov, A. Remizov, M. Tsvetaeva and others as its material. The theoretical basis was formed by the works of M. Bakhtin, A. Gornfeld, Yu. Orlitsky, V. Khodasevich, V. Shklovsky, R. Yakobson, etc.

Keywords: “the author’s outside”, expressiveness, glossolalia, metrization, the prose of a poet.

Вполне устоявшийся в работах литературоведов-теоретиков смысл словосочетания «проза поэта» (далее ПП) до сегодняшнего дня вызывает ряд вопросов у историков литературы. Например, относятся к ПП рассказы Н. Гумилева, написанные вполне традиционным языком? Да, поскольку рассказы, написанные поэтом Гумилевым, — биографический факт. Нет, поскольку не отвечают нарративным принципам ПП. В каких отношениях ПП состоит с лирической прозой, орнаментальной прозой, малыми и большими эпическими жанрами? Насколько ПП готова мимикрировать под поэзию? Есть границы в сюжетосложении или занимаемом в тексте пространстве? Обязательно стиль поэта влияет на язык его прозы? Есть основания утверждать, что стиль ПП созвучен определенному своду тем? Если стойкий прозаик написал произведение, соответствующее параметрам ПП, возможно ли это произведение идентифицировать как ПП или следует ограничиться понятием «стихоподобная проза»?

Универсальная модель ПП доказательно развернута в трудах Ю.Б. Орлицкого, черты ПП рассмотрены в статьях и других современных исследователей. Очевидно, что в некоторых текстах специфика стиха не просто интегрирована в прозу, но налицо ее экспансия. Она влияет не только на стиль прозы, но и вступает в диалог с содержанием произведения или его эпизода. Для ПП комфортны не только дневниковые, мемуарные нарративы, автометаописания о том, как мир *я* и большой мир ложатся в белоснежную тетрадь; ей отнюдь не противопоказан полиидеизм (воспользуемся определением В. Розанова).

Казалось, в ПП доминирует самовыражение автора, его реакция на себя, в ней не всегда различимы границы между автором и персонажем. *Я* автора (явного или пребывающего за границами событий, диалогов и проч.) и рассказ о персонаже или персонажа о себе могут в равной мере выражаться через специфику ПП, но один и тот же тип повествования не столько упрощает, сколько усложняет смысловые уровни произведения и принуждает читателя к не всегда успешным попыткам разгадывания авторской игры. В тексте проявляется прежде всего мысль, настроение автора, его ощущения образов мира, но персонаж все же не двойник автора.

В ПП, как в традиционной прозе, работает сформулированный М.М. Бахтиным («К философии поступка», между 1918 и 1924; «Автор и герой в эстетической деятельности», <1920–1924>) принцип вненаходимости автора. С точки зрения Бахтина, эстетическая интуиция автора не в силах передать единственность события, совершенного в жизни. Более того, сама жизнь — сложный поступок; в ней всё происходит единожды, ее событийность неповторима. Следовательно, мир культуры и мир жизни не проникают друг в друга. Возможна только попытка вживания (временного, пространственного, смыслового) авторского я в персонажа, только попытка автора найти в нем себя. Чистое вживание означает потерю себя. Погружаясь в мир персонажа, автор всё же возвращается в себя. Но в ПП, как в лирике¹, увидеть вненаходимость автора сложнее, чем в привычной прозе.

В «Распаде атома» (1937) Г. Иванова читательское внимание поглощено исповедью рассказчика, заблудившегося между мыслями о Боге и дыр бул щыл, он попадает в экзистенциалистскую пропасть и самоубивается. Его голос созвучен некоторым настроениям поздней лирики Иванова, но не голосу автора «Распада атома». Рассказчик глух к языку поэзии (неверно цитирует стихи Пушкина и проч.), его откровения неэстетичны, но при этом стиль всего текста гармоничен и ориентирован на язык лирики. Как заметил В. Ходасевич («Распад атома», 1938), «эстетическое качество художественного произведения определяется не содержанием образов, а их взаимоотношением и взаиморасположением, также как мастерством автора <...> Свои неизящные образы Георгий Иванов умеет располагать так изящно, до такой степени по всем правилам самой благонамеренной и общепринятой эстетики»².

¹ Рассматривая вопрос о вненаходимости автора в «Разлуке» (1830) А.С. Пушкина, Бахтин пишет: «В лирике автор <...> растворяется во внешней звучащей и внутренней живописно-скульптурной и ритмической форме, отсюда кажется, что его нет, что он сливается с героем или, наоборот, нет героя, а только автор. На самом же деле и здесь герой и автор противостоят друг другу и в каждом слове звучит реакция на реакцию». Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 18–19.

² Ходасевич В.Ф. «Распад атома» // Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 905–906.

Итак, автор — художественно одарен, персонаж — мелкий и нетворческий человек, хотя нарративный тип ПП со свойственными ему лирическими интонациями, заимствованным у поэзии инструментарием распространен на весь текст (чему не мешает центонность повествования).

В отличие от повествовательной неразделимости «Распада атома» (несмотря на центонность текста), в романах С. Клычкова («Сахарный немец», 1925; «Чертухинский балакирь», 1926; «Князь мира», 1927) язык ПП синтезирован со спецификой сказа, орнаментальной и онейрической прозы. С точки зрения В.М. Жирмунского («Мелодика стиха (По поводу книги Б.М. Эйхенбаума “Мелодика стиха”», 1922), напевный (эмоциональный) и разговорный (понятийный) типы лирики преследуют разные цели: первый воздействует мелодически, создает настроение, второй заостряет смыслы. ПП в романах Клычкова и мелодийна, и понятийна. Иначе сложились и отношения автора и рассказчика. Критики романов не увидели различия между автором и его героями. Автор частично вживался в своих персонажей, но построил повествование на стилевом диалоге между собой (во время учебы в Московском университете сблизившимся с символистами) и рассказчиком, ориентированным на крестьянскую речевую культуру. Как справедливо считает М. Никё («Klickov – KNJAZ` MIRA: Lectures de KNJAZ` MIRA», б.г.), рассказчик здесь — авторская маска, однако их голоса не всегда совпадают. От рассказчика в романах ассоциативные прозаизмы, сравнения и метафоры, выросшие из «почвы», быта, природности деревенского человека; авторская тропеизация выражена через многочисленные сравнения и метафоры, ритм передает целостность бытия, лексика в основном свободна от диалектизмов, отчетлив литературный (гоголевский) контекст. Вместе с тем живая речь рассказчика («Можешь не слушать, а что соврать, коли доведется, так совру подчас, ей-Богу, — сказать больше, чем правду!...») может быть сплавлена с авторской поэтикой («В глазах у нее колыхалась такая бездонная синь, будто сама весенняя полночь со своими звездами и с месяцем посередине упала ей на глаза, и она ничего уж, кроме густо насыпанных звезд, кроме высокого месяца

да под месяцем отливающей месячной синью воды, — ничего уж не видит!..»³).

Бахтин («К философии поступка») высказывает мысль о значении слова в выражении единственности поступка (т.е. мира жизни, автора): необходимо единство слова как понятия, слова-образа и интонации слова, что, на наш взгляд, прямо соотносится с ПП. Прежде всего ПП выразительна, потому что порождается поэтическим мышлением, и, возможно, с этим соглашались большинство поэтов. По И. Бродскому («Поэт и проза», 1979), поэзия учит прозу гармонии, связанности слова с контекстом, лаконизму, звуковым аллюзиям, бессюжетности, энергии монолога, интонации, корневой рифмовке, структурной спрессованности речи, сфокусированности мышления. По такой логике поэзия эстетически доминирует над прозой. В. Шкловский («Воскрешение слова», 1914) полагал, что слово, пройдя путь от поэзии к прозе, много потеряло; например, поэтическому языку противопоказан автоматизм восприятия, а в прозе восприятие не тормозится на слове. Приведен такой пример: словосочетания «подошва горы» или «глава книги» выразительны в поэзии и утратили внутреннюю форму (т.е. семантическую глубину, художественность) в прозе. Кроме того, Шкловский сослался на пример А. Горнфельда («Муки слова», 1906): если строки из «Подражания Шиллеру» (1877) Н. Некрасова «*Стих, как монету, чекань: / Строго, отчетливо, честно, / Правилу следуй упорно: / Чтобы словам было тесно, / Мыслям — просторно*» перевести в прозу («Чекань стих, как монету, отчетливо, строго, честно, следуй упорно правилу» и т.д.), то получится «заурядный дидактический афоризм»⁴. Горнфельд аргументировал свой вывод о том, что «поэзия переводит нашу мысль в иную сферу, где смысл повседневного слова углубляется и усложняется», тем, что ритм, метафоры, повторы и прочие поэтические приемы приближают читателя к чувству, «пульсирующему под тонкой оболочкой слов»⁵.

³ Клычков С.А. Чертухинский балакирь // Клычков С.А. Собр. соч.: в 2 т. М., 2000. Т. 2. С. 41.

⁴ Горнфельд А.Г. Муки слова // Горнфельд А.Г. Муки слова: Статьи о художественном слове. М.; Л., 1927. С. 87.

⁵ Там же. С. 85, 86.

Р. Якобсон («Заметки о прозе поэта Бориса Пастернака», 1935) считал, что В. Брюсов, А. Белый, а также В. Хлебников, В. Маяковский, Б. Пастернак подготовили новый взлет русской прозы. Вопрос о том, чему проза учит поэзию, не прозвучал. Правда, Горнфельд отметил: «Но, очевидно, и средства поэзии недостаточны: больше всего на муку слова жалуются именно поэты. Поэзия имеет возможность передать многое из недосказанного, но и эта возможность не беспредельна, и пределы ее там же, где пределы всякого иного завоевания в области мысли: в комбинации индивидуальных усилий и условий времени»⁶.

Как считают теоретики, есть ряд стилевых специфик, составляющих парадигму ПП и, следовательно, придающих ей особую выразительность. Например, метризация. В исследовании С.И. Кормилова («Маргинальные системы русского стихосложения», 1995) рассмотрен большой корпус текстов от конца XVIII в. до прозы Ч. Айтматова, О. Сулейменова, Саши Соколова и др. Но возникает вопрос: все ли тексты прозаиков, к которым обращается Кормилов, следует считать ПП? Скорее всего, нет. Точнее обозначить их как стихоподобные; отнюдь не все тексты написаны поэтами, да и метр не единственный показатель ПП. К месту вспомнить о сомнениях (конечно, далеко не всегда справедливых) в художественной ценности метризации прозы. З. Гиппиус («Проза поэта», 1906) скептически отнеслась к сближению поэзии и прозы в границах одного текста. Е. Замятин был категорически против использования метра в прозе: «Точный метр в прозе есть преступление», «крупный недостаток», «метрического ритма в прозе не должно быть»⁷, анапестирование А. Белым «Котика Летаева» (1916) он считал недостатком. Исключением, с его точки зрения, был апокриф А. Ремизова «О безумии Иродиадином» (1906): «уместны и даже хороши метризованные фразы», тогда как «Человек» (1903) Горького «производит такое тягостное, удручающее впечатление»⁸. Сам Горький, с живым

⁶ Там же. С. 87.

⁷ Замятин Е.И. О ритме в прозе // Замятин Е.И. Техника художественной прозы. Лекции. М., 2023. С. 109.

⁸ Там же. С. 111, 109.

О силлабо-тоническом метре в прозе самого Е. Замятина («Дракон», «Мамай», «Пещера», «Наводнение», «Икс», «Рассказ о самом главном» и др.): Орлицкий Ю.Б.

интересом отнесшийся к «Сахарному немцу» (1925) С. Клычкова, не одобрил метризации этого романа, сравнив ее с «гекзаметрами» (так он выразился) «Устоев» (1878) Н.Н. Златовратского. Возможно, Горький усомнился в корректности сочетания стихоподобия и темы деревни. Согласимся с мыслью Кормилова: до А. Белого метризация остраивала прозу, но А. Белый настолько расширил метризованное пространство текста, что оно уже не выглядело остранимым на фоне нейтрального стиля.

Для ПП специфичен ритм в целом. Актуальны для ПП мысли О. Брига («Ритм и синтаксис», <1927>, доклады «О стихотворном ритме», 1919 г., «О ритмико-синтаксических фигурах», 1920, и др.) о месте в ритме стиха синтаксических форм, связи ритма, синтаксиса, фонической композиции слов и словосочетаний, семантики, о ритмико-синтаксическом параллелизме. Морфологические, звуковые, синтаксические, лексические повторы, однородные члены, инверсии при лаконизме фразы создают «высоковольтность»⁹ слова, «ритмическое напряжение»¹⁰ фрагмента и всего текста («Они косили и пели, и весь березовый лес, еще не утративший густоты и свежести, еще полный цветов и запахов, звучно откликался им»; ниже: «Они шли и пели»; ниже: «они пили из деревянных жбанов родниковую воду, — так долго, так сладко, как пьют только звери да хорошие, здоровые русские батраки»¹¹ и т.п.). Градус ритмизации повышается за счет рифмовки. Отметим: Замятин категорически отрицал рифму в прозе, аргументируя свою точку зрения тем, что «проза строится на диссонансе или на неполном консонансе»¹², и допустим только один случай рифмовки — это когда слова расположены рядом. Ритм также создается через поэтические цитаты и стиховые фрагменты-вставки. В итоге тексту придается

Техника прозы и «Хронический анапест»: Замятин против Андрея Белого // Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в культуре Серебряного века. М., 2019. С. 688–704.

⁹ Замятин Е.И. О литературе, революции, энтропии и прочем // Замятин Е.И. Техника художественной прозы... С. 173.

¹⁰ Орлицкий Ю.Б. Техника прозы и «Хронический анапест»... С. 697.

¹¹ Бунин И.А. Косцы // Бунин И.А. Собр. соч.: в 8 т. М., 1995. Т. 4. С. 336, 337.

¹² Замятин Е.И. Инструментовка // Замятин Е.И. Техника художественной прозы... С. 104.

«словесная и ритмическая сила»¹³ (М. Сабашникова об апокрифе Ремизова «О страстях Господних», 1906). Особый инструмент ритмизации — абзацы в одно предложение (подобные стиху, строфе), за счет чего текст прочитывается как интонационный поток. Речь идет о версейной прозе, структурно ориентированной на библейский стиль.

ПП выразительна за счет звука. Звуковая сторона текста — предмет теоретических размышлений поэтов-прозаиков XX в. (работы А. Белого, С. Есенина, О. Мандельштама, В. Хлебникова и других кубофутуристов, Ю. Иваска и др.) Один пример — интерес к глоссолалии. Для Белого глоссолалия — и многообразие языков, и органическая, космическая, цветная природа звука. Для Мандельштама — интеграция иноязычия в русскую речь, говорение поэтов на языках всех культур. Для Иваска — как бы бессмысленные звуковые сочетания, близкие гиадам¹⁴, напоминающим дифтонги (возможно, эстонского языка). Особое значение поэты-прозаики придают тропеическому языку. Как Jakobson («Заметки о прозе поэта Бориса Пастернака») писал в связи с «Детством Люверс» (1918), на смену эпическому отношению к действительности пришла поэтика аффективных переживаний действительности и личного, волевого в ней, что проявилось в метонимиях Пастернака. Мотивное, лейтмотивное повествование, свойственное модернистской прозе, снижает в ПП статус сюжета. Немотивированность событий, недосказанность, открытый финал обусловлены мифологемами, стилем онейросферы, лирическими фрагментами, что проявляется как в малых жанрах, так и в романах, например Клычкова. Поэт и литературовед П. Журов писал ему о «Сахарном

¹³ Волошина-Сабашникова М.В. Зеленая змея: мемуары художницы. СПб., 1993. С. 165.

¹⁴ Бобышев Д.В. Муза Иваска // Иваск Ю. Повесть о стихах. New York: Russica Publisher, 1987. С. 146. «Фонетически идеи необарокко должны выражаться в так называемых глоссолалиях (ангельском языке хлыстовских радений), то есть во вдохновенных восклицаниях и междометиях. Этим сильным средством Иваск, впрочем, пользовался умеренно, предпочитая ему иного рода контрастные столкновения: гиады (якобы неблагозвучные скопления гласных) или спондеи (сталкивания ударений). Стих начинал умышленно бурлить, хромать, свистеть — вести себя вызывающе». Там же.

немце»: роман «замечательный и поразительный», «чистое золото», но кое-что в нем осталось неуясненным, например, мотивировка убийства Зайчиком немца, логика последней главы (автор ее «натягивает»¹⁵). Поэтическая специфика романа как раз диктовала недосказанность происходящего, неаналитичность поступка, эффект кажимости. Это же недопонимание природы ПП обнаруживается в упомянутой выше рецензии Ходасевича на «Распад атома», посчитавшего, что Иванов рассказал историю героя неубедительно.

Специфичность ПП смещает жанровые нормы, что, например, Бродский («Поэт и проза») увидел в прозе Цветаевой, объяснив это так: традиционная проза тяготеет к достоверности события, детали, тогда как в поэзии над действительностью преобладает звук. Помимо рассказов, повестей, романов, черты ПП есть в письмах, например Н. Клюева. Или в эссе с выраженным авторским восприятием мира. Например, «Тишина Эллады» (1912) Н. Бурлюка — версейная, ритмизованная проза с метрическими словосочетаниями, анафорами, поэтизмами («Мы твои на рубеже гиперборейских стран и черных волн неугомонного моря», «страна покинутых храмов и жертвенников, под сенью распятой красоты», «в жестокой согбенности наших городов»¹⁶ и т.п.). ПП как идиостиль проникла даже в теоретические работы, например кубофутуристов. Декларация Крученых и Хлебникова «Слово как таковое: О художественных произведениях» (1913) выразительна за счет коротких абзацев, поэтических цитат, акцентов на звук, повторов, брутальных ассоциаций («Чтоб писалось туго и читалось туго»; стиль футуриста — «занозистая поверхность, сильно шероховатая», а «не безголовая, томная, сливочная тянучка поэзии»¹⁷). Два предисловия Шкловского к сборнику его статей «Ход коня» (1923) с их версейностью, повторами и проч. — безусловный пример ПП.

¹⁵ Письмо от 12 июня 1925 г. См.: Сергей Клычков: Переписка, сочинения, материалы к биографии // Новый мир. 1989. № 9. С. 198.

¹⁶ Бурлюк Н.Д. Тишина Эллады // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. СПб., 2009. С. 161, 162.

¹⁷ Крученых А.Е., Хлебников В. Слово как таковое: О художественных произведениях // Там же. С. 76, 77.

Поэт в своей прозе теряет или приобретает? Возможно, не теряет, не приобретает, он другой. Гиппиус («Проза поэта») считала, что Брюсов в рассказах книги «Земная ось» (1906) перестал быть Брюсовым, потерял индивидуальность, он в прозе кто угодно, но не Брюсов, не Э. По. Бродский («Поэт и проза»), напротив, считал, что Цветаева-прозаик привнесла в эпические тексты специфические черты своей поэзии. Основанием послужил анализ ее мемуарной прозы «Дом у старого Пимена» (1933). В частности, он обратился к частым в ее поэзии тире, интонационно функциональным в прозе. Приведем ее отклик («Нездешний вечер», 1936) на чтение Есениным «Марфы Посадницы» (1914). Цветаева вводит в свой и есенинский тексты тире как паузы, тем самым усиливает экспрессию образа: «Помню сизые тучи голубей и черные — народного гнева. — Как московский царь — на кровавой гульбе — продал душу свою — антихристу... Слушаю всеми корнями волос. Неужели этот херувим, этот Milchgesicht, это оперное “Отоприте! Отоприте!” — этот — это написал? (С Есениным никогда не перестала этому удивиться»¹⁸).

В заключение отметим, что ПП разнообразна, тексты отмечены идиостилем, в котором есть или отсутствует метризация, прозрачность образа, густота тропов, инверсионность, кантиленность, фонетическая или лексическая брутальность, интрига и проч. В стилевом отношении проза М. Кузмина, О. Мандельштама, Н. Клюева, А. Ремизова, В. Хлебникова и многих других говорит о многовекторности ПП. Она психологична или, напротив, вносит в новейшую русскую литературу примитивизм¹⁹. Наконец, она способствует жанровой эволюции эпоса. Ее потенциал не исчерпан.

¹⁸ Цветаева М.И. Нездешний вечер // Цветаева М.И. Собр. соч.: в 7 т. М., 1994. Т. 4. С. 287. Milchgesicht (нем.) — молочное лицо.

¹⁹ О неопримитивизме (антипсихологизме) прозы Кузмина и Ремизова: Марков В.Ф. Беседа о прозе Кузмина // Марков В.Ф. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб., 1994. С. 165, 166.

Г.М. Маматов (Тюмень)

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОД И МУЗЫКАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ К.Д. БАЛЬМОНТА «ПОД НОВЫМ СЕРПОМ»

В статье рассматривается концепция музыки в эмигрантском романе К.Д. Бальмонта «Под новым серпом». Изучаются основная символика, взаимосвязь *Musica Mundana* и *Musica Humana*, тема Мировой Гармонии, к которой стремится Жоржик, один из главных героев романа, являющийся ребенком-поэтом, наделенным особой творческой силой. Статья завершается изучением лейтмотива «серпа», повторяющегося на протяжении всего текста в различных образно-мотивных вариациях, что сближает архитектуру романа с музыкальным произведением.

Ключевые слова: К.Д. Бальмонт, музыка, музыкальность, эмигрантская литература, символизм.

G.M. Mamatov (Tyumen)

MUSIC CODE AND MUSICALITY IN THE K.D. BALMONT'S NOVEL "UNDER THE NEW SICKLE"

In the article we are researching the conception of the music in the émigré novel by K.D. Balmont "Under the new sickle". We study the central symbolic, correlation of *Musica Mundana* and *Musica Humana*, the theme of the Great Harmony, in which Georges, one of the protagonists of the novel, strives, he is the child-poet, which has special artistic power. The article concludes with the leitmotiv "sickle", it's repeated throughout the novel in different images and motives variations — that it brings the architecture of the novel closer to a musical composition.

Keywords: K.D. Balmont, music, musicality, émigré literature, symbolism.

Перед непосредственным анализом романа Бальмонта следует разделить два заявленных в названии понятия. В научной литературе данные термины уже представляются устоявшимися, так как обозначают функционирование словесной музыки на разных текстуальных уровнях. Прежде всего, это касается понятия «музыкальный код». Общее его толкование дано Е.Е. Соловьёвой: «музыкальный код литературы — система знаков, представленных в литературном художественном тексте, так или иначе связанных с музыкой как искусством»¹. В данной статье мы трактуем понятие музыкального кода как способ словесного, символического и знакового воплощения музыки в литературном произведении, соотносящегося с уровнем лексики.

Другим основополагающим термином становится музыкальность. Данное понятие восходит к стиховедению А. Белого, чьи идеи развиты Б.М. Эйхенбаумом, согласно которому музыкальность равнозначна мелодике: «Термин „мелодика“ вызывает ассоциацию с музыкой. Но если употреблять его не в расширенно-метафорическом смысле, то ассоциация эта оказывается совершенно законной. Искусства тоже не только дифференцируются, но и тяготеют попеременно друг к другу»². Исследователь вводит мысль о музыкальной природе лирики. Данный вопрос касается таких элементов поэтического текста, как интонация и ритм. Работы Белого и Эйхенбаума определили подходы к исследованию музыкальности в дальнейшем, причем этот термин использовался филологами в значении стиховой структуры. Итак, в данной статье под музыкальностью понимается совокупность стиховых, фонических и синтаксических приемов, сближающих литературу и музыку.

Таким образом, музыка в литературном произведении проявляется, в целом, в двух основных видах, каждый из которых включает в себя свою систему способов диалога искусств, что можно представить в виде схемы.

¹ Соловьёва Е.Е. «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» // Stephanos. 2016. № 2. С. 119.

² Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. Петербург: ОПОЯЗ, 1922. С. 20.



Необходимо также выделить классификацию способов взаимодействия музыки и литературы, представленную С.П. Шером: «1. Симбиоз музыки и литературы (вокальная музыка). 2. Литература и музыка (программная музыка). 3. Музыка в литературе: а) вербальная музыка (имитация музыки словами); б) речевая музыка (традиционная музыкальность; фоника, ритм, динамика); в) аналогии музыкальной техники и структуры»³. Данная классификация особенно важна при анализе модернистской литературы, в которой интермедияльная поэтика достаточно значима, а музыка создает целую мифологию⁴.

Рассматриваемый вопрос особенно актуален при анализе поэтики К.Д. Бальмонта. Мотиву музыки в его поэзии посвящено немало специальных исследований. Проанализированы основные символические образы в его лирике⁵, отношения с русскими

³ Scher S.P. Einleitung: Literatur und Musik Entwicklung und Stand der Forschung // Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: E. Schmidt. 1984. P. 9–26.

⁴ Гервер А.А. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001. Далее ссылки на данную монографию даются в квадратных скобках с указанием страницы.

⁵ Епишева О.В. Музыка в лирике К.Д. Бальмонта: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2008. 20 с.; Марков А.В. «Воздушный остров» Бальмонта и «Сны» Прокофьева: сродство философии сна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 122–139.

композиторами⁶, важно и то, что отдельные аспекты поэтики старшего символиста рассмотрены музыковедами⁷. Однако проза поэта и в особенности его автобиографический роман «Под новым серпом», опубликованный в 1923 г. в Берлине в издательстве «Слово», остаются лакуной в исследовательской литературе о Бальмонте и, в частности, в контексте работ о влиянии искусства звуков на его творчество. Указанный «эмигрантский» роман рассматривался с позиций отдельных мотивов⁸ или как неомифологическое произведение⁹. При этом изучение музыкального начала в данном сочинении еще не предпринималось, что является безусловным упущением и обуславливает актуальность предлагаемой статьи. Нельзя не согласиться с выводом Л. Гервер: «Звуковой мир Бальмонта поражает своим многообразием — при том, что весь словарь звуков выдержан в едином смысловом ключе. <...> Многие стихотворения содержат настоящие каталоги звука» [81].

Данное высказывание исследовательница применила при анализе поэтического творчества символиста, однако и в отношении романа оно также справедливо. Персонажи произведения воспринимают мир аудиально: так, главная героиня, Ирина Сергеевна, играет на фортепиано. Многие из образов кажутся достаточно типичными: пение птиц («поют петухи», «тонкий свист синицы», «голос захмелевшего соловья», «веселый стук дятла», «звонко пели жаворонки»), звучание насекомых («жужжание пчел и мух», «малая песня кузнечика», «жужжание майских жуков»), шум построек («певучий шум мельницы», «зловещую песню гудка»). В целом

⁶ Вершинина И. Бальмонт и Стравинский // Музыкальная академия. М., 1992. С. 130–135.; Штейнер О.А. С.И. Танеев и поэты Серебряного века // Конференция памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915–2015. Сб. статей к 100-летию со дня смерти. М., 2015. С. 383–400.

⁷ Потяркина Е.Е. К.Д. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX–XX веков: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2009. 30 с.; Верба Н.И. «Русалка» К.Д. Бальмонта в русском романе // Вестник Кемеровского государственного университета культуры. 2018. № 43. С. 153–168.

⁸ Бучкина Е.А. Сюжет пересечения границы в русской символистской литературе (на примере романа К.Д. Бальмонта «Под новым серпом») // Ценности и идеалы. 2016. № 6 (46). Т. 2. С. 150–157.

⁹ Боровкова И.В. Проза К.Д. Бальмонта. (Автобиографический аспект): дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2002. 17 с.

в романе насчитывается более двадцати лексем, обозначающих звук: «шум», «рулада», «шелест», «звон», «пение», «скрип», «звучание», «свист», «крик», «гром», «свистулька», «пение», «трель» и т.д. В произведении упоминаются великие композиторы (Людвиг ван Бетховен, Р. Вагнер, Ф. Шуберт) и их произведения (ария Вольфрама «К звезде» из оперы «Тангейзер», «Лунная соната», романс «На дальнем горизонте»). Даже предметы неодушевленной природы обладают своей неповторимой звучностью, например самовар и куранты («Часы мелодично звенели, самовар пел песни, черный кот лежал у печки и, прищурив глаза, мерцал этими зелеными драгоценными камнями»¹⁰) или игрушки, причем музыка в следующем описании подчеркивает главенство фантастического начала в мире детей, для которых каждый предмет наделен особой звучностью и жизнью: «Кубари, волчки, заведут песню, кружатся, не кончат до завтра. Плясуны канатные, из наилучшего картона, дёрнешь за ниточку, руки-ноги дрыг в разные стороны, а иные даже язык показывают. <...> Мужик с медведем, деревянные, а как по железу молотками бьют, тот — стук, и этот — стук, не узнаешь, кто лучше молотком работает. <...> Утята, гусята, собачки, барашки, у каждого голос есть, только пожми немножко, сейчас заговорит по-своему, как ему природа его велит. Зайчик-барабанщик, сам беленький, перед барабаном сидит, только его повезешь за вожжи, бьет барабанную дробь» [247].

Рассмотрим музыкальный код романа, являющийся крайне значимой смысловой доминантой текста Бальмонта. В произведении центральна символика различных музыкальных инструментов, среди которых и старинные и современные поэту виолончели, скрипки, охотничьи рога, барабаны, «таинственные полуонемевшие клавикорды, которые, всё же, если поиграть на них, издавали глуховатые сентиментально-сладостные звуки» [356]. В данной образности особо выделяется зловещий символ бубна из кожи охотничьей собаки Глеба, второго сына Ирины Сергеевны и ее мужа, дворянина Ивана Андреевича, и среднего брата Игоря и Георгия:

¹⁰ Бальмонт К.Д. Собр. соч.: в 7 т. М., 2010. Т. 5. С. 375. Далее ссылки на это издание даются в квадратных скобках с указанием страницы.

«охотничья собака, по прозванию Верный, славилась по всей округе не только среди охотников. И в самом деле, ум не так часто встречается и среди людей, — исключительно умная и красивая собака вдвойне чудо. <...> Когда парни эти проходили по деревне, Глеб увидел, что оба музыканта — как раз его враги <...>. Случилось так, что в Иванов день опять на деревне водили хоровод. <...> И снова появилась кучка фабричных парней. Они были во хмелю. <...> И гармошек было целых три, а у бубеника был в руках большой хороший бубен, разукрашенный красными ленточками и звонкими бубенчиками. <...> Бубен бешено играл» [360–361]. Данный образ связан с характерным для Бальмонта символом инструмента из человеческих костей или частей тела, что, по точному наблюдению Л. Гервер, восходит к архаичным мифам. Этот мотив трактуется исследовательницей как обретение иного бытия в музыке [73] и как воплощение дионисийского начала [92]. О. Ханзен-Лёве интерпретирует представленную символику как апокалиптическую¹¹. Безусловно, символика бубна из кожи охотничьей собаки вполне вплетается в контекст дионисийско-апокалиптического, на что указывают мотив хоровода и время, когда происходит данное событие: Иванов день (Праздник Ивана Купалы), наиболее разгульный и буйный праздник у древних славян, сопровождавшийся музыкой бубнов и трещоток, дикими танцами, схожими с греческими вакханалиями или плясками архаичных народов, пьянством и сексуальной безудержностью, что предполагает в образе бубна связь с классической для символизма дихотомией Эроса и Танатоса. Не менее значим апокалиптический контекст. С одной стороны, концом времен в романе является Революция, разрушающая государство, но с другой стороны, справедливый суд Христа. Зверство крестьян, убивающих собаку, проецируется на буйное и стихийное движение Революции. Сам хоровод можно трактовать как вариацию мотива пляски смерти, что противопоставлено балам в залах Москвы и усадьбе Ивана Андреевича, где гости танцуют вальсы и мазурки.

¹¹ Ханзен-Лёве О.А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 111.

Можно говорить, что образ бубна и мотив дикой пляски выражают своеобразное единство разнородных начал. Тема музыкального единения душ и сердец возникает в других контекстах. Рассмотрим эпизод, в котором Ирина Сергеевна играет «Лунную сонату» Ивану Андреевичу и Зигмунту Огинскому, польскому помещику, с которым она согрешает, что в итоге заставляет ее мучиться из-за греховного адюльтера¹²: *«Единственная власть музыки, ее нездешнее Божеское преимущество — сразу сливать воли и сердца, одним созвучием — почему именно этим, не скажет никто, — сочтанием двух-трех звуков и их чуть заметным уклонением к новому созвучию, их легким, звонким перебегом к другой неопределимой сказке без имени, зовом ниоткуда, узывом в никуда, этой игрой, сплетенной из паутин, что выпряли лунные души и овевали крылья улетающих птиц, что, улетев, всегда возвращаются в самый неожиданный миг; власть заставить множество разных сердец, и даже вражеских, биться как единое сердце, внезапно отдохнувшее от всего, что было только что убедительно и сразу растаяло, как тень на стене от вошедшего в комнату луча; <...>. Широкие волны “Лунной” сонаты Бетховена говорили спокойно, убедительным голосом одной души, видящей, к другой душе, которая должна, не может не увидеть»* [174–175]. Музыка «Лунной сонаты» становится особой духовной материей, она воспринимается через осязательные образы, поэт уподобляет ее морским волнам, что вводит типичную в литературе метафору музыки-воды. Искусство звуков становится океаном, в чьих водах объединяются души людей в потоке, а множество сердец соединяются в одно целое и бьются в едином ритме, что восходит к идеям младших символистов о музыкальной соборности, которые базируются на эстетике Р. Вагнера и Ф. Ницше (мифы о Мировом Оркестре¹³, Хоре или Хороводе¹⁴).

¹² Данная образность может отсылать к циклу «Лунная соната» из книги «Только любовь: Семицветник».

¹³ Блок А.А. Интеллигенция и революция // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 19.

¹⁴ Иванов В.И. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов В.И. Собр. соч.: в 4 т. Брюссель, 1979. Т. 2. С. 89–91.

В данном случае нельзя не отметить, что соната Бетховена, как и вся остальная музыка в романе, объединяет в себе два полярных начала, известных в искусстве как *Musica Mundana* и *Musica Humana*. Согласно А.Е. Махову, *Musica Mundana* — «принцип архитектоники, структурного устройства произведения: она обуславливает устроенность космоса — внешнего мира; гармоническая устроенность словесного произведения — отражение этой музыкально-космической гармонии»¹⁵. Это Высшая Музыка Вселенной, создаваемая по законам теории Боэция, что находит воплощение в лирике многих поэтов романтизма и символизма, для которых искусство звуков виделось одним из главных мотивов. В то же время, в унисон этой мировой музыке звучит *Musica Humana* или «музыка души» — «отражение <...> той внутренней, цельной и неделимой сути человека, которую античный автор назвал бы “нравом”; в этой ипостаси музыка — выражение внутреннего мира, а в предельном случае <...> — она и его содержание»¹⁶. Следует также учитывать мысль Л. Гервер, которая вводит понятие *Musica Instrumentalis*, которая часто проявляется как часть духовной внутренней музыки человека и способна звучать «эхом» мировой гармонии [51].

У Бальмонта гармония двух музык является духовной категорией для всех героев романа. Она сочетает как витальные, так и трагические значения. Жизнь невозможна без смерти, как и наоборот, а потому каждый герой романа либо обретает целостность, либо погибает и сходит с ума, так и не найдя ее. Ярким примером этого становятся судьбы Игоря и Георгия. Первый является революционером и набожным человеком, который теряет свой истинный путь из-за неправых взглядов, а потому и уход от гармонии оборачивается для него сумасшествием и гибелью: «Потерявшаяся мысль беспомощно старалась *связать в одну цельность разные мысли, взаимомисключающие одна другую*, доводы чистого рассудка и догматы церкви <...>. Казалось, что он без конца убеждал и уговаривал неисчислимые сонмы призраков, которые незримо толпились около него, свидетельствуя о своей непреклонной решимости быть в роз-

¹⁵ Махов А.Е. *Musica literaria*. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005. С. 23.

¹⁶ Там же.

ни и сеять вражду всего ко всему, тогда как ему было четко зримо, что правда одна, что дорога, которая есть путь, одна, что жертва радостна, и, *если все примут жертву покорно, времени больше не будет, и Вселенная станет одной неизменяющейся, хотя изменчиво сверкающей, Вечностью*, как мельчайшие капли влаги, превратившись в снежинки, все сверкают по-разному на снежной поляне и все вместе образуют *одну огромную снежную равнину, на которой все так бело, так тихо, так спокойно*» [381–382]. Взгляды Игоря призрачны и невежественны, его понимание целостности доводит его до страшного финала. Становясь революционером, он теряет связь с реальностью, увлекаясь романтическими социалистическими и религиозными идеями, не замечая, что жизнь его бесплодна: «*Первые пчелы жужжали около первых расцветших верб, и Страстная была неделя, когда в сельской церкви пели панихиду о юном, ушедшем в путь без возврата. Бледные и печальные, молились о нем отец и мать. Молились братья. Истоиво крестились пришедшие в церковь мужики, молились и они о том, кто лежал в гробу и ушел из жизни, не сделав им ничего злого, не сделав им и ничего доброго*» [383].

Совершенно иной путь проходит Георгий, в котором угадываются биографические черты самого Бальмонта. Мир звучит для него всегда в ритме прекрасной мировой гармонии, с которой он соединен духовно. *Musica Mundana* слита и с *Musica Humana*, и с *Musica Instrumentalis*, что создает гармоничное мироздание, связываясь с мотивами детства, поэзии, музыки, вдохновения, красоты, природы и Божества, он уподобляется весенней птице, чье предназначение — петь, несмотря ни на что: «И в саду в мгновения грозного затишья обворожительно *поет весною иволга, виолончельными своими переливами теша слух и утоляя в слушающем жажду освобождающей музыки*. <...> И что ей, певучей, до того, что, быть может, эта самая гроза не только очистит воздух, но и кого-то убьет, что-то истребит, что-то подожжет, быть может, сожжет то самое дерево, на котором ее гнездо, ту самую липу, в чьих ветках звучит *эта птичья виолончель*. <...> ослепительно-звонко и освобождающе-свежо зазвучал молодой голос Георгия Гиреева, юного поэта, нашедшего в глубине своей хотящей души, влюбленной в музыку

и познавшей радость полного перевоплощения во всё то, к чему она приближалась, новый *зазывчивый стих, поющий* о смелости, о воле, о счастье, пронизанный солнцем и являющий касание тончайших лучей, ведущих к серпу новой луны, победный стих, похожий на поцелуй, в час мирового причастия души, которая не примирится с меньшим, как ко всему коснуться и, становясь тем, к чему приближаешься, постичь в безграничном разнообразии связующее единое» [387–388]. Игорь становится поэтом-избранником Мировой Души, наделившей его силой творца. Он сохраняет до конца детское отношение к миру, которое необходимо для истинного поэта, чье наивное и чистое сердце способно объять весь мир и постичь тайну вселенной, которой является всемирная гармония, правящая движением космических светил. Потому роман завершается описанием гармонии сфер, которая строится на битве противоположных числовых элементов и оканчивается приходом Христа, держащего в руках серп. Его Суд, с одной стороны, страшен и грозен, что вплетается в апокалиптический контекст, но с другой стороны, именно этот Суд несет Гармонию и Спасение.

Приступим к анализу музыкальности романа. При рассмотрении внутренних уровней текста было выявлено, что «Под новым серпом» строится на повторениях одних и тех же мотивов, слов, словосочетаний и предложений. Такие частые повторы близки понятию лейтмотива. В музыковедении суть данного термина «состоит в варьированном проведении одной и той же темы или тем сквозь все части одной инструментальной композиции»¹⁷. В сонате или симфонии может настойчиво повторяться в разных видах одна и та же мелодия, которая будет изменяться лишь по тональности (мажор-минор) или ритму (лейтмотив судьбы в Пятой симфонии Бетховена). У Бальмонта главные лейтмотивы упомянуты в первой главе, являющейся своеобразной прелюдией ко всему произведению. То есть в начальной части романа происходит знакомство читателя с основным сюжетом и героями и задаются главные символические темы, которые будут изменяться по своей

¹⁷ Рыжкова Н.П. Понятие «лейтмотив» и его синонимы в терминологической системе В. Д'Энди // Журнал общества теории музыки. 2019. № 4 (28). С. 74.

смысловой наполненности и эмоциональному содержанию (то-нальность): паутина, пряжа, пение птиц, листопад, осень, весна, охота, лай собак, хрусталь. Рассмотрим лейтмотив серпа, заявленный в названии романа. В начале серп соотнесен с темой грехопадения главной героини, Ирины Сергеевны, и возникает как метафора месяца: «Молодое сердце билось. Молодое сердце хотело ласки, полной ласки, всего счастья. Поцелуя, открывающего невидимые окна, которые вдруг распахнутся в огромное голубое пространство. Поцелуя, раздвигающего широкие темные завесы, за которыми звезды и новый серп луны» [172]. Новый серп соотносится с космическими и эротическими мотивами, что в дальнейшем возникнет в описании галактического сада со звездным деревом познания, на чьих ветвях растут золотые яблоки и виноградные гроздья, что отсылает к сюжету об Адаме и Еве. Любовь имеет положительное значение, это движущая мир сила, даруемая Мировой Гармонией. Именно в акте поцелуя и страстного слияния соединяются тела. В дальнейшем серп луны упомянут в начале эпизода, когда Ирина Сергеевна играет «Лунную сонату»: «В зале, уставленной цветочными горшками с причудливыми растениями теплых стран, небольшими пальмами, рододендронами, диким виноградом, плющом, кактусами, лимонными и апельсиновыми деревцами, *густой и богатой звучностью запело фортепьяно, а в окно над ним гляделся тонкий серп новолуния*» [174]. А. Афанасьев пишет, что метафора «серп луны» в славянской культуре имела зловещее, негативное значение. Полумесяц считался оружием демонов-туч, с которыми борется бог-громовник: «серпом представлялся и молодой месяц; как светило ночи, а ночь приравнивалась темным тучам и туманной зиме, серповидная луна могла навести на мысль о губительном орудии в руках демонов»¹⁸. У Бальмонта серп-оружие возникает сразу в нескольких значениях. Помимо лунного месяца, в романе упоминается орудие, используемое во время жатвы. Важно, что звон лезвий, срезающих колосья и травы, имеет особую гармонию и вместе со звучанием насекомых вводит Ирину Сергеевну в состояние абсолютной гармонии: «А когда поспела рожь и засверкали

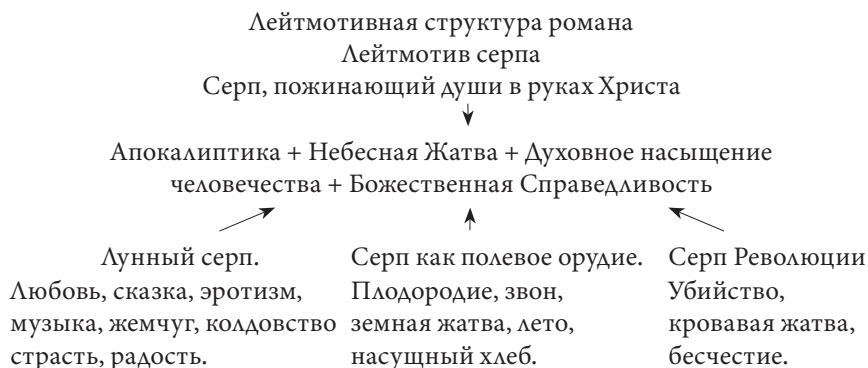
¹⁸ Афанасьев А.Н. Славянская мифология. М., 2008. С. 262.

звонкие серпы, когда запели свою долгую песню в лугах стрекозы и кузнечики, почувствовавшие, что лето кончилось, Ирина Сергеевна стала думать, что уже недалеко и сентябрь, и ей показалось в ее думах, что этот замыкающийся год есть единственный год ее жизни, полный истинного цельного счастья, и она тихонько шептала благословения каждой травке, каждому цветку, каждому кузнечiku, звенящему в лугах, играющему на своей маленькой скрипочке тот же гимн любви и благодарности, которым было переполнено ее молодое сердце» [231–232]. Звонкие серпы связаны с плодородием, летом, их звон всегда созвучен пению кузнечиков и стрекоз, исполняющих гимн уходящему лету: «Лето идет. Лето проходит. О чем поют так долго стрекозы, когда лето переломится и греются серпы, срезая колосья? Они поют, что лето было хорошо, что оно кончается, что истекают последние часы единственного праздника, что лето прошло и не вернется» [292–293].

Благозвучному серпу, дарующему хлеб и символизирующему полноту в природе и жизни человека, противопоставлено холодное оружие, которым герои-революционеры стремятся совершить кровавую жатву в России: «И когда приходит жатва, волей-неволей берут серпы и идут жать. Так и со всей Россией будет. Мы подготовим, а ход вещей сам за себя в тысячу раз больше будет готовить. И будет пожар. И придет жатва» [233]. Такой серп имеет в виду революционерка Елизавета Метельникова, когда упрекает Ирину Сергеевну в ее наивности и идеализме, причем здесь важна метафорика серпа-оружия и людей-колосьев, что вводит уже минорное значение в лейтмотив серпа как оружия убийства. Такой же смысл в символике серпа возникает в речи Игоря, также ставшего революционером и также укоряющего Георгия в его детском взгляде на мир: «Не вечно же мне пребывать в том наивном оптимизме, из которого ты, как из пеленок, или, чтобы не обижать тебя, как бабочка из куколки, никак не можешь выбраться. Ты говоришь, крестьяне, и в особенности фабричные и заводские рабочие, — *непосеятое поле, где под новым серпом в миллионных числах зашелестят и сложатся в снопы золотые много зернистые колосья*» [362]. В отличие от Игоря, для Горика серп соотносится с мотивами любви и космологии: «Только он и жемчужный серп новой луны грезили

о милом лике желанной девушки, которая далеко. Снежинки входили в эту юную душу как вести из царства грез» [374–375]. Лунный серп возникает в финале, где связан с волшебством, сказкой, мечтой, жемчугом, жизненной наполненностью (сравнение с кубком) и поэзией: «Все разошлись. В темно-синем небе засветился новый серп, и редкие, дрожащими алмазными каплями, возникли звезды. Георгий Гиреев был один. Он лежал на свежем сене, на свежей скошенной траве и, полускрыв глаза, грезил. <...> *Луна излучала свое волшебство, этот тонкий серп ворожил, и юноше хотелось увидеть ее яснее, серебряную колдунью.* Но ему не хотелось повернуть голову, ему не хотелось сделать ни малейшего движения, потому что в душе его было радостно и полно, как в полной чаше» [389]. Сразу же после этого эпизода упоминается серп в руках Христа-Жнеца, что связано и с витальными, и с эсхатологическими мотивами: «А на месте белых привидений, только что убитых пурпурными и черными, вырастали мгновенно, в том же малом спокойно-твердом числе, золотые призраки, воздушно-золотистые, как золотым и воздушным бывает по воле солнца апрельское утро, *всё исполненное голоса певчих птиц. И бодрствующий во сне, чувствуя, что новый серп светит* в уровень с его лицом, но что мучительная ворожба, ведущая свою красочную пряжу между двумя призрачными сонмами, длится бесконечно, застонал» [391]. Иисус-Судия, названный «Звездоликим», не только совершит высшую жатву, но и насытит всех праведников хлебом духовным: «Тогда Звездоликий, Тот, Кто есть жизнь, и любовь, и путь, Он, что есть основа всякой пряжи и хранилище величайшего и наименьшего, Он, Кто есть первый и последний, Он, Единый, что не уходит в час захода всех светил, сделал одно движение правой своею рукой, едва уловимое, и два стана призраков исчезли. Прошло ли два века или три, прошло ли три секунды или только одна, передвинулись ли моря и принизились ли горы, или всё было на том же месте, но только взамен двух призрачных станов простерлось *необозримое поле колосьев.* И Звездоликий, взяв новый серп, медленно пошел по *золотой ниве*, при каждом шаге наклоняясь молитвенно и срезая *острым лезвием колосья, чтобы сделать из них новый хлеб, от которого утолятся все*» [391–392]. Лейтмотивная структура,

связанная с темой серпа, имеет своеобразное развитие. Выражая положительные (земледелие, плодородие, любовь, музыка, космос) и отрицательные (срезание жизней-колосьев) значения, в итоговом воплощении он объединяет в себе все эти смыслы. Это орудие, которым Звездодилкий Судия очищает вселенную, преображая её в мировой гармонии. Серп — центральный символ романа, чью лейтмотивную структуру можно обозначить в виде следующей схемы, где выделим основные значения главных вариаций.



Итак, музыка в романе К.Д. Бальмонта «Под новым серпом» является одновременно и одним из смысловых стержней, важнейшей онтологической категорией, связывающейся с понятием всемирной вселенской гармонии, в которой слиты все полярные элементы бытия и, в то же время, вторичной моделирующей системой. Музыкальная символика пронизывает всю ткань бальмонтовского романа, возникая во множестве образов и мотивов. Если рассматривать ее как вторичную моделирующую систему, то можно выделить, что повествование произведения строится на сцеплении различных повторяющихся образов, обретающих различные, порой диаметрально противоположные коннотации и имеющие как отрицательные, так и положительные смыслы. В частности, это касается лейтмотива серпа, повторяющегося на протяжении всего романа и символизирующего как плодородие, изобилие, счастье, Космос и любовь, так и кровавую жатву Революции. С одной стороны,

он всегда связан с музыкой («Лунная соната», звон лезвия, пение насекомых), с другой стороны, его настойчивый повтор оказывается близок понятию лейтмотива, что создает композиционно-символическую и «внутреннюю» музыкальность. В итоге все значения данного лейтмотива получают окончательное развитие в финальном образе серпа Христа, а потому название «Под новым серпом» имеет двойную трактовку: новая жизнь после Революции-Разрушения и противопоставленная ей новая жизнь после Страшного, но справедливого Суда-Преображения.

Не менее значим музыкальный код. Помимо множества символов, музыка возникает и как миротворческая энергия, наделенная и созидательной, и разрушительной силой, а понятие гармонии является основополагающим для всех главных героев, стремящихся к ее обретению и либо теряющих ее и погибающих из-за этого, либо обретающих ее и награждающихся даром поэзии и творчества. Таким образом, искусство звуков в романе Бальмонта — категория онтологическая и выражает в себе целостность человеческого бытия и мироздания.

Шэнь Ян (Чунцин, КНР)

ВИЗУАЛЬНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ В ПОЭЗИИ РУССКОГО АВАНГАРДА¹

Поэзия русского авангарда (футуризма, ОБЭРИУ, концептуализма) отличается ярко выраженной визуальностью, обусловленной радикальным пересмотром роли языка и искусства. Его ключевая особенность — метаповествование, где акцент переносится с содержания на демонстрацию самого процесса порождения смысла. Многообразие визуальных форм в авангарде напрямую зависит от авторской рефлексии о взаимодействии литературы и живописи, текста и изображения.

Ключевые слова: русский авангард, визуальное повествование, литература и живопись, текст и изображение.

Shen Yang (Chongqing, PRC)

VISUAL NARRATIVE IN THE POETRY OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE

The poetry of the Russian avant-garde (Futurism, OBERIU, Conceptualism) is distinguished by its pronounced visuality, a consequence of a radical re-evaluation of the role of language and art. Its key feature is meta-narration, where the emphasis shifts from the content to the demonstration of the very process of meaning generation. The diversity of visual forms in the avant-garde directly depends on the author's reflection on the interaction between literature and painting, text and image.

Keywords: Russian avant-garde, visual narrative, literature and painting, text and image.

¹ Данная работа написана при финансовой поддержке Федерации общественных наук Чунцина (проект № 2023NDQN57).

В эпоху искусственного интеллекта размышления о своем существовании охватывают практически все сферы человеческой жизни, включая творческую деятельность, которая традиционно считалась одной из самых незаменимых благодаря своей приверженности чувствительности, вдохновению и таланту, присущим человеку. Однако количество и качество художественных произведений, создаваемых искусственным интеллектом, растет с каждым днем. В связи с этим важно постоянно утверждать литературность и «литературную эволюцию» (Ю. Тынянов), активно вовлекая в процесс как художественное мышление писателя, так и восприятие читателей, а также общий культурный контекст.

Развитие литературы и ее самоутверждение требуют формирования нового взгляда на искусство в целом, осознания роли литературы в общественной жизни, ее соотнесенности с действительностью и, что наиболее важно, поиска новых эстетических принципов и форм. Эти формы часто заимствуются из внелитературных явлений, но таких, что близки по духу словесному искусству. Ярким примером этого служит изобразительное искусство, прежде всего живопись.

Взаимоотношение литературы и живописи имеет долгую и многослойную историю и функционирует на разных категориях и уровнях познания. Можно разделить ныне опубликованные исследовательские работы по этому отношению на типы, которые мы рассмотрим ниже.

Прежде всего, следует выделить личные контакты, общие повествовательные темы и духовные предпочтения, объединяющие художников и писателей. Так, В. Альфонсов² в историческом контексте проводит параллель между литературой и живописью, пытаясь доказать, что конкретный материал в разное время может вызвать общие или близкие идеи и чувства у художников и писателей. Например, работы А. Блока и М. Врубеля могут послужить источником вдохновения друг для друга, а произведение одного из них иногда побуждает другого искать новые художественные принципы

² Альфонсов В.Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. СПб., 2006.

и формы. К. Пигарев³, опираясь на многочисленные материалы, подробно анализирует интерес писателей XVIII – первой четверти XIX вв. (таких, как М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин, Н.М. Карамзин, К.Н. Батюшков и др.) к изобразительному искусству. Он исследует разные типы взаимодействий между писателями и художниками. Например, духовная тенденция и основные темы в натурализме Гоголя влияют на живопись критического реализма П.А. Федотова и работы передвижников; образы Л. Толстого, Ф. Достоевского стали портретами в живописных творениях И.Н. Крамского, В.Г. Перова, И.Е. Репина и т.д. В свою очередь, например, изучение живописи М.В. Ломоносова, Т.Г. Шевченко помогает глубже понять их литературные произведения.

Во-вторых, вопрос взаимосвязи литературы и живописи часто рассматривается в контексте «синтетического искусства» у художников и писателей модернистской эпохи, особенно среди так называемых поэтов-живописцев или поэтов-графиков, большинство из которых принадлежит к числу авангардистов (как В. Маяковский⁴, Н. Заболоцкий⁵, Д. Хармс⁶, К. Малевич и другие). В таких произведениях взаимоотношения литературы и живописи рассматриваются в более широких и глубоких аспектах художественного и интеллектуального познаний.

Например, особое внимание уделяется феномену и поэтике экфрасиса как в произведениях отдельного писателя⁷, так и

³ Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – первая четверть XIX века). М., 1966.

⁴ Альфонсов В.Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. СПб., 2006; Силаева М.В. Живопись в ранней лирике В. Маяковского // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2020. № 3. С. 111–118; Терехина В.Н. От желтой кофты до красного Лефа: Маяковский среди художников. СПб., 2018; Козлова М.И. Лирический герой В. Маяковского как автопортрет // Сб. материалов VI Международной научной конференции «Текст: филологический, социокультурный, региональный и методический аспекты». Тольятти, 2019.

⁵ Альфонсов В.Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. СПб., 2006; Злыднева. Н.В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013.

⁶ Рисунки Хармса / Сост. Ю.С. Александровым. СПб., 2006.

⁷ Например: Киселева И.А. Особенности поэтического экфрасиса в стихотворении А.С. Пушкина «Полководец» (1835): от черновика к беловику // Научный диалог. 2021. № 4. С. 240–253.

в контексте русской литературы в целом⁸. Воспроизведенная картина в художественном тексте воспринимается не только как часть сюжета, но и как активный элемент, влияющий на создание жанровой характеристики и оценочной системы произведения. Экфрасис становится важным инструментом для более глубокого раскрытия смыслов, эмоциональных состояний и эстетических предпочтений автора.

Вопрос о цветописи, световом и графическом решении часто поднимался в творчестве футуристов⁹. Это во многом объясняется тем, что, начиная с 1910-х гг., такие художественные объединения русского авангарда, как «Союз молодежи», «Бубновый Валет» и «Ослиный хвост», стремились «полностью разорвать зависимость живописи от текста, обращаясь исключительно к языку живописи»¹⁰. Поэты-авангардисты (как А. Белый, В. Маяковский, В. Каменский) и художники-авангардисты, такие как В. Кандинский, М. Матюшин и К. Малевич, одновременно сочинявшие стихотворения, связывали цвет с внутренним движением и психологическим состоянием человека или раскрывали его семантические значения как символа. В их работах цвет становился не просто элементом композиции, но мощным выразительным средством, отражающим глубокие эмоциональные и философские концепты.

В концепции синтетического искусства портрет, как один из основных элементов живописи, также был перенесен в сферу литературоведения. Авангардисты не просто описывают портрет, но стремятся «оживить» его, воспроизводя визуальное восприятие в художественном тексте. Это обычно реализуется двумя основными способами: через формальные эксперименты или

⁸ Дмитриевская Л.Н. Словесная живопись в русской литературе. Практикум спецкурса. М., 2020.

⁹ См., например: Капичина Е.А., Скубак-Залунина А.В. Русская авангардная живопись Серебряного века: методологические основы исследования. Дискурс. 2025. Т. 11. № 6. С. 5–17; Вязова Е.С. Желтый цвет: от декаданса до авангарда // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 69–83; Козлова М.И. Лирический герой В. Маяковского как автопортрет. 2019.

¹⁰ Басманова С.А. Эстетика русского футуризма как синтез литературы и живописи // Литература и проблема интеграции искусств. Вып. 4. Нижний Новгород, 2023. С. 23.

композиционные решения, включающие стихи, отдельные слова или буквы, либо через повествовательную структуру, при которой изображенные детали предметов или событий представлены таким образом, чтобы воспринимающий мог ощутить их материальность и выразительность. В этом контексте язык становится «огненной, вихревой, присно-кипящей струей»¹¹, а текст превращается в своеобразный живописный процесс. Кроме портрета, словесная живопись охватывает также пейзаж и интерьер, которые в сочетании с героями литературы создают целостную картину, многослойное смысловое пространство, в котором каждый элемент взаимодействует с другими, усиливая общее восприятие.

Литература как синтетическое искусство вбирает в себя изобразительность также посредством визуального высказывания различных мотивов, таких как мотивы времени, движения, города, беспредметности и др.

В-третьих, теоретических работ о взаимоотношениях литературы и изобразительного искусства сравнительно мало. Прежде всего надо назвать монографию Н. Дмитриевой «Изображение и слово» (1962)¹². Автор подробно рассматривает отношения между концепциями искусства и его видами и обсуждает вопрос об «изобразительности слова» на основе ряда классических произведений Пушкина, Толстого, Чехова, Горького и т.д. И.М. Сахно выдвигает некоторые категории живописи для анализа и понимания авангардной поэзии, в том числе такие, как «фактура», «сдвиг», «цвет», «время-пространство»¹³. Подобную работу с характером классификации сделал и К.А. Баршт, который составил восемь пар возможных вариантов сочетаний между писателем, литературными текстами, художником, произведениями изобразительного искусства¹⁴. М.И. Седова анализирует типы соотношения изображения

¹¹ Флоренский П. Собр. соч.: в 4 т. (7 кн). М., 2000. Т. 3 (1). С. 159.

¹² Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1962.

¹³ Сахно И.М. Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика. М., 1999.

¹⁴ Подробно см.: Баршт К.А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII — начала XX века. Л., 1988. С. 5–48.

и текста в зависимости от цели автора и также исследует пиктограммы как тип взаимопроникновения текста и изображения¹⁵. В монографии Н.В. Злыдневой рассматривается вопрос о «визуальном нарративе» с точки зрения мифологических значений на основе широкого историко-культурного материала, в частности, русского авангарда¹⁶.

* * *

Взаимоотношение литературы и живописи — это и есть взаимодействие повествовательного и описательного, вербального и визуального начал искусства. При усвоении визуальных приемов и эффектов живописи художественный текст приобретает особую изобразительность, которая проявляется не только в тематическом, но и в нарративном аспектах.

Нарративный (повествовательный) текст основывается на речи и последовательности времени, в то время как визуальное искусство — на изображении, показательности пространства. Понятие визуального нарратива объединяет элементы, которые на первый взгляд могут казаться противоречивыми, но тем не менее оправдывает свою научную значимость благодаря междисциплинарному и кросс-медийному подходам, а также успешным исследовательским разработкам в этой области¹⁷. Кроме того, поэзия рассматривается как один из видов повествовательных искусств — это тоже не новое открытие¹⁸. Мы не будем углубляться в теоретические аспекты визуального нарратива или повествовательности поэзии, однако стоит отметить, что визуальный нарратив в поэзии, особенно в русском авангарде, имеет яркое воплощение. Его можно

¹⁵ Седова М.И. Изображение и текст // Филологические науки. 2013. № 1–2 (46). С. 72–74.

¹⁶ Злыднева Н.В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013.

¹⁷ Субботина О.В. Показывать vs рассказывать: в поисках определения визуального нарратива // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 9. Ч. 2. С. 273–291; Злыднева Н.В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013.

¹⁸ Седова М.И. Изображение и текст // Филологические науки. 2013. № 1–2 (46). С. 72–74.

рассматривать через такие аспекты, как образ повествования в целом (показывать, а не рассказывать), точка зрения повествователя, особенности конструкции (ритм, темп, сочетание образностей или мысленных представлений), экспериментальные подходы к жанру (заимствование элементов других видов искусств, например рассказа или живописи, чтобы расширить объем повествования и усилить его визуальность, создавая ощущение присутствия на месте происшествия).

Портрет (человека, животного) и пейзаж рассматриваются не как завершенные, статичные образы, а как процесс, самоформирующийся в динамике. В стихотворении Хлебникова «Сегодня строгою боярыней Бориса Годунова...» (тема красоты и утраты) (1916–1922) портрет героини сливается с природой, и вместе они образуют гармоничную картину:

А помните? Туземною богиней
Смотрели вы умно и горячо,
И косы падали вечерней голубиной
На ваше смуглое плечо.
Ведь это вы скрывались в ниве
Играть русалкою на гуслях кос.
Ведь это вы, чтоб сделаться красивой,
Блестели медом — радость ос.
Их бусы золотые
Одели ожерельем
Лицо, глаза и волос¹⁹.

С одной стороны, она изображается «как лебедь в озере» и русалка, то есть символ красоты, с другой — образы нивы, смуглое плечо и косы героини создают гармоничное ощущение связи с родной землей. Каждая часть портрета («лицо, глаза и волос») как бы постепенно вырисовывается на бумаге под общим золотым колоритом. Кроме того, сам портрет живет только в какое-то историческое мгновение, а «что было — забыли, что будем, не знаем» [I, 383].

Если красота у Хлебникова выражается через динамичную взаимосвязь человека и природы, то ее утрата часто передается

¹⁹ Хлебников Велимир. Собр. соч.: в 6 т. М., 2000. Т. 1. С 383. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием тома и страницы.

статическим предметом. Например, в стихотворении «Бог XX века» (1916) явно чувствуется картинность и визуальность повествования. Все фабулы происходят непоследовательно, а вокруг единого образа «А», который поэт ассоциирует с башней. Это башня с часами («как башенный ответ — который час?» [I, 369]) и башня с пересеченной железной палкой сотню раз Иглою, которая молнию урочно пролила на города, значит, это и есть «Бог заводов», Бог «20-го века». Под его силой всё то, что было божественным (как пастух), словесным (как записки), природным (как леса), стало «железным». Кроме того, в этой живописной картине противопоставляют Бога XX века (обозначается в стихотворении местоимением «ты») и представителя «разума старшего» (обозначается «он») в образе охотника, который был убит молнией. Сам поэт стоит на позиции «я»: наблюдает, описывает эту картину и одновременно выступает как лирический герой, ведет диалог с Богом XX века.

Портрет как вид изобразительного искусства должен быть статичным и состоит из статичных частей. Однако словесный портрет может быть описан и звуками, которые приписывают его частям динамичную силу. Например, в «Бобэоби пелись губы...» (1908–1909) Хлебников так описывает «Лицо»:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лизээй — пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо [I, 198].

С.А. Басманова полагает, что «поэт воспроизводит перенесение живописных элементов портрета в звуковые через средства поэзии», и причиной тому считает «свойственный авангардистам интерес к материальности языка»²⁰. Действительно, сам поэт дает подсказку в своих заметках: «<...> Б имеет ярко-красный цвет, а потому губы бобеоби; вееоми — синий, и потому глаза синие;

²⁰ Басманова С.А. Указ. соч. С. 4.

пиэзо — черное» [I, 476] и в маленьком словарики «Звукопись», где соотносятся «языки “звездного” и “обыденного” с акцентуацией цветовых мотивов: “б” — красный, “м” — синий, “л” — белый и т.д.» [II, 561]. Нужно заметить, что соответствие цвета и звука у Хлебникова непостоянно, поэтому нельзя не учитывать всех возможных факторов, влияющих на составляющие заумного языка поэта, как важности для Хлебникова семантической целостности и соответствий букв и визуальных символов²¹. То есть Лицо не оживает на чистом звуке, а продолжает восставать через описание его частей, но с учетом аудиального восприятия, которое осуществляется через ассоциации между звуками букв и движением частей лица, произносящих их²². Это лицо кубофутуристического стиля²³. Элементарные элементы языка, такие как звук и форма буквы, приобретают у Хлебникова изобразительные (визуальные) значения. Благодаря их ассоциативным связям между собой и с обозначаемым предметом создается скрытый повествовательный процесс, который одновременно рассказывает и описывает, как лицо оживает.

Что касается творчества Хармса, то визуальное повествование часто обеспечивается описанием человека или предмета посредством сравнения с определенной геометрической фигурой, которая может быть мотивирована философско-эстетическими концепциями супрематизма К. Малевича²⁴. Например, в стихотворении

²¹ В сущности, Хлебников, толкуя буквы алфавита как визуальные символы, пытается обнаружить в них иероглифическое начало, например: «Мне Вэ кажется в виде круга и точки в нем: ». Цит. по: *Хлебников Велимир*. Творения. М., 1986. С. 622. Символ весьма схож с изображением глаза.

²² Например, эволюция языка у Липавского уподобляется переходу из одного состояния действия человека на другое: «Дыхание — проекция на жидкость — проекция на мускульное усилие — проекция на вещи, действия и свойства; такова история значений». Цит. по: *Сборище друзей, оставленных судьбою*. В 2 т. М., 2000. Т. 1. С. 270.

²³ Д.В. Сарабьянов подчеркивает «контраст крупных и мелких форм» и «диалог кубистической статики и футуристической динамики» в живописи К. Малевича (подробно см.: *Сарабьянов Д.В.* Казимир Малевич и кубофутуризм // *Русская живопись. Пробуждение памяти*. М., 1998).

²⁴ Подробно см.: *Шэнь Ян, Каминская С.А.* Литературное творчество Д. Хармса и супрематизм // *Русская литература*. 2022. № 1. С. 254–267.

«Жизнь человека на ветру» автор сравнивает «конусообразную голову» всадника с «круглой головой» лошади:

Седок шептал: «<...>
Прощай приятель полковой
Грызи траву. Мелькни венерой
Над этой круглой головой»²⁵.
<...>
Конь, повернув к нему лицо:
«Твоя конусообразная голова,
Твой затылок, твое лицо,
Твои разумные слова.
Но ухо конское не терпит лжи
Ты лучше песнь придержи»²⁶.

Круг у Хармса есть «наиболее совершенная плоская фигура»²⁷, тогда как конус здесь представляется «несовершенной» разновидностью круга и обозначает ограниченность человеческих умов перед лицом коня — представителя природы. Здесь вспоминается и стихотворение Н. Заболоцкого «Лицо коня», где поэт не только сравнивает бессильный язык человека и истинные слова коня, но и придает последнему мифологическое значение.

И если б человек увидел
Лицо волшебное коня,
Он вырвал бы язык бессильный свой
И отдал бы коню. Поистине достоин
Иметь язык волшебный конь!
Мы услышали бы слова²⁸.

Близкое к Хлебникову предпочтение гармоничного состояния природы индустриализации города также явно отражается в творчестве Заболоцкого. Его натурфилософская идея передается либо такого рода контрастом пространств («В жилищах наших» (1926), либо прямым диалогом между животными — волком и змеем

²⁵ Хармс Д. Полн. собр. соч.: в 4 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 81.

²⁶ Там же.

²⁷ Хармс Д. Указ. соч. Т. 2. С. 314.

²⁸ Заболоцкий Н. Собр. соч.: в 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 77.

(«Поэма дождя» (1931), олицетворяющими статику и динамику, разум и заумь:

В о л к
Змея почтенная лесная,
Зачем ползешь, сама не зная,
Куда идти, зачем спешить?
Ужель спеша возможно жить?

З м е я
Премудрый волк, уму непостижим
Тот мир, который неподвижен,
И так же просто мы бежим,
Как вылетает дым из хижин²⁹.

Большой интерес Заболоцкого к живописи прямо артикулирован им в начальных строках стихотворения «Портрет» (1953):

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно³⁰.

Далее поэт описывает портрет А.П. Струйской кисти Ф. Рокотова как творчество поэтического экфрасиса, не только исполняет миметическую функцию языка, но и выделяет живость, образность (enargeia) описываемого портрета:

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?
Ее глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуплач,
Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач³¹.

²⁹ Там же. С. 98.

³⁰ Там же. С. 254.

³¹ Там же.

В своем подходе к взаимодействию литературы и живописи Хармс идет дальше своих современников. Он не ограничивается ни классическими приемами (такими как экфрасис), ни футуристическими экспериментами со звуком и графикой букв. Писатель переносит специфическую пространственно-временную концепцию в саму структуру (и даже в жанровую природу) текста, что позволяет ему реализовать визуальное повествование в полном смысле этого понятия. Прозаическая миниатюра Хармса производит на читателя впечатление самодостаточного зрелища: рассказ словно разворачивается и демонстрирует себя сам. Так, «Сонет» (1935) написан в жанре прозаического сонета, а текст «Начало очень хорошего летнего дня. Симфония» явно имитирует структуру партитуры симфонического оркестра, где музыкальные инструменты заменены на отдельных, на первый взгляд ничем не связанных друг с другом персонажей: «Чуть только прокричал петух, Тимофей выскочил из окошка на крышу и напугал всех, кто проходил в это время по улице. Крестьянин Харитон остановился, поднял камень и пустил им в Тимофея. <...> и некто Зубов разбежался и со всего маху двинулся головой об стену. <...>»³².

Что касается концептуалистов, то они не столько стремятся ликвидировать границу между литературой и живописью, сколько сводят все виды искусств к одной концепции. Более того, как говорит А. Монастырский, «интенция всякого концептуального произведения всегда шире ее двух основных составляющих — текста и изображения: она больше, чем текст, с одной стороны, и больше, чем изображение, — с другой»³³. То есть текст и изображение в искусстве концептуалистов, взаимодействуя друг с другом, направлены на общую цель — передать идею, которая, по словам И. Кабакова, «не “воплощается”, а “записывается”»³⁴. Концептуалисты не только продолжают использовать формы визуализации стиха, которые давно открыты авангардом начала века, но и стремятся раскрыть новые возможности слова и его отношения

³² Хармс Д. Указ. соч. Т. 2. С. 358.

³³ Монастырский А. Батискаф концептуализма // Московский концептуализм. М., 2005. С. 17.

³⁴ Кабаков И. Концептуализм в России // Театр. 1990. № 4. С. 68.

с изображением. Например, «стихограммы» Д.А. Пригова показывают художественное сочетание стихов и изобразительного искусства: вербальное и изобразительное, существуя отдельно, дополняют друг друга и создают единое концептуальное искусство.

Таким образом, поэты-авангардисты стремятся изобразить предмет и событие сквозь призму нового восприятия времени и пространства. Временное повествование постепенно уступает место пространственному (визуальному), что порождает различные формы взаимодействия словесного и визуального начал в искусстве. В литературе это воплощается следующим образом: оживление портрета через детализацию и создание его динамической связи с окружающей средой; визуализация текста, слова и даже буквы как формальный синтез вербального и изобразительного; не столько углубление гармонии, сколько противопоставление динамики и статики (заумного и рационального, природного и городского, животного и человеческого); разрушительное дробление предмета и события, ведущее к визуализации портрета, человеческого тела, события и самой структуры текста до степени абсурда; наконец, параллельное содействие (размещение) текста и изображения в пользу передачи общей идеи после конструирования многомерных отношений времени и пространства.

* * *

Поэзия русского авангарда проявляла визуальное качество в значительной степени, что связано с радикальными подходами к языку и искусству, выработанными авангардистами в начале XX века. Это проявление визуальности можно проследить через манифесты и творческие принципы поэтов, таких как футуристы, обэриуты и концептуалисты.

В сборнике «Пощечина общественному вкусу» (1912) участники движения будетлян провозгласили права поэтов на свободное расширение словарного запаса, использование произвольных и производных слов, а также на неприязнь к существующему языковому наследию. Обэриуты стремились расширять и углублять смысл предмета и слова, но не разрушать их. Основное внимание они

уделяли установлению реальных связей между предметами и их обозначениями. Концептуалисты, в свою очередь, следовали принципу, выраженному американским художником Солом Левитом: «Идея становится машиной, которая создает искусство». Это означало, что акцент смещался на идею как движущую силу произведения, а сама форма выражения становилась вторичной.

Важным аспектом поэзии авангарда является подход к повествованию. У авангардистов повествование не исходило от субъекта, а происходило «про самого себя». Поэт не рассказывает о внешнем мире или выражает эмоцию, а демонстрирует процесс ее выражения (например, у футуристов через динамичное движение) и формулирует саму логику повествования. Это можно назвать метаповествованием или метапрозой, где повествование сосредоточено на самих механизмах передачи смысла, а не на содержательном аспекте. Время и пространство здесь не развиваются по привычному хронологическому или логическому порядку, а фиксируются в виде мгновений, ассоциативно связанных между собой. В таком тексте повествование не протягивается во времени, а существует как совокупность мгновений, зафиксированных в словесной форме, схожей с фотоснимками.

Один из обэриутов А.И. Введенский описывает ощущение времени и внешнего мира, используя образ мыши, бегающей по камню: «Если с часов стереть цифры, если забыть ложные названия, то уже может быть время захочет показать нам свое тихое туловище, себя во весь рост. Пускай бегают мышь по камню. Считай только каждый ее шаг. Забудь только слово каждый, забудь только слово шаг. Тогда каждый ее шаг покажется новым движением. Потом, как у тебя справедливо исчезло восприятие ряда движений как чего-то целого, что ты назвал ошибочно шагом, то движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание. Мышь начнет мерцать. Оглянись: мир мерцает»³⁵.

В этом тексте время постепенно распадается на минимальные точки движения, и его истинная природа выявляется через множественные мгновения. Такое восприятие мира напоминает подход

³⁵ Введенский А. Полн. собр. соч.: в 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 80–81.

к изображению времени и пространства, аналогичный тем, что использовались в изобразительном искусстве авангарда.

Таким образом, чтобы передать сложные эмоции и повествование наизнанку, авангардисты обращались к приемам изобразительного искусства. В условиях неопределенности будущего привычный язык оказывался бессильным перед задачей точного изображения реальности, и единственным возможным методом оставалось не описание, а показывание (или демонстрация). Это позволило поэта́м авангарда воплотить в словах тот образ мира, который можно было только вообразить или увидеть в момент его исходного проявления, даже в виде чистой идеи.

Е.В. Базанова, М.В. Михайлова (Москва)

МИФ ОБ АДАМЕ В ПРОЗЕ ПОЭТОВ (А. БЕЛЫЙ, С. ГОРОДЕЦКИЙ, И. НОВИКОВ)

Статья посвящена анализу обработок адамического мифа в свете «прозы поэта» А. Белым, С. Городецким, И. Новиковым. Феномен прозы поэта, актуализированный в русской литературе Серебряного века, предполагает синтез лирического и эпического начал, ритмизацию прозаического текста, повышенную метафоричность, мифологизм и философскую насыщенность. На материале трех произведений демонстрируется, как каждый из авторов-поэтов, обращаясь к универсальному образу Адама, создает глубоко индивидуальную художественную модель, отражающую эстетические принципы символизма, акмеизма и неореализма. В статье демонстрируется, что, несмотря на разность творческих методов, всех трех авторов объединяет попытка осмыслить кризис современности через антропологический миф о сотворении нового человека и поиск утраченной гармонии, причем сам способ такого осмысления оказывается неразрывно связан с их поэтическим опытом.

Ключевые слова: проза поэта, адамический миф, Адам, Андрей Белый, Сергей Городецкий, Иван Новиков.

E.V. Bazanova, M.V. Mikhailova (Moscow)

THE ADAM MYTH IN POET'S PROSE: ANDREI BELY, SERGEI GORODETSKY, IVAN NOVIKOV

The article analyzes the adaptations of the Adamic myth in the context of "the prose of a poet" by Andrei Bely, Sergei Gorodetsky, and Ivan Novikov. The phenomenon of the prose of a poet, which gained prominence in Russian literature of the Silver Age, involves a synthesis of lyrical and epic elements, the rhythmic structuring of prose text, heightened metaphoricity, mythologism, and philosophical depth. Using three works as a case study, the article demonstrates how each of these poet-authors, drawing on the universal image of Adam, creates a deeply individual artistic model that reflects the aesthetic principles of Symbolism, Acmeism, and Neorealism. The article shows that despite their differing creative methods, all three authors share a common

attempt to understand the crisis of modernity through the anthropological myth of the creation of a new man and the search for lost harmony — an endeavor that proves to be inextricably linked to their poetic experience.

Keywords: the prose of a poet, Adamic myth, Adam, Andrei Bely, Sergei Gorodetsky, Ivan Novikov.

Рубеж XIX–XX веков в русской литературе отмечен интенсивным взаимодействием поэзии и прозы, результатом которого стало появление особого типа художественного творчества — «прозы поэта». Этот феномен, не сводимый к простому переносу стихотворных приемов в эпическое повествование, предполагал глубинное переосмысление самой природы прозаического слова. Поэты, обращаясь к прозе, привносили в нее ритмическую организацию, лейтмотивную структуру, повышенную метафоричность, философскую насыщенность и стремление к мифотворчеству. Проза Андрея Белого, Сергея Городецкого и Ивана Новикова — яркие образцы этого процесса, причем каждый из них по-своему решал проблему синтеза лирического и эпического начал.

Андрей Белый, признанный теоретик и практик символистской прозы, создавал тексты, в которых музыкальный ритм, звукопись и лексические повторы подчиняли себе повествование, превращая его в подобие словесной симфонии. Сергей Городецкий, один из основателей акмеизма, в своей повести «Адам» воплотил программные установки «адамизма», стремясь к ясности, «вещности» и одновременно к мифологической глубине. Иван Новиков, начинавший как поэт-символист, испытавший влияние Вл. Соловьёва и А. Блока, в прозе 1910–1920-х гг. создал оригинальную версию неореализма, где лирическая стихия не подавляла эпическую, а органично с ней сливалась.

Объединяющим звеном для трех столь разных авторов стало обращение к адамическому мифу — одному из универсальных антропологических архетипов. В русской культуре Серебряного века этот миф переживал новое рождение, актуализируясь в контексте эсхатологических ожиданий, поисков «нового человека» и попыток преодолеть кризис индивидуализма. Рассказ Белого

«Адам» (1906), повесть Городецкого «Адам» (1915) и рассказ Новикова «Адам» (1918) представляют собой три варианта транскрипции мифа, каждый из которых неразрывно связан с поэтическим опытом автора и его эстетической платформой.

Андрей Белый — признанный мастер поэтической прозы, в которой доминирует ритм, метафорика, лейтмотивность, тематизация слова. В поисках новой формы, синтезирующей поэзию, прозу, музыку и философию, он создает не только знаменитые «Симфонии» и «Петербург», но и другие образцы малой прозы. Это касается и не самого известного его рассказа «Адам» (1906), отразившего актуальные духовные и интеллектуальные проблемы рубежа веков: апокалиптические ожидания, кризис сознания интеллигенции, поиск нового пути для России, стремление к метафизической трансформации личности. Рассказ, написанный в период увлечения автора антропософией и ритмической теорией, демонстрирует характерные черты прозы поэта: текст организуется не столько сюжетной логикой, сколько музыкально-ритмическими повторами, монтажом фрагментов и поэтикой сновидений.

«Адам» характеризуется целым комплексом изобразительно-выразительных средств, способствующих усилению ритмического компонента прозаического текста: повторами, анафорами, инверсиями, что прибавляет гипнотический, заклинательный эффект затрудненному для понимания повествованию («бледное, бледное, бледное лицо»¹, «знал, что делал — спасал человечество» [285]). Ритмическая структура рассказа, подобно музыкальной партитуре, создает эффект нарастания и спада напряжения, что роднит его с «симфониями» Белого и превращает прозу в подобие вербальной симфонии.

Предшествующая рассказу ремарка, указывающая на то, что данная рукопись найдена в сумасшедшем доме, ставит под сомнение достоверность повествования и размывает границы между двумя излюбленными лейтмотивами писателя — безумием и пророчеством. Писатель обрекает своего героя на участь провидца

¹ Белый Андрей. Собр. соч.: в 14 т. М., 1995. Т. 3. С. 286. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием страницы.

в переломную эпоху. Это свойственно его героям, пользующимся авторской симпатией: вспомним Философа из «Второй симфонии», который напрямую связан с Вечностью. Белый не дает явного ответа на вопрос, является ли Адам душевнобольным, который лишь мнит себя спасителем, или он единственный, кто видит ужасную правду.

Имя главного героя — Адам Антонович Корейша — отсылает как к первому человеку, так и к «последнему Адаму», Иисусу, прозванному так апостолом Павлом, и символизирует попытку начать историю заново, вернуть утраченную чистоту. В его отчестве же звучит имя Антония Великого, отца монашества, что подчеркивает тему аскезы и духовной борьбы. Но Корейша — это и знаменитый русский юродивый первой половины XIX века, почитаемый многими современниками за провидца, прорицателя и блаженного, прошедший в психиатрической больнице более сорока лет, чье имя обросло легендами. Таким образом, уже в имени героя Белый реализует принцип мифологизации, характерный для прозы поэта: имя становится сгустком культурных смыслов, запускающим многомерное прочтение.

Главный герой Белого ощущает себя мессией, пришедшим «спасти человечество», но его действия и слова слишком туманны и недоступны пониманию окружающих. Эта двойственность — трагедия невестребованного пророка в мире пошлости. Разорванность сознания героя подчеркивается фрагментарностью и цикличностью композиции, созданных по принципу лотмановского «монтажа» озаглавленных сцен-вспышек, — чертами, безусловно, характерными для прозы поэта. Белый отказывается от линейного повествования в пользу кинематографического наложения планов, что усиливает ощущение раздробленности бытия и сознания.

Важным принципом организации художественной реальности и сознания героя в рассказе является онейросфера. В начале рассказа это сон «общественный», т.е. «беспамятство» находящегося в прострации общества: в поезде Адам пытается разбудить пассажира, крича: «Проснитесь, плачьте: мы решили отнять всё, что дали». Спящий пассажир — символ не желающего пробуждаться человечества и России в частности. Ему недоступны «предвестия»,

он духовно слеп и противопоставлен провиденциализму главного героя. Шарлотта Дуглас в статье «“Adam” and the modern vision» подчеркивает значимость двойной перспективы в рассказе А. Белого: рассказчик постоянно колеблется между объективным взглядом со стороны и субъективным восприятием этого героя, который видит мир одновременно в двух измерениях: конкретно-бытовом и трансцендентно-мифологическом². Эта двойственность — прямое следствие символистской поэтики, требующей от прозы не столько изображения, сколько преобразования реальности.

Для Адама Антоновича граница между сном и явью призрачна. Он «безумен», потому что живет своим сном-видением, который является иной, подчеркнута истинной реальностью. Поездка, пребывание в родной усадьбе, разговоры с отцом — всё это происходит словно в тумане, в котором очертания вещей теряют четкость, а слова — прямой смысл. В пространстве сна, который герой видит во «флигельке» (будучи мальчиком, Адам так называл свое детское пристанище), раскрывается его миссия. Это не просто выход «вовне» подсознательных процессов, это пророческое видение своего крестного пути, что герой сам формулирует, проснувшись: «Знал, что его сон — не сон, а прообраз грядущего» [287]. Смысловые узлы сна-Евангелия представляют собой метафорический синтез путей двух библейских Адамов — из Ветхого и Нового заветов: адамово грехопадение (связь с кухаркой отца, сопровождаемая мелькающим в дверях «ликом отца» и его пронзительным комментарием: «Адам-то, сын-то наш, падает-падает... А-а-а-а!» [285]), плавание в жестяной ванне, отсылающее к обряду крещения, после которого Христос начинает свой путь, омовение ног кухаркой-блудницей, катание на псе, дублирующее въезд Христа в Иерусалим, избивание Мессии, смерть (на постель его положили, «как во гроб») и воскресение (кухарке Адам говорит: «Я восстал с одра» [286])³. III. Дуглас подчеркивает, что миметическое воспроизведение

² Douglas, Charlotte. “Adam” and the modern vision // Andrey Bely: A Critical Review. University Press of Kentucky, 1978, p. 62.

³ Более подробно о пересечении ветхозаветных и евангельских коннотаций образа Христа в данном рассказе см.: Тимофеева О.Е. Образ Мессии в рассказе А. Белого «Адам» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2012. № 3 (37). С. 191–201.

(мистерия) жизни Христа — это не просто игра, а магический акт творения будущего путем прохождения через «формы». Жесты и позы здесь важнее эмоций, их геометрия закладывает «семя сле-
дующего мира»⁴.

В конце рассказа возникает «ветхий образ вернувшегося царя Адама». Вместо багряницы и тернового венца на нем рогожа и вен-
нок из трав. Он орудует березовой ветвью, чтобы вернуть зрение незрячим, описанным почти с иконографической выразительно-
стью («Согбенные, старообразные <...> Спины их были выгнуты, го-
ловы низко опущены» [289]). Слепцы, однако, «раскрывали бельма
и не прозревали». Миссия «последнего Адама» сталкивается с не-
пробиваемой слепотой мира отца, восприимчивого лишь к пора-
жающему, а не преображающему огню. Здесь достигает своей куль-
минации апокалиптическая линия рассказа: в эту «крайнюю пору»
спаситель так и остается неузнанным, его служение приводит
не к возрождению, а к пожару. Фиксируется кризис самой мессиан-
ской идеи в эпоху декаданса.

Мотивы слепоты — духовной и исторической — и апокалипси-
са сопрягаются на протяжении всего текста. Поезд как символ неу-
молимого движения к неизвестному, возможно, апокалиптическо-
му, будущему (центральный вопрос — «Куда он бросится?» [282]),
пожар как эсхатологический образ очищения (дом отца, сгораю-
щий в финале) — это все признаки конца старого мира. А лесные
пожары, которые люди связывают с исчезновением Адама, — мета-
форическое распространение его идеи⁵.

В то же самое время Адам — это творец, который, подобно би-
блейскому прообразу, должен сыграть свою роль. Герой Андрея
Белого сам подчеркивает, что посредством сна — языка высшей ре-
альности — он превращает символы в воплощения, творит в мире
бытийном мир ценностей. Линия для символиста Белого вполне
закономерная: творческая потенция способна преобразить пошлую

⁴ Douglas, Charlotte. Op. cit. p. 69.

⁵ Интересно, что чуть ранее писатель Скиталец использовал этот же образ в сво-
ем рассказе «Лес разгорался» (1905), только там он обозначал распространение ре-
волюционных идей. И в скором времени именно в таком значении образ пожара
укрепится в литературе (ср. «Тайга» В. Шишкова).

действительность и явить миру высшую духовную реальность. Так, Адам предстает в тексте в роли творца новой реальности.

Смежным аспектом здесь является многомерность понятия «мир» в поэтике Андрея Белого. Символистское двоемирие возникает в тексте повсеместно, организуя множественность миров. Автор противопоставляет мир ценностей и мир феноменальный, мир Отца и мир Сына-Адама, маленький «мир» флигелька и большой мир-космос России: *«Ты еще в “мире”, а я уже не в мире: я в России»* [287]. Адам Антонович — интеллигент-идеалист, он бежал из «родного мира» в поисках истины, но разочаровался в большом мире, который «испортил все его начинания». Его возвращение — это одновременно поражение и новая, уже отчаянная попытка преображения. Он единственный, способный осознать двоемирие, потому только он «перешел черту» и знал, что пришла «крайняя пора».

Образ отца Адама крайне типичен для творчества Андрея Белого («Петербург»). Это символ косной, «отеческой» России: он неподвижен, тучен, связан с землей, скотом и физиологическими процессами (еда, сон, связь с кухаркой). Если сын — дух, движение и слово, то его отец — плоть, статика, молчание и примитивная речь. Их конфликт — это столкновение двух России: традиционно-почвеннической, косно-народной, помещицкой и мятущейся, интеллигентской.

«Адам» Андрея Белого — это сложный, полифонический текст, в котором драма героя дорастает до масштабов всемирно-исторической мистерии. Этот текст в чем-то предвещает сложную архитектуру «Петербурга». Проза поэта здесь достигает своей предельной выразительности: ритмическая энергия, мифологическая глубина и философская напряженность сливаются воедино, создавая модель мира, где слово одновременно и обозначает, и творит реальность.

Совсем иначе решает образ Адама Сергей Городецкий в одноименной повести. Ее появление закономерно для поэта, провозгласившего в манифестах акмеизма особое направление — адамизм, ориентированное на *«мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь»*. Городецкий, в отличие от Белого, не порывает

с традицией реалистического повествования, но его проза несет явственные черты «прозы поэта»: она строится как система философских диалогов, портретных зарисовок, тяготеющих к символической обобщенности, и лирически окрашенных описаний. Повесть «Адам» (1915) создавалась практически одновременно с манифестом поэта, где адамизм был обозначен как особое ответвление акмеизма, причем в нем указывалось на появление в русской поэзии Евы, коей Городецкий назвал Ахматову.

Однако место Адама, как следует из этого текста, оставалось вакантным. Видимо, среди поэтов автор не нашел никого, кто мог бы полностью соответствовать искомой модели. Правда, еще в 1913 г. в стихотворении «Адам» он уже наметил нужные черты, главными из которых становились воспевание земных радостей и упразднение «тайн» и «мглы». Кроме того, Адам был назван «изобретателем имен». Но всё же в стихотворении не могли быть озвучены все требования. Нужна была проза. И эта проза явилась, причем ее формальные особенности скорее можно было бы сопоставить с логически выверенными смоделированными построениями символистов, о чем справедливо написал А. Лозина-Лозинский в рецензии с говорящим названием «Бывший поэт»⁶. Критик заявил, что в повести «все рассказано и ничего не показано» и действуют в ней «картонные люди»... Однако именно эта «рассказанность», тяготение к афористичности и обобщениям роднит повесть с поэтическим дискурсом: Городецкий не стремится к иллюзии жизнеподобия, но выстраивает интеллектуальную модель, где каждый персонаж имеет определенную эстетическую или мировоззренческую программу.

Действительно, в «Адаме» Городецкого роли распределены довольно четко. А поскольку действие развивается в божественной среде — то едва ли не каждый персонаж воплощает или некое умонастроение, или указывает на существующее эстетическое направление. Так, Гоби символизирует скептицизм и прагматизм. Виктор может быть причислен к неоромантикам, его образ смешон и трагичен одновременно и подчеркивает мысль Городецкого

⁶ Журнал журналов. 1916. № 17. С. 9.

о тупике чистого эстетизма. Михаил еще не определился, но однозначно вступает в конфликт с Гоби — это столкновение гуманизма мягкого, стыдливого юноши-филолога, высоко ценящего чувство и душу, и нигилистического рационализма. Есть еще и Ирина — та самая «Вечная Женственность» в русском, почвенном варианте. Ее путь от наивности через падение к очищению — жизнеутверждающая нота повести. В некотором смысле это творческий, философский акт Городецкого с целью спасти идею «Вечной Женственности» от декадентского вырождения (Виктор) и циничного опошления (Гоби).

Адам среди них наиболее сложная и противоречивая фигура, что говорит о том, что в сознании Городецкого параметры адамизма не определились окончательно. Он одновременно врач, философ, эстет и патриарх, чья трагедия заключается в разрыве идеала в виде гармонии выверенных чисел и воздушности Сиенской Мадонны и объективной реальности с ее властью доллара и бедностью. Это и метафорический паук, стремящийся подчинять и властвовать в мире, окутав его паутиной, искусно им сплетенной. Это Пигмалион, Франкенштейн на новый лад, создающий новую Еву-Ирину для будущего сообщества людей⁷. Городецкий как поэт мыслит образами-символами, и его Адам — именно такой собирательный образ, вбирающий в себя черты творца, мага, искусствителя и страдальца.

В принципе задачей создания такого образа была демонстрация неоднозначности Адама. Действительно, его нельзя отнести ни к положительным, ни к отрицательным героям. Больше всего ему подходит определение «странный человек». В его кабинете галерея портретов величайших мудрецов и художников прошлых эпох, что призвано доказать его опытность, обладание накопленными человечеством знаниями. Но при этом он открыт новому — вокруг него собирается молодежь (эпитет «зеленый» неоднократно всплывает в повести), он прикоснулся к «полнозвучному чувству жизни». Дом Адама оказывается неким промежуточным,

⁷ В романе Мэри Шелли созданное Франкенштейном чудовище называет себя Адамом, признавая свою уникальность.

сакральным пространством, микрокосмом земного рая. Его кабинет с книгами и портретами — фаустовская келья, комната с кактусами — оранжерея жизненной силы, ванная — место физического и духовного очищения. Квартира Адама, находясь между мрачным дождливым Петербургом и солнечной изобильной Италией — этим потерянным раем, символом гармонии и чувственности, — становится «раем» в миниатюре, центром притяжения молодежи. Описание этого пространства несет отчетливый лирический оттенок, характерный для прозы поэта: Городецкий не столько изображает интерьер, сколько создает его эмоционально-символический эквивалент.

Есть подозрение, что в образе Адама Городецкий отчасти воспроизвел эволюцию Вяч. Иванова (во всяком случае, в собственной интерпретации поэта-символиста, который был его учителем на первых порах). На это явно намекает то, что в свое время тот соединился с Евой, с которой они стали жить как «в зеленом раю два умных зверя», но Ева умерла, и Адам углубился в духовные поиски. Прошлое посредством образа умершей жены, называемой Адамом Сиеной (намек на пребывание супругов в Италии), постоянно присутствует в настоящем через память и фотографии, сталкивая реальное и мифологическое время в повести.

Дионисийский настрой пронизывает всё естество Адама, знаменует раскрепощенность, свободу (такое понимание полностью соответствует трактовке дионисийства Ивановым). Квартира героя одновременно напоминает и райские кущи, и звериное логово (на стенах висят рога и головы зверей). «Звериное» присутствует в его портрете: у него *«мелкие, острые зубы»*⁸. В то же время он напоминает паука (о чем говорилось выше), что намекает на дьяволическое в нем. Это проявляется в жажде власти, которая опьяняет этого героя.

Так в облик жителя рая проникает негативное, которое усиливается к концу произведения. Когда мы уже убедились, что его поведение может быть провокационным (он толкает Ирину в объятия Гоби с целью проверки и своих сил, и готовности Гоби стать

⁸ *Городецкий С.* Избранные произведения: в 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 348.

новым человеком) и манипулятивным. Напомним, что мать Михаила называет Адама ни много ни мало Каином, намекая на его темную сторону, способность нести смерть (он предчувствует кончину женщины). В конце Адам вообще изменяет себе: начинает проклинать «бессознательную жизнь», благословлять «сознание и волю»⁹. И в итоге превращается в художника — творца других людей, конструирующего их жизни. Он тот ваятель, который хочет работать «над мягким мрамором души», вызывать «изображения новых чувств на юных лицах». И это выше, чем деятельность обычного художника, который обладает властью только «над бездушным материалом».

Таким образом, можно утверждать, что Городецкий создал текст о художнике, воплотил свое видение нового течения в искусстве в образе ушедшего из рая Адама (недаром он иронически отзывается о своей комнате: «Подделка под рай», «тешимся, чем можем»¹⁰). На самом деле его Адам бросил вызов едва ли не устройству мира. А ницшеанство оказывается критически переосмысленным в образе Гоби с его волей к власти в изводе цинизма и отчасти преодоленным в Адаме в виде победившей воли к сохранению, а не к разрушению. Но сильнее Адама в повести оказывается Ирина, которая, пережив грехопадение, выходит из этой коллизии очищенной. И Адам вынужден признать, что именно ей уготована грядущая жизнь, в которой ее ждут иные женихи, не те мелкие и слабые люди, кто претендовал на ее сердце, тело и душу сейчас. Итак, в повести Адам уступает пальму первенства Еве как человеку, обладающему всеми необходимыми данными для пересоздания себя и мира¹¹.

И Белый, и Городецкий фиксируют распад старого мира и демонстрируют неудачные попытки его спасти или преобразовать. Так или иначе акмеист Городецкий переосмысляет библейский и культурный миф, чтобы найти в нем опору. Белый же намеренно его разрушает, чтобы показать пустоту на его месте.

⁹ Там же. С. 389.

¹⁰ Там же. С. 374.

¹¹ Предварил такое решение Марк Твен в 1905 г., написав «Дневник Адама» и «Дневник Евы».

При всем различии поэтик оба остаются в рамках «прозы поэта»: для них миф становится не просто темой, а принципом организации художественной реальности, а прозаическое слово обретает энергию лирического высказывания.

Хронологически оправданным кажется переход к рассказу «Адам» (1918) Ивана Алексеевича Новикова, чей пик поэтической активности пришелся на первое десятилетие XX века, когда он попал в орбиту символистов, испытал влияние Блока и Бальмонта, выпустил два сборника стихов — «Духу Святому» (1908) и «Дыхание Земли» (1910). Многие в его поэзии определялись философией Вл. Соловьёва, все положения которой он принял практически безоговорочно (он даже ездил по России с лекциями о философе). Однако к «суровой прозе» его склонили не «лета», а исторические катаклизмы, революция, Гражданская война и все связанные с этим проблемы. Его дарование переживает взлет именно на переломе 1910–20-х гг., когда и написан рассказ «Адам», который тоже по-своему раскрывает философскую идею всеединства, приправленную рассуждениями о Мировом Древе, объединяющем всё сущее (что говорит о соприкосновении мировоззрения Новикова с восточными учениями).

Насколько соотносим этот текст с «прозой поэта» — вопрос не праздный, т.к. метафоричность, импрессионистичность, мифологичность и мн. др. художественные особенности с самого начала были присущи его прозаическим сочинениям, делая их автора ярким представителем неореализма. Новиков, как и Белый, и Городецкий, приходит в прозу из поэзии, сохраняя лирическую напряженность, внимание к слову как к эстетической ценности и способность к мифопоэтическому обобщению.

Время действия рассказа — послереволюционная Россия начала 1920-х гг. с Москвой в качестве символа хаоса, утраченного рая и противопоставленным ей миром природы. Время течет здесь нелинейно: реально-историческое сплетается с субъективным, мифическим. «Леса. Монастырь. Внизу, под холмом, — холодный родник»¹² — это пространство духовных поисков, физического

¹² Новиков И.А. Яблочный барин и другие рассказы. Мценск, 2011. С. 367.

труда и единения с миром, это пространство, в котором герой, окруженный самыми разными людьми, чувствует, как пробуждаются в нем некие забытые силы. Он ощущает себя новым Адамом, который трудом и страданиями может восстановить потерянный рай. Но сам рай — мифологическое пространство, существующее только в сознании Ивана Савельевича, — утрачен.

В основе рассказа лежит неомиф. Автор предпринимает попытку изобразить «героя нашего времени» в виде «Нового Адама». С самого начала рассказа Иван Савельич раскрывается как Адам (ироническая переадресовка имени прочитывается в указании на его огромный кадык, адамово яблоко, — великолепно найденное сопряжение любимых новиковских символов, среди которых наипервейший — яблоко!). Он первый человек переворотившегося времени потому, что он иной, не такой, как все. Это интеллигент, ищущий в новой действительности утраченный смысл. В его образе просвечивают и архетипы «маленького человека», юродивого (здесь можно провести параллель между Адамами Новикова и Белого, потерянными, погружающимися в бред).

Не найдя ответов на свои вопросы в столице, он уезжает на дровозаготовки, но не ради пайка, а желая воспринять новый мир, представляющийся герою яблоневым семечком, «обиталищем духа»¹³. В лесу, близ монастыря, Адам встречает Таисию¹⁴, которая напоминает ему райскую деву. Узнав, что у нее есть дочь, герой нравственно возвышается над самим собой, не испытывает ревности или злости по отношению к мужчине, обладавшему ею. Для него и женщина, и ребенок — часть всеобщего «я». Его озаряет мысль о «круговой поруке» всего сущего, о необходимости собрать «рассыпанные члены» человечества в единое целое — «одного человека». Осознав эту связь, он ощущает себя «человеком вообще», обретает небывалую легкость и символически возносится, взбегая на дерево.

Новиков художественно воплощает идеи В. Соловьёва о Богочеловечестве — идеальном всеединстве, где личность, преодолев

¹³ Там же. С. 380.

¹⁴ Имя отсылает к понятиям женственности, материнства, мудрости.

эгоизм, становится частью универсума. Достичь этого «рая» и стать «новым Адамом» можно через духовную «диктатуру» — внутреннее сверхусилие. Герой уже совершает его: в труде на лесоповале он ощущает полное слияние с природой. Рубка дерева становится актом единения с вечностью, а не разрушения. Откровением / инициацией оказывается для героя детская кровь (дочь Таисии случайно, когда герой рубил дерево, подставила руку под топор). Тяжело ранив ребенка, пройдя через грехопадение, Адам испытывает озарение: идея заключается в крови. Через жертву можно собрать человечество в «единого человека». Эту миссию он и возлагает на себя.

В своем герое Новиков рисует творца Новой земли и Нового неба. Им, однако, суждено существовать уже без своего создателя, поскольку конкретный человек слаб и невзрачен, «микроскопически мал», подвержен случайностям и болячкам (герой, укушенный вошью, умирает от тифа), но, «дерзнувший на мировое», т.е. обнаруживший силу духа и воли, становится совершенным человеком, представителем единого человечества, которое вместе с ним «прорастает» в новую жизнь. Но это «прорастание» «требует» умирания индивидуального, конкретного, особенного, ни на кого не похожего Ивана Савельевича. Так Новиков воплотил мысль о воскресении человека. И здесь на память приходит евангельское: «Зерно, ежели не умрет, то и не оживет». Таким образом, в рассказе верх одерживает утопия: об осуществлении Нового Адама пока можно только мечтать, «маленькие адамы» призваны умирать в тифозном бреде. В этом умирании и воскресении в природном мире отозвалось земледельческое прошлое самого автора, для которого связь с землей оказывалась сакральной и в реальном действии, и в мифическом освоении.

Рассказ Новикова с еще большей силой, чем предыдущие образцы обработок адамического мифа, отражает кризис интеллигенции, разрывающейся теперь между верой в коммунизм (грядущую правду сплочения, коллектив, соборность) и ужасом крови, ее утопические мечты о новом человеке и погруженность в эсхатологические настроения, лишь усилившиеся во время Гражданской войны. Новиков стремился осмыслить произошедшее с его страной не как

политическое, а как антропологическое событие, ведущее к рождению нового человека, который должен пройти через кровь, страдание и труд, чтобы вернуться в рай. И в то же время он показал просветленную обреченность этой мечты. Лирическая тональность рассказа, метафорическая плотность, мифопоэтическое переосмысление реальности — всё это позволяет отнести «Адама» Новикова к вершинным образцам прозы поэта, где личное переживание автора становится формой философского познания мира.

Таким образом, три рассмотренных произведения представляют собой три уникальных варианта воплощения адамического мифа в русской прозе Серебряного века. Объединяет их не только обращение к библейскому архетипу, но и принадлежность к феномену «прозы поэта». В каждом случае поэтический опыт автора определяет структуру, стилистику и философскую глубину прозаического текста. Белый создает ритмизованную мистерию, где слово обретает магическую силу; Городецкий строит интеллектуальную модель акмеистического мировосприятия, воплощая ее в системе диалогов и символических образов; Новиков соединяет лирическую исповедальность с неореалистической достоверностью, создавая миф о новом человеке, рождающемся из крови и страдания. Несмотря на разность эстетических платформ, все три писателя рассматривают миф об Адаме как универсальный ключ к осмыслению кризиса современности и поиску утраченной гармонии. Их проза, сохраняя связь с поэтическим творчеством, становится уникальным явлением, в котором слово обретает энергию не только изображения, но и преображения действительности.

К.Ф. Азимова (*Москва*)

ЭСТЕТИКА ТЕАТРА В КРИТИКЕ М. ВОЛОШИНА

В статье рассматривается критика М. Волошина, посвященная театру. Ключевой в осмыслении театральной эстетики для поэта является ее связь с онейросферой, мифом и детской игрой. В результате исследования было выявлено, что теоретические установки Волошина нашли воплощение в его лирике.

Ключевые слова: Волошин, сновидение, театр, эстетика.

K.F. Azimova (*Moscow*)

THE AESTHETICS OF THEATER IN THE CRITIQUE OF M. VOLOSHIN

The article examines M. Voloshin's critique of the theater. The key to understanding theatrical aesthetics for the poet is its connection with the oneirosphere, myth and children's play. As a result of the research, it was revealed that Voloshin's theoretical attitudes were embodied in his lyric poetry.

Keywords: Voloshin, dream, theater, aesthetics.

Театр в качестве особого способа мировосприятия привлекал внимание М. Волошина не только как критика, но и как художника в целом. Его эстетика стала для поэта творческой средой, благодаря которой он выделил для себя ряд значимых теоретических положений. К ним относятся понимание творческого процесса как сновидения наяву, приоритет в творческом акте игрового начала, а также восприятие произведения искусства как цельного организма.

Н.Б. Маньковская находит ряд источников, которые могли оказать влияние на становление концепции поэта. Согласно ее мысли, обнаруживается рецепция Волошиным суждений Ф. Ницше об аполлоническом и дионисийском началах, идей З. Фрейда о принципах функционирования бессознательного, интуитивистской философии А. Бергсона, теоретических построений Г. фон Гофмансталя о сцене как форме сновидения, трудов Вяч. Иванова, посвященных античности¹.

Ключевым для системы воззрений Волошина является осмысление театра посредством сна. Суждение о том, что логика сновидения совпадает с логикой сцены, впервые высказывается им в статьях 1906 г. («Театр — сонное видение», «Сестра Беатриса» в постановке театра В.Ф. Комиссаржевской»). Там же формулируется значимый для театральной концепции Волошина тезис: «В театре надо уметь внимательно спать»². Таким образом, сопряжение театральной эстетики с онейрической областью является для поэта определяющим.

Как отмечает Н.К. Бонецкая, сновидческая эстетика получает наиболее содержательное истолкование в критических статьях Волошина за 1909–1912 гг. («Организм театра», 1909; «Театр как сновидение», 1910; «Разговор о театре», 1910, и т.д.)³. В данных работах поэта обосновывается связь между сном, мифологическим

¹ См.: Маньковская Н.Б. Театральная эстетика Максимилиана Волошина в контексте художественной жизни XX века // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М., 2006. С. 107.

² Волошин М. «Сестра Беатриса» в постановке Театра В.Ф. Комиссаржевской // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 385.

³ См.: Бонецкая Н.К. Эстетика М.А. Волошина // Бонецкая Н.К. Дух Серебряного века (феноменология эпохи). М.; СПб., 2016. С. 75.

сознанием и игровым процессом. Согласно концепции Волошина, театр возникает из трех элементов, которые взаимно дополняют друг друга: «<...> из творческого преобразования мира в душе драматурга, из дионисической игры актера и пассивного сновидения зрителя»⁴. Он понимается поэтом как «единый сценический организм»⁵, сопрягающий в себе три упомянутые стихии.

В целом природа творческого процесса осмысливается Волошиным посредством обращения к гендерным категориям. Акт созидания, согласно поэту, соотносится с мужским началом, понимания — с женским. Произведение искусства, по его мысли, обретает свою истинную ценность в результате сопряжения упомянутых актов, что отсылает к идее сотворчества художника и зрителя: «Момент восприятия перед лицом искусства настолько же священен, как момент творчества»⁶. Определяющая мысль Волошина заключается в том, что местом театрального действия является душа зрителя: «Художественное произведение начинает существовать как живая и действующая воля не с того момента, когда оно создано, а с того, — когда оно понято и принято»⁷. Следовательно, приобщение к театру должно сопровождаться отказом зрителя от своего «Я». Театральное действие, согласно Волошину, «вынимает нас <...> из нашей личной скорлупы и растворяет наше “я” в ином мире»⁸.

В данном контексте вспомним суждения А. Лосева относительно мифологического сознания. По его мысли, в мифе отсутствует разделение на объект и субъект, выявляется их синкретизм. Сходные построения о мифологическом мировосприятии, которое связывается со сновидением, содержатся в трудах Н.А. Нагорной. Согласно ее мысли, онейросфера функционирует в промежуточном пространстве, в силу чего отношения между ее категориями

⁴ Волошин М. Театр как сновидение // Волошин М. Указ. соч. С. 355.

⁵ Волошин М. Разговор о театре // Там же. С. 360.

⁶ Там же. С. 358.

⁷ Волошин М. Организм театра // Там же. С. 112.

⁸ Волошин М. Разговор о театре // Там же. С. 358.

характеризуются как взаимообратимые⁹. Это обуславливает сопряжение во снах материального и сверхчувственного аспектов. Выявлено, что упомянутые идеи перекликаются с театральной концепцией Волошина, согласно которой сценическое пространство соотносится с внутренним миром зрителя.

Теоретические построения поэта также получают актуализацию в его лирике. Обратимся к стихотворению «Подмостерье» (1917): «<...> высвобождаясь / От власти малого, беспамятного “Я”, / Увидишь ты, что все явления — / Знаки, / По которым ты вспоминаешь самого себя»¹⁰. Предполагается, что избранный отрывок может восходить к известному высказыванию И.В. Гете: «Всё преходящее есть только символ»¹¹. Волошин неоднократно апеллирует к данной цитате, в том числе в критической прозе, посвященной осмыслению театральной эстетики.

В статье «Театр как сновидение» (1910) поэт отмечает, что театр имеет дело лишь со знаками вещей, а не с их реальностями. Кроме того, в статье «Разговор о театре» (1910) Волошин положительным образом отзывается об идее В.Э. Мейерхольда относительно необходимости оставить на сцене лишь те предметы, которые имеют непосредственное отношение к театральному действию. На практике, однако, процесс упрощения декораций воспринимается поэтом скептически. Согласно Волошину, только играющий с декорациями на сцене актер способен наделить их убедительностью. Следовательно, для зрителя значимыми также станут только те объекты, которые окажутся задействованы в мистическом процессе игры.

В данном контексте вновь выявляется параллель с суждениями Лосева. Согласно мыслителю, «<...> каждая вещь, оставаясь самой собою, может иметь бесконечные формы проявления своей личностной природы»¹². Источник ее символизации

⁹ См.: Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: автореф. дисс. ... доктора филол. наук. М., 2004. 38 с.

¹⁰ Волошин М. Собр. соч.: в 13 т. М., 2003. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1899–1926. С. 217–218.

¹¹ Волошин М. Анри де Ренье // Волошин М. Указ. соч. С. 61.

¹² Лосев А. Диалектика мифа. М., 2001. С. 115.

находится в сновидениях. Так, значение сна состоит, по мысли Лосева, в мифически-модифицированном оформлении явлений обычной жизни. Представляется, что упомянутые суждения образуют пересечения с построениями Волошина о функциях театрального реквизита.

Размышляя о понимании театральной действительности с позиций внутренней точки зрения, обратимся к концепции сновидения П. Флоренского, восходящей к идеям В. Вундта об обратной причинности, суждениям К. Дюпреля о свойствах онейросферы. Процесс сна, согласно Флоренскому, уподобляется обратной перспективе, образует собой ряд событий, который движется от финальной точки пробуждения к завязке. В «Иконостасе» (1922) мыслитель проводит параллель между сновидением и процессом театрального действия. Согласно Флоренскому, все события развиваются как в сновидении, так и в драме «для того, чтобы развязка <...> не была несчастной случайностью, но имела глубокую прагматическую мотивировку»¹³. По мысли философа, в хорошей драме конец наступает, поскольку «вызрели все подготавливавшие его события»¹⁴. Сходным образом устроена композиция сновидения. По мысли Флоренского, сны также являются целостным единством, в котором развязка предполагается с самого начала, определяя собой завязку.

Рассмотрим работу мыслителя «Гамлет» (1989). Отметим, что статья была написана еще в 1905 г. для журнала «Весы», но так и не была там опубликована. Содержание работы свидетельствует о том, что Флоренский в целом разбирался в драматургической теории. В данной статье также имеются построения, соотносящиеся с концепцией обращенной причинности в сновидениях. По мысли философа, пьеса «Гамлет» производит впечатление, потому что она обладает органической целостностью. Следовательно, финал произведения инициирует не случайная причина, а стихия, обуславливающая собой «весь ход действия»¹⁵. Таким образом, в построениях

¹³ Флоренский П. Иконостас // Флоренский П. Соч.: в 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 423.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Флоренский П. Гамлет // Флоренский П. Соч.: в 4 т. М., 1994. Т. 1. С. 258.

Флоренского религиозное ощущение бытия соотносится с драматическим действием, значимой характеристикой которого является предопределенность развязки. Выявим также примечательную для текущего исследования параллель: если Волошиным театр осмысливается посредством сновидения, то Флоренский, напротив, пользуется теорией драмы для того, чтобы уяснить принципы функционирования онейросферы.

Стоит отметить, что на формирование суждений Волошина о сновидческой эстетике значительное влияние оказали идеи Р. Штайнера. Согласно эволюционной теории мыслителя, во снах получает проявление то, что было раньше, т.е. во времена существования Атлантиды, нормальным состоянием. По мысли Бонецкой, онейросфера для Штайнера представляется остатком «древнего мировидения»¹⁶. Сходные построения относительно связи снов и атлантического прошлого содержатся в трудах Е. Блаватской. По ее мысли, ранее вся Земля являлась пространством Атлантиды. Согласно ее теософским воззрениям, определяется следующая теория антропогенеза: родоначальниками современной цивилизации стали атлантические народы, которые смогли пережить катаклизм.

Приведенные суждения были осмыслены Волошиным в рамках его критической прозы. Как отмечает С.Д. Титаренко, тема платоновской Атлантиды, рассматриваемой в качестве прообраза идеального полиса, всегда интересовала поэта¹⁷. Так, упоминания об этом появляются в статьях «Демоны разрушения и закона» (1904), «Архаизм в русской живописи» (1909). Кроме того, данная тема актуализируется Волошиным в его поэтическом творчестве. Образ упомянутого города-государства осмысливается поэтом посредством обращения к онейросфере: *«К древним тайнам мертвой Атлантиды / Припадает сонная мечта»*¹⁸ («К древним тайнам мертвой Атлантиды...», 1907). Отметим также

¹⁶ Бонецкая Н.К. Указ. соч. С. 71.

¹⁷ См.: Титаренко С.Д. Топос как символическое пространство памяти в автобиографической прозе М.А. Волошина и мифопоэтическая традиция Платона // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2017. Т. 14. Вып. 2. С. 186–198.

¹⁸ Волошин М. Собр. соч.: в 13 т. М., 2004. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1891–1931. С. 544.

стихотворение «Lutetia Parisiorum» (1915), название которого отсылает к древнему наименованию Парижа. Хронотоп стихотворения характеризуется сопряжением трех топосов: «*Париж, Царьград и Рим — кариатиды / При входе в храм!*»¹⁹. Примечательным является дальнейшее упоминание Атлантиды, выступающей здесь в роли некоторой праматерии: «*В вас семя Атлантиды*»²⁰. Таким образом, тема платоновской Атлантиды осмысливается поэтом сквозь призму оккультных теорий.

Было выявлено, что работы Штайнера также повлияли на представления Волошина о связи между сновидением и детской игрой. Согласно мыслителю, в процессе игры ребенок становится способен приобщиться к древним состояниям сознания. Волошин применяет данные построения к театральному действию. По мысли поэта, актер на сцене переживает тот тип сновидения, который соответствует детской игре. Примечательно, что игровой процесс также связывается им с поэтическим творчеством.

Вслед за Штайнером в работе «Осколки святых чудес» (1907) Волошин изложит следующую мысль: «<...> дети в мудром таинстве игры бессознательно переживают тысячелетия человеческой истории»²¹. В данном контексте отметим стихотворение «Пройдемте по миру, как дети...» (1903), в котором практическим образом реализуются теоретические суждения поэта. Предполагается, что в стихотворении содержится отсылка на приведенную ранее цитату: «*Пройдемте по миру, как дети, / Полюбим шурианье осок, / И терпкость прошедших столетий*»²². В статье «Откровения детских игр» (1907) Волошин утверждает, что игра является бессознательным прохождением через «первичные ступени развития человеческого духа»²³. Следовательно, поэт соотносит игровой процесс со сновидением, из которого «высвобождается дневное созна-

¹⁹ Волошин М. Собр. соч.: в 13 т. М., 2003. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1899–1926. С. 242.

²⁰ Там же.

²¹ Волошин М. «Осколки святых чудес» // Волошин М. Лики творчества... С. 269.

²² Волошин М. Собр. соч.: в 13 т. М., 2003. Т. 1... С. 46.

²³ Волошин М. Откровения детских игр // Волошин М. Лики творчества... С. 496.

ние реального мира»²⁴. Выявлено, что данные суждения Волошина вновь образуют пересечения с идеями Штайнера, которые значатся в его работе «Воспитание ребенка с эзотерической точки зрения» (1906). Отметим, что построения поэта относительно свойств коллективной памяти также могут восходить к концепциям З. Фрейда, К.Г. Юнга. Как утверждает Бонецкая, в трудах упомянутых мыслителей символическая образность сновидений в целом соотносится с образностью «всей сферы поэтического фольклора»²⁵. Таким образом, практика актера, восходящая к детской игре, согласно Волошину, позволяет приобщиться к древнему мировидению.

Значимой также является связь театральной эстетики с танцем. Данное искусство осмысливается поэтом посредством творческой практики А. Дункан. Ее танцевальное искусство соотносится с представлениями Волошина о танце как процессе высвобождения тела. По его мысли, ее творчество восходит к древнему танцу, где ритм возникал из «глубины бессознательной сущности человека»²⁶. Отметим, что танцевальный ритм, согласно Волошину, связывается с музыкальной стихией: «Идеальный танец создается тогда, когда всё наше тело станет звучащим музыкальным инструментом и на каждый звук, как его резонанс, будет рождаться жест»²⁷. В статье «Норомедон» (1909) музыкальное искусство также соотносится поэтом с телом, хранящим память об истории творения: «О, радостное тело мое <...> Ты летопись мира, и музыка разворачивает тебя, как свиток, и помогает мне прочесть самого себя <...>»²⁸. Сходные мысли содержатся в статье «Театр как сновидение» (1910). Следовательно, согласно Волошину, в процессе танца осуществляется приобщение к сакральным аспектам бытия. В данном контексте представляется возможным вспомнить о танцевальных практиках Г. Гурджиева. Кроме того, отметим, что суждения о связи танца и процесса духовного позна-

²⁴ Там же.

²⁵ Бонецкая Н.К. Указ. соч. С. 68.

²⁶ Волошин М. О смысле танца // Волошин М. Лики творчества... С. 369.

²⁷ Там же.

²⁸ Волошин М. Норомедон // Волошин М. Собр. соч.: в 13 т. М., 2009. Т. 6. Кн. 1. Проза 1906–1916. Очерки, статьи, рецензии. С. 299.

ния мира обнаруживаются в трудах Штайнера, посвященных эвритмии. Предполагается, что работы упомянутых мыслителей также оказали влияние на концепцию Волошина.

Построения, устанавливающие связь между музыкой и сверхчувственным познанием, выявляются в труде Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). Согласно философу, музыка понимается в качестве образа Первоединого, приобщение к которому становится возможным благодаря действию аполлонического сновидения. Отметим, что аполлоническое начало, играющее значимую роль в театральной концепции Волошина, осмысляется им в статье «Аполлон и мышь» (1911). Согласно Бонецкой, идея о Первоедином как основе мира обнаруживает параллели с понятием Майи, т.е. божественной грезы, в индийской философии²⁹. В связи с этим обратимся к лекции поэта «Пути Эроса» (1907). В ней Волошин утверждает следующее: «Мир — это греза Божества — Майя. Понятия Майя и материя тождественны»³⁰. Следовательно, предполагается, что в рамках концепции Волошина театральное действие, осмысляющееся поэтом посредством сновидения, соотносится с сакральным актом творения.

Таким образом, в результате исследования было доказано, что определяющим для театральной эстетики в критике Волошина является ее связь с онейросферой, мифологическим сознанием, детской игрой. Театральные воззрения поэта, сопрягающиеся с его общеэстетическими установками, также находят воплощение в его лирике, что обуславливается единством художественного метода: *«Нет грани меж прозой и стихом: / Речение, / В котором все слова притерты, / <...> / Становится лирической строфой»*³¹ («Подмастерье», 1917).

²⁹ См.: Бонецкая Н.К. Указ. соч. С. 73.

³⁰ Волошин М. Пути Эроса // Волошин М. Из литературного наследия. Вып. 2. СПб., 1999. С. 16.

³¹ Волошин М. Собр. соч.: в 13 т. М., 2003. Т. 1. С. 216.

М.А. Хлебус (*Москва*)

«ЗА СТОЛОМ ЕГО» Н.А. КЛЮЕВА: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ, КОНТЕКСТ, ПОЭТИКА

В статье рассматривается стихотворение в прозе Н.А. Клюева «За столом Его». Выявляются особенности художественной структуры произведения в контексте взаимодействия стиха и прозы в творчестве поэта. Анализ сфокусирован на мотивной и образной системе текста, его библейской символике и ритмико-синтаксической организации речи, что позволяет рассматривать произведение как характерный пример прозы поэта.

Ключевые слова: Иоанн Богослов, Н. Клюев, образ, проза поэта, П. Флоренский.

M.A. Khlebus (*Moscow*)

“AT HIS TABLE” BY N.A. KLYUEV: AN ATTEMPT AT INTERPRETATION, ITS CONTEXT, ITS POETICS

The article analyses a poem in prose “At His Table” written by N.A. Klyuev and reveals the features of its artistic structure in the context of how verse and prose interact within poet’s work. The analysis focuses on the figurative system of the text, its biblical symbolism and the rhythmic and syntactic organization of speech, all of which allow us to consider the work as a characteristic example of the prose of a poet.

Keywords: John the Apostle, N. Klyuev, imagery, the prose of a poet, P. Florensky.

Проза Н.А. Клюева занимает особое место в художественном наследии писателя и представляет собой характерный пример явления, которое в литературоведении относится к «прозе поэта». Ее жанровое своеобразие и истоки, религиозно-мифологическая основа и содержательные элементы неоднократно становились предметом научных изысканий. При этом исследователи единодушно отмечают устойчивую тенденцию к сближению с лирической формой и укорененность в поэтической традиции.

Так, по меткому замечанию А.И. Михайлова, в прозе Клюева «дает о себе знать образный строй его поэзии, ощутимо дыхание его самобытного языка и речи»¹. По наблюдению Т.А. Пономаревой, клюевский сюжет, переведенный в прозаический повествовательный план, «не утрачивает метафорической поэтической сгущенности»². Н.М. Солнцева обнаруживает, что целые фрагменты текстов Клюева представляют собой ритмизованную прозу, истоки которой лежат «в фольклорных жанрах, в плачах и величальных, в обрядовых песнях и былинах»³. Солнцева также отмечает характерную особенность как поэзии, так и прозы Клюева — частые «обращения к Богу, Богородице, православным святым»⁴, многочисленные упоминания и описания икон, изобилие «аллюзий на Ветхий и Новый Заветы»⁵. С.И. Субботин указывает на свойственную клюевской прозе «орнаментальность»⁶, сложную систему повторов и синтаксических конструкций, восходящих к древнерусской словесности. Сказанное выше соответствует суждениям Ю.Б. Орлицкого о прозе Клюева как особой форме поэтического письма, в которой ритм создается «по образцу древнерусских

¹ Михайлов А.И. О прозе Николая Клюева // Клюев Н.А. Словесное древо. М., 2003. С. 7.

² Пономарева Т.А. Новокрестьянская проза 1920-х годов. Ч. 1. Философские и художественные искания Н. Клюева, А. Ганина, П. Карпова. 3-е изд. М., 2021. С. 66.

³ Солнцева Н.М. Китежский павлин. Филологическая проза. Документы. Факты. Версии. М., 1992. С. 39.

⁴ Солнцева Н.М. Сон Н.А. Клюева «Пучина кромешная» о Есенине и Гоголе // Сергей Есенин в контексте русской и мировой культуры. М., 2025. С. 409.

⁵ Там же.

⁶ Субботин С.И. Н.А. Клюев: поэзия 1905–1908 гг. и проза 1919–1923 гг. вопросы источниковедения и атрибуции: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008. С. 40.

и библейских текстов»⁷: инверсией, анафорами и другими риторическими фигурами речи. Орлицкий также обращает внимание, что каждый абзац прозаического текста писателя, как правило, представляет собой одно предложение, по объему сопоставимое со стихотворной строкой, что, по мнению исследователя, сближает его прозу с библейским стихом «версэ»⁸. Таким образом, жанровая специфика прозы Клюева определяется не столько формой записи, сколько поэтическим типом художественного сознания автора. Полагаем, именно в этой перспективе целесообразно рассматривать стихотворение в прозе «За столом Его» (1914), так как вопрос о его жанровой природе не сводится к констатации отсутствия стихотворного метра.

Подчеркнем, что воздействие поэзии на прозу Клюева проявляется на нескольких уровнях: 1) ритмизация текста, которая может принимать формы «случайных» стихотворных размеров или «версейного» стиха; 2) композиционная структура, основанная на принципе ассоциативности; 3) высокая образная сгущенность и метафорическая плотность; 4) сближение нарратора с лирическим героем, чья идентичность формируется через фундаментальные отношения к религиозным убеждениям, родовым связям, предназначению и судьбе.

«За столом Его» — стихотворение в прозе, в котором личное религиозно-мистическое переживание автора воплощается посредством сложной системы художественных образов и стилистических средств. Небольшое произведение сочетает черты лирического высказывания, мистической прозы и религиозно-философского откровения.

Лирические принципы типизации прежде всего сообщают тексту особое эмоциональное напряжение, субъективность повествования и исповедальный характер интонации, тогда как религиозно-пророческие элементы формируют возвышенный, почти литургический тон, в основе которого библейские образы, мотивы, ритм.

⁷ Орлицкий Ю.Б. О стихосложении новокрестьянских поэтов (К постановке проблемы) // Николай Клюев. Исследования и материалы. М., 1997. С. 161.

⁸ Там же.

Внешняя сюжетная линия произведения весьма лаконична: повествование сводится к описанию одного мистического переживания. Однако внутренняя нить насыщена динамикой: движение от призыва к видению, затем к экстазу и страху перед Божественным и, наконец, к возвращению и прозрению. Внутреннее состояние становится основным объектом изображения. Личностный аспект, подчеркнутый исповедальностью и эмоциональной открытостью («я боюсь», «я пал на снег», «я не могу любить»⁹), сближает автора с лирическим героем. В этом эзотерическом тексте автор делится собственным духовно-мистическим переживанием.

Повествование строится вокруг анафорического «я», которое служит композиционным и ритмическим центром нарратива: «Я хочу любить тебя, сестра...», «Я видел сегодня горницу...», «И я, как ослепленный, отвечал...», «Тогда я пал на снег...», «И вновь я вошел в тело...» [116]. Повторение местоимения создает внутреннюю ритмическую волну, переводит рассказ в последовательное перечисление исповедально-вещательных актов, где каждое «я» фиксирует момент духовного свидетельства.

Стиховое начало также проявляется и в речи Христа, выстроенной как последовательность сравнительных конструкций: «...в бесконечной любви, как любовник перед первой невестой своей, как сын перед отцом, как женщина, отиравшая ноги Мои волосами...» [116]. Повтор союза «как» формирует ритмический каркас, приближая текст к литургическому речению. В подобных структурах, согласно Орлицкому, реализуется один из основных принципов поэты: симметрия синтаксиса создает ритм при отсутствии устойчивой метрической системы.

Этому способствует и строение фразы, восходящее к синтаксису библейских и древнерусских текстов: «...в бездну греха скорбный взор Мой...», «...ради друзей я спустился...», «...в любви бесконечной...» [116]. Использование инверсии создает особую речевую пластику, благодаря которой смысловые акценты выводятся в сильные позиции, а сама фраза приобретает характер сакрального речения.

⁹ Ключев Н.А. Словесное древо. СПб., 2003. С. 116. Далее прозаические произведения Н. Ключева цитируются по данному изданию с указанием страниц в квадратных скобках в тексте.

Таким образом, в «За столом Его» авторский синтаксис становится средством поэтизации текста, создавая внутреннюю драматургию повествования.

Также стоит отметить, что стиховое звучание прозы Клюева формируется за счет интонационного и эмоционального нарастания: «Часто, часто глядел...», «Я, Я радуюсь о вас...», «Радуйтесь!» [116]. Используемые поэтом повторы, прием амплификации, создают декламационную напряженность, усиливают выразительность текста, подчеркивают важность момента, апеллируя тем самым к пророческим обращениям и литургической поэзии.

Особого внимания заслуживает лексический уровень текста. Архаизмы и церковнославянизмы («горница», «лобзанием», «взойду», «члены наши», «венец», «взор» и др.) не только придают стилистическую окраску, но и несут концептуальную нагрузку: уводят повествование из повседневного контекста в пространство сакрального. В художественной антропологии текста слово обладает тем большей духовной силой, чем глубже оно укоренено в традиции. Архаизмы и библеизмы становятся своеобразными знаками обращения к вечности: связывают внутренний опыт автора с христианской историей и языком Писания.

«За столом Его» состоит из нескольких абзацев, каждый из которых представляет самостоятельную ритмо-смысловую единицу. Например, видение горницы вводится единым целым: «Я видел сегодня горницу залитую огнем, где все мы сидели за столом Его. Цветущая весна одевала звездами черемухи наши золотистые кудри, вечность спускалась на все члены наши, и Он сказал нам...» [116] Далее следуют речь Христа, реакция на нее и возвращение в повседневность. Такая организация подтверждает тезис Орлицкого об использовании Клюевым «традиционной “большой строфы”»¹⁰ как характерном признаке прозы писателя, где повествование развивается не линейно, а ступенчато, причем каждая ступень обладает собственной интонационной завершенностью. Пономарева также отмечает, что при композиционном членении автобиографической прозы и публицистики Клюев прибегает «к принципам

¹⁰ Орлицкий Ю.Б. Указ. соч. С. 161.

“версейного” стиха»¹¹. Так, в «За столом Его» каждый абзац функционирует подобно «стихотворной строфе-главе»¹², где, в отличие от библейского «версэ», состоящего из одного предложения, основной ключевского абзаца-главы служит сложное синтаксическое целое, построенное на однотипных простых предложениях.

Лирическое начало в «За столом Его» выражено и в композиции произведения, выстроенной по законам стихотворного высказывания. Читателю представлена не линейная нарративная структура, а, как отмечалось выше, последовательность эмоционально-смысловых узлов: призыв, откровение, страх, падение, возвращение, прозрение, что соответствует структуре лирического стихотворения с несколькими смысловыми кульминациями. Завершение текста — обнаружение письма и прозрение — подобно музыкальной коде, финальному аккорду. В отличие, например, от стихотворения «Путешествие» (1917), в котором последовательно изображается путешествие души по телу, композиционная структура «За столом Его» основывается не на логике развития событий или причинно-следственных связях, а на закономерности духовного пути. Отметим, что подобная структура характерна для лирики, в которой путешествие души выступает единственным подлинным сюжетом. Например, в стихотворении А. Блока «Видение» (1901) опыт соприкосновения с иным бытием представлен как внезапный прорыв сквозь чувственный мир в сферу вечного сияния. В более ранней поэтической традиции, в стихотворении В. Жуковского «Лалла Рук» (1821), небесная завеса приотворяется лишь на мгновение, позволяя душе постичь откровение. Ф. Тютчев в стихотворении «О вещая душа моя!..» (1855) раскрывает эту тему гносеологически, представляя душу как обительницу двух миров, а ее внутренний опыт — как пространство для встречи с откровением духов. В творчестве Клюева тема мистического откровения достигает предельной интенсивности как мгновенное явление смысла, воплощенное в слове. Отметим в этой связи философскую работу С.Н. Булгакова «Свет невечерний. Созерцания и умозрения» (1917), близкую ключевскому

¹¹ Пономарева Т.А. Указ. соч. С. 123.

¹² Там же.

«За столом Его» в религиозном самосознании человека, ищущего живую связь с Богом, а также в точке события встречи с Божественным. Булгаков определяет свой труд как «род духовной автобиографии или исповеди»¹³ и описывает путь к Богу как медленное пробуждение через кризисы и благодатный опыт Церкви. Клюев же передает схожий опыт как мгновенное мистическое озарение, визионерское событие.

В «За столом Его» Клюев стремится к эпической полноте повествования при лаконизме сюжета и фабульных лакунах. Для произведения характерна художественная теснота, схожая с плотностью стихотворного ряда, что достигается за счет максимальной нагрузки на все структурные элементы. В этом отношении текст демонстрирует те особенности клюевской прозы, на которые указывает Т.А. Пономарева: «Лапидарность сюжетного построения контрастирует с полнотой языковых и стилистических описаний, щедростью изобразительно-выразительного ряда, тяготением к эпитетам, к метафоризации»¹⁴. Развитие авторской мысли в «За столом Его» также следует логике поэтических ассоциаций и образных сопряжений. В произведении используется характерный для поэзии Клюева прием сгущения образов и плотности деталей.

«За столом Его» открывается поэтическим фрагментом, построенным на образах весны, света и обновления:

Сердце зимы прошло,
Дождь пролил, перестал.
Выйди, невеста моя.
Покажи лицо, голубица моя!
Слушай! ночь прошла,
И распустились цветы... [116]

Стиховое вступление, выполняющее роль пролога, вводит мотив пробуждения — как природного, так и духовного, что способствует переключению от внешнего мира к внутреннему состоянию. Образ невесты, голубицы восходит к «Песни песней Соломона»: *«Я сплю, а сердце мое бодрствует; [вот] голос моего возлюбленного,*

¹³ Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 7.

¹⁴ Пономарева Т.А. Указ. соч. С. 124.

который стучится: «отвори мне, сестра моя, возлюбленная моя, голубица моя, чистая моя! потому что голова моя вся покрыта росой, кудри мои — ночью влагою» (Песн. 5:2). Здесь невеста символизирует душу, которая должна всегда помнить о Христе и ожидать Его пришествия.

В центре повествования находится мистическая сцена: поэт видит себя в горнице, «залитой огнем», где он сидит «за столом Его» вместе с другими. Этот небольшой по объему текст насыщен религиозно-символическими образами и включает несколько ключевых эпизодов Священного Писания.

Центральный образ — стол — вынесен в заглавие и восходит к Тайной вечере, когда Христос собирает своих учеников «совершить пасху» (Мф. XXVI, 26). Согласно Евангелию от Матфея, кульминацией Тайной вечери становится установление Евхаристии — таинства благодарения и единения верующих со Спасителем. Описывая мистический опыт пребывания «во Христе», Клюев раскрывает свое переживание таинства через образ чаши с «истинной кровью». Он слышит: «вы пьете из чаши истинной крови Моей» [116], что является вольным пересказом евангельского текста (Мф. XXVI, 26–28). Согласно христианской традиции, вкушение крови Христа дарует человеку личный и непостижимый опыт единения с Господом. В «За столом Его» таинство, связывающее верующего с Христом через причастие Его плоти и крови, усиливает ощущение мистического единства поэта с Божественным и ведет к его дальнейшему духовному прозрению.

Образ огня, заливающего горницу, отсылает к библейским огненным языкам, сошедшим на апостолов в день Пятидесятницы. Это событие знаменует присутствие Святого Духа, даровавшего им в тот день способность говорить на разных языках и силу проповедовать Слово Его (Деян. 2:1–4). В момент сошествия Духа апостолы стали не просто свидетелями чуда, но пережили внутренне преобразование, «почувствовали себя как бы вновь рожденными. Мысли возвышенные и глубокие зародились в их умах, и вера, горячая как пламя, запылала в их сердцах»¹⁵. Они мгновенно вспомнили все

¹⁵ Лопухин А.П. Толковая Библия Лопухина. Библейская история Нового Завета. В 2 кн. Кн. 2. М., 2022. С. 331.

учение Учителя, и каждое слово этого учения «как раскаленное железо жгло им сердце и требовало открытого всенародного исповедания»¹⁶. Таким образом, слово стало свободным и действенным, открывая им возможность говорить так, чтобы быть услышанными каждым.

Образ Христа в «За столом Его» отличает особая эмоциональная насыщенность и нехарактерная для традиционной иконографии интимность. Как отмечалось выше, Клюев использует сравнительные ряды: Христос говорит, что любит «*как любовник перед первой невестой*», «*как женщина, отиравшая ноги Мои волосами и покрывавшая их лобзаньем Святым*» [116], нарушая привычную дистанцию между Богом и человеком. Стилистический прием амплификации — трехступенчатое наращение сравнительных образов — используется поэтом по принципу семантического восхождения: первое сравнение вводит мотив брачной полноты и избранности, следующее — сыновнего доверия и родственной близости, наконец, завершающее отсылает к евангельскому эпизоду покаянной любви. В результате стилистический прием приобретает характер не только риторического усиления, но и углубляет смысл, раскрывая многомерность божественной любви. По наблюдениям Солнцевой, в восприятии Христа Клюевым «было и благоговение кроткого послушника, и какая-то еретическая вседозволенность»¹⁷. Например, в «Брачной песни» (1910) поэт видел Христа не только как «Божьего Сына», но и как «брата одноотечего»¹⁸, в «Радельных песнях» (1912) Он именуется: «Отец, вождь, невеста, друг»¹⁹. Кроме того, для художественно-философского сознания Клюева характерен «сильнейший интерес к телесной природе Христа»²⁰. Поэт открыто выражает свою чувственную привязанность к Спасителю, нередко используя телесные образы. Например, в стихотворении «В дни по вознесении Христа...» (<1917>) со-

¹⁶ Там же.

¹⁷ Солнцева Н.М. Станный эрос: Интимные мотивы поэзии Николая Клюева. М., 2000. С. 28.

¹⁸ Клюев Н.А. Сочинения: в 2 т. Мюнхен, 1969. Т. 1. С. 258.

¹⁹ Там же. С. 271.

²⁰ Солнцева Н.М. Указ. соч. С. 28.

держатся строки: «Мы тебе лишь алчем вознести / Жар очей, сосцов и губ купинных»²¹. В «Гагарьей судьбине» (1922) «теплый животный Господь» [35] поит его Своей слюной, облизывает «добрым родимым языком, как корова облизывает новорожденного теленка» [35]. В «За столом Его» благоговение также сочетается со страстностью. Христос не только сакрален, но и страдающий, любящий, «во всем искушен» и «чист» [116], то есть, по Ключеву, «Богочеловек»²², чья близость ощущается почти физиологически: «Я жил сегодня с Тобой, слышал бесконечное биение сердца в груди Твоей» [116].

В «За столом Его» Ключев описывает видение, в котором Господь, понимая человеческие слабости, поскольку и Сам «глядел в бездну греха» [116], предлагает собравшимся Свое Царствие и отказывается от венца: «Друзья, Я отдаю вам Царство Свое, отказываюсь от венца Своего» [116]. Стил и язык Ключева передают наряду с содержанием божественной речи и эмоциональную силу обращения. Это сообщение наполнено безусловной действенностью, оно не только передает содержание, но символизирует дарение и акт духовного обмена. В этом контексте слово становится действием, подобным библейскому Логосу, который соединяет смысл и творение. Признание лирического героя: «Боже, как я взойду на престол Твой, в побеждающий Свет Твой? Я боюсь, что умрет от радости дух мой! Зачем так полюбил Ты меня неудержимой любовью?..» [116] — отражает пределы человеческого языка перед мощью духовного чувства. Поэт осознает, что любим Господом, но слово его не в состоянии передать полноту света и любви, однако он стремится облечь свои чувства в слова. Напряжение между возможным и невозможным делает слово одновременно исповедью и молитвой.

Для художественно-философской концепции Ключева принципиально важно, что в описываемом видении лирический герой оказывается среди учеников Христа — двенадцати ближайших последователей, призванных для того, чтобы быть с Ним, учиться у Него

²¹ Ключев Н.А. Указ. соч. С. 452.

²² Солнцева Н.М. Крестьянский космос в русской литературе 1900–1930-х годов. С. 19.

и нести Его слово в мир. Тем самым видение раскрывает мотив духовного избранничества и призвания поэта. Горница, залитая огнем, «где все мы сидели за столом Его» [116], создает пространство сакрального общения и вводит его в круг избранных.

Кроме того, эту мысль Клюева можно конкретизировать. В «За столом Его» поэт чаще обращается к текстам и образу апостола и евангелиста Иоанна (Мф. IV, 21), которого среди двенадцати избранных выделял сам Спаситель. Согласно святоотеческой традиции, связь Иоанна с Христом была отмечена особой привязанностью и нежностью со стороны Спасителя. Иоанн не просто входил в тройку учеников, присутствовавших при важнейших событиях земного пути Господа, он был тем единственным, кого Евангелие называет «учеником, которого любил Иисус» (Ин. XIX, 25, 26). Именно Иоанн на Тайной вечере «возлежал у груди Иисуса» (Ин. XIII, 23–25), он же стал посредником между Петром и Господом, когда по просьбе первого задал вопрос о предателе. (Ин. XIII, 23–25).

В «За столом Его» фрагмент: *«Я видел сегодня горницу залитую огнем, где все мы сидели за столом Его. Цветущая весна одевала звездами черемухи наши золотистые кудри, вечность спускалась на все члены наши, и Он сказал нам»,* — отсылает к Откровению ап. Иоанна Богослова (*«Я был в духе в день воскресный, и слышал позади себя громкий голос, как бы трубный, который говорил: Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний»*; Апок. 1:10), в котором утверждается, что апостол был взят в духе, чтобы быть введенным в тайны Божьи и получить знание, которое он призван донести. Эта мысль характерна для поэтического сознания Клюева и прямо высказана в стихотворении *«Я был в духе в день воскресный»* (1908), в котором лирический герой получает посвящение от шестикрылого и многоликого Архистратига и, следуя наставлению, возвращается *«к земному долу»*: *«Верен ангела глаголу, / <...> / Полон звуков и огня»*²³. Суть *«верности ангела глаголу»*, по Клюеву, заключается в том, что поэзия, подобно чистому духу, должна быть непорочна и безупречна. Это не просто принцип, но мировоззренческая

²³ Клюев Н. Сочинения: в 2 т. Т. 1. С. 41.

установка поэта, требующая от творца абсолютной преданности идеалам духовной и моральной чистоты в каждом слове. В завершающей строчке «Гagarьей судьбины» (1922) Ключев обращается к образу «голубиных глаз Иоанна» [42], озаренных «последней крестной любовью...» [42], подчеркивая тем самым представление о поэтическом письме как о действии, совершаемом не только человеческим усилием, но и через причастность высшему духовному источнику, что придает слову характер служения и свидетельства. Отметим, что ключевское понимание назначения поэтического слова созвучно идеям христианского мистика и теософа Я. Бёме, наставлявшего своего читателя: «Если же я пишу о деревьях, кустарниках и плодах, то ты не должен понимать это в земном смысле мира сего <...> мысль моя небесна и духовна»²⁴.

Библейский сюжет ученичества в «За столом его» соотносится с представлением поэта о собственном предназначении. Поэтический дар мыслится Ключевым как форма духовного служения; слово, согласно убеждению поэта, является «ретранслятором силы Бога»²⁵, способным преобразовывать мир.

В свете этого апостольский мотив «За столом Его» приобретает личностный смысл: поэт ощущает себя неотъемлемой частью священного круга, которому доверено «Царство» Слова и знание духовной Истины. Это отражает ту грань ключевского поэтического сознания, которую Солнцева называет «апостольской силой»²⁶ поэта. Стремление участвовать именно «в плане Бога» [35] прямо выражено в автобиографической прозе Ключева.

В этом контексте значим и вольный пересказ стихов из Откровения ап. Иоанна Богослова о том, что верующие «будут священниками и царями» [116] («и соделавшему нас царями и священниками Богу и Отцу Своему»; Откр. 5:10). Господь возвел человека к духовному достоинству, призвав его в духе и истине служить не внешними жертвами, а духовной жизнью и разумным

²⁴ Бёме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. СПб., 2008. С. 101.

²⁵ Солнцева Н.М. Слово в воззрениях Я. Бёме и Н. Ключева // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2019. № 4. С. 22–37.

²⁶ Солнцева Н.М. Гносеология С. Клычкова и Н. Ключева (1920–1930-е) // Stephanos. 2016. № 4 (18). С. 9–22.

служением, прославляя Божью милость. В «За столом Его» переход от видения к повседневности подчеркивает, что служение должно найти свое выражение именно в действительной жизни поэта, а не только в сфере мистических переживаний. Установка Клюева соотносится с идеями П. Флоренского, высказанными в книге «Столп и утверждение Истины» (1914), о которой поэт отзывался как о «дивной, потрясающей книге. Никогда в жизни не читал более близкого моему сердцу писания!» [67]. Флоренский писал: «Свою внутреннюю и вытекающую из нее внешнюю деятельность верующий полагает в качестве материала для стройки, т.е. себя самого эмпирического»²⁷. Эмпирическая сущность, согласно мыслителю, выражается через мысли, чувства, желания и, в конечном итоге, через действия: «Эмпирический характер в действии, — а действием по преимуществу бывает слово, — получает себе как бы вещественное тело и разносит в нем духовную силу»²⁸. За подтверждением Флоренский обращался к богословам (Оригену, Златоусту, Августину и др.), обнаруживавшим религиозно-нравственные плоды благодаря слову проповеди. В записях 1919 г. Клюев скажет, что каждое слово в его песнях *«оправдано опытом, где всё пронизано рублёвским певческим заветом, смысловой графьей...»* [31].

Отметим также, что в «За столом Его» мистическая сцена композиционно оформлена как самостоятельный эпизод, структурно близкий к евангельскому повествованию. Контраст перехода усиливается описанием домашней обстановки — теплой кухни, самовара, вечернего полумрака. Это перемещение от сакрального к бытовому не разрушает высокий смысл увиденного, напротив, демонстрирует одну из характерных черт художественного мира писателя. Укорененная в древнерусской духовной традиции, проза Клюева соединяет формы личного свидетельства, видения и сакрально маркированного повествования. Бытовые детали в финале «За столом его» подчеркивают, что мистический опыт является частью личной судьбы. Текст фиксирует не столько само событие,

²⁷ Флоренский П. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. 2-е изд. М., 2017. С. 229.

²⁸ Там же.

сколько пережитое откровение, превращая его в художественное высказывание.

В завершающих строках мать сообщает: *«Тебе опять письмо, Миколенька»* [116]. Солнцева обращает внимание на то, что «всё светлое в подсознании писателя связано с матушкой»²⁹, которая воплощает и женское начало в творчестве писателя. Б.А. Филиппов, биограф и комментатор текстов Ключева, писал о том, что для него «основа всего и вся, душа мира — Великое Женское Начало — четвертая Ипостась Божия — София, Мать-сыра земля, Христородица. Правда, не Дева, не Жена, а Мать. Но — женское начало»³⁰. Следуя этой логике, Н.В. Дзуцева указала на то, что, в отличие от символистских трактовок, женское начало у Ключева «представляет собой материнскую первоприродную духовную материю, хранительную, защитительную, нескончаемую и вечную»³¹.

Повязка, упавшая с глаз поэта после получения им письма, отсылает к эпизоду в судьбе апостола Павла: *«Тотчас как бы чешуя отпала от глаз его, и вдруг он прозрел; и, встав, крестился»* (Деян. 9:18). Письмо как знак благой вести знаменует духовное откровение: поэт возвращается в реальность, но уже преображенным и прозревшим, способным постигать подлинные смыслы, подобно одному из апостолов. Так, сюжетная доминанта «За столом Его» формируется вокруг инициации, в результате которой лирический герой становится обладателем божественного пророческого дара.

Следует отметить, что «За столом Его» не единственное произведение Ключева, посвященное мистическим видениям и теме избранничества. Например, в прозаическом сновидении «Радости учитель» (1921) в явившемся на крылечке часовни «под купанным крестом» [79] старичке-страннике он узнает Серафима Саровского. Обращение «Серафима-брата» [79] к поэту — «радость моя» — подчеркивает его подвижническую судьбу.

²⁹ Солнцева Н.М. Крестьянский космос... С. 82.

³⁰ Филиппов Б.А. Николай Ключев: Материалы для биографии / Ключев Н. Сочинения: в 2 т. Мюнхен, 1969. Т. 1. С. 57.

³¹ Дзуцева Н.В. Н. Ключев и Вяч. Иванов (к проблеме архетипической мифопоэтики) // Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново, 2002. Вып. 3. С. 167.

Финальный комментарий сновидения, по мнению Пономаревой, звучит «как клятва на верность пути»³², указанного Свыше: *«Таково Серафимово виденье, до гроба не забыть. Аминь»* [79]. В сновидении «Троицкий хлад» (1922) поэту являются двое, которые прямо указывают на его предназначение и близость к апостольскому кругу: *«Вот он может написать про тебя!»* — *«Да, — ответил второй, — он нашего рода»*. На вопрос поэта: *«Кто вы, кто?»* был дан ответ: *«Апостол Петр...»* [80].

Отметим, что название этого сновидения указывает на время действия — Троицкую неделю, связанную с праздником Пятидесятницы и сошествием Святого духа. «Второй», явившийся поэту во сне вместе с апостолом Петром, полагаем, именно апостол Иоанн, на что указывают не только святоотеческая книжная и иконографическая традиции, свидетельствующие о тесной связи святых на протяжении всего их служения. Сцена из клюевского сна отсылает и к эпизоду Евангелия от Иоанна (Ин. 1:35), в котором Иоанн впервые появляется как ученик Иоанна Крестителя, — точнее, к словам Крестителя: «Вот Агнец Божий» (Ин. 1:36), — подтверждающим, насколько открытым было сердце благочестивого юноши для духовных переживаний, как жаждал он наивысшего духовного знания и понимания Божественных тайн. Избранный Божественным Провидением, Иоанн прожил дольше других апостолов как тот, кто был наиболее тесно связан с Богом-Словом. Однако повествование книги Деяний апостольских обрывается, не раскрывая поздних событий из жизни апостола, возможно, именно этим объясняется возглас: *«Вот он может написать про тебя!»* [80].

В другом сне «Царь славы» (1922) поэт видит себя облаченным не в мирскую одежду, а в «белопламенную ризу» [83], с жезлом в руке и трехъярусным венцом на голове.

Таким образом, в художественных видениях и сновидениях Клюев формулирует свою задачу — богопочитание и прославление имени Его, «совершенствование и преображение мира по замыслу Бога»³³ посредством слова. Поэтический дар для него неслучаен,

³² Пономарева Т.А. Указ. соч. С. 124.

³³ Солнцева Н.М. Слово в воззрениях Я. Бёме и Н. Клюева. С. 22–37.

назначение поэзии велико, а слово — сакрально. Ключев утверждает: *«Судьба моя — стать столпом в храме Бога моего и уже не выйти из него, пока не исполнится всё»* [66].

Эссе, письма и записи Ключева также содержат высказывания, подтверждающие осознание поэтом своей высокой миссии и проповеднического дара. Например, в декабре 1923 г. поэт записывает: *«Радость моя не в книгах, а в изумлении духовном»* [57], а в январе того же года отмечает: *«Уж слишком тяжел стихотворный крест»* [60]. В письме 1934 г. С.А. Клычкову из колпашевской ссылки он задается вопросом, как помочь своей музе, *«которой зверски выкололи провидящие очи»* [314].

В поэме «Погорельщина» (1928) представление поэта о себе включает ипостась Иоанна Богослова, он новый апостол Откровения, провидец приближающегося Апокалипсиса: *«Нерукотворную Россию / Я, песнопевец Николай, / Свидетельствую, братья, вам!»*³⁴, именно ему дано видеть, как души святых поднимаются из горящих икон.

Таким образом, стихотворение в прозе «За столом Его» демонстрирует основные признаки ключевской прозы поэта: субъективность и эмоциональную насыщенность, визионерскую форму повествования, ритмизацию речи, смысловые «большие строфы» и густоту образного ряда. Соединяя древнерусскую духовную традицию, библейскую образность и мистический опыт личного откровения, Ключев создает тип художественного текста, в котором проза сохраняет внутреннюю поэтическую организацию, отражает своеобразие авторского мышления и становится формой выражения сакрального переживания мира.

³⁴ Ключев Н.А. Погорельщина / Ключев Н. Сочинения: в 2 т. Т. 2. С. 341.

Ш.Г. Умеров (Москва)

ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ И ОЧЕРКОВАЯ ПРОЗА СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА: О СХОДСТВЕ НЕСХОДНОГО

В статье сопоставляются формально далекие друг от друга произведения: стихотворный цикл «Персидские мотивы» и очерк «Железный Миргород» — единственное есенинское выступление в этом жанре. Испытывая на разных художественных путях-дорогах будущее и прошлое, Есенин каждый раз по-своему утверждал индивидуальную судьбу как критерий и меру вещей, как судьбу историческую.

Ключевые слова: эффект реальности, референт, жанр, утопия, дистопия, художественное правдоподобие.

Sh.G. Umerov (Moscow)

SERGEY YESENIN'S LYRICAL CYCLE AND ESSAYS: ON THE SIMILARITY OF THE DISSIMILAR

This article compares formally distinct works: Yesenin's poem cycle "Persian Motifs" and the essay "Iron Mirgorod", which was his only foray into this genre. Experiencing the future and the past on various artistic paths, each time Yesenin, in his own way, affirmed individual destiny as the criterion and measure of things, as a historical destiny.

Keywords: reality effect, referent, genre, utopia, dystopia, artistic verisimilitude.

Лирический цикл «Персидские мотивы» и очерк «Железный Миргород» Сергея Есенина отличаются друг от друга во всем, кроме одного. В них возникает не образ реальности, как в классических текстах с их социально-психологической детерминированностью и специализацией деталей, а эффект реальности¹. В них есть «персидские мотивы», но не сама Персия. Так же, в другом случае, имеется некий «железный Миргород», но не закрепленные в пространстве и времени Соединенные Штаты Америки. Обе эти страны у Есенина выступают не как таковые, а как референты, то есть подразумеваемые объекты внеязыковой действительности. Они расширяются, раскрашиваются метафорами, антитезами, символами и создают впечатление картин реального мира. Эстетическая направленность описания не то чтобы исключает, но во всяком случае поглощает конкретно-историческую аутентичность.

Автор обеспечивает художественное правдоподобие, апеллируя к давно сложившимся общим представлениям о загадочной экзотике Востока и о тотальном рационализме Нового Света. В «Персидских мотивах» маркерами таких представлений являются чадра, Хороссан, синие цветы Тегерана, меняла, Лала, Шаганэ, полтумана, ширазский ковер, Саади, Коран, флейта Гассана, песня Шахразады... В «Железном Миргороде» — океан, громадный пассажирский пароход, громады броненосцев, громадины небоскребов, море огней Бродвея, толпы продажных журналистов, Бруклинский мост, негры, эмигранты, Эдисон, владычество доллара...

Говоря по-пушкински: «*Читатель ждет уж рифмы розы; / На, вот возьми ее скорей!*»². Одним взмахом автора все коннотации элиминируются. Остаются только «розы», ожидаемые читателем. Происходит прямое соединение означающего (у Есенина в этой роли — приведенные выше маркеры как бы Персии или как бы США) не с означаемым, которого нет, а с референтом, занявшим его место.

¹ См.: Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 392–400; Шкловский В. Тетива: О несходстве сходного. М., 1970. С. 232.

² Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М., 1957. Т. 5. С. 93.

В случае с Персией референт — «*Вот он, удел желанный / Всех, кто в пути устали <...>*», то есть земля обетованная³. В американском очерке значение противоположное: кичащийся небывалой мощью Нью-Йорк — это хотя и «железный», но всего лишь примитивный, пошлый, с гоголевских времен известный Миргород.

Ситуацию подобной «<...> *прямой смычки* референта с означаемым <...>» детально рассматривал Ролан Барт: «<...> из знака исключается означаемое, а вместе с ним, разумеется, и возможность разрабатывать *форму означаемого*, то есть, в данном случае, повествовательную структуру <...>. Такое явление можно назвать *референциальной иллюзией*»⁴.

Суждения Барта вполне коррелируют с тем, почему Есенин не испытывал необходимости развивать повествовательную структуру, разрабатывать портретно-психологические характеристики персонажей, давать какие-то выразительные внешние события и т.д. Пожалуй, именно отсутствие всего этого приводило к мнению о поверхностности американских зарисовок Есенина, о монотонности его стихотворных восточных «мотивов». Эти оценки стали расхожими. Но о произведении лучше судить по законам того жанра, который — сознательно или нет — избрал художник. Какие же это на самом деле жанры?

Ответ не может обойти коренные особенности социально-исторического времени. «Двадцатые были самым утопическим десятилетием во всей советской истории, — отмечала К. Кларк. — Утопическое воодушевление переживали тогда не только большевики и другие энтузиасты революции, но и многие нереволюционные интеллектуалы <...>»⁵. Обострилась начавшаяся задолго до революции «дуэль двух утопий» — деревенской и городской, причем в первое пятилетие предпочтительнее выглядела антиурбанистическая

³ Есенин С.А. Собр. соч.: в 5 т. М., 1962. Т. 3. С. 19. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках, номер тома обозначается римской цифрой, страницы — арабской.

⁴ Барт Р. Эффект реальности... С. 399–400.

⁵ Цит. по: Чаликова В. От Беловодья до... Бабаевского: О русских социальных фантазиях XX в. // Книжное обозрение. 1989. 28 апреля. С. 8.

утопия. «Патриархальная идиллия Чаянова и сатира Замятина на город-казарму не случайно возникли в то время»⁶.

В этих «дуэлях» принял участие и Есенин. Вряд ли можно спорить с тем, что фантазмы «Персидских мотивов», создающие ощущение земли обетованной, обладают большей образной взаимосотнесенностью и, соответственно, функциональной значимостью, чем это бывает в стихотворных циклах. Их эмоциональное воздействие сродни тому, что дает целостное произведение. В данном случае наиболее близким представляется жанр утопии.

В свою очередь, доходящее до карикатуры социальное обличение как жанрово-стилевая доминанта «Железного Миргорода», а также его каузальный подтекст роднят этот художественный очерк с жанром дистопии — сатирически заостренным изображением жизненного ада, в который погружается народ, шагнувший на неверный исторический путь.

Не будь этого, сопоставление «Персидских мотивов» и «Железного Миргорода» оказалось бы неоправданным. Ведь они так далеки друг от друга, как далеки зло и добро, хула и ласка, красота и безобразие. В «Персидских мотивах» изысканная мелодическая инструментовка, тонкая и сложная композиция кольцевых образов. «Железный Миргород» — нечто весьма лапидарное. Там идиллия — здесь пошлость и суета. Там поэтический Восток (к тому же Ближний — не только географически, но и по душе), там жив дух Саади, Хайяма, Фирдоуси — здесь заокеанский материалистический Запад, грубая проза, бескультурие. Одна дорога ведет в романтическое безмятежное прошлое, другая — в тревожное технократическое будущее. И вообще разные формы: нежнейшая лирика и газетная публицистика.

Но как раз в соединении буйства и тишины современный поэт небезосновательно увидел ни много ни мало — зерно поэзии Есенина: «Я думаю, что соединение буйства и тишины, генетически соприродных славянскому характеру, и было тем таинственным подземным зерном, из которого проросла поэзия Есенина»⁷.

⁶ Там же.

⁷ Рейн Е. Век Сергея Есенина: Ответ на анкету АГ: Поэты о поэте // Литературная газета. 1995. 27 сентября. С. 6.

Нельзя упустить в этом высказывании характерную для современного восприятия идею о том, что в есенинской поэзии происходит «соединение» противоположных начал. В прежние времена, начиная уже с 1920-х гг., непреложным было мнение об их непримиримости. «Есенин — поэт не цельного художественного мирозерцания. Он двойственен, расколот, дисгармоничен, подвержен глубоко различным настроениям, часто совсем противоположным. Прочного, твердого ядра у него нет. <...> У него <...> только нарочитое подчеркивание противоположностей, намеренное их заострение», — констатировал А.К. Воронский, оставивший наряду с тем весьма проницательные суждения о своеобразии есенинского поэтического мира⁸.

И еще один общий вопрос вызывают названные произведения. Есенин — певец России, а тут о чужих краях: США, Персия... Зачем-то они понадобились ему? Зачем-то он начал очерк с заявления, что «объездил все государства Европы», тогда как на самом деле побывал только в четырех: в Германии, Бельгии, Италии и Франции — это далеко не вся Европа. И Северную Америку повидел гораздо меньше, чем объявил о том в очерке: «Я объездил <...> почти все штаты <...>» [IV, 257].

А какая вообще Персия, если дальше Мардакянских дач (под Баку) Есенин не уехал? Он неоднократно собирался отправиться в Персию [III, 229], но его не отпускали. Вмешивался Киров — московский наместник на Кавказе, глава Компартии Азербайджана, лично взявший «шефство» над поэтом.

Воспоминания Петра Чагина, бывшего в ту пору вторым лицом в партийной иерархии Азербайджана, вопреки воле мемуариста сохранили тот апломб, с которым большевистские вожди играли роль новых властителей дум. Киров распекал Чагина и одновременно указывал: «Почему ты до сих пор не создал Есенину иллюзию Персии в Баку? <...> В Персию мы не пустили его <...>. Но ведь

⁸ Воронский А. Сергей Есенин: Литературный портрет // Воронский А. Искусство видеть мир: Портреты, статьи. М., 1987. С. 173, 175.

тебе же поручили создать ему иллюзию Персии в Баку. Так создай! Чего не хватит — довообразит»⁹.

Насколько органичным было такое отношение властей к крупному художнику, показывает тот факт, что для Максима Горького газету «Правда» иногда печатали в одном-единственном экземпляре, в котором сообщения об очередных репрессиях заменялись, например, заметками про ловлю крабов. Об этом, уже после XX съезда, метранпаж «Правды» поведал тогдашнему редактору по отделу литературы и искусства Г.К. Куницыну¹⁰. В московском музее М. Горького сохранился номер такой газеты. «Объяснялось это заботой о спокойствии старика, на самом деле стерилизовалось сознание писателя, его превращали в некоего зомби — автомат, удобный в обращении»¹¹. В случае с Есениным отеческая забота партии не зашла так далеко. Не потому ли, что помешала трагическая кончина поэта?

Трудно ли было Чагину создать подходящую иллюзию? Совсем нет. Разумеется, благодаря тому, какие условия жизни организовали для себя пролетарские бонзы уже в двадцатые годы. Свидетельствует сам Чагин, тогда второй секретарь ЦК Компартии Азербайджана: «Летом 1925 года я перевез Есенина к себе на дачу. Это, как он сам признавал, была доподлинная иллюзия Персии — огромный сад, фонтаны и всяческие восточные затеи. Ни дать ни взять Персия»¹².

Возвращаясь к рассуждению о правомерности сопоставления «Железного Миргорода» и «Персидских мотивов», отметим, что, по крайней мере, однажды такое сопоставление проводилось, хотя и в другом аспекте. По поводу заокеанского путешествия поэта П.Ф. Юшин писал: «Сергей Есенин начал свое путешествие под звуки траурного марша “Волчьей гибели” и “Москвы кабацкой”,

⁹ Чагин П.И. Сергей Есенин в Баку // С.А. Есенин в воспоминаниях современников / Сост. и комм. А. Козловского. В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 162–163. (Лит. мемуары.)

¹⁰ Баранов В. «Да» и «нет» Максима Горького // Советская культура. 1989. 1 апреля. С. 10.

¹¹ Шенталинский В.А. Рабы свободы: В литературных архивах КГБ. М., 1995. С. 362–363.

¹² Чагин П.И. Сергей Есенин в Баку... С. 163.

а закончил его с явной тягой к “Персидским мотивам” и “Руси советской”. Можно ли утверждать, что в столь резком изменении мелодий есенинской поэзии зарубежные впечатления не сыграли никакой роли?». Сам исследователь считал, что они сыграли значительную роль, и упрекал тех, кто этого не признавал, например Е. Наумова и И. Эренбурга, в односторонности¹³.

Общее в историях появления «Железного Миргорода» и «Персидских мотивов» видится, далее, в том, что этими произведениями Есенин — каждый раз по-разному — вписывался в определенный культурно-исторический контекст, важный для него и объективно ценный для литературы.

Американским очерком, который он по собственной инициативе предложил «Известиям»¹⁴, Есенин укреплял свой общественный статус, как бы повышал литературный ранг. В русскую литературу Америка вошла в произведениях побывавших там Короленко, Максима Горького, и недавно к ним присоединился Маяковский, сам-то ее еще не видевший. «Одним из побудительных мотивов к написанию очерка об Америке стали произведения Маяковского, — отмечает современная исследовательница. — В первой части очерка “Железный Миргород” содержится намек на поэму Маяковского “150 000 000”, в которых отразились американские впечатления Маяковского, полученные им из книг»¹⁵.

«Персидскими мотивами» Есенин творчески соединялся с классиками XIX века, еще раз, подчеркнуто, выступая как продолжатель традиций Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, А. Толстого, что было нетривиальным в атмосфере первой половины 1920-х гг., не отличавшейся особенным пиететом к классическому наследию. В стихотворном послании «На Кавказе» (1924) это желание выражено с программной твердостью: *«Издревле русский наш Парнас / Тянуло к незнакомым странам, / И больше всех лишь ты, Кавказ, /*

¹³ Юшин П.Ф. Поэзия Сергея Есенина 1910–1923 годов. М., 1966. С. 282.

¹⁴ См.: С.А. Есенин: Материалы к биографии / Сост.: Н.И. Гусева, С.И. Субботин, С.В. Шумихин. М., 1993. С. 425–426.

¹⁵ Жулькова К.А. Америка глазами советских писателей начала XX в. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. 2019. № 1. С. 102.

Звенел загадочным туманом. / <...> А нынче я в твою безглядь / Пришел, не ведая причины: / Родной ли прах здесь обрывать / Иль подсмотреть свой час кончины! / Мне все равно! Я полон дум / О них, ушедших и великих. / Их исцелил гортанный шум / Твоих долин и речек диких» [II, 175–176]. Поэт немало прожил в Азербайджане и Грузии, был убежден в благотворном воздействии тамошнего мира и «даже хвалился, что Кавказ исправил его»¹⁶.

В любом художественном произведении (только ли в художественном?) особенно важно начало. В «Железном Миргороде» тоже. Гипертрофированные утверждения автора, что он-де объездил все государства Европы и почти всю страну США, имеют свой подтекст. Примерно такой: я знаю мир, я его оглядел своими глазами — так не мешайте мне и дальше искать самому, не учите жить! Не рассказывайте о том, что происходит вокруг, с чужих слов — хоть Маркса-Энгельса, хоть Ленина-Троцкого!

Это так характерно для Есенина, который заявлял: «Я о своем таланте / Много знаю. / Стихи — не очень трудные дела» [II, 191]. Или: «Бедные, бедные крестьяне! / <...> О, если бы вы понимали, / Что сын ваш в России / Самый лучший поэт!» [II, 102]. И о том же самом в последний год жизни: «Мечтатель сельский — / Я в столице / Стал первокласснейший поэт» [III, 45]. Когда он впервые прочитал поэму «Анна Снегина» в Союзе писателей и кто-то из слушателей предложил обсудить ее, «<...> наотрез отказался: “Вам меня учить нечему. Вы сами все учитесь у меня”»¹⁷.

Кто еще, кроме него, в пореволюционные годы мог так свысока, так горделиво отпустить по поводу ставших сакральными сочинений вождей мирового пролетариата: «Ни при какой погоде / Я этих книг, конечно, не читал» [II, 162]. Или в виде саркастической самоэпитафии: «Вот чудак! / Он в жизни / Буйствовал немало... / Но одолеть не мог никак / Пяти страниц / Из “Капитала”» [II, 237].

Этот крестьянский сын (да еще из семьи староверов, как он любил утверждать, хотя в том есть серьезные сомнения) необычайно

¹⁶ Наседкин В.Ф. Последний год Есенина (Из воспоминаний) // С.А. Есенин: Материалы к биографии... С. 212.

¹⁷ Там же. С. 213.

много экспериментировал. Многие помнят о желтой кофте Маяковского, об аэроплане, нарисованном на щеке В. Каменского, о «Дыр бул щыл...» А. Крученых. Но не вполне осознается, что женитьба Есенина на прославленной первой танцовщице Америки — тоже своего рода художественный эксперимент. Как и его последующий брак с внучкой Л. Толстого. «Скажи откровенно, — вопрошал он Рюрика Ивнева, — что звучит лучше: Есенин и Толстая или Есенин и Шаляпина?» И пояснял: «Я познакомился с внучкой Льва Толстого и племянницей Шаляпина. Обе, мне кажется, согласятся, если я сделаю предложение <...>, на которой из них мне оставаться выбор? <...> Какое имя звучит более громко»¹⁸.

В этом же ряду экспериментов союз-игра с Троцким. И слава Октябрю в «Инонии». И водка, хулиганство (менял названия улиц, что-то неприличное писал на стене Страстного монастыря...) — тоже.

«Быт имажинизма нужен был Есенину больше, чем желтая кофта молодому Маяковскому, — точно подметил С. Городецкий. — Это был выход из его пастушества, из мужичка, из поддевки с гармошкой. Это была его революция, его освобождение. <...> Этим своим цилиндром, своим озорством, своей ненавистью к деревенским кудрям Есенин поднимал себя над Ключевым и над всеми остальными поэтами деревни»¹⁹. А Вс. Иванов, также близкий Есенину человек, утверждал, что одно время Есенин «исповедовал <...> религию “рекламизма” <...>»²⁰.

Заокеанский вояж вписывается в ряд есенинских экспериментов (разумеется, не исчерпываясь ими), в котором были и попытки носить отличную от всех одежду: то крестьянскую — в столице империи Санкт-Петербурге, то, напротив, фрак — в разоренной революционными потрясениями Москве, а то и национальную японскую одежду — кимоно: «<...> Надеть японский халат —

¹⁸ *Ивнев Рюрик*. О Сергее Есенине // С.А. Есенин в воспоминаниях современников... Т. 1. С. 349.

¹⁹ *Городецкий С.М.* О Сергее Есенине // С.А. Есенин в воспоминаниях современников... Т. 1. С. 184.

²⁰ *Иванов Вс.* О Сергее Есенине // С.А. Есенин в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 75.

доставляло ему не меньше удовольствия, чем прочитать свое только что написанное стихотворение»²¹.

Он экспериментировал так много в жизни (что отражалось в публичных выступлениях, в том числе печатных), чтобы определить и отстоять свой поэтический путь, направление которого сам, говоря пушкинским языком, «сквозь магический кристалл / Еще не ясно различал»²². Там поверхностных экспериментов нет.

Это тоже могло быть причиной (не единственной, конечно) появления «Железного Миргорода», одна из функций которого — стать платой, процентами за возможность творить свободно: «Не учите!». В чем-то сходно поступит позже с «Поднятой целиной» Шолохов, прервав из-за нее работу над «Тихим Доном», словно чтобы выплатить романом о надлежащих успехах коллективизации (тогда для этого оказалось достаточным одной первой части) некий общественно-политический налог за право в дальнейшем дописать свою главную трагическую эпопею без фальшивых благостных сцен, без ожидавшегося советским читателем «счастливого конца». Недаром и у Есенина после «Железного Миргорода» появляются пронзительные строфы «Москвы кабацкой», а музыка «Персидских мотивов» углубляется в лирических медитациях «Ты запой мне ту песню...», «Ты меня не любишь, не жалеешь...», «Клен ты мой опавший...», контрапунктом слышится в завершении «Анны Снегиной» и «Черного человека».

Разумеется, «Железный Миргород» и «Персидские мотивы» имеют самостоятельное значение. В «Железном Миргороде» отрицание технократической утопии Запада, под которую сознательно или безотчетно, независимо от публичной фразеологии, подраивались тогда советские коммунисты («Бредит Америкой Русь, / К ней тяготея сердечно... / Шуйско-Ивановский гусь — / Американец? — Конечно!» — иронизировал еще Некрасов²³), было, помимо прочего, верным предвидением неминуемого краха

²¹ Наседкин В.Ф. Последний год Есенина (Из воспоминаний)... С. 210–211.

²² Пушкин А.С. Евгений Онегин... С. 191.

²³ Некрасов Н.А. Современники // Некрасов Н.А. Последние песни. М., 1974. С. 90. (Лит. памятники.)

их античеловеческих всемирно-исторических амбиций²⁴. А в «Персидских мотивах» прославление Востока становится одновременно благословением «*рязанских раздолий*» [III, 11], родины-России, вечной Руси и при этом обещанием высшей свободы для человека в этом мире, здесь и сейчас.

Испытывая на художественных путях-дорогах будущее и прошлое, Есенин каждый раз по-новому утверждал индивидуальную судьбу как критерий и меру вещей, как судьбу историческую.

²⁴ «Мы можем провести через всю Сахару железную дорогу, построить Эйфелеву башню и разговаривать с Нью-Йорком без проволоки, а человека улучшить неужели же не сможем? Нет, сможем! Выпустить новое, “улучшенное издание” человека — это и есть дальнейшая задача коммунизма». Цит. по: *Троцкий Лев*. Несколько слов о воспитании человека // Троцкий Л. Вопросы быта. М., 1923 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.souz.info/library/trotsky/trotl933.htm> (дата обращения: 01.02.2026).

М.В. Михайлова (*Москва*)

**СБОРНИК НИКОЛАЯ АСЕЕВА
«ПРОЗА ПОЭТА» (1930): СОСТАВ,
ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА, КРИТИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ**

В статье дана всесторонняя характеристика сборника поэта Н.Н. Асеева, которому он дал довольно вызывающее название «Проза поэта», сразу нацеливающего критика и читателя на особый ракурс восприятия, что отчетливо проявилось в критических откликах. Особое внимание уделено жанровой разноплановости произведений, вошедших в сборник, их художественным особенностям. Делается вывод, что название сборника можно рассматривать как своеобразную манифестацию.

Ключевые слова: Николай Асеев, Р. Мессер, Б. Резников, фантастика, московский текст.

M.V. Mikhailova (*Moscow*)

**NIKOLAY ASEEV'S COLLECTION
"THE POET'S PROSE" (1930): COMPOSITION,
GENRE SPECIFICITY, CRITICAL RECEPTION**

The article provides a comprehensive analysis of the collection of poems by Nikolai N. Aseev, which he titled "The Poet's Prose," which immediately sets the critic and the reader on a specific angle of perception, as evident in the critical responses. Special attention is given to the diverse genres of the works included in the collection and their artistic features. The article concludes that the title of the collection can be seen as a kind of manifesto.

Keywords: Nikolai Aseev, R. Messer, B. Reznikov, science fiction, Moscow text.

Николай Асеев к 1930 г. зарекомендовал себя как весьма крепкий поэт с собственной позицией, четкими представлениями о специфике поэзии, культуре стиха и проч. эстетических тонкостях. За поэтом закрепилась оценка: обладает «культурой поэтического мышления»¹. В 1910-е гг. он состоял вместе с Б. Пастернаком в группе «Центрифуга», входящей в объединение футуристов. В 1920-е гг. вместе с С.М. Третьяковым, Д.Д. Бурлюком и Н.Ф. Чужаком создал группу «Творчество». Впоследствии возглавил ЛЕФ (1923–1928) и РЕФ (1929–1930). В первом сборнике — «Ночная флейта» — слышались отзвуки символизма. Влияние В. Хлебникова сказалось на сборниках «Зор» (1914) и «Леторей» (1915). Затем он подпал под влияние Маяковского, что ощутимо обозначилось в поэме «Сентиментальное путешествие знаменитого кота Бубери» (1920) и сборнике «Бомба» (1921). Поэтому можно утверждать, что к моменту создания прозаических текстов как поэт Асеев вполне состоялся. И вызывающее название его сборника «проза поэта» прозвучало вполне закономерно, хотя как критик он выступил еще в предисловии к сборнику Пастернака «Близнец в тучах» (1914). Однако примечательно, что уже в сборнике «Бомба» появляется цикл с говорящим названием «Заржавленная лира». А это можно расценить как некоторые сомнения в собственной способности создавать исключительно прекрасное, по крайней мере, по общепринятым меркам. Выбранный эпитет, по сути, развязывал руки автору — ведь заржавленная лира вполне может издавать скрежежущие звуки.

Так каков же состав сборника «Проза поэта»? Что решил автор собрать под одной обложкой? Тут и бытовые зарисовки, и очерки, и полусимволические фрагменты, и «планетная» фантастика, и чистейшей воды мемуары. Некоторые произведения — «Расстрелянная земля», «Завтра», «Только деталь (Московская фантазия)», «Охота на крыс» — были опубликованы ранее, в 1925 г., в сборнике «Расстрелянная земля».

¹ Шайтанов И. В содружестве светил: Поэзия Николая Асеева. М., 1985. С. 15.

Реакции на «Прозу поэта» почти не последовало. Удалось обнаружить две статьи — Райсы Мессер² и Бориса Резникова³. В обеих внимание обращено в первую очередь на название. Мессер посчитала, что оно необоснованно, хотя сделала в связи с этим утверждением и немало оговорок: «Заглавие книги, в сущности, неверно. Дело не в “прозе”, а в “поэте”. Это дневник поэта, материалы для биографа и “будущего историка”. Здесь раскрываются пути формирования творческой личности поэта Асеева»⁴.

Критик отметила талантливость книги, «богатство ресурсов, неожиданно-острые образы и афоризмы», но главное здесь «писательское, сугубо-индивидуальное <...> восприятие»⁵ фактов. И вот это-то кажется критику крупным недостатком. Вместо того чтобы описывать реальные события, повествовать о трудностях и борьбе рабочего класса с захватчиками (речь идет о Гражданской войне на востоке страны, где в ту пору был Асеев), автор занят «разъяснением» собственной личности. И даже его пребывание на Дальнем Востоке становится повествованием о «пути Асеева к ЛЕФу». Иными словами, «лиризм» сборника становится поводом заподозрить поэта в политической неблагонадежности. Вывод звучит так: «Проза поэта» «своим развернутым субъективизмом выясняет абстрактность революционности Асеева»⁶. Иными словами, критик ставит под сомнение допустимость именно поэтической составляющей текстов сборника (хотя она явно и преувеличивает ее значение, опираясь в основном на биографические заметки «Октябрь на Дальнем») в эпоху идеологической нестабильности. Она явно убеждена, что поэт в такое время должен становиться на горло собственной песне.

Иное прочтение предложил Б. Резников. Он, напротив, посчитал, что название вполне закономерно, т. к. «книга насквозь

² Мессер Райса Давыдовна (1905–1984) — критик, кинокритик, литературовед.

³ Борис Резников был в эти годы сотрудником газеты «Правда».

⁴ Мессер Р. Н. Асеев. Проза поэта // Звезда. 1930. № 5–6. С. 267.

⁵ Там же. С. 268.

⁶ Там же.

лирична»⁷. Это подлинно «лирическая проза», и это отнюдь не снижает общественной значимости книги. Он как раз выделяет цикл «Октябрь на Дальнем» и московские очерки, говоря, что среди них есть «хорошие и очень хорошие». Его не удовлетворили, пожалуй, только фантастические рассказы («Только деталь (Московская фантазия)», «Расстрелянная земля», «Завтра»).

При всем жанровом и проблемном разнообразии сборника в нем можно выделить тематические пласты: борьба с мешанством, с пережитками старого быта; фантастика, очерки о пребывании автора на Дальнем Востоке. Но всё же такое разделение будет весьма условным, ибо писатель, помимо лирической струи, объединяющей разные части, активно использует схожие приемы при обращении и к реалистической ситуации, и к фантастическому вымыслу. Анималистические сравнения на уровне гротеска формируют образ паразитического буржуазного мира: «Обернувшись, я увидел, как хозяин [квартиры. — М.М.] встал на четвереньки и убежал под рояль». Может показаться, что это поистине кафкианское перерождение человека в таракана, но Асеев дает ситуации вполне реалистическое разъяснение: «Я протер глаза, чтобы проверить, когда оттуда вновь показалась его голова с приподнятой верхней губой, и резкий голос оповестил, что стекло из правого глазка лорнета им все-таки найдено <...>»⁸. Таким образом «фантастическое» превращено всего-навсего в удачную находку анималистического сравнения. Однако сам рассказ «Война с крысами» становится своеобразной метафорой целого мира: дом, где живет герой, подвергается крысиным атакам, а жители того дома, где он бывает, сами похожи на крыс. Следовательно... спасения от крыс нет нигде. Все пространства ими заполнены.

Звероподобные существа «заселяют» и пространство рассказа «Охота на гиен», где автор называет своих предшественников: Гофмана, Киплинга, Синклера. Себя автор отделяет от остальных обитателей «Джунглей». Он — аист. А вот остальные — хищники и паразиты. И на них надо начинать охоту...

⁷ Резников Б. Проза поэта // Печать и революция. 1930. № 5–6. С. 87.

⁸ Асеев Н. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М., 1964. С. 49.

Напомним, что критики просто в штыки восприняли фантастические произведения поэта. Особенно досталось «Расстрелянной земле». Б. Резников прямо назвал произведение конспектом «мелкобуржуазного» романа Герберта Уэллса «Борьба миров» и при этом посетовал, что Асеев чудовищно «намудруил», наполнив сюжет «мистической чепухой», где действует «Вселенская Воля». С возмущением он вопрошал: что это за «размышление о явлении божьем? когда это вселенная была “Дремучим лесом сознаний”, а не объективной материальной действительностью?»⁹. Как видим, Асеева всё время старались подловить то в отсутствии нужного политического чутья, то в приверженности к буржуазному миропониманию...

На самом же деле Асеев двигался в том направлении, в котором развивалась в 1920-е гг. почти вся советская фантастика. Он «подправляет» Уэллса, описывая уже победившее общество будущего, в котором мировая революция свершилась. И он идет намного дальше английского писателя, у которого марсиане гибнут от неизвестного вируса, занесенного с земли. У советского художника жители Марса погибают по воле лидера Земли. И подобная жестокость восхваляется и приветствуется.

А вот в рассказе «Морская кошка» торжествует лиризм. Главное событие в нем — встреча со смотрителем маяка, с которым познакомился автор, отправившийся на поиск забавной кошки, которая там жила и любила играть с морской пеной. Но кошки он не нашел — а нашел старого человека, живущего прошлым, к которому отнесся сочувственно.

В рассказах же «Московские улицы» и «С девятого этажа» сильна публицистическая струя, присущая и поэзии Асеева гражданского содержания. Он в свое время придумал особый боевой стихотворный жанр — «лирический фельетон», в котором, видимо, должны были соединяться лирика и сатира. Но сатиры в написанных Асеевым в большом количестве во время пребывания на Дальнем Востоке стихах оказывалось намного больше, чем лирики. Главная мысль упомянутых рассказов: сейчас актуальна

⁹ Резников Б. Указ. соч. С. 85.

поэзия, нужная народу, и поэту надо спуститься с «небес» (девятый этаж) на землю и начать общаться с людьми, заполняющими улицы. Практически о том же и рассказ «Только деталь (Московская фантазия)», где фантастичны лишь мечты Ивана Облакова, грезящего об особом костюме, в котором можно передвигаться по воздуху. Ирония по отношению к герою, обозначившаяся в его фамилии, означает: не время витать в облаках, пора спускаться на землю.

Футуристическое прошлое автора сильнейшим образом сказалось в рассказе «Завтра», где люди будущего начинают разговаривать на странном наречии, отличающемся звучностью и выразительностью, но опирающемся исключительно «на смысловые разряды корней». Причем «эмоциональную выразительность»¹⁰ каждый говорящий разрабатывает сам. Асеев приводит такой диалог:

— Жермонль. Уримижилъ. Эрж ша, ще роиль.
— Вурм Тецигр. Этцроба гогр...

Этот набор звуков в большей степени напоминает эксперименты Крученых, чем поиски праславянских корней, которые предпринимал Хлебников. Тем не менее, здесь налицо поэтическая составляющая текста. Справедливо замечал А. Урбан по отношению к стихам Асеева: «Он ищет теперь небывалые созвучия <...>, выявляя возможные фонетические и смысловые оттенки»¹¹.

Примечательно и то, что Асеев делает в этом рассказе своего героя поэтом и противопоставляет его изобретателю. Оба они страдают от болезни сердца. Но поэт Палль отказывается заменить свое больное на серебряное с каучуковыми жилками, в то время как изобретатель Димес на такую операцию соглашается. Палль мотивирует это тем, что новое сердце не позволит ему ощутить радость от написания стихов, а написанные покажутся ему «сущим вздором»¹². Развязка наступает в момент катастрофы, разрушившей город, где обитают герои. Димес выживает, с радостью

¹⁰ Асеев Н. Указ. соч. С. 80.

¹¹ Урбан А. Вступ. ст. // Асеев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1967. С. 10.

¹² Асеев Н. Собр. соч. Т. 5. С. 80.

прислушиваясь к «звонким ритмическим ударам» нового органа, а Палль умирает от разрыва сердца, не в состоянии пережить гибель множества людей вокруг... Подобный финал явственно говорит о том, что для Асеева эмоциональное переживание является главным показателем поэтической сущности. Проблематика рассказа перекликается со стихами, помещенными Асеевым в сборник «Стальной соловей» (1922), где прославлялась эстетика заводов, электричества, металлического и стеклянного будущих миров. Но в то же время там были и стихи о живых соловьях, которые поют обыкновенную «птичью песню». Исследователь творчества поэта В. Мильков считал, что природа его таланта сопротивлялась «и пролеткультовским, и бриковско-лефовским догмам»¹³. Если это так, то данный рассказ можно рассмотреть как своеобразное кредо Асеева.

Можно указать также на ряд образов, «перекочевавших» из поэтических произведений автора в его прозу. Это преимущественно космические образы, которые для него характеризовали сущность революционных изменений на планете. Стихотворение «Небо революции» с его «Вселенской океанией» отозвалось в рассказе о борьбе Марса и Земли («Расстрелянная земля»). Кроме того, прием овеществления метафоры проникает во многие рассказы сборника.

В распределении и последовательности рассказов ощутимо некое музыкальное начало. Так, действие рассказа-очерка «Свободная профессия» происходит в приморском городе, как и в следующей за ним «Морской кошке». В свою очередь размышления автора-повествователя о «посредниках» в рассказах «Охота на гиен» и «Свободная профессия», открывающих сборник, очень схожи. О приеме анималистических сравнений говорилось выше. Они особенно очевидны в описании портретов в «Морской кошке» и «Войне с крысами». А подробная зарисовка города в рассказе «Московские улицы» подхвачена зачином рассказа «Только деталь (Московская фантазия)», где воздушные массы словно окутывают героя и где важной деталью оказывается «костюм для плавания в воздухе».

¹³ Мильков В. Николай Асеев. Литературный портрет. М., 1973. С. 47.

Этот «воздух» пронизывает атмосферу строительства городов, предназначенных для перемещения в пространстве, т.е. по воздуху, в рассказе «Завтра». И как-то сопряжен с волей Великого Лоцмана, меняющего движение планет в этом же рассказе. Но эти связи, перетекания, переключки всё же не могут быть отнесены в чистом виде на счет поэтической «ориентации» автора. Они результат отбора, продуманности и выверенности, свойственных любому хорошему и добросовестному художнику, даже никогда не писавшему стихов.

Современный исследователь считает, что единство этого сборника, который он называет «книгой» (что показательно в свою очередь), определяется «субъектной организацией как интегрирующим фактором». Поэтому свое размышление он заключает выводом: «Таким образом, книга “Проза поэта” Николая Асеева представляет собой объемное новеллистическое единство, созданное в конце первого пореволюционного десятилетия и призванное отразить динамику исторического передела. Роль одного из ключевых “цементирующих” элементов исследуемой многосоставной структуры играет субъектная организация метатекстового пространства. Именно личностно окрашенный образ нарратора, голос которого сливается с голосом автора, служит способом явственного семантико-стилистического оцельнения ансамблевого образования и маркирует его сложную диалектическую общность»¹⁴. Но представляется, что это качество не является гарантией принадлежности прозы именно поэту. Такое единство достигается наличием энергичного нарратора, который ответственно и вдумчиво относится к задуманному сборнику, циклу и проч.

Итак, насколько показательным для Асеева был сборник, названный им «Проза поэта»? Думается, что автор хотел закрепить в сознании читателей и критиков, что поэту подвластны все жанры, что он способен использовать широчайший арсенал художественных средств. И совсем не обязательно это будет связано с его

¹⁴ Дубровских Т.С. Субъектная организация как интегрирующий фактор новеллистической книги Н. Асеева «Проза поэта» // Дергачевские чтения – 2014: материалы XI Всероссийской научной конференции с международным участием. Екатеринбург, 2015. С. 100.

поэтической индивидуальностью. И этот посыл, а также критическая рецепция, кажется, должны натолкнуть филологов на мысль, а не является ли это понятие «проза поэта» некой филологической натяжкой, выдумкой? Ведь поневоле хочется задать вопрос: А если слабый, плохой поэт задумал писать прозу — сможет ли она быть хороша? Не перенесет ли он туда свои огрехи и просчеты? И можно ли определять как «прозу поэта» тексты того, кто в юности писал стихи, а потом перестал, сосредоточившись на прозе? И вообще, такое трудно уловимое качество, как лиризм, всегда ли является показателем «прозы поэта»? И какова доля этого пресловутого «лиризма» в гражданской, политической поэзии, в агитационных стихах, стихотворениях «на случай»? А если именно на эти совсем не лирические жанры опирается поэт, формируя свою прозу?

Следовательно, возникает множество вопросов. Поэтому вне зависимости от того, удачен или неудачен сборник Асеева сам по себе, он как лакмусовая бумажка оказался способен высветить слабые места такой зыбкой категории, как «проза поэта».

**ПОЭТ О ПОЭТЕ:
В.Ф. ХОДАСЕВИЧ О Г.Р. ДЕРЖАВИНЕ**

В статье показывается, как Серебряный век русской литературы через столетнее забвение актуализировал поэтический опыт Г.Р. Державина, невостребованный русской литературой Золотого века. Подробно показана мистификация В.Ф. Ходасевича «Жизнь Василия Травникова» в контексте общего интереса к поэзии второй половины XVIII века литераторов рубежа XIX–XX вв. Предпринимается попытка сопоставления творческих позиций Державина и Ходасевича в романе последнего «Державин», а также анализируются образы двух «снигирей» у Державина и Бродского. Главный вопрос, поставленный в работе: почему именно литература Серебряного века актуализирует фигуру Г.Р. Державина?

Ключевые слова: Державин, Ходасевич, «снигирь», реактуализация, литература XVIII века, русский Париж.

М.М. Golubkov (Moscow)

**THE POET ABOUT THE POET:
V.F. KHODASEVICH ABOUT G.R. DERZHAVIN**

Russian literature's Silver Age has been shown to actualize the poetic experience of G.R. Derzhavin, unclaimed by Russian literature of the Golden Age, through century of oblivion. The hoax of V.F. Khodasevich "The Life of Vasily Travnikov" is shown in detail in the context of the general interest in poetry of the second half of the XVIII century by writers of the turn of the XIX–XX centuries. An attempt is made to compare the creative positions of Derzhavin and Khodasevich in the latter's novel "Derzhavin," and the images of two "The Bullfinch" created by Derzhavin and Brodsky are analyzed. The main question raised in the report is: why does the literature of the Silver Age actualize Derzhavin's figure?

Keywords: Derzhavin, Khodasevich, "the bullfinch", reactualization, literature of the XVIII century, Russian Paris.

Начнем наш разговор о двух поэтах с одного эпизода литературной жизни русской эмиграции первой волны. Вроде бы незначительный, даже комичный, он, тем не менее, открывает многие значимые тенденции литературных настроений той среды и того времени.

Владислав Фелицианович Ходасевич, один из самых видных литераторов русского зарубежья, блестящий критик, поэт, прозаик, прочитал биографический очерк «Жизнь Василия Травникова» на одном из литературных собраний русских эмигрантов в Париже 8 февраля 1936 г. Этот доклад вызвал подлинное замешательство собрания. Люди, близкие к литературе, знавшие и любившие ее, поражались пробелу в своем образовании: как они могли не знать такого яркого поэта XVIII века, как Василий Травников? Всегдашний оппонент В. Ходасевича Г. Адамович, делаясь в газете «Последние новости» своими впечатлениями о литературном вечере, писал: «В. Ходасевич прочел жизнеописание некоего Травникова, человека, жившего в начале прошлого века. Имя неизвестное. В первые 10–15 минут чтения можно было подумать, что речь идет о каком-то чудаке, самодуре и оригинале, из рода тех, которых было так много в былые времена. Но чудака, оказывается, писал стихи, притом такие стихи, каких никто в России до Пушкина и Баратынского не писал: чистые, сухие, лишённые всякой сентиментальности, всяких стилистических украшений. Несомненно, Травников был одареннейшим поэтом, новатором, учителем: достаточно прослушать одно его стихотворение, чтобы в этом убедиться. К Ходасевичу архив Травникова, вернее, часть его архива попала случайно. Надо думать, что теперь историки нашей литературы приложат все усилия, чтобы разыскать, изучить и обнародовать рукописи этого необыкновенного человека»¹.

Чуть позже очерк В.Ф. Ходасевича «Жизнь Василия Травникова» был опубликован в газете «Возрождение» (1936 г., 13, 20, 27 февраля).

¹ Цит. по: Ходасевич В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М., 1997. С. 539. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием тома и страницы.

Биографический очерк жизни поэта Екатерининской эпохи Василия Травникова — пример одной из самых удачных мистификаций в литературе XX столетия. На самом деле никакого Василия Травникова не существовало. Его вымышленная судьба — всего лишь плод воображения Ходасевича, создавшего жизнеописание среднего дворянина и поэта второй половины XVIII – начала XIX вв. Он подарил ему не только биографию, но и свои стихи, создал художественный образ, выдавая его за реального человека.

Мистификация удалась! На том же литературном собрании присутствовал и В. Набоков, тоже не заподозривший неладного. Не заподозрил никто! Разоблачил эту мистификацию спустя некоторое время сам В. Ходасевич.

Это событие, может быть, и незначительное в масштабном контексте литературной жизни русского зарубежья, открывает, тем не менее, очень значимую тенденцию, связанную с переоценкой многих явлений литературной истории прошлых столетий. Удачная попытка создать художественный образ никогда не существовавшего поэта обнаруживает глубинный интерес В. Ходасевича не только к XVIII веку, к эпохе Екатерины, но и к литературе той эпохи, в частности, к фигуре Г.Р. Державина. Поэт, творчество которого воспринималось в Золотой век русской литературы как глубокая архаика, оказался востребован через сто лет, уже Серебряным веком. Поэзия Василия Травникова, подаренная ему Ходасевичем, как бы отражает художественные открытия Державина, показывает, какие стихи он мог бы писать в свою эпоху, пойдя он немного дальше в своих же собственных художественных изысканиях.

Интерес к личности Державина и к его творчеству Ходасевич пронес через всю жизнь, видя в нем не только государственного человека, но ярчайшего поэта, проложившего такие пути, по которым не смог или не решился пойти XIX век, ослепленный гением Пушкина. Эту мысль, которую люди Серебряного века в основном разделяли, Ходасевич начал развивать в своей статье на столетие смерти Державина и завершил в романе-биографии «Державин».

Статья Ходасевича «Державин. К столетию со дня смерти» впервые была напечатана в газете «Утро России» 9 июля 1916 г. После первой публикации статья перепечатана в журнале «Северные

записки» (1916. № 10) и затем вошла в книгу Ходасевича «Статьи о русской поэзии» (Пб., 1922).

Репутация Державина в XIX в. была совершенно иной, чем сегодня. Экспансия романтизма в начале столетия, утверждение реализма в качестве основной эстетической системы литературной эпохи целого века, развитие сначала натуральной школы, вслед за ней — революционно-демократического направления, представленного именами В.Г. Белинского, Н.А. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского, — все эти обстоятельства невероятно интенсивного развития русской словесности XIX в. привели к тому, что классицистическая литература стала восприниматься как устаревшая, архаическая, неактуальная. Ее необходимо отодвинуть, если вообще не забыть, ибо по сути своей она враждебна литературе романтической и тем более реалистической, и еще в большей степени — революционно-демократической. А поэзию Державина, который не сделал и шага в сторону уже вполне явственно различного сентиментализма или виднеющегося в литературной перспективе романтизма, вообще воспринимали как полную архаику. Таким образом, для художественного сознания XIX в. Державин был архаистом, одним из представителей безнадежно устаревшего классицизма, который давно заслонен романтической литературой, а затем реалистической, и творчество его имеет для русской литературы весьма и весьма второстепенный смысл.

Ходасевич был одним из первых критиков, которые сумели ре-актуализировать творчество Державина после векового забвения или, по крайней мере, умаления его значения для русской литературы. И не только он: Серебряный век как будто воскрешает Державина, открывая в его поэзии глубины, которые ранее были просто не видны. Комментируя бытовавшее тогда мнение, Ходасевич с иронией пишет об общем еще в школе сформированном отношении к Державину: «На школьной скамье все мы учим наизусть “Бога” или “Фелицу”, — учим, кажется, для того только, чтобы раз навсегда отделаться от Державина и больше уже к нему добровольно не возвращаться. Нас заставляют раз навсегда запомнить, что творения певца Фелицы — классический пример русского *лже*-классицизма, то есть чего-то по существу ложного, недолжного

и неправого, чего-то такого, что, слава Богу, кончилось, истлело, стало “историей” — и к чему никто уже не вернется. Тут есть великая несправедливость. Назвали: лже-классицизм — и точно придавили могильным камнем, из-под которого и не встанешь» [II, 39].

Конечно, Ходасевич был не одинок в своем интересе к Державину — этим характеризовался Серебряный век в целом. Статьи Садовского, Грифцова, Святополк-Мирского, Айхенвальда, Эйхенбаума говорят об этом. Во многом благодаря им репутация Державина как величайшего поэта конца XVIII – начала XIX вв. прошла через всё XX столетие и сохраняется поныне. Так, например, И. Бродский ставил Державина выше Пушкина, полагая, что именно Державин повлиял на него больше, чем какой-либо другой русский поэт. По мысли И. Бродского, русская поэзия в первой трети XIX в. находилась на распутье: пойти ли по пути Пушкина, воплотившего гармонию звуков, или по пути Державина, чей слог может быть тяжелым и дисгармоничным. Но именно пушкинская гармония не дает возможности сосредоточиться на смыслах его поэзии, тогда как затрудненный и тяжелый державинский слог заставляет читателя мимо смысла не скользить, читать долго и вдумчиво. Как известно, русская поэзия пошла по пушкинскому пути, Бродский пытался вернуть ее к Державину. Перспективу подобного возвращения Бродский показал в стихотворении «На смерть Жукова» (1974), в котором очевиден диалог со стихотворением Державина «Снигирь» (1800), написанным на смерть Суворова, и прямые цитации из него. Самое удивительное в том, что люди Серебряного века, повернувшись через XIX век к Державину, почти не заметили его «Снигира».

Снигирь

Что ты заводишь песню военну
Флейте подобно, милый Снигирь?
С кем мы пойдем войной на Гиену?
Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?
Сильный где, храбрый, быстрый Суворов?
Северны громы в гробе лежат.

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;

В стуже и в зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари;
Тысячи воинств, стен и затворов;
С горстью россиян всё побеждать?

Быть везде первым в мужестве строгом,
Шутками зависть, злобу штыком,
Рок низлагать молитвой и богом;
Скиптры давая, зваться рабом;
Доблестей быв страдалец единых,
Жить для царей, себя изнурять?

Нет теперь мужа в свете столь славна:
Полно петь песню военну, Снегирь!
Бранна музыка днесь не забавна,
Слышен отсюда томный вой лир;
Львиного сердца, крыльев орлиных
Нет уже с нами! — что воевать?²

Как будто откликаясь через сто семьдесят лет на стихотворение
Державина, Бродский создает свой шедевр.

На смерть Жукова

Вижу колонны замерших внуков,
гроб на лафете, лошади круп.
Ветер сюда не доносит мне звуков
русских военных плачущих труб.
Вижу в регалии убранный труп:
в смерть уезжает пламенный Жуков.

Воин, пред коим многие пали
стены, хоть меч был вражьих тупей,
блеском маневра о Ганнибале
напоминавший средь волжских степей.
Кончивший дни свои глухо, в опале,
как Велизарий или Помпей.

Сколько он пролил крови солдатской
в землю чужую! Что ж, горевал?

² Державин Г.Р. Сочинения: Стихотворения; Записки; Письма. Л., 1987. С. 174–175.

Вспомнил ли их, умирающий в штатской
белой кровати? Полный провал.
Что он ответит, встретившись в адской
области с ними? «Я воевал».

К правому делу Жуков десницы
больше уже не приложит в бою.
Спи! У истории русской страницы
хватит для тех, кто в пехотном строю
смело входили в чужие столицы,
но возвращались в страхе в свою.

Маршал! поглотит алчная Лета
эти слова и твои прахоря.
Все же, прими их — жалкая лепта
родину спасшему, вслух говоря.
Бей, барабан, и военная флейта
громко свисти на манер снегиря³.

Бродский актуализирует проблематику стихотворения Державина, как бы создавая свой вариант «Снигирия». Оба стихотворения написаны на смерть великих военачальников, оба отдают дань их воинским заслугам, при этом фиксируя личностные черты, присущие каждому из них. Документализм обоих стихотворений, не характерный для жанра оды, был естественен для Державина, лично знавшего Суворова, но во многом удивителен для Бродского, который не был знаком с Жуковым. Дистанция между автором и героем стихотворения подчеркнута биографической деталью *«Ветер сюда не доносит мне звуков / русских военных плачущих труб»*. Стихотворение было написано спустя два года после эмиграции Бродского. Он увидел репортаж о похоронах Жукова по телевидению, когда жил в Голландии. Несовершенство тогдашней техники привело к тому, что транслировалась только картинка — звука не было. Поэтому своего рода завязкой стихотворения оказывается мотив неестественной тишины, который разрешается лишь в последних строках.

³ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. Т. 3. СПб., 2001. С. 73.

Песня снегиря, ставшая лейтмотивом обоих стихотворений, ассоциируется со звуком флейты — главного инструмента военного оркестра XVIII в., — играющей наступление. Первое колено этого марша знал снегирь, живший у Державина и всегда встречавший возвращение хозяина своей песней. Именно к нему обращается Державин, вернувшись с похорон Суворова, блестящего воина и своего друга:

Что ты заводишь песню военну
Флейте подобно, милый снигирь?

Теперь эта песня не имеет смысла: с кем мы будем воевать против Гиены, воплощения адского зла? Северны громы в гробе лежат...

Бродский вводит образ державинского снегиря в самом конце, напротив, побуждая его к пению, взывая к голосу военной флейты как дани опальному маршалу, кончившему *«дни свои глухо в опале, / как Велизарий или Помпей»*. Колено снегиря и звук флейты — это *«жалкая лепта / родину спасшему, вслух говоря»*.

Оба поэта привносят в лирические произведения черты характеров своих героев: у Державина, прежде всего, — знаменитая суворовская скромность и полное невнимание к собственной особе, заставлявшие его «ездить на кляче, есть сухари; спать на соломе», проявлявшиеся подчас в нарочитом самоуничижении: *«скиптры давая, зваться рабом»*.

Характеризуя своего героя, Бродский отходит от державинского образца и говорит о Жукове то, что Державин не мог сказать о Суворове: *«Сколько он пролил крови солдатской / в землю чужую! Что ж, горевал? / Вспомнил ли их, умирающий в штатской / белой кровати? Полный провал. / Что он ответит, встретившись в адской / области с ними? “Я воевал”»*. Иными словами, воссоздавая портрет Жукова, Бродский не обходит его полководческий «почерк», когда победа достигается ценой огромных потерь. Эта черта, в представлении многих участников войны, обесценивала деяния маршала, заслоняла «блеск маневра» Ганнибала среди волжских степей. Так, В. Астафьев звал Жукова «браконьером русского народа». Таким образом, Жуков предстает у Бродского фигурой

трагически противоречивой, в отличие от Суворова, характер которого вмещает и непротиворечиво соединяет противоположности: давая скипетры, зваться рабом, будучи фельдмаршалом, ездить на кляче и жевать вместе с солдатами сухари. Кроме того, военная стратегия Суворова всегда предполагала сбережение солдат, минимизацию потерь даже в самых невыгодных условиях: *«Тысячи воинств, стен и затворов; / С горстью россиян всё побеждать»*.

Бродский снимает противоречие в образе своего героя, вспоминая о роли Жукова, *«родину спасшего, вслух говоря»*.

Еще один аспект полемики содержится у Бродского тогда, когда он касается вопроса отношений маршала и власти. Для Державина эта проблема в принципе не встает, эти отношения заранее предопределены: *«рок низлагать молитвой и Богом, / Скиптры давая, зваться рабом... / Жить для царей, себя изнурять»*. Совсем иная ситуация у Бродского. Он снимает трагическое противоречие в образе Жукова тем, что его роль в русской истории многое оправдывает: *«Спи! У истории русской страницы / хватит для тех, кто в пехотном строю / смело входили в чужие столицы, / но возвращались в страхе в свою»*. Здесь возникает мотив иной, чем у Державина: *«Жить для царей»*. Страх перед своей столицей — мотив, невозможный для Суворова.

И всё же маршал Жуков получает полное оправдание: в конце стихотворения противоречие снимается той «жалкою лептой» поэтического слова, что приносит его памяти поэт. Стихотворение завершается тем самым державинским снегирем, словно перелетевшим больше чем через полтора столетия, чтобы воспеть память маршала: тишина первых строк (*«Ветер сюда не доносит мне звуков / русских военных плачущих труб»*) сменяется флейтой и песней снегиря: *«военная флейта, / громко свисти на манер снегиря»*.

Кроме того, отдавая свой поклон маршалу Жукову, Бродский обращается к еще одному очень важному мотиву Державина. Это мотив трагической беспомощности человека перед течением времени, перед Летой: *«поглотит алчная Лета...»*. Это мотив неизбежности смерти.

Задуматься о бренности человеческого бытия, о его временности и непрочности, Державина заставила война с Пугачевым.

Рискуя жизнью (в одном из военных эпизодов Державина спасла лишь резвость коня), сражаясь с «ворами» и казня бунтовщиков, он всё более и более поражался хрупкости человеческой жизни, ее обреченности и быстротечности. С наибольшей ясностью проявились эти идеи в оде «На смерть князя Мещерского»:

<...>

Скользим мы бездны на краю,
В которую стремглав свалимся;
Приемлем с жизнью смерть свою,
На то, чтоб умереть, родимся.
Без жалости всё смерть разит:
И звезды ею сокрушатся,
И солнцы ею потушатся,
И всем мирам она грозит⁴.

И если подобные размышления и возможны были в «чистой» классицистической поэзии, то сам адресат оды не вписывался в каноны жанра. Да и не адресат прельщает поэта — нечто другое. Ходасевич с проникновенностью поэта, пишущего о поэте же, показывает, что именно. «Мещерский не был человеком выдающимся. В его лице Державин не оплакивает ни героя, ни прерванного поприща, ни кем-либо понесенной утраты. Мещерский — просто богач, “сын роскоши, прохлад и нег”, ничего больше. В его жизни представлена сама сладость жизни. Чем чувственней и обильней житейские блага, от коих его похищает смерть, тем разительней выступает предмет всей оды. Картина еще усилена внезапностью смерти. “Где стол был яств, там гроб стоит”: невозможно сказать общее и в то же время конкретнее; короче — и в то же время сильнее» [III, 214].

Но, задумавшись над смертью, как бы «очаровавшись» ею, Державин, как истинный поэт, не мог не задуматься над путями ее преодоления. Так в его поэзию входит тема поэтического бессмертия, ставшая одной из центральных тем русской классической литературы двух последующих столетий.

⁴ Державин Г.Р. Указ. соч. С. 77.

Начать с того, что Державин был уверен в возможности преодоления смерти через поэзию. Бессмертен монарх и герой, но бессмертен и поэт, воспевавший их. Обращаясь к Екатерине, он восклицал:

Ты славою, — твоим я эхом буду жить.
Героев и певцов вселенна не забудет;
В могиле буду я, но буду говорить⁵.

Но уже на пороге смерти Державин пишет иные строки, в которых идея поэтического бессмертия предстает лишь как блистательная иллюзия:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы⁶.

Именно этим мотивом — мотивом разочарования в идее поэтического бессмертия — заканчивает свой роман Ходасевич. «История и поэзия способны побеждать время — но лишь во времени. Жерлом вечности пожрутся и они сами. Тут отказывался Державин от мечты, утешавшей его всю жизнь. Отсюда и обнаженная простота его предсмертной строфы: все прикрасы как бы совлечены с нею вместе с надеждою» [III, 393].

Написав это о Державине, Ходасевич не мог не примерять эту мысль к себе — слишком уж обнаженно и болезненно-личностно звучит она у него. И здесь мы находим еще одну, может быть, самую глубокую связь двух поэтов. Державин, прорываясь через нормы классицизма, разрывая их что есть сил — напряжение это, почти физическое, мускульное, чувствуется во многих его

⁵ Державин Г.Р. Приношение Монархине [Электронный ресурс]. URL: <https://derzhavin.lit-info.ru/derzhavin/stihi/stih-440.htm?ysclid=mobu8xqpws17565104> (дата обращения: 03.04.2026).

⁶ Державин Г.Р. Сочинения: Стихотворения; Записки; Письма. Л., 1987. С. 29.

строках, — первым из русских поэтов прокладывает путь к реализму, выводит лирику к тому естественному, человеческому, частному, личностному, индивидуальному пониманию мира, которое во всей яркости скажется у Пушкина, а еще позже — у Некрасова, что станет, наверное, одной из самых существенных сторон русской поэтической реалистической традиции. Все они, в общем-то, шли державинским путем, путем поэта, захотевшего и сумевшего явить себя в своих стихах не только государственным пиитом, но просто человеком, живущим с близкими ему людьми в своем частном мире, реальном и осязаемом, наполненном теми тонами и полутонами, которые видны и любимы именно им, вещами и предметами, теплыми от прикосновения его рук; они шли путем поэта, который обнажает свои эмоции, говорит, скорбя о собственных слабостях, заботах, горестях. Ходасевич спустя без малого полтора столетия эту традицию продолжил.

Оба они не доверяли лире, полагая, что не в ней ключ к их бессмертию. Но ведь мы-то помним их прежде всего в стихах, в литературе. Так что оба поэта, связанные общей нитью поэтической традиции, начавший ее и через сто лет ее подхвативший, обрели свое поэтическое бессмертие — в литературе.

А.А. Кунецкая (Москва)

ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ СТИХА И ПРОЗЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ И. ОДОЕВЦЕВОЙ

В статье исследуется вопрос взаимодействия поэтического и прозаического начал в творческом наследии Ирины Одоевцевой. Одоевцева начала свой творческий путь как поэт гумилевской школы, но в эмиграции подлинное признание писательницы осуществилось именно благодаря прозе. Рассказ «Падучая звезда» получил положительную оценку И.А. Бунина, романы «Ангел смерти», «Изольда» и «Зеркало» привлекли внимание зарубежного читателя. Однако Одоевцева не перестает обращаться к лирике, что сказалось на форме ее прозаических текстов. Обращение к критическим отзывам на ее творчество позволяет сделать вывод, что интерес исследователей смещается в сторону прозы, а стихи отодвигаются на второй план. Но тщательный анализ ее наследия доказывает единство прозаического и лирического начал в художественном мировидении Одоевцевой. Дискуссионным остается вопрос, насколько свой писательский потенциал Одоевцева раскрыла именно в прозаических жанрах. Несомненно одно: без понимания специфики стихотворного творчества невозможно осознать внутреннюю целостность ее художественного мира.

Ключевые слова: прозаизация стиха, лиризация прозы, версейная проза, синтаксическая игра, писательский метод.

А.А. Kunetskaia (Moscow)

THE PROBLEM OF THE INTERACTION OF VERSE AND PROSE IN THE ARTISTIC WORLD OF I. ODOEVTSEVA

The article explores the issue of the interaction of poetic and prosaic principles in the creative legacy of Irina Odoevtseva. Odoevtseva began her career as a poet of the Gumilyov school, but in emigration, the true recognition of the writer was realized precisely thanks to prose. The story "The Shooting Star" was positively evaluated by I.A. Bunin, the novels "Angel of Death", "Isolde" and "Mirror" attracted the attention of the foreign reader. However, Odoevtseva does not cease to turn to lyrics, which affected the form of her

prose texts. An appeal to critical reviews of her work allows us to conclude that the interest of researchers is shifting towards her prose, and poetry is relegated to the background. But a thorough analysis of her legacy proves the unity of the prosaic and lyrical principles in Odoevtseva's artistic worldview. The debatable question remains to what extent Odoevtseva revealed her writing potential in the prose genres. One thing is certain: without understanding the specifics of poetic creativity, it is impossible to realize the inner integrity of her artistic world.

Keywords: prosaization of verse, lyricization of prose, vernacular prose, syntactic game, writing method.

Ирина Одоевцева не думала, что однажды обретет известность, однако в душе всегда ждала читательского признания. Ее «венчание славой» было похоже на безумную карусель взлетов и падений. По ее собственному признанию, она «с юности мечтала стать поэтом и только поэтом»¹. Юную поэтессу замечает Н. Гумилёв, и вскоре она становится его лучшей ученицей. Петербург узнаёт «маленькую поэтессу с огромным бантом»² по ее «Двору чудес», куда вошли первые стихотворные опыты и баллады.

Стремление Одоевцевой к поэзии обусловлено, во-первых, ситуацией времени. В беседах с Анной Колоницкой она признаётся: «Сегодня невозможно себе представить, насколько та наша жизнь была пронизана стихами. Казалось, в них нуждались все, и читались они повсюду»³. А во-вторых, личностными особенностями писательницы, которая увлекалась поэзией с детства: в своих мемуарах «На берегах Невы» она упоминает сожженную синюю тетрадь с детскими стихотворными опытами⁴. Круг обожаемых ею авторов составляли как русские классики (Ф.И. Тютчев, М.Ю. Лермонтов),

¹ Боброва Э.И. Ирина Одоевцева-поэт, прозаик, мемуарист: Лит. портр. М., 1995. С. 12.

² Одоевцева И. Избранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены. М., 1998. С. 68. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках.

³ Колоницкая А. «Всё чисто для чистого взора...»: (Беседы с Ириной Одоевцевой). М., 2001. С. 140.

⁴ Одоевцева И.В. На берегах Невы: Литературные мемуары. М., 1988. С. 32.

так и ее современники — Н. Гумилёв, А. Блок, О. Мандельштам. Одоевцева пишет: «Да, я восхищалась ими. Я любила их»⁵. И еще: «Я любила Блока, Бальмонта, Ахматову»⁶.

Оказавшись в 1922 г. в эмиграции, где стихи русских поэтов были особенно никому не нужны, писательница отмечает: «За вопросом кружится вопрос / Ядовитее, чем купорос: / Можно ли еще писать стихи. / Можно ли еще писать стихи / Всерьез?..»⁷ Одоевцевой ничего не остается, кроме как последовать совету редактора газеты «Сегодня» М.С. Мильруда написать «*маленький рассказик*»⁸. Она вспоминала: «Когда в 1922 году мы с Ивановым очутились за границей, <...> то отсутствие интереса к поэзии почувствовали сразу. “Раз вы так, — подумала я, — буду писать прозу”. И написала роман “Ангел смерти” (1924)»⁹. Большим успехом и признанием в эмиграции пользовались и другие ее романы («Изольда», «Зеркало», «Оставь надежду навсегда»), а также рассказы («Падучая звезда», например, понравилась Бунину) и мемуары.

Хотя Одоевцева и считала себя в первую очередь поэтессой и не переставала писать стихи до конца жизни, известность принесла ей именно проза. Обращение к критическим отзывам на творчество писательницы позволяет сделать вывод, что интерес исследователей в эмиграции постепенно смещается в сторону ее прозаических опытов, а стихи отодвигаются на второй план. Думается, однако, что вопрос о взаимодействии в ее творчестве стихотворного и прозаического начал должен разрешаться как взаимообусловленный процесс прозаизации лирики и лиризации прозы.

Специфика творческого метода Одоевцевой заключается в том, что поэзия стала для нее не просто формой существования авторского «Я», а философией жизни, способом восприятия

⁵ Там же. С. 13.

⁶ Там же. С. 15.

⁷ Одоевцева И. Десять лет // И. Одоевцева. Paris, 1961. С. 20.

⁸ Одоевцева И.В. На берегах Сены. М., 1989. С. 68.

⁹ Колоницкая А. Указ. соч. С. 140.

окружающей действительности: «Я не только в стихах живу¹⁰, / Я живу и впрямь, наяву» [154]. Один из ее стихотворных сборников называется «Стихи, сочиненные во сне»: даже в потусторонней реальности она существует как поэт.

В раннем сборнике «Двор чудес» еще ощутимым оказывается влияние акмеистической школы Гумилёва, стихи отточены, обличены в более или менее строгую форму: соблюдается строфическое деление на четырехстишия, академическая рифмовка (перекрестная либо параллельная). Но уже в этот период формируется авторская индивидуальность Одоевцевой. Недаром свои стихи она называла «кружевными»¹¹, что обусловлено, во-первых, многообразием аллегорий и образов (в ее сборниках соседствуют птицы-самолеты, Офелии-феи, чайки, жабы, призраки, современники, окружающие предметы и проч.). А во-вторых, тем, насколько обширен круг ключевых для понимания «космоса» Одоевцевой символов и мотивов. Они не только переходят из сборника в сборник, но и существуют в рамках малой и крупной прозы (одно из свидетельств взаимодействия этих начал): левкой, сон, кипарисы, Летний сад, кошка как авторское воплощение, зеркало, луна, соловей, жаворонок, жасмины, серебряные ночи, весна, исступленное счастье и отчаянье. Авторское кредо заключается в способности выразить обыденное: «В улыбку и веселье превращать / Отчаянье / И в праздники — / Безрадостные будни» [133]. Иными словами, она умела превращать «звезды в стихи». Одним из излюбленных ее приемов становится ассонансная рифма, например: «В вечернем свете / Левкой на твоём окне / И губы эти / Не видеть мне» [35].

В сборниках Одоевцевой в равной степени присутствуют стихи и баллады. Обращение к жанру баллады еще во «Дворе чудес» предопределило ее дальнейший переход к прозе и сразу обозначило диффузию двух родовых начал в ее наследии. Многие стихи представляют собой укрупнённые формы: нанизывание картин приводит к смещению в сторону эпического, стихи приближаются

¹⁰ Здесь и далее выделения полужирным шрифтом принадлежат автору статьи. — Прим. ред.

¹¹ Одоевцева И.В. На берегах Невы... С. 22.

к жанру баллады (например, «Саламандра»), в миниатюрах прослеживаются черты прозаизации.

Прозаизация стиха заключается в «освобождении от ритма»¹². Ритмической свободы Одоевцева достигает за счет синтаксической игры, способами выражения которой становится использование:

1) назывных предложений: «**Звон трамваев. Дождь косою и слабый. / И такой обычный Петербург**» [43];

2) неполных предложений: «**Ты тихо сказал: “Там за камнем — дракон / С тремя головами, зеленый и злой”**» [38];

3) полисиндетона: «**И это сон, что дети мы, / И сном оказался драконий сад. / <...> И я рада, что храброго мальчика нет, / И не нужен мне добрый медведь**» [38];

4) двусоставных простых предложений: «**Я вбила гвоздь в твои ворота / В полночный час. / Дрожу. Страшна моя работа. / Фонарь погас**» [39];

5) инверсионного «нанизывания» в сочетании с повторами для утверждения логического ударения: «**Тень пространства, времени тень, / День сегодняшний, день вчерашний, / Ну, конечно, и завтрашний день...**» [123];

6) ненормативного типа: «**Я — подросток**», «**Я — студистка / С бантом, в шубке меховой**», «**Я — невеста**», «**Я — жена**» [130].

Кроме того, Одоевцева экспериментирует с формой. Встречаются стихи с чертами версейной прозы: каждое предложение примерно равно строке и является ремой. Рифма ослабляется за счет выбивания неритмической строки, например: «**Задумаешься ты и тихо скажешь: / — Вот эту женщину я б мог любить. / Я знаю, это будет. Знаю даже, / Что долго будешь ты по мне грустить. / И никогда другую не полюбишь**» [43].

Или же рифма подкреплена ассонансами и повторами: «**Январская луна. / Огромный снежный сад. / Неслышно мчатся сани. / И слово каждое, и каждый взгляд / Тревожней и желанней. /**

¹² Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 14.

Как облака плывут! Как тихо под луной! / Как грустно, дорогая! / Вот этот снег, и ночь, и ветер над Невой / Я вспомню, умирая» [42].

Чем более осознанными и зрелыми становятся стихотворения, тем более экспериментальным видится их новаторство: «сюжетность» уступает место лиричности и простоте, всё чаще появляется диалоговая форма, свойственная прозе:

- В этом мире любила ли что-нибудь ты?..
- Ты, должно быть, смеешься! Конечно, любила.
- Что? — Постой. Дай подумать! Духи, и цветы,
И еще зеркала... Остальное забыла [80].

Не менее «кружевной» у Одоевцевой оказывается и проза, метризованность которой выражается в склонности писательницы к «строфическому»¹³ делению, монтажности как способу лиризации. Большую часть ее прозаических произведений занимают диалоги, описательные и повествовательные абзацы часто используются для характеристики внутреннего мира персонажа (что отмечается как лиризм) или обстановки вокруг. Как правило, абзац не отличается протяженностью. Одоевцева вообще не склонна к использованию сложных синтаксических конструкций. Как стихотворения делятся на равнослоговые стихи, так и последовательно сменяемые картины в рассказах заключаются сначала в абзацы, а затем в отдельные подглавы, которые не нумеруются, а обозначаются значительным отступом (пробелом). «Рваность» сюжета как склонность к стихотворной рамке еще более любопытна в ее романах, где присутствует деление не только на абзацы, разделенные значительными отступами, но и на главы.

Рефлексы поэтического сознания воспроизводятся в элементах verse, напоминающих стихотворную строку (строфическая проза, разбитая автором на небольшие абзацы, которые часто «равны одному предложению»¹⁴). Например:

¹³ Орлицкий Ю.Б. Стихосложение новейшей русской поэзии. 2-е изд. М., 2021. С. 380.

¹⁴ Там же.

1) «Она напрасно приехала. Напрасно.
Кровать холодная, большая, белая.
Он будет в ней с Люськой спать.
Такая широкая, что можно поперек лечь»¹⁵;

2) «Вот оно. Вот то, что она ждала...
Она тихо встала, разделась, легла в постель.
Простыни нежным холодом коснулись ее груди и колен.
Вот то, что она ждала. Любовь...»¹⁶.

Широко активизируется «визуальный компонент» как рефлекс «стиховой культуры»¹⁷: 1) «Белый, чистый, сияющий снег. Всё белое и всё сияет. Улицы, крыши домов, воздух. А небо ярко-синее, и в нем огромное, морозное, розовое солнце»¹⁸; 2) «Лишневский снова застонал и снова, как всегда, вспомнил Петербург. Он шел по грязной Бассейной. Это было лето 19-го года. Около рынка сновали мальчишки-папиросники. Бабы предлагали лепешки и пирожки»¹⁹.

Нередко на первый план выходит не сюжетное развитие, а «литерическое переживание, повествование от первого лица»²⁰ с нанизыванием психологических состояний: 1) «Уже не было отчаяния и не было боли. Стало тихо, спокойно, легко»²¹; 2) «Ах, я счастлива, счастлива, счастлива... Ах, я устала, устала, устала...»²².

Одоевцева активно использует стихотворные цитаты (и реминисценции реальных стихов, и сочиненные от лица персонажа) в прозаическом тексте с минимальной степенью срастания с основным повествованием (прозиметрия). Например:

¹⁵ Одоевцева И.В. Зеркало: Избранная проза. С. 99.

¹⁶ Там же. С. 133.

¹⁷ Орлицкий Ю.Б. Указ. соч. С. 395.

¹⁸ Одоевцева И.В. Указ. соч. С. 223.

¹⁹ Там же. С. 51.

²⁰ Орлицкий Ю.Б. Указ. соч. С. 402.

²¹ Одоевцева И.В. Зеркало: Избранная проза. С. 358.

²² Там же. С. 101.

Ремнев сидел дома. Он писал стихи.

Не опустив вуаль,
Трагически и нежно,
Она глядела в гаснущую даль,
На море темное, шумевшее мятежно,
На дом, куда ее звала печаль²³.

В рассказах и романах писательницы часто встречаются аллитерации и ассонансы, лексические повторы²⁴, а эпифоры приводят к тавтологической рифме или «рифмованной раме», замыкающей начало и конец абзаца. Например:

1) «Мои **ножки**. Мои бедные **ножки**. Я буду лежать в земле, и черви будут есть мои белые **ножки**...»²⁵;

2) «Автомобиль несется по людным улицам, мимо магазинов, кафе, полицейских и круто сворачивает в **порт**.

...По синим, блестящим волнам медленно и торжественно уплывает большой белый **пароход**»²⁶;

3) «Небо розовело от близкого заката. Волна набегала на **волну**. Ветер трепал мохнатые простыни на **берегу**»²⁷;

4) «**Всё потеряно**. Она ничего не сказала, не сумела **сказать**. **Всё потеряно**. Что теперь **делать**? Учить уроки, ложиться **спать**. Разве это нужно теперь? Ведь **всё потеряно**. Мама уехала»²⁸;

5) «<...> Только бы не **упасть**.

От страха сердце уже почти **не стучало**. **Не стучало**, а чуть слышно шелестело: «**Беги, беги. Упадешь — пропадешь**». И уже нельзя было вздохнуть: «Вот тут **упаду**. Вот тут **умру**».

Она взялась за ручку **двери**.

²³ Там же. С. 30.

²⁴ Орлицкий Ю.Б. Силлабо-тоническая метрика в ранней и поздней прозе Б. Пастернака // Труды института русского языка им. В.В. Виноградова. 2022. № 4. С. 105.

²⁵ Одоевцева И.В. Указ. соч. С. 100.

²⁶ Там же. С. 136.

²⁷ Там же. С. 327.

²⁸ Там же. С. 387.

«Кончено. Мне **не уйти**.
Но дверь легко **поддалась**»²⁹;

6) «Сквозь полосы в ставнях, как хлопья снега, падает густой, белый **свет**. Еще очень рано. Надо уснуть. Но сна больше **нет**»³⁰;

7) «**Какое** яркое солнце, **какое синее небо!** Поезд пролетел черный короткий туннель, и открылось **море**. Оно было такое же яркое, гладко-**синее**, как **небо**. **Огромное море, огромное небо**, кирпично-красные скалы и повсюду крошечные оливы с пыльной листвой»³¹.

Еще одним способом лиризации прозы является включение в текст повествования «иррационального детского сознания, парадоксальным образом переосмысливающего привычные устоявшиеся категории и понятия чуда, тайны, веры, греха, отношений и других, что выражается в чужой, “детской” стилистической точке зрения»³². Например:

1) «Из-под двери гостиной пробивалась узкая желтая полоса **света**. Большое зеркало на стене тускло блестело. Будто это не зеркало, **а вода**. И в ней, в этой темной, тихой, лунной воде плавают не тени, а огромные сонные **рыбы**. Как там, в рыбьем музее. Лизе вдруг снова захотелось, чтобы рядом был Андрей и целовал ее **в губы**. Долго, долго, пока не закружится **голова**»³³;

2) «Она еще крепче обняла его.

— Через два года мне будет шестнадцать. Два года — это так мало. Мы можем подождать. Хотите?

— Какой вы ребенок.

Он покачал головой.

— Обещайте писать мне, а то я опять заплачу.

²⁹ Там же. С. 440.

³⁰ Там же. С. 465.

³¹ Там же. С. 68.

³² Панова Е.Ю. «Лиризация» прозы в эмигрантском творчестве З.Н. Гиппиус // Вестник Челябинского государственного университета. № 20. С. 81.

³³ Одоевцева И.В. Указ. соч. С. 372.

— Писать? Хорошо, я буду посылать вам открытки. А теперь идите спать»³⁴.

В одном из своих стихотворений Ирина Одоевцева напишет: *«Но в конце двадцатого века / Быть поэтом почти что грешно / И, пожалуй, даже смешно»* [132]. Обстоятельства практически вынудили ее обратиться к прозаическим жанрам. Как бы ни было парадоксально, но именно верность поэзии позволила ей по-настоящему раскрыть свой писательский потенциал в прозе. В какую бы форму ни обращалось ее вдохновение, именно благодаря лиризму ее произведения притягательны. Итак, проблема взаимодействия стиха и прозы в ее творчестве разрешается как взаимообусловленный процесс прозаизации лирики и лиризации прозы, их тесного единства.

³⁴ Там же. С. 62.

Б.В. Соколов (*Москва*)

**ПРОЗА ПОЭТА НИКОЛАЯ ТИХОНОВА
(НА ПРИМЕРЕ ЛИТЕРАТУРНОГО СЦЕНАРИЯ
ФИЛЬМА «ДРУЗЬЯ»)**

В статье говорится об определении прозы поэта, о высказываниях Николая Тихонова о различии стихов и прозы и об отражении в литературном сценарии «Друзья» его поэтического опыта. Отмечено, что ритм возникает в тех эпизодах сценария, которые имеют фольклорную основу. Выявлена его связь с музыкой Д.Д. Шостаковича.

Ключевые слова: С.М. Киров, Л.О. Арнштам, ритм, ритмизованная проза, «Вамбери», «Финский праздник».

B.V. Sokolov (*Moscow*)

**THE PROSE OF THE POET NIKOLAI TIKHONOV
(USING THE EXAMPLE OF THE LITERARY SCRIPT
OF THE FILM “FRIENDS”)**

The article talks about the definition of the poet's prose, about Nikolai Tikhonov's statements about the difference between poetry and prose, and about the reflection of his poetic experience in the literary script “Friends”. It is noted that the rhythm appears in those episodes of the script that have a folklore basis. Its connection with the music of D.D. Shostakovich is revealed.

Keywords: S.M. Kirov, L.O. Arnshtam, rhythm, rhythmic prose, “Vamberi”, “Finnish holiday”.

В самом общем виде могут быть даны два определения понятия «проза поэта». Первое из них охватывает прозу любого литератора, который помимо прозы когда-либо писал стихи, пусть даже только в юности или только «в стол». Но поскольку мало найдется в России и в мире литераторов, которые никогда в своей жизни не писали стихи, то данное определение оказывается слишком широким и охватывает почти всю существующую прозу. Поэтому для практического применения его необходимо сузить. Как нам представляется, в широком смысле слова говорить о «прозе поэта» можно только тогда, когда ее автор сначала получил признание как поэт.

В узком же смысле слова под «прозой поэта» можно понимать такую прозу, которая обладает некоторыми свойствами, присущими в первую очередь стихам: ритмом, метризацией, специфическими образами, характерными прежде всего для поэзии, и т.д. Под это определение также подпадает проза, которая может быть написана литераторами, которые никогда в жизни не писали стихов. Однако, как было отмечено выше, мало найдется таких литераторов, которые никогда не создавали стихов, поэтому случаев, когда «проза поэта» в узком смысле слова создавалась писателями, не оставившими после себя стихов, будет очень мало.

На примере литературного сценария фильма «Друзья» мы стараемся показать одну существенную особенность прозы поэта Николая Семеновича Тихонова — возникающий в ней ритм — и понять, почему он возникает.

Тихонов в начале 1920-х гг. получил признание как поэт, хотя параллельно со стихами всегда писал прозу, и его первые публикации в 1918 г. в журнале «Нива» включали как поэтические, так и прозаические произведения¹. Но не все прозаические произведения Тихонова подпадают под определение «прозы поэта» в узком смысле слова. В частности, его повести и рассказы конца 1920-х — начала 1930-х гг., содержащие острую, но скрытую сатиру на советское общество и советских вождей (например, повесть «Анофелес», где отразились булгаковские «Собачье сердце» и ранняя редакция

¹ См. библиографию Н.С. Тихонова: Николай Семенович Тихонов (1896–1979) // Русские писатели. Поэты (Советский период). Т. 26. СПб., 2006. С. 5–356.

«Мастера и Маргариты»), лишены специфических черт прозы поэта. Зато они возникают в литературном сценарии фильма «Друзья», написанном в 1936 г.

Советский критик и литературовед Н.Я. Берковский утверждал в 1929 г.: «В советскую прозу сейчас лучшие вклады несут поэты». Посетовав, что «отличный Бабель временно выписался из литературы», критик указал, что в его отсутствие «поэтический триумvirат Мандельштам — Пастернак — Тихонов в мастерстве прозаической речи идут, быть может, первыми»². Ему вторил ведущий критик русского зарубежья Г.В. Адамович в 1931 г.: «Единственное в России, что находится сейчас на уровне высокой европейской “квалификации”, — это проза поэтов: Пастернака, Тихонова...»³ Сам Тихонов в содокладе о ленинградских поэтах на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в августе 1934 г. утверждал превосходство стихов над прозой: «Как бы ни говорили о превосходстве прозы и о ее победоносном шествии, — стихи неизгнимо из жизни. Стих может съежиться до отказа, заболеть, покрыться струпьями, обнищать, жить из милости или сожаления, но он неизгнимо. Он присутствует в быту. Он бывает необходим как воздух. Он в постоянной войне с прозой, потому что по отношению к прозе — земле, он — океан, с постоянным отливом и приливом»⁴. Несмотря на признание превосходства поэзии, сам Тихонов писал очень хорошую прозу, в которой так или иначе присутствовали стихи, точнее, отразился его опыт стихотворца. В том же содокладе на съезде писателей он утверждал, что поэты «должны знать и уметь расширять поле своих поэтических возможностей и обязательно писать прозу», так как «мы видим на многочисленных примерах далекого прошлого и нашего времени, что работа над прозой удивительно объясняет поэту стилистические

² Берковский Н.Я. О прозе Мандельштама // Берковский Н.Я. Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 287.

³ Адамович Г.В. Собрание сочинений. Литературные заметки. Кн. 1. СПб., 2002. С. 543.

⁴ Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стенографический отчет. М., 1934. С. 511.

возможности — способствует дисциплине словесной и росту стиха. Обратный случай не только труднее, но, я бы сказал, неблагодарнее». В качестве примера Тихонов привел попытку Бориса Корнилова переделать рассказ Исаака Бабеля «Соль» в одноименную драматическую поэму: «Стоит взять для сравнения образцы текстов, чтобы убедиться в том, что стих теряет в этом поединке свою сосредоточенную энергию, и проза издевается над его тщетными усилиями переспорить ее. Вот насколько шире дыхание прозы, закономернее и убедительнее». При этом Тихонов признавался: «Я принадлежу к писателям, которые пишут прозу и поэзию. Когда я чувствую, что мои стихи начинают жить размеренной жизнью и покрываются академическим жирком, я бросаю перо поэта. Проза тогда честнее и лучше служит мне. Беспощадность здесь необходима. Но приходит время, когда можно бросить прозу и снова перейти к стихам»⁵. Это признание во многом объясняет, почему после Великой Отечественной войны Тихонов писал преимущественно прозу и написал очень мало хороших стихов. Можно также сказать, что для него проза выступала как заместитель стихов. Но в тихоновской прозе также отражались поэтические свойства таланта писателя. В частности, в ней большую роль играла фольклорная составляющая.

Как отмечает Т. Ордуханян, в тихоновских балладах, идущих от киплингских «казарменных» баллад, присутствуют новации в плане формы: «подчеркнуто прозаический словарь, рубленый лапидарный синтаксис, предельно простая рифма»⁶. Вероятно, сказалось то, что к моменту создания своих баллад Тихонов уже имел опыт написания прозы, которую создавал буквально с юных лет.

Поэтические особенности прозы Николая Тихонова очень ярко проявились в литературном сценарии фильма «Друзья» (1938), который был написан им в соавторстве с режиссером фильма Львом (Лео) Арнштамом. Картина посвящена революции

⁵ Там же.

⁶ Ордуханян Т.Е. Н. Тихонов и русская советская поэзия 20–30-х годов (к проблеме формирования поэтической индивидуальности): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ереван, 1983. С. 14.

и гражданской войне на Северном Кавказе, а главным героем является большевик Алексей, очевидным прототипом которого стал С.М. Киров (Костриков). Игравший Алексея Борис Бабочкин был специально загримирован под Кирова. Фильм «Друзья» стал своеобразным приквелом другого фильма о Кирове, двухсерийного «Великого гражданина» (1937, 1939) режиссера Фридриха Эрмлера, где Киров послужил прототипом главного героя, Петра Михайловича Шахова (псевдоним «Киров» был взят от имени персидского царя (шаха) Кира). Но в этом фильме воспроизводилась деятельность Кирова в 1920–1930-е гг., вплоть до его убийства. Игравший Шахова Николай Боголюбов был загримирован под Кирова, а исполнители ролей его главных антагонистов — Алексея Дмитриевича Карташова (Иван Берсенев) и Сергея Васильевича Боровского (Олег Жаков) — были загримированы соответственно под Григория Зиновьева и Льва Каменева. Образа Сталина нет ни в «Великом гражданине», ни в «Друзьях». Его отсутствие могло быть обусловлено как тем, что все политики в этих фильмах носили вымышленные имена, так и, в большей мере, другим обстоятельством: в фильмах, посвященных посмертному культу Кирова, Сталин был бы лишним. Делать его эпизодическим проходным персонажем не имело смысла, а подчинять его образу образ Кирова (Шахова и Алексея) было никак нельзя, иначе терялась идея фильмов.

Тихонов дружил с Кировым, о чем, в частности, свидетельствует стихотворение друга Тихонова поэта Александра Прокофьева «Николаю Тихонову» (1959), где есть такие строки:

<...>
Не позабыть того вовек —
Был с нами друг наш замечательный,
Высокой доли человек!
Не позабудет друга нашего
Его родная сторона...⁷

«Высокой доли человек» — это Киров.

⁷ Прокофьев А.А. Стихотворения и поэмы. 2-е изд. Л., 1976. С. 517, 898.

В сценарии и фильме главный герой назван Алексеем, потому что, как заявил Тихонов перед чтением сценария на собрании ленинградских писателей и редакции «Звезды», они с Арнштамом «избрали свободное повествование», а не пошли «по пути документального воспроизведения событий и характеров». В то же время Тихонов подчеркивал, что «в образе большевика Алексея мы узнаем дорогие черты незабвенного трибуна пролетарской революции Сергея Мироновича Кирова», памяти которого и был посвящен фильм⁸. В этом сценарии обнаруживаются фрагменты ритмизованной прозы, а некоторые эпизоды построены по принципам построения стихотворений. Не приходится сомневаться, что эти фрагменты принадлежат Тихонову, который и был основным автором сценария: при публикации сценария в целом и его отдельных эпизодов фамилия Тихонова шла первой.

Тихонов придавал ритму большое значение. В его рассказе «Вамбери» (1925), посвященном венгерскому ученому и путешественнику Армину Вамбери (1832–1913), есть эпизод, когда в Герате сын афганского эмира Якуб-хан разоблачает Вамбери, который выдавал себя за дервиша, во время военного парада, на котором играет музыка, но не причиняет ему никакого вреда: «Толпа дервишей стояла в своих лохмотьях поодаль. Между ними был человек с диким и упрямым лицом. Он отбивал такт ногой.

— Это европеец, — сказал Якуб-хан, — никто в Азии не делает так, слушая музыку»⁹.

Большое значение ритм играл и в стихах Тихонова. В 1962 г. Н.Я. Берковский, упоминая стихотворение Тихонова «Финский праздник» (1926) и сравнивая его с пьесой американского драматурга Юджина О'Нила «Любовь под вязами» (1924) в постановке А.Я. Таирова, отмечал, что у Тихонова «отлично описана, самым ритмом передана такая же мрачная и невдохновенная пляска на совсем иных широтах и долготах»¹⁰. В качестве примера ритма,

⁸ Исаков Ю. Легендарная правда. Новый сценарий Н. Тихонова и Л. Арнштама // Литературный Ленинград, 1936, 5 ноября, № 51. С. 4.

⁹ Тихонов Н.С. Собр. соч.: в 7 т. Т. 3. М., 1974. С. 133.

¹⁰ Берковский Н.Я. Литература и театр. Статьи разных лет. М., 1969. С. 378.

передающего тоску, можно привести следующее четверостишие из тихоновского стихотворения:

Но вертятся вдруг каблуки. Жесток
Их стук тупой: туле-н! туле-т!
И желтой пеной горит платок,
И синим огнем пылит жилет¹¹.

Здесь мрачность обстановки подчеркивается желто-синей цветовой гаммой.

Наличие ритмизованной прозы в киносценарии — вещь достаточно редкая, особенно если диалоги в фильме — не стихотворные, а прозаические. Тем более, было распространено мнение, что Тихонов не восприимчив к музыке. Тот же Г.В. Адамович утверждал в 1925 г.: «Тихонов глух к музыке, и вся его поэзия живет образами, а не ритмом. Ритм бедный и однообразный, колкий и жесткий»¹².

Ритмизованную прозу в «Друзьях» можно объяснить тем, что чрезвычайно большую роль в фильме должна была играть музыка Д.Д. Шостаковича, задавая ритм действия. Арнштам дружил с Шостаковичем, сам окончил Ленинградскую консерваторию и даже одно время выступал с концертами.

По мнению искусствоведа А.И. Пиотровского, сценарий «Друзья» «с абсолютной естественностью» вырос «из поэзии Тихонова, вдохновленной горной романтикой, мужеством и суровым героизмом»¹³. Он же отмечал, что «в сценарий входят сюжеты и образы, за столетия отложившиеся в фольклорном творчестве». «Подлинно фольклорными» А.И. Пиотровский считал «образы голодных, нищих, но веселых и отважных горцев Беты и Мусы». Также фольклорными он назвал «мотивы матери, лишенной глаз, потерявшей одного сына и нашедшей другого, мотивы мести и любви, возникающей среди смертельного боя»¹⁴. И как раз в этих эпизодах

¹¹ Тихонов Н.С. Финский праздник // Тихонов Н.С. Стихотворения и поэмы. Л., 1981. С. 132.

¹² Адамович Г.В. Литературные беседы [«Рассказ о необыкновенном» М. Горького. – Сборник «Недра»] // Адамович Г.В. Собр. соч.: в 18 т. Т. 2. М., 2015. С. 149.

¹³ Пиотровский А.И. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. С. 279.

¹⁴ Там же. С. 283.

закономерно возникает ритмизованная проза. Пиотровский считал сценарий «Друзья» «едва ли не лучшим и значительнейшим прозаическим произведением Н. Тихонова»¹⁵. Журналист Ю. Исаков назвал сценарий «Друзья» «великолепным произведением киносценарии» и «крупным литературным событием»¹⁶. Он также утверждал, что в сценарии «люди и пейзажи, события и характеры <...> выписаны с поистине эпической монументальностью»¹⁷, что также сближает сценарий с фольклорными произведениями. Писатель же М.Э. Козаков вообще считал тихоновский сценарий «явлением большой литературы»¹⁸. Согласно стенограмме, он заявил: «Это — подлинная, настоящая проза, которой давно уже не было. По языку, по ситуации, по обрисовке характеров — всё это сделано с максимальной скупостью и в то же время с таким большим талантом, что эта вещь... открывает, с моей точки зрения, какую-то новую страницу в истории именно русской прозы»¹⁹. А сценарист и критик Н.А. Коварский, первый биограф Тихонова, отметил взаимодействие «между реалистической трактовкой образа Алексея и всем романтическим окружением», а также «эпически-легендарный тон» сценария²⁰. Эти суждения доказывают, что литературный сценарий «Друзья» рассматривался в тот момент как значительное литературное явление само по себе, а не только как основа для фильма.

Кавказ и его народы традиционно были объектом русской романтической поэзии, и неудивительно, что при описании кавказской природы и горцев в сценарии возникает ритмизованная проза и фольклорные мотивы. По словам Тихонова, они с Арнштамом в поисках материала для сценария изъездили Кавказ вдоль и поперек, и «легендарный материал открылся им». В то же время, литературного (письменного) материала почти не было, поскольку,

¹⁵ Там же.

¹⁶ Исаков Ю. Легендарная правда... С. 4.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Хренков Д.Т. Николай Тихонов в Ленинграде. Л., 1984. С. 57.

²⁰ Исаков Ю. Указ. соч. С. 4.

по выражению Тихонова, «шкаф оказался полупустым» и содержал только несколько рукописей и дневников²¹. Таким образом, сценарий Тихонова и Арнштама в значительной мере опирался на устные, в том числе фольклорные источники, что сближало его с поэтическим произведением.

Проанализируем один из эпизодов сценария — «Горные встречи»²². Действие происходит на Кавказе в годы Первой мировой войны. Главный герой, большевик Алексей, едет на линейке по площади казачьей станицы и видит, как молодой казачок учится рубить саблей прутья: *«Гэй, — кричал старик учитель, — руби веселей!»* И следующая фраза: *«Причмокивал довольно — тце... тце... — возница осетин»* также отражает ритм и напоминает о такой же ритмизованной фразе М.Ю. Лермонтова: *«Осетин-извозчик неумоимо погонял лошадей»* («Герой нашего времени»)²³.

В сцене встречи двух абреков, ингуша Муссы и осетина Беты, Бета заявляет: *«Абрек без коня не абрек»*. А когда они ждут в засаде линейку, на которой едет большевик Алексей, *«что от Муссы, что от Беты линейка на равном расстоянии. Бета следит за Муссой, что будет делать Мусса? Мусса следит за Бетой, что будет делать Бета?»* Здесь ритмизованность сочетается с чисто фольклорными повторами. Такая же конструкция повторов присутствует, когда два абрека пытаются поделить лошадь линейки:

«— Мой конь! — свирепо шипел Бета.

— Мой конь! — спокойно твердил Мусса».

В данном случае повторяется прямая речь, тогда как вводящая ее косвенная речь различается из-за наличия антонимов, но при сохранении ритма, что также характерно для фольклорных произведений.

Далее ритм возникает тогда, когда Алексей трапезничает, и его трапеза дана глазами абреков: *«Русский грыз огурец. Русский жевал ситный»*. Ритм присутствует и в немного ироничном

²¹ Там же.

²² Все цитаты приводятся по: Тихонов Н., Арнштам А. Горные встречи // Литературный Ленинград, 1936, 5 ноября, № 51. С. 2.

²³ Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. М., 1962. С. 7.

предложении Алексея: *«Уважаемые абреки, — сказал он, — не хотите ли вы покушать?»*

Молчали гордые абреки [прямо по контрасту со строкой из лермонтовского «Демона»: «Бежали робкие грузины!»²⁴ — Б.С.], стыдно им показать свой голод».

И Алексей предлагает им найти подходящее место:

«— Нет, <...> так не годится, надо, чтобы всё было по-хорошему, по-правильному. Найдём полянку поуютнее, выпьем, закусим... вот присядьте-ка сюда... <...> подведем!»

Далее ритмизованная проза возникает во время примирительной трапезы на лужайке: *«<...> вот сидят они на лужайке, пьют водку, закусывают и песни поют:*

«— Ой-рай-ла-уа, счастливый день! — тянул Мусса.

Ухмылялся Алексей... Молча жевал Мусса. Пил водку возница, искоса поглядывая на абреков».

Ритм здесь возникает в связи с песней, которую поет Мусса, и связан с глаголами «ухмыляться», «жевать», «пить», отражающими мимику лица героев.

Ритм сохраняется и в продолжении этой сцены, в прямой речи героев. Бета встает, покачиваясь, и произносит:

«— Такое счастливое событие... Такая счастливая встреча!.. Хочу сказать тост... Налей пожалуйста, — обратился он к вознице».

Но бутылка с водкой оказывается пуста, и тогда возница со словами: *«Э! Такой случай»* вытаскивает из-под соломы на линейке бурдюк с аракой и кладет его на камень со словами:

«— Пейте, пожалуйста, дорогие гости... давно ждал такой случай! У нас без случая пить нельзя... но раз уж такой случай...»

Ему отвечает Бета: *«— Скажи, пожалуйста, какой молодец! <...> Такое счастливое событие... <...> такая счастливая встреча...»*

Здесь ритмизованный разговор героев идет вокруг многократно повторяемых слов «счастливый случай», «счастливое событие», «счастливая встреча». Подчеркивается то, что для всех остальных

²⁴ Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: в 4 т. Т. 2. СПб., 2014. С. 398.

встреча с Алексеем (мифическим культурным героем) стала самым счастливым событием, изменившим их жизнь, хотя сами герои это еще не понимают.

Далее ритм присутствует в рассказе Беты о том, как он пошел в абреки: *«Буду сидеть у дороги... убью какого-нибудь человека... возьму его лошадь... уйду далеко от родных мест...»*

Когда же Алексей предлагает ему взять лошадь «по праву абрека», Бета возмущается: *«— Какая обида! <...> Ты меня кормил, ты меня поил... ты мой лучший друг... Я не могу взять у тебя лошадь...»*

Тогда Алексей предлагает Бете лошадь в подарок. Тут возражает возница: *«Но, но!»* Алексей обещает заплатить ему, и тот снимает возражения. Однако против такого подарка возражает Бета, трижды повторяя: *«Не... не... не... не... не!»*, прежде чем согласиться. Затем Бета еще раз повторяет ту же самую конструкцию из пяти «не», отказываясь везти на своей лошади пьяного до бесчувствия Муссу, поскольку: *«Никогда осетин не поедет на одном коне с ингушем»*. Слова возницы напоминают междометия, которыми погоняют лошадь, а отрицательные частицы Беты — цоканье копыт. И все эти слова передают ритм движения, хотя в тот момент никакого движения еще нет. А пытаясь разбудить спящего Муссу, Бета опять переходит на ритмизованную прозу: *«Эй! <...> вставай, пожалуйста... будь так добр... вставай, мешок с пищей, вставай, бурдюк с аракой!»* Но всё напрасно: *«Блаженно мычал во сне Мусса.*

И пришлось тащить волоком к коню».

Тут ритм возникает уже в авторской речи, напоминающей сказ. И такой же сказовый ритм возникает в заключающей сцену авторской ремарке: *«И русский человек Алексей шел по Кавказу. Он шел перевалом. И облака вставали на его пути, и он шагал через облака...»*

Здесь также фольклорные повторы одинаковы в соседних предложениях: «шел» и «облака». Ритм заключительной ремарки указывает на фольклорность образа Алексея, который в этой сцене напоминает богатыря-великана Святогора, который достает до облаков.

В финале же сценария ритмизованная проза возникает в авторской речи в связи с патетическим музыкальным финалом. Как справедливо отмечает Л.В. Максименков, тихоновский сценарий был проникнут «патетической музыкой» Д.Д. Шостаковича²⁵, и особенно это сказалось в финальных сценах: *«Издалека слышен гул. Что это — пушки Красной Армии или горные обвалы? <...>*

Ветер донес из-за перевала до отряда песню Красной Армии [здесь — скрытая цитата первых и последних строк известного романса А. Блока 1901 г.: *«Ветер принес издалека / Песни весенней намек, <...> Ветер принес издалека / Звучные песни твои»*²⁶. — Б.С.]. *И тогда отряд друзей двинулся ей навстречу с песней о «мюридах Октября», с песней навстречу белым, уходящим от сокрушительного напора Красной Армии <...>*

— *Вперед! Вперед!* — кричал Алексей, и Бета еще громче пел песню, грозную горскую песню о революции, о русском человеке Алексее, о поражениях и победе [здесь Тихонов, возможно, вспомнил название первой повести А. Гайдара о Гражданской войне «В дни поражений и побед», опубликованной в «серапионовском» альманахе «Ковш» в 1925 г. — Б.С.]... *И песня, что пели горцы, сошлась с песней, что пели бойцы Красной Армии»*²⁷.

В данном случае ритм соответствует песням, звучащим в финале, и подкрепляется скрытыми цитатами из стихотворения-романса Блока и ритмизованного заглавия повести Гайдара. В финале сценария ритмизованная проза соответствует эпическим событиям и приближается к стихотворному эпосу. Сам Тихонов в статье «Эпос, ждущий писателя» писал о Волочаевке, бой вблизи которой в феврале 1922 г., отразившийся в известной песне о «Волочаевских днях», он нарек «*Перекопом Дальнего Востока*», и призвал советских писателей создать новый эпос о Гражданской войне, «*эпическую песню о Волочаевке*»²⁸. В сценарии же «Друзья» Тихонов

²⁵ Максименков Л.В. Шостакович. Маршал советской поэзии. М., 2025. С. 148.

²⁶ Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 1. М., 1997. С. 49.

²⁷ Тихонов Н., Арнштам Л. Друзья. Литературный сценарий // Звезда. 1936. № 12. С. 91–92.

²⁸ Тихонов Н. Эпос, ждущий писателя // Известия. 1933. 23 февраля. С. 6.

создавал своего рода «эпическую песню» о революции и гражданской войне на Северном Кавказе. Отметим, что здесь, как и в подавляющем большинстве произведений Тихонова о Гражданской войне, действие происходит на том фронте, где сам автор в боях не участвовал, а потому опирался не на собственный опыт, а по большей части на устные, в том числе фольклорные, источники.

Таким образом, ритмизованная проза, сближающаяся с поэзией, возникает в сценарии Тихонова «Друзья» в тех сценах, в которых ярко выражены фольклорные мотивы. Чаще всего ритм возникает в прямой речи героев, происходящих из горских народов. В авторской же речи ритм чаще всего возникает при описании большевика Алексея — главного мифологического культурного героя.

Р.Р. Мингалеева (*Москва*)

ПРОЗА ПОЭТА В КНИГЕ В. СОСНОРЫ «ДОМ ДНЕЙ»

В статье характеризуется синтез прозаического и поэтического в книге В. Сосноры «Дом дней». Акцент сделан на исследовании жанровой природы, особенностей поэтики, связанных с субъективностью восприятия и логикой ассоциативного письма, а также способов достижения художественной целостности произведения.

Ключевые слова: Соснора, «Дом дней», пафос, новелла, мифотворчество.

R.R. Mingaleeva (*Moscow*)

THE PROSE OF A POET IN V. SOSNORA'S BOOK "THE HOUSE OF DAYS"

This article explores the synthesis of prose and poetry in V. Sosnora's book "The House of Days." Emphasis is placed on exploring the nature of genre, the poetic features associated with the subjectivity of perception and the logic of associative writing, and the methods for achieving artistic integrity in the work.

Keywords: Sosnora, "The House of Days", pathos, short story, mythmaking.

Андрей Арьев писал: «Стихи Сосноры брызжут прозой, и пишет он вообще не стихи и не прозу, а книги»¹.

Сам Соснора охарактеризовал «Дом дней» как автобиографический роман, исследователи — как сборник мемуарно-эссеистической прозы. И все-таки «Дом дней» — это не что иное, как книга: широта реализуемых в текстах тем и мотивов, многомерность их поэтики, образующая синтетичность жанров, не позволит сказать, что это сугубо прозаический сборник — он брызжет стихами.

В таком случае встает вопрос: зачем Соснора, состоявшийся к 1985 году поэт, обращается к прозе? Д. Голышко-Вольфсон пишет: «Голос поэта, вручающего себя перипетиям прозы, обречен резонировать в автобиографической, мемуарно-ностальгической тональности, нередко прибегая к исповедально-покаянному пафосу»². Пожалуй, главное, что обретает лиризм Сосноры, облеченный в прозаическую форму, — это действительно особый пафос, недоступный поэтическим текстам, но не исповедальный, а декларативный.

С одной стороны, можно написать стихотворение:

Солнце знает свой запад.
Луна знает свои приливы.
Муравей знает свое завтра.
Цапля знает своих цаплат.

Все знают: солнце — небесное тело,
луна — карманное зеркальце солнца,
муравей — карликовое животное,
у цапли — одна, ей свойственная, нога³.

С другой — можно написать новеллу: «Лирическое животное — это ветер. А растения — это то, что растет; дом, день, люди. У них

¹ Арьев А.Ю. Голос и Логос. Поэтический мир Виктора Сосноры // Звезда. 2010. № 10 [Электронный ресурс]. URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1494> (дата обращения: 01.03.2026).

² Голышко-Вольфсон Д.Ю. Виктор Соснора. Романы // Новая русская книга. СПб., 2001. № 3. С. 767.

³ Соснора В.А. Солнце знает свой запад. Луна знает свои приливы... // Соснора В.А. Стихотворения. СПб., 2011. С. 411.

кругооборот. А животные — только живут, в одну сторону. Как у женщины: расцвела — родила, дальше некуда»⁴.

Итак, то, что в лирических текстах чисто интуитивно, в связи с культурной памятью литературного рода, обычно считается как, например, маркер состояния лирического героя, в прозаическом тексте становится утверждаемой истиной, самоцелью. Если лирика Сосноры — про имплицитные неочевидные мировые связи, которые раскрываются главным образом через оптику лирического героя, то проза — про декларативное их утверждение, констатацию закономерностей.

Притом совершить переход от стихотворения к прозе Сосноре помогают не изменения в ракурсе взгляда, в степени объективности, в ритме, а сугубо пафос, являющийся, к тому же, не столько авторской интонацией, сколько диктатом формы.

Жанр включаемых в книгу текстов иногда определяется как новеллистический. Так, В. Овсянников в книге «Прогулки с Соснорой» приводит воспоминания Сосноры о работе над «Домом дней»: «Все книги у меня написаны по-разному. Из дневников — ничтожно мало. “Дом дней”, например: задавал себе каждый день урок — написать по новелле»⁵. Большинство этих текстов оканчиваются одной-двумя строками, выделенными в последний абзац, и по функции он напоминает мораль, подводящую итог всему вышеописанному. Если это новелла, то такую функцию выполняет пуант. Однако пуанты в текстах Сосноры всегда идут вразрез с предшествующим материалом. Например, в рассказе «Кормление грудью, ТВС и уроки живописи» в абсурдистской манере повествуется о детстве героя среди львов, о лечении туберкулеза и о гримировании сестры Ж. Итог подводится следующий:

Чайки имеют форму оловянных кукол.

В новелле «Осколки» о детстве в блокадном Ленинграде последние строки гласят:

⁴ Соснора В.А. Дом дней [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vavilon.ru/texts/prim/sosnora1.html> (дата обращения: 01.03.2026). Далее цитаты из произведения приводятся по данному источнику.

⁵ Овсянников В.А. Прогулки с Соснорой. СПб., 2013. С. 138.

Все забыты, и всё забыто. Горящие осколки — как расплющенные гигантские фиалки!

Итак, последние строки по форме и функции подражают пуанту, а по смыслу представляют собой смешение самых ярких образов, переведенное в догму посредством пафоса. Пуант, который должен перевернуть с ног на голову всё предшествующее повествование в новелле, конечно, не может быть реализован в текстах Сосноры потому, что повествование в них ведется не ради рассказа, а ради утверждения мировых связей всего со всем.

Тем не менее нередко новеллы в «Доме дней» начинаются с события, подражая сюжетной прозе, однако сам сюжет онтологически приближен к лирическому. Например, рассказ «За пять дней до 71-летия моей матери» начинается так:

Закат заслонился.

Но это событие — лишь точка отсчета потока мыслей, ход движения которого впоследствии отследить невозможно:

Идут редко, в белой манишке один прямо на дом надвигается. Бого-Бес он? <...> В лужах окон — отражение, с шестого этажа. Странное строение у луж. Но стеклышки в домах! <...> Чудится яичко, свежеччищенное! Вот и светлое воскресение, 4 августа. Через пять дней моей матери 71 год, а что я подарю?

Это становится возможно потому, что логика текстов — чисто ассоциативная, а субъективность — нарочито подчеркнутая. Причинно-следственные связи не просто нарушаются, а полностью деконструируются как концепт, и происходит это не в пределах прозы, а на шаг в сторону от лирики.

Тем не менее у книги целостность есть. Во-первых, она обладает некоторой формальной композиционной целостностью, которая позволяет автору определить ее как «автобиографический роман»: она состоит из трех глав, в первой из которых («У моря») содержатся преимущественно мифологизированные воспоминания из детства, во второй («Мотивы») — в основном рассуждения об истории, искусстве и персоналиях, в третьей («К закату») — дидактическая переработка жизненного опыта. Однако «Дом дней» — это,

конечно, не хронология, ведь повествование движимо не сюжетом и не ходом художественного времени, а настроением. Так заканчивается и рассказ о матери:

Не жилец она, уж иных ног ходок, а эти больны, столы августовские ей нелюбимы. Память ее мутнеет, выпал янтарь.

Я много грущу.

Итак, книга Сосноры не роман в привычном понимании, но, по выражению М. Цветаевой, традиции которой в том числе наследовал Соснора, «роман с собственной душой» — и в этом он целостен и последователен.

Во-вторых, «Дом дней», конечно, обладает целостностью содержательной. Рассказы здесь могут или содержать рассуждение, или становиться отпечатком момента, поэтому неправильно будет сказать, что они подчинены общей идее, скорее, они пронизаны ею. В основе каждого текста остается клубок связей каждого образа, каждой мысли, а на видимой поверхности главенствует образ, реализующий или объясняющий эти связи, чаще всего через сравнение:

Каждая чайка собьет с ног (своим весом!). У чайки вес и взмах — бронзового коня!

Абсурдность и немотивированность сравнений здесь — лишь внешнее явление внутренних связей. Это становится возможно благодаря подчеркнутой субъективности восприятия, которая реализует прием остранения, характерный для всего творчества Сосноры.

Говоря об абсурде, можно вспомнить, что одним из авторов, на которых в своей творческой программе ориентировался Соснора, был Хлебников — предшественник абсурдизма. Однако Соснора больше схож с ним в области словотворчества и работы со звуком.

Иногда Соснора останавливается на аллитерациях, в частности — на анафористических, что акцентирует единоначатие всего природного и человеческого в оптике лирического героя, но у него

также есть целые произведения, раскладывающие мир на буквы. Таковым, например, является стихотворение «Мой милый»:

<...> МОЙ МИЛЫЙ!
Буквы-каналчики: в М — немножко воды,
О запыло совсем, Й брезжило лишь...
МОЙ — плохо просматривалось, но киноэкранно гравюры
были пять: МИЛЫЙ⁶.

В целом же это стихотворение — мифотворческое:

Было! — в тридцать седьмой год от рожденья меня
я шел по пескам к Восходу. Мертво-живые моря
волны свои волновали...⁷

Здесь прослеживается закономерность: сюжет рассказа Сосноры «Белая горячка», также посвященного буквам, тоже зиждется на мифотворчестве, притом историософическом:

Кони идут по-женски, по комнате, на стене пишется огнем:

ЖАЛЬ.

ЛОЖЬ.

УЖАС! —

о том, что жизнь — эхо.

Лампочка не горит, а месяц горит. На Зодчего Росси входит луна и выходит. И солнце есть, но из-за цинковых крыш, как отдельное. Луне моей темно! А вот кони, сходные с гладиолусами, пишут о прошлом:

ЖАЛЬ ЛОЖЬ УЖАС!

<...>

Я прикатил, съехал с моста Ломоносова и взял руль вправо, во двор Дома Балета. <...> А по стене:

Ж-Л-У!

⁶ Соснора В.А. МОЙ МИЛЫЙ! // Соснора В.А. Стихотворения. СПб., 2011. С. 537.

⁷ Там же.

Заканчивается текст так: «Потом Иоанн Грозный и его спутники с музыкой отрезали головы (ножницами!) — всему населению этой республики и жгли, жгли».

Так, через призму распадающихся слов герой Сосноры видит общий ток истории: от Феофана Грека и Ивана Грозного до России и Достоевского. Такая обширность упоминаемых имен и реалий становится доступна именно благодаря прозаическому формату.

Также история становится видимой для героя Сосноры через детскую оптику. В рассказе «Осколки» встретим эссеистическое рассуждение: «Нельзя писать о блокаде тому, кто не был в ней или был взрослым. Его год джив».

Соснора действительно был ребенком в блокадном Ленинграде. Может, поэтому рассуждение о восприятии истории соседствует с ужасающим, гипертрофированным, но — мифом. Не только об эпизоде в истории города, но и о целой стране, и даже о мировой истории:

Вообще-то, когда идут крысы, то не страшно, а ужасно. Они идут от стены до стены. <...> Они идут, непобедимее легионов Цезаря и танковых дивизий Гудериана... Я видел их с крыш. Город сел на крыши, ужаснувшись. Весь Ленинград сидел на крышах, и прекратился артобстрел — немцы в сорокакратные бинокли смотрели на крыс, не выстрелить. Миллионы!

Конечно, Соснора активно занимается и творением мифа о себе, как в стихотворениях, так и в прозе, форму которой он мастерски подчиняет идее. Например, в рассказе «Посвящение» встретим несколько строк с перечислением имен святых, правителей, художников, писателей, поэтов (66 имен). Мартиролог оканчивается на имени Сосноры:

Как та русская фреска горя у Феофана, Андрея, Казимира; у Николая, у Павла; и у Николая; у Николая, у Марка, <...> и Виктора.

Такое объемное перечисление работает именно на контраст, и оно не могло бы появиться в лирике, где используются другие средства выделения образа; и тем не менее, оно лирично: его можно сравнить с музыкой, резко меняющей лад на последней ноте, как будто вся композиция подчинена ей.

Говоря о некоторых других формальных особенностях прозы Сосноры, стоит упомянуть о сокращениях. Из частых: «ч-к» вместо «человек», «л.» вместо «люди», «к-рый» вместо «который». Этот аспект парадоксален: именно проза позволяет автору писать больше и подробнее, но она всё равно стремится к концентрированности образов и, соответственно, к малым объемам, ведь сокращения здесь, судя по слову «к-рый», имеют именно практическое, а не идейное назначение.

В «Доме дней» часто встречаются и числа: «28 апреля 1936 г. в мире родилось 422.865 мальчиков»; «в живых сейчас 4 мальчи-ко-девочки, и это то, что осталось от 12000 в замкнутом кругу осени 1941 г.»; «резали в 12 больницах, да и на 2-х войнах» и т. д. С одной стороны, известно особое отношение Сосноры к числам: мы имеем целую рукопись-комментарий к роману «Башня», в которой он объясняет свое понимание философии цифр и их сочетаний: таким образом, они обретают не собственно художественную, но почти сакральную функцию. С другой стороны, это еще один прием, доступный только в прозе, но работающий на лиризм ощущений. Так, в рассказе «Посвящение» читаем:

Был ливень; весь взмок. <...> Мокрые сосны не золотятся, а с краснотцой.

Объявилось!..

Что ж, ливень был 2 час.40 мин. назад, оглушительный, в 10 утра, из тьмы, широкий, как роща бесшумный.

Значит, сосны золотятся в сухом виде.

Здесь расчеты обрамляются образом сосен и, несмотря на свою точность, работают исключительно на их «вырисовывание».

Д. Голынка-Вольфсон определяет «Дом дней» как «мозаику интимно-приватных или историко-культурных авторских воспоминаний, индекс фиктивности или подлинности коих почти неустановим»⁸. На это ощущение в книге работает и обилие имен, отсылающее к несколько иллюзорной мемуарности. Чаще всего, если речь идет о реальных знакомых автора, имена сокращаются до первой буквы: «Ж.», «Л. Ю.», «М.». Это последнее имя

⁸ Голынка-Вольфсон Д.Ю. Указ. соч. С. 767.

принадлежит первой жене Сосноры, покончившей с собой в 1979 г. В книге «Дом дней» Соснора мифологизирует ее образ, даже приписывает ей письмо, из которого состоит рассказ «Если б пришлось умереть. Конечно, тебе», а потому не может привести полного имени. Надо полагать, что та же причина кроется в сокращении других имен — они обозначают не реальных людей, а отпечатки в памяти героя книги.

В одном из рассказов книги встретим следующее суждение о прозе: «Нельзя быть живописцем в прозу, это ж слова. Нужно оставлять недоделанные дни. Кое-какие заметки на полях, ремарки, троеточия, чтоб читать». Примечательно, что это пояснение про «недоделанные дни» больше характеризует стихи, чем прозу. А впрочем, всё это — книги...

**«ГДЕ СХОДИЛОСЬ НЕБО С ХОЛМАМИ»
В. МАКАНИНА КАК ПРОЗА ПОЭТА**

Повесть В.С. Маканина «Где сходилась небо с холмами» выделяется на фоне остальных произведений автора неуловимым магнетизмом. Представляется, что эта магия может объясняться ее межродовой природой. Маканин выстраивает произведение по законам поэтического текста, используя сложно организованную систему лейтмотивов, повторов, а также дробя его на фрагменты, графически отделенные друг от друга пропуском строки. И хотя в повести присутствует сюжет, представляется, что он подчинен лирической доминанте, аккумулирующей травматические переживания главного героя: чувство вины, ностальгию, рефлексии о необъяснимой, мистической дани, которую платит «хор» за талант художника, и о том, что «не надо тревожить ушедших мгновений, не надо их воскрешать».

Ключевые слова: В. Маканин, проза поэта, «Где сходилась небо с холмами», лейтмотивы, лиризация прозы.

A.A. Semina (Moscow)

**“WHERE THE SKY CONVERGED WITH THE HILLS”
BY V. MAKANIN AS THE PROSE OF A POET**

V.S. Makanin's novel “Where The Sky Converged With The Hills” stands out from the author's other works for its elusive magnetism. It seems this magic can be explained by its intergeneric nature. Makanin constructs the work according to the laws of poetic text, employing a complex system of leitmotifs and repetitions, as well as dividing it into fragments graphically separated by line breaks. Although the story does have a plot, it seems subordinated to a lyrical dominant that accumulates the protagonist's traumatic experiences: guilt, nostalgia, and reflection on the inexplicable, mystical tribute paid by the “chorus” for the artist's talent, as well as on the idea that “there is no need to disturb the moments gone by, no need to resurrect them.”

Keywords: V. Makanin, the prose of a poet, “Where The Sky Converged With The Hills”, leitmotifs, lyricization of prose.

Поздняя проза В.С. Маканина всегда приковывала внимание критиков и литературоведов своей самобытностью, что, как представляется, не в последнюю очередь обусловлено ее на удивление органичной способностью синтезировать обе тенденции неклассической прозы — сказ^{1,2} и орнаментализм. Последний Маканин привлекает в связи с тем, что орнаментальная проза «является структурным образом мифа»³. Маканин в данном случае идет в русле традиции советских писателей 1920–40-х гг., опирающихся на миф «как на особый способ постижения мира — и, как следствие, организации художественного материала»⁴. Так, анализируя прозу А. Платонова, М. Булгакова, Е. Замятина и С. Клычкова, Н.З. Кольцова отмечает, что их роднит «“неомифологическое сознание” (В.П. Руднев), интерес к мифу как к “текстопорождающей” модели мироустройства и человеческой психики»⁵.

Повесть «Где сходилось небо с холмами» (1984) выделяется на фоне остальных произведений автора труднообъяснимым магнетизмом. Думается, к ней применимо наблюдение И.В. Фоменко над «Городом Эн» Л. Добычина: «...не оставляет ощущение, что роман не только о том, что выражено вербально, но и о чем-то еще, что его непосредственное содержание, которое складывается из совокупности значений языковых единиц, — это только обманчивая поверхность»⁶. Если попытаться разложить на составляющие природу этого очарования, то выяснится, что завораживает читателя

¹ Гусев Вл. «Левша» и стилевые тенденции в советской прозе // В мире Лескова. Сборник статей. М., 1983. С. 194.

² Т.Н. Чурляева отмечает в повести «перекрещивание разных воспринимающих сознаний», при этом немаловажно, что «сказовая интонация приводит к анонимности восприятия, к усилению голоса Социума, так называемого “коллективного бессознательного”». Цит. по: Чурляева Т.Н. Проблема абсурда в прозе В. Маканина 1980-х – начала 1990-х гг.: дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2001. С. 81.

³ Шмид В. Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» // Е.И. Замятин: pro et contra, антология. СПб., 2014. С. 670.

⁴ Кольцова Н.З. Неомифологический роман 1920–1940-х гг. как жанр русской литературы // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2025. № 2. С. 171.

⁵ Там же.

⁶ Фоменко И.В. Ритм и смысл: опыт интерпретации романа «Город Эн» // Новый филологический вестник. 2008. № 2 (т. 7). С. 60.

как упомянутая выше — необъяснимая с рациональной точки зрения — тесная взаимосвязь мифа и человеческой психики (Башилов и миф о вине художника перед «хором», от которого отделился его собственный голос), так и своеобразная фактура текста — очевидно, приближающаяся к музыкальной⁷. Е.В. Дмитриченко подчеркивает: «Маканин *слышит*⁸ текст и часто воспроизводит его с установкой на звучание, мелодию, либо подчиняет его внутренним законам особого мелодирования»⁹. Представляется, что повесть можно отнести к феномену прозы поэта.

Данный термин не является устоявшимся, в связи с чем его смысловой объем остается по-прежнему размытым. Как отмечает Ю.Б. Орлицкий, «...принятое в большинстве европейских языков понятие *versus* по латыни значит “повернутый назад”. Проза же происходит от латинского *proversa* — “идущая вперед”»¹⁰. Исследователь выявляет фундаментальное различие между поэтической и прозаической речью — «постоянно возвращающейся (и возвращающей нас, читателей, к уже прочитанному) и всегда стремящейся вперед и дальше, не оглядываясь на уже сказанное»¹¹. Как и поэтический, текст Маканина пронизан повторами и лейтмотивами, подсвечивающими сказанное выше и заставляющими его звучать по-иному (учитывая содержание повести, можно сопоставить этот прием с тем, как в музыкальном произведении развивается тема в разных вариациях и тональностях). Очевидно, что текст

⁷ См. очень точное наблюдение М. Амусина над повествовательной техникой писателя: «Манера эта, кажется, сродни музыкальной. Общая тема первоначально набрасывается прерывистым контуром, несколькими штрихами и деталями. Потом автор неоднократно возвращается к одним и тем же эпизодам, обогащает разработку подробностями, вводит дополнительные мотивы, углубляет анализ. Повествование идет расширяющимися концентрическими кругами, включающими в себя новые ракурсы, иногда сдвигающими тему в неожиданный регистр». Цит. по: Амусин М. Маканин. Не-юбилейное // Амусин М. Огонь столетий: Статьи. СПб., 2015. С. 81.

⁸ Здесь и далее при цитировании сохраняется курсив автора цитаты. — А.С.

⁹ Дмитриченко Е.В. Ритм прозы Маканина // Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы: учебник для студентов высш. учеб. заведений. СПб.; М., 2002. С. 555.

¹⁰ Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 14.

¹¹ Там же.

рассчитан не только на вдумчивое перечитывание, но и на постоянное возвращение читателя к более ранним фрагментам. На это же указывает обнажение приема, обнаруживаемое в тексте: «*Им лишь бы повторы*, говорил он раздраженно. Он говорил, что им нужно упрощение, примитив, это было всегда и всюду. Фуга в церкви и танец на улице, а значит, всегда, даже и в церкви, они хотели повторяющегося вдалбливания, едва лишь отрывались от праматери музыки. От века к веку куплеты в театрах, марши на похоронах, танцы в парках и как ослепительная белая вершина вдалбливающего развития — нынешний всемирный шлягер, — им нужны повторы, повторы, повторы...»¹².

Действительно, если бы текст не являлся образцом прозы поэта, многообразие его лексических повторов могло бы вызвать вопросы у редактора. Однако читатель легко воспринимает эту особенность как прием, а не как недостаток мастерства: «Георгию Башилову **хотелось**¹³ домой; ему **хотелось** тишины и очень **хотелось** в свое кресло-качалку...» [287]; «Аварийщики **пели** не только на поминках — они **пели** и при рождении ребенка, **пели** на редких своих свадьбах, **пели** на праздниках, **пели** по воскресеньям и **пели** просто так, от скуки, долгими вечерами...» [292]; «...но клены стояли **прямые**, стол был **прямой**, и старуха, не опираясь, тоже сидела **прямая**» [298].

Очевидно, что Маканин далек от попыток привнести в свой текст метризацию и даже звукопись, однако данное обстоятельство не мешает воспринимать «Где сходилось небо с холмами» как прозу поэта: в сходном ракурсе Ю.Б. Орлицкий рассматривает поэтическую прозу М. Пришвина, признавая, что писатель «последовательно избегает <...> моделирования строк и фрагментов

¹² Маканин В.С. Где сходилось небо с холмами // Маканин В.С. Избранное. М., 1987. С. 327. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием страницы.

¹³ Здесь и далее при цитировании повести полужирным шрифтом текст выделен мною. — А.С.

традиционной стиховой структуры»¹⁴, редко использует инверсию; «стихоподобная звуковая организация» в его произведениях также носит частный характер¹⁵. «Не удалось нам обнаружить и особой урегулированности объемов и ритмических типов колонов...»¹⁶, — замечает ученый. И всё же он полагает, что, в силу тяготения к жанру миниатюры, малую прозу писателя можно назвать поэтической. Представляется, таким образом, что проза поэта, в отличие от собственно прозы, характеризуется общей «лирической ориентацией»¹⁷, которая подкрепляется каким-либо формальным признаком, присущим поэтическому тексту. Формальный признак при этом может варьироваться в зависимости от творческой индивидуальности автора. По сути, главная тема повести — тема лирическая: это неизбывное чувство вины художника перед «народом» и безуспешные попытки вернуться туда, куда невозможно вернуться. С подобным успехом она могла бы стать основой стихотворения (очередной вариацией на тему ностальгии вроде *«Низкий дом без меня ссутулится, старый пес мой давно издох...»* / *«Есть города, в которые нет возврата...»* и др.). В то же время заданная лирическая тема осложняется неомифологическими подземными «токами», что заставляет повесть одновременно звучать и эпически-обобщенно.

Как замечает Е.В. Федорова, композицию прозы поэта «характеризует отсутствие пространных вступлений, быстрая смена событийного плана, фрагментарность повествования, смена временных пластов, субъектов и объектов действия и речи, сложность ассоциативной связи между частями и главами произведений»¹⁸. Так или иначе в повести Маканина присутствует всё перечисленное,

¹⁴ Орлицкий Ю.Б. «Присутствие стиха» в поэтической прозе М. Пришвина // Дергачевские чтения – 98. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы межд. науч. конф. Екатеринбург, 1998. С. 203.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Орлицкий Ю.Б. Стих и проза... С. 15.

¹⁸ Федорова Е.В. Своеобразие феномена «проза поэта» (на материале творчества М. Цветаевой, З. Гиппиус, Е. Гуро) // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2010. № 1. С. 93.

но особенно обращает на себя внимание ее специфический ритм и композиция. «Где сходилось небо с холмами» изобилует не только повторами: для нее характерно также вариативное развитие тех или иных лейтмотивов. Очевидно, что текст повести закольцовывается одним из ведущих лейтмотивов, связанных с ожиданием минуты, когда в тишине и темноте прозвучит «высокий чистый голос ребенка» [288; 340]; при этом подобный эпизод присутствует и в жизни самого Башилова: на поминках своих родителей он пел особенно вдохновенно: «Он не затаил чистый ангельский голосок» [290]; «...и он вел и вел их чистым своим голоском» [там же]. Анализируя курсив в повести Маканина, Г.Д. Ахметова отмечает: «Скрытые душевные движения становятся понятны читателю благодаря умелой композиционно-графической маркировке текста <...> И если объединить все графические выделения, то получится некий композиционный круг, замкнувшийся на образах тишины и чистого голоса ребенка»¹⁹.

И.Н. Соловьева, размышляя о прозе писателя в целом, усматривает в ней «принцип наложения, совпадений, просвечиваний одного сюжета сквозь другой и сквозь третий»²⁰ — прием, который порождает «глухую, волнующую энергию»²¹, «наэлектризованное поле»²². Повторы и лейтмотивы необходимы Маканину в том числе и для того, чтобы показать динамические изменения, которые происходят с поселком. Кажется, что в понимании гениальности Маканин (возможно, случайно) оказывается созвучен И. Ильину, определившему ее как «трепетное предстояние души Богу»²³. Математик Маканин развил и доработал данную формулу, показав, что художественный дар рождается в человеке там, «где сходится

¹⁹ Ахметова Г.Д. Курсив в повести В.С. Маканина «Где сходилось небо с холмами» // Русская речь. 2006. № 5. С. 43.

²⁰ Соловьева И.Н. Натюрморт с книгой и зеркалом // Маканин В.С. Отдушина: Повести. Роман. М., 1990. С. 552.

²¹ Там же. С. 553.

²² Там же.

²³ Ильин И. Мережковский – художник [Электронный ресурс]. URL: <https://merezhkovskiy.lit-info.ru/merezhkovskiy/kritika/ilin-merezhkovskij-hudozhnik.htm?ysclid=mjnu64pd9766237416> (дата обращения: 26.12.2025).

небо с холмами», т.е. небесное и земное, но небесное в этом уравнении — первично. С постепенным забвением духовных устоев и традиций (хоровое пение, похороны по обряду, забота о юродивом, соборность) Аварийный поселок утратил и культуру, и собственный Мелос (для Ахтынского подобная метаморфоза произошла немного быстрее под действием пристрастия к пиву). В повести подробно продемонстрирована духовная деградация поселка: начиная с описания присущей аварийщикам чуткости, с «они были *слезливы на песню*» [290], «они так музыкальны» [326], — Маканин показывает, как со временем жители поселка черствеют, теряют восприимчивость к прекрасному, из художников массово превращаются в филистеров: «Они смеялись, и им было неважно, пришел он или приехал. Они не понимали, о чем он говорит» [335]. В финале последним в поселке, кто еще способен плакать над песней, оказывается Васик. По традиции, индикатором массовой деградации становится отношение социума к юродивому: если раньше Васик жил «как птица небесная, не работающий, оберегаемый и счастливый человек» [293], то в последний приезд Башилова он признается: «Молодые бьют, меня раньше никогда не били» [340]. Изменяет аварийщикам и прежде свойственное им гостеприимство: в третий приезд Башилова старик Чукреев уже предлагает ему ночлег за деньги (50 копеек). Незнакомая женщина с тазом белья, повстречавшая гостя издалека, не в пример когда-то жившим в поселке старухам, не пригласила его войти и даже не предложила ему чаю.

Множество мотивно-образных перекличек также присутствует в тексте: так, поставленные буквой П дома уподобляются «открытому уху» («три дома были как бы ловушкой, и одновременно это было чуткое открытое ухо, вбирающее в себя шумы и звуки заводских неполадок» [288]), а затем — открытому окну, у которого Башилов спал в детстве и в свой первый приезд. Эту же деталь алчущий уличных песен композитор пытается воспроизвести у себя дома, настежь открывая окно и тем самым невольно простужая жену: «быть может, засыпая, он всё еще ждал, что под окнами запоют, а быть может, ему казалось возле темного раскрытого окна, что весь мир вокруг — это его поселок» [327]. Подобным же

лейтмотивом оказывается качающийся фонарь [290; 299]; три дома соответствуют трем столам, а ближе к финалу — трем частям башиловского «неправильного» квартета. Стук колес поезда, как уже отмечалось, вторит стуку сердца больного разволновавшегося героя: «От жара шум в голове уплотнялся в тихое постукивание и возникал стук колес...» [328]

Как и в поэтическом тексте, в повести Маканина присутствует пример паронимазии: «...а прощанье это, конечно, и прощенье» [339]: на первый взгляд семантически «далековатые», понятия сближаются по принципу созвучия, обнаруживая таким образом свое глубинное родство. Можно обнаружить в тексте повести и своего рода автокомментарий, служащий ключом к ее интерпретации: «Музыка слишком автономна, и всякая острая мысль уже и рождается вместе и заодно с другой мыслью, уравнивающей, смягчающей первую» [328–329]. В соответствии с подобным принципом авторская позиция мерцает, осциллирует между искушением обвинить Башилова в мелодическом оскудении его родины и отказом это делать, попыткой объяснить обнаруженную закономерность внешними причинами. Подобная амбивалентность присуща и мышлению героя: выслушав впервые тезис учителя сольфеджио о трагической взаимосвязи его дара с судьбой поселка, «Георгий даже и засмеялся, после чего, не мешкая, молодо и быстро ответил, что счет неточен и что Ахтынский ведь заплатил своим голосом не только за его устройство в столице, но и за пиво — за “Жигулевское”, кажется» [295].

Не повторами, но подобиями (или же вариациями) можно назвать ряд двойников, присутствующих в тексте: имея нечто общее между собой, эти образы взаимно подсвечивают друг друга, перекликаются, как разные голоса фуги. Помимо очевидной параллели между Башиловым и Кошелевым, обращает на себя внимание сложная система двойников: Башилов — Васик, Васик — Василиса. Маканин, вслед за Ломброзо, показывает, что по-своему свободны от «самотечности жизни»²⁴ (т.е. от «нормы») не только гении,

²⁴ Выражение из «Повести о Старом Поселке» (1974) В. Маканина. Определение этого феномена см. ниже.

но и безумные: как и люди творческого труда, юродивые у Маканина часто выступают выразителями коллективного бессознательно-го; подобных персонажей у него много, и прописаны они с особой любовью (это не только Васик и Василиса, но и Якушкин из «Предтечи», и контуженные Алик и Олег из «Асана», и мальчик с синдромом дауна из повести «Стол, покрытый сукном и с графином посередине», присутствующий в тексте лишь в виде светлого воспоминания главного героя). Как и юродивый, художник, по Маканину, обладает мистической связью с местом, откуда он родом. Думается, к Башилову применимо наблюдение В.Н. Топорова о поэте как о *genius loci*, и потому его отъезд из поселка разрушает некогда бытовавшую в нем гармонию. Как подчеркивает исследователь, «не только “художественное” <...> укоренено в “пространственном”, но и носитель “художественного”, осуществитель прорыва сквозь безликую инертность, творец текста, поэт, ибо он — генетически и в архаических коллективах иногда вплоть до наших дней — “голос” *места сего*, его мысль, сознание и самосознание...»²⁵. Внешне сюжет строится на троекратной попытке главного героя вернуться в поселок (в 22 года, в 40 лет и после пятидесяти), что «раскрывает осознание необратимости изменений, “самотечность жизни” <...> и рождение экзистенциальной вины в носителе культуры»²⁶. Художественное время повести сложно организовано: оно, по словам исследователей, соотносится «не только с субъективным временем самого героя (временем воспоминания), но и с реальным физическим временем, со временем исчезновения прежнего поселка»²⁷. Контрапунктом к внешне незатейливому сюжету Маканин дает еле уловимое «подводное течение»: «Сквозь поток чувств, размышлений и ассоциаций героя проступает образ бытия, времени как закона бытия. Обнаружение абсурдности природного

²⁵ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995. С. 5.

²⁶ Малькова А.В. Мотив возвращения в повести В. Маканина «Где сходилось небо с холмами» // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: Сб. мат. VI (XX) Межд. конф. молодых ученых. Томск, 2019. Вып. 20. С. 259.

²⁷ Чурляева Т.Н. Указ. соч. С. 64.

времени становится ключевым, главным художественным смыслом повести»²⁸.

По замечанию М.И. Шапира, поэзия отличается от прозы тем, что апеллирует к вечности, параллельно времени линейному проводит тему вертикального времени — т.е. вечности как неотъемлемого свойства всего совершающегося. Так, по его словам, «система константных парадигматических членений структурирует четвертое измерение текста <...>. Любая проза трехмерна, чем подобна физическому пространству, с которым она сохраняет общую координату — временную. <...> в стихе поэтическая вечность становится не меньшей реальностью, нежели поэтическое время, и образ ее создается парадигматической сеткой стиха. Вечность потенциально и актуально заключает в себе все времена: то, что было, что есть, что будет, и то, что могло бы случиться, хотя не произойдет никогда»²⁹. В этой связи показательны наблюдения М. Амузина над заключительной кодой повести: «Фраза — заключительная в повести»³⁰ — построена нарочито неправильно, совмещающая глаголы совершенного и несовершенного вида: минута, равнозначная спасению, пребывает в другом бытийном измерении, ее можно только ожидать, приближаясь к ней «асимптотически». И в то же время автор утверждает ее фактическую наличность: голос ребенка прозвучал, он звучит всегда — пусть и в нездешней пустоте, в умопостигаемой вечности»³¹.

Как уже отмечалось, герои Маканина постигают подлинную глубину бытия, когда выпадают из потока «самотечности» и обнаруживают свою связь с вечным, и часто это достигается путем «сознательного погружения в бессознательное, путем поиска

²⁸ Там же.

²⁹ Шапир М.И. *Universum versus*. Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX в. М., 2000. Кн. 1. С. 68.

³⁰ «Минута, когда прозвучал высокий чистый голос ребенка, приближалась в тишине и в темноте неслышно, сама собой» [340].

³¹ Амузин М.Ф. *Алхимия повседневности: очерк творчества Владимира Маканина*. М., 2010. С. 190.

корней своего “Я” в глубине прапамяти»³². Так, в повести присутствует эпизод, позволяющий Башилову на некоторое время отрешиться от своих негативных прогнозов по поводу итогового приезда в поселок, чудесным образом оказавшись свидетелем сцен из жизни своих предков: «...придерживая руль, он катил не по асфальту, а утопая в белой пыли, в той самой, в которой когда-то тащились первобытные полуторки, а еще прежде возы, и, быть может, прапрадед Башилова заигрывал с его прапрабабкой, переключаясь на медленно ползущих высоких возах, а пыль внизу клубилась. <...> Он увидел жаркий-жаркий полдень, и шмелей, гудящих над возами, и прапрабабку, лузгающую неторопливо семечки» [330–331].

Финал сюжета, связанного с попытками композитора организовать в поселке детский хор, обернувшимися неудачей, также изначально присутствует в его сознании в виде дурного предчувствия, что позволяет говорить о Башилове как о художнике, который смог подняться над «самотечностью» и ощутить свою причастность вертикальному времени: «Была отвратительная минута, когда он уже предвидел, как пройдет эти три дома, что буквой П, как отправится к гаражам и выйдет наконец на разговор с внучатым племянником Чукреевых и как тот напрочь его не поймет...» [330]

Сложность темпоральной организации произведения обуславливает потребность в некоем упорядочивающем текст начале, и таковым у Маканина оказывается ритм. Именно ритм, по мнению Е.В. Дмитриченко, делает произведение цельным и подчиняет его творческой сверхзадаче автора: «Разъятая на отдельные элементы, эта целостность реализуется в мотивной, лейтмотивной формах, которые в силу их повторов, возвратов, перемещений из центра на периферию текста и обратно насыщают прозу динамикой ритмизованных пространств»³³. Задается этот ритм в прозе Маканина благодаря «целой системе внешних графических или грамматико-пунктуационных приемов: игры со шрифтами, с выделением курсивом концептуально значимых слов, пунктуационных сбоев —

³² Лейдерман Н.А., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 2. 1968–1990. М., 2003. С. 628.

³³ Дмитриченко Е.В. Указ. соч. С. 556.

перебивов, разнообразных мет текста, избылиия авторских и неавторских курсивов, ритмических акцентов в использовании знаков препинания, многофункциональных скобок и т.д.»³⁴. Монтажная композиция повести делает органичными резкие переходы между разными слоями хронотопа: актуальное время, когда Башилову за пятьдесят, то и дело перемежается ретроспективой из его детства или других периодов жизни, его более ранних приездов в поселок. Лейтмотивы и повторы скрепляют в единое целое текст, которому тесно в рамках традиционной нарративной структуры.

Присутствует в повести Маканина и миниатюризация: шесть частей разделены на фрагменты, отделенные друг от друга пропуском строки. По Шапиру, «в отличие от прозы, стих содержит проходящие через весь текст, то есть сквозные, принудительные парадигматические членения. Визуальную принудительность им обеспечивает стиховая графика, акустическую — стиховая интонация»³⁵. Иными словами, поэтический текст «принудительно членится автором на небольшие отрезки (стихи), реально сопоставимые по размеру друг с другом и сопоставляемые в процессе чтения по вертикали»³⁶. Первые две части повести делятся на три фрагмента каждая, третья и шестая — на четыре; четвертая и пятая — на пять. Трудно утверждать, что все они сопоставимы друг с другом по размеру, но большинство фрагментов все же можно назвать примерно равными по объему, что позволяет соотносить их друг с другом, а также прочитывать повесть нелинейно и осмысливать ее более структурно.

Еще одним аргументом в пользу межродовой природы повести является генетический: кажется, для Маканина, своим творчеством «склеившего позвонки двух столетий»³⁷, характерно то же представление о цивилизации и музыке как противоборствующих началах, каким оно было и в сознании Блока. Блок, видевший

³⁴ Там же. С. 564.

³⁵ Шапир М.И. Указ. соч. С. 61.

³⁶ Орлицкий Ю.Б. Указ. соч. С. 15.

³⁷ Амосин М. Маканин. Не-юбилейное... С. 68.

XX век «как время противостояния двух начал: гуманистического, лично-индивидуального, и противоположного ему, связанного с массой»³⁸, оказывается в этот период наиболее ярким выразителем интеллигентского комплекса вины перед народом, которым, по сути, мучается и Башилов (ср. статью «Интеллигенция и революция» с финалом повести: «И можно ли сердиться на эту череду взрывов снизу, как можно ли сердиться на ярость обобранных? <...> Его, музыканта, сейчас убьет рваным ли обломком трубы или взлетевшей доской в висок — он брыкнется на землю, на траву в пыль, суча ногами, и в ту же секунду, в тот же самый миг поселок незаметно и сам собой обретет вновь музыку. <...> Ему было страшно, но он думал; пусть убьет, если это поможет им» [338]).

Важную для Маканина категорию «самотечности жизни» исследователи определяют как «хаотическую логику повседневности, “сумасшествие буден”, когда человек уже не контролирует свою жизнь, а превращается в щепку в безличном потоке бытовых сцеплений, зависимостей, обязанностей, ритуалов, автоматических действий. “Самотечность” противоположна свободе, она стирает различия между личностями, уравнивая их в единстве функций»³⁹. Очевидно, что маканинская «самотечность» — закономерное дитя цивилизации, и взломать этот автоматизм способно, по Блоку и Маканину, только стихийное, иррациональное начало — в частности, дух музыки. В статье «Крушение гуманизма» Блок, цитируя Гоголя, отмечал, что подрывная работа искусства начинается преимущественно в XIX столетии, когда «оказалось вообще, что искусство способно сделать “как-то скучным разумный возраст человека” <...>»⁴⁰, ведь оно — «голос стихий и стихийная сила»⁴¹. Именно у Блока «хранителем духа музыки оказывается та же стихия, в которую возвращается музыка <...>, тот же народ, те же варварские

³⁸ Голубков М.М. Литературный процесс: от реализма к модернизму. М., 2026. С. 122.

³⁹ Лейдерман Н.А., Липовецкий М.Н. Указ. соч. С. 627–628.

⁴⁰ Блок А.А. Крушение гуманизма // Блок А.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. Проза 1918–1921. М.; Л., 1962. С. 109.

⁴¹ Там же.

массы»⁴², причем происходит это в те периоды, когда «обескрылевшая и отзвучавшая цивилизация становится врагом культуры, несмотря на то, что в ее распоряжении находятся все факторы прогресса — наука, техника, право и т.д.»⁴³. В повести Маканин полемизирует с Блоком, показывая, что технический прогресс, напротив, способствует вырождению художественного начала в народных массах: «— Вот музыка! Сколько хочешь музыки!.. <...> А через полчаса по “Маяку” покрасивее будет: песни!» [336].

Чрезвычайно привлекательным должно было быть для Маканина и то, как Блок описывал возникновение «музыки» социальных потрясений XX столетия: «...там, под землей, родились музыкальные шумы и гулы, которые зазвучали в голосах стихий, в голосах варварских масс и в голосах великих художников века; так ширился тот новый поток, который в течение столетия струился под землей, ломая кору цивилизации то там, то здесь, и который в наши дни вырвался из-под нее с неудержимой силой, упоенный духом музыки»⁴⁴. В повести Маканина явственно различимы отголоски блоковских размышлений: таково, например, ничем иным не мотивированное продолжение фразы, выглядящее странным вне блоковского контекста: «Мальчик свесил на гармонику голову, а люди, вдруг заговорившие разом, обожженные, пьяненькие, объясняли ему, что никто и никогда так замечательно не играл, как он. Они объясняли, что игры своей он и сам не знает, они целовали его, тискали, а если поднять глаза — над плоским заводом стелились живые красные клубы дыма» [291]. Очевидно, что Маканин был вдохновлен приведенным выше фрагментом блоковской статьи, который послужил прообразом внушительного и довольно пространного описания пожара на заводе в пятой части — пожар показан прежде всего в звуковом преломлении, словно речь идет о развитии музыкальной темы, концерте:

⁴² Там же. С. 111.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же. С. 112.

«Смотри! смотри!» — тыкал он пальцем: в одном из окон этого длинного одноэтажного строения выбивались тонкие струйки пара, что и было началом. Струйки то пшикали, то медленно курились, вроде бы невинные, восходящие к небу струйки. Фиу-фиу-фиу-фиу-фиу. <...>

Струйки тем временем сгущались, стали клубиться, и одно окно в строении вдруг глухо лопнуло <...> «Ой!..» — вскрикнула жена, и теперь она знала, куда смотреть.

Зазвенело еще одно окно, но звук был совсем иной; так как стекло окна выбили изнутри. Оттуда высунулась башка и заорала: «Топор!..» — и опять заорала <...>.

Ого, как пошло! Как полыхнуло! Глянь-ка, уж и завода не видно! — завод было видно, но в голове Башилова звучали крики прежних лет, спрессовавшиеся в возбужденные мальчишеские возгласы, а также всхлипы малосильных и не участвующих старух, стоявших вот на этом самом пригорке, голоса прошлых пожаров. <...>

Оба орали. Через жуткий гуд пламени доносились их жуткие матерные слова, которые сейчас совсем не удивляли, — слова были на точном своем месте. <...> Женщины раскачивались и на рыжке разом ухали.

Послышался грохот: перегревшийся, взлетел небольшой резервуар, крытый и от других резервуаров, к счастью, отдельный. <...>

К звукам добавился ритмичный клекот — заработал насос: пена вздувалась, покрывая пламя и одевая его в белую рубашку.

...клубы пара и дыма смешались, и правая часть крыши строения вдруг снялась, раскрылась, взлетела, после чего рванувшееся к небу целое облако искр и огня означило взлет пожара, но и одновременно его конец. Пожар кончился разом с этим своим мощным последним вспыхом. Возникла понятная длительная тишина, в которой потухшее строение стояло само по себе, смотрело пустыми глазницами окон. Тихие и несильные дымки тянулись оттуда [321–323].

Как отмечает Т.Н. Чурляева, внешний мир в повести намеренно представлен прежде всего в своем звуковом эквиваленте: «предметы, явления, стихии (и их различные модификации), составляющие объектную сферу внешнего мира — дым, пар, пыль, звуки взрывов, капли воды, скрежет ножа по столу, который готовят к поминкам, ритм колес поезда, увозящего героя в Москву — оказываются элементами музыкального ряда»⁴⁵. Приведенное выше описание пожара можно уподобить звучанию ставшего событием трехчастного

⁴⁵ Чурляева Т.Н. Указ. соч. С. 65.

квартета Башилова: как следует из монтажной композиции повести, вдохновлен он был именно созерцанием данной аварии. Башилов заканчивает квартет на сильной теме, теме поселка: «на ней, на мощной, и надо кончать» [326] (ср. с процитированным выше описанием полной ликвидации пожара: «*Пожар кончился разом с этим своим мощным последним вспыхом*»). Глубоко символичным оказывается и описание того воздействия, которое пожар оказывает на окружающую среду, на почву: «Но и иссякнув, вода оставит влажный, промытый белым след, на котором не растет трава» [323]. Подобно разрушительному воздействию пожара и того состава, которым он тушится, музыка Башилова (в реальности или же только в его представлении — это для Маканина не столь важно) наносит урон поселковому Мелосу, стирая из памяти аварийщиков знакомые песни.

Неспособность Башилова принять неизбежные перемены в родном поселке и его обитателях воскрешает в памяти замечание Б. Поплавского из статьи «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» (1930), опубликованной в эмигрантском журнале «Числа». Статья была написана под влиянием Ницше и едва ли могла быть знакома Маканину, однако тем показательнее, насколько глубоко последний проник в само вещество того, о чем говорит: «<...> только погибающий согласуется с духом музыки, которая хочет, чтобы симфония мира двигалась вперед. <...> Всякое самосохранение антимузыкально, не желающий расточаться и исчезать — это такт, волящий звучать вечно, и ему так больно, что всё проходит, больно от всего, от зари, от весны...»⁴⁶ Нетрудно заметить, что талант Башилова был символически оплачен гибелью его родителей еще прежде, чем в поселке возникли проблемы с хоровым пением, — равно как и музыкальность аварийщиков явилась следствием их опасной работы («ухо» домов чутко улавливало прежде всего звуки заводских неполадок, которые могли стоить рабочим жизни). Вырождение традиции в подобной системе координат — всего лишь естественный порядок вещей, и потому

⁴⁶ Поплавский Б.Ю. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Поплавский Б.Ю. Незданное: Дневники, статьи, стихи, письма. М., 1996. С. 258.

экзистенциальный бунт Башилова выглядит абсурдным. Он естественен в пространстве искусства, с его постоянным стремлением запечатлеть безвозвратно уходящие мгновения, но противоестественен в жизни. Беда и вина композитора, по Маканину, — в неразличении одного и другого. Башилов ведет себя как поэт в том смысле, что его художественное восприятие мира тотально: он не способен ни на секунду отрешиться от него и взглянуть на вещи трезво, под иным углом; не способен поставить себя на место молодых жителей поселка и понять их потребности. Подобно лирическому субъекту, он находится внутри ситуации и может предложить только свой взгляд на нее. Авторская позиция Маканина организована сложно, и, поскольку она то сближается с башиловской, то иронично представляет ее со стороны⁴⁷, можно утверждать, что в повести присутствует весомый процент лирического начала, вследствие чего она тяготеет к прозе поэта.

⁴⁷ Характерен, к примеру, следующий образец убийственной авторской иронии: «“Но чай здесь все-таки пьют!” — подмигнула Башилов жене. Он всё отмечал, такой наблюдательный» [317].

О.А. Зими́на (Москва)

**ЗАЧЕМ ПОЭТ ОБРАЩАЕТСЯ К ПРОЗЕ?
РАЗМЫШЛЕНИЕ О «ПРОЗЕ ПОЭТА»
НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ ФАИНЫ ГРИМБЕРГ
«ФЛЕЙТИСТКА НА ЧАСОВОМ ХОЛМЕ»**

В статье рассмотрены способы взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Фаины Гримберг (Гаврилиной) на примере повести «Флейтистка на Часовом холме». Отдельное внимание уделено историсофской концепции автора и поэтико-прозаической форме ее выражения.

Ключевые слова: верлибр, исторический роман, Балканский полуостров, борец за независимость, фольклор, поэтизация прозы.

О.А. Zimina (Moscow)

**WHY DOES A POET TURN TO PROSE?
A REFLECTION ON “THE PROSE OF A POET”
BASED ON FAINA GRIMBERG’S STORY
“THE FLUTIST ON CLOCK HILL”**

The article examines the interaction between poetry and prose in the works of Faina Grimberg (Gavrilina), using the story “The Flutist on Clock Hill” as an example. Particular attention is given to the author’s historiosophical concept and the poetic and prose forms of its expression.

Keywords: free verse, historical novel, Balkan Peninsula, fighter for national independence, folklore, poetization of prose.

Неизвестно, насколько проигрывает поэзия от обращения поэта к прозе; достоверно только, что проза от этого сильно выигрывает.

И. Бродский. Поэт и проза

Цель этого рода романа — оживить мертвую букву летописного сказания, вдохнуть живую душу в мертвый скелет подобранных фактов, осветить лучом поэтического разумения исторически темную эпоху, представить частную внутреннюю жизнь общества, о котором история рассказывает нам только внешние события и отношения.

Н. Добролюбов. О русском историческом романе

Зачем поэт обращается к прозе? Какое содержание требует прозаической формы? Возможно ли сжать текст романа до размеров повести без потери смысловой полноты? Что в прозе можно выразить лучше, чем в поэзии? Что поэзия выражает лучше, чем проза? Поэзия и проза — два принципиально разных способа творческого мышления? В каких случаях одной из них недостаточно? Или она просто не годится? Мы попробуем поразмышлять о специфике поэтико-прозаического миропостижения на материале экспериментальной повести Фаины Гримберг «Флейтистка на Часовом холме», которая, в сущности, является историческим романом, редуцированным до размеров повести с помощью приемов, заимствованных у верлибра, и одновременно поэтическим произведением во всей полноте смыслов этого слова.

Повесть «Флейтистка на Часовом холме» была опубликована в 1991 г. в журнале «Четвертое измерение» в качестве фантастической повести, но скорее она всё же является обобщенно-исторической и философской. Действие происходит на Балканском полуострове в 2051 г. Териаги Лазар — так зовут главного героя — четверть века борется за независимое существование своего народа рока, недолго имевшего собственное государство Тавилистан: «В XX веке это было крохотное государство, уже не имевшее к соседям никаких территориальных претензий. После смерти короля Димитриоса пресеклась династия Стратиги, где-то в 50-х годах. С тех пор в стране установился демократический режим,

то с элементами советского социализма, то авторитаризма, то впрямую что-то вроде фашизма...»¹ Теперь рока живут на территории болгарского государства и организуют митинги и разные акции, далеко не всегда мирные. Такова историко-политическая канва текста, которая может быть соотнесена с процессами возникновения и уничтожения национальных государств на Балканском полуострове и не только. Териаги Лазар, что называется, борец за национальную независимость. Его жизнь сопряжена с постоянной опасностью, преследованием, со сложными политическими играми. «Но ведь нельзя жить, существовать совсем без чего-то живого!»² — так думает сам Териаги Лазар. Этим живым в его жизни является горячо любимая дочь Ваня. Она недавно вышла замуж и готовится стать матерью. Повесть начинается с того, что Лазар возвращается в свой родной город Стара Загора — туда, где живут его жена и дочь, — он давно их не видел. Хотя он свободный человек, но всё же, опасаясь за их безопасность, он останавливается в гостинице и ждет встречи с дочерью.

В сознании Лазара все временные пласты существуют слитыми воедино, прошлое, настоящее и будущее присутствуют в текущем времени, в этом самом мгновении, как это обычно и бывает в сознании, и не требуют последовательного изложения, но требуют формы выражения. Какой? Обратимся к тексту. Так описана встреча Лазара и дочери в повести:

Он увидел свою девочку... как она стоит... вот она... в каком-то зеленом летнем платье, длинном, почти до щиколоток... Ее тонкие сильные руки... такие беззащитные... без рукавов... Черные мягкие волосы подстрижены покороче... ушки... Черные глаза... взгляд у нее такой добрый, мягкий... Он увидел, что она ждет ребенка... И, наверное, целую минуту — очень долго — он был — страх и тревога за нее... Как-то они шагнули друг к другу... и уже целовал бережно щеку... и висок...³

¹ *Гримберг (Гаврилина) Ф.* Флейтистка на Часовом холме [Электронный ресурс] // Всероссийский журнал фантастики «Четвертое измерение». 1991. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/505080-faina-grimberg-fleytistka-nachasovom-holme.html#read> (дата обращения: 10.03.2026).

² Там же.

³ Там же.

Теперь обратимся к стихотворению Ф. Гримберг «Метро» из сборника «Неаполитанский танец, или Хроника матери. И еще стихи»:

Ты куришь сигарету возле каменных ступеней,
по которым спускаются в метро
А я смотрю на тебя
на твое узкое лицо
на маленькую башню твоей коротко стриженной темноволосой головы
Голова — это баш — восточное
Баш — голова — это наш Восток,
мой и твой.
Мои чувства матери летят бесстрашным неостановимым ураганом
Никто не видит
Никто не догадается
Всё сметают мои чувства
Люди сходят с ума
Смерть летит
Никто не догадается, не узнает, что всё это
потому что ты — мой сын
всё это из-за юноши в зеленой футболке, в узких коричневых брюках
и в красных ботинках <...>⁴.

И в стихотворении, и в прозаическом тексте мы видим одинаковую ритмическую напряженность, передающую интенсивность чувства, и похожую синтаксическую избыточность (многоточия, тире), заменяющую избыточность словесную. В сущности, если бы не заданное членение на стиховые отрезки в стихотворении «Метро», было бы сложно определить, какой из представленных фрагментов принадлежит к прозе, а какой — к поэзии. Энергией внутреннего монолога держатся оба текста.

В повести Ф. Гримберг крушит повествовательные связи: они утяжеляют текст. Он облегчен за счет элиминирования пояснительных вставок и внешних относительно героя описаний места, времени, логики и характера действия. Мы не смотрим извне на героев как на непроницаемые целостные объекты, устойчивые и познаваемые через совокупность внешних обстоятельств (классическое

⁴ Гримберг (Гаврилина) Ф. Неаполитанский танец, или Хроника матери. И еще стихи. М., 2020. С. 99.

для реализма постижение психологии через интерьер, пейзаж и действия героя). Мы реконструируем внешние обстоятельства через чувства и мысли героя, данные в прямой, ритмизированной в такт дыханию речи. Во «Флейтистке» мы видим движение не от внешнего к внутреннему, а свойственное поэзии движение изнутри вовне:

В номере стоял у телефона... мучительными — до телесной боли — усилиями — вышвыривал — пинками, грубыми ударами — из головы, сознания, подсознания... ну, как еще называется?! — скомканные видения наезжающих автомобилей, окровавленного асфальта... Схватил трубку... еще больно было... Ее голос!.. Нет, он не придет домой... он скоро уедет... маме... бабушке... да, Мишо мне понравился... целую тебя, маленькая... береги себя!..⁵

Само историческое время дано в личностном внутренне текущем восприятии так, как оно ощущается. Ход истории дан во внутреннем ощущении, в столкновении внутреннего и внешнего. Прошлое — это такое будущее. Лазар стремится в будущее, чтобы попасть в прошлое. Он стремится отыскать Флейтистку. Кто она? Флейтистка — символ и святыня народа рока: «Фара́ — это человек такой иногда рождается в роду Стратиги или Аладжа, это один и тот же человек рождается, всегда один и тот же. Фара обладает большой силой, но надо знать, как ею пользоваться. Это много тайн. От Фара может родиться Флейтистка, она — то же самое существо, что и ее отец, только женщина. Тоже очень сильная, и это тоже тайная сила». А еще она — человек, девочка по имени Марина: «Женщина, которую вывели к нему, была действительно необычная. Жизнь очень редко сотворяет таких. <...> Ей было уже больше сорока лет, и она казалась девочкой, которую вдруг, внезапно состарили...» Само по себе обращение к теме фольклора, к песенному народному творчеству, к бытованию легенд, национальных имен, обычаев и ритуалов есть обращение к поэзии. То есть сближение с поэзией в прозаическом тексте происходит не только через формальную организацию текста поэтическими средствами,

⁵ *Гримберг (Гаврилина) Ф.* Флейтистка на Часовом холме... Далее цитаты из произведения приводятся по данному источнику.

ритм, синтаксис, просодию, и не только путем поэтизации образов, но поэзия может выступать в качестве предмета изображения, а также быть внутренней потребностью и идеалом, к которому стремятся герои, как Лазар стремится к Марине.

Лазар находит Марину в психиатрической лечебнице. В шесть лет ее представили народу рока как Флейтистку, что сделало ее жертвой политической борьбы. То, что начиналось с легенд и песен, закономерно, с точки зрения автора, развернулось в жестокое кровопролитие на национальной почве:

Мать быстро повязала голову пестрым платком, так, чтобы лопотину лица прикрыть, схватила какой-то узел, схватила Марину за руку, после — на руки... И они побежали через пустые улицы... Было очень страшно... Марина закрыла глаза и чувствовала, как больно бьется сердце... После они уже шли в толпе... Машины тоже ехали... Марина не знала, что люди хотят перейти границу, чтобы спастись... Остановился большой грузовик, люди стали толкаться, кричать, залезать.

Проза — форма говорения о большой истории, политике, способ рационализации действительности, рассуждение, главенство логики. Проза строится от внешнего к внутреннему, как опыт упорядочивания, логического осмысления хаоса человеческой жизни. Внешнее пространство обживается средствами художественной литературы. «Нет, это — жизнь, это действительность, подмеченная наблюдательным глазом, брошенная на полотно искусною рукою и вставленная в более или менее широкую рамку. Это — история быта и частных отношений народа или общества»⁶. В повести «Флейтистка на Часовом холме» мы постоянно ощущаем напряженные отношения между индивидуально-поэтическим и рационально-обобществленным. Границы тела, границы государства, границы физического существования отчетливы как границы любого материального объекта. Но где границы чувства? Где начинается и заканчивается мысль? Флейтистка — квинтэссенция и средоточие поэтического чувства народа рока, поэтическое ядро. Чувства свободно путешествуют. Их нельзя запретить

⁶ Добролюбов Н.А. О русском историческом романе [Электронный ресурс] // Н.А. Добролюбов. URL: http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0250.shtml (дата обращения: 10.03.2026).

в материальной оболочке. В столкновении ограниченности материального существования и безграничности сознания — трагедия бытия человека. Найдя Марину, Лазар понимает, что не может ее полюбить, он даже будто сомневается в подлинности ее дара — настолько ее постаревшая внешняя оболочка не совпадает с представлениями о Флейтистке, с тем, какой он сам ее помнит, а значит, борьба больше не имеет смысла.

Вываться из темницы собственной физиологии, преодолеть саму смерть, выплеснуться за материальные границы, чтобы обрести подлинное бесконечное бытие, — потребность, необходимость, определяющая направленность индивидуальных творческих усилий человека и его коллективных исторических усилий. Государство — способ, единственный, обеспечить непрерывность, продолженность и в будущее, и в прошлое языка, фиксирующего образ мысли и характер чувства, сохранить не только индивидуального себя, но общность и ее ноосферу, ее культуру: «Государство — это гарантия развития нации, этноса... Это культура, это язык прежде всего!.. Это защита!». Так рассуждает Лазар. Но последнее слово автор оставляет за Мариной: «Она поднимется на Сахат тепе, на Часовой холм... и там будет ее башня... и часы... лунные и солнечные... И время... много отдельных времен... свое — для каждого человека... Такое красивое... такое свободное и чистое...»

Проза относится к поэзии как материя к духу, как пища к пище духовной. Без одной нельзя существовать, без другой нет смысла. Поэзия входит в прозу, растворяется в ней, заполняет, как мёд заполняет соты, уберегая прозу от пустотелости и пустословия. Проза стремится упорядочить внешний мир и объяснить его человеку. Поэзия вторгается как манифест личного, личности в ее противоречивости, становлении и конфликте с ограничивающим воздействием материального. Поэзия — выражение чувств. Поэзия идет от внутреннего к внешнему, поэтому нуждается в ритме, ибо у чувства есть интенсивность, громкость, сила выражения. Чувство можно нагнетать, можно сдерживать. Построение поэтической фразы не требует логической обоснованности, но только яркой образности, способности перевести

индивидуальное чувство на язык зрительного и слухового восприятия. Поэзия делает невидимое зримым и неслышимое, внутреннее, выраженным в ритме и мелодике фразы, языка. В поэзии мысль — это такое чувство. То есть мысль — это чувство. Возможно, «проза поэта» — это, прежде всего, особенная одухотворенность, образная наполненность и психологизм содержания, то есть именно то, что имел в виду Николай Добролюбов, когда рассуждал о том, каким должен быть еще тогда не существовавший русский исторический роман.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Азимова Кристина Фикретовна; МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва; azimova.cristina@yandex.ru

Базанова Екатерина Викторовна; МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва; kate_bazanova02@mail.ru

Голубков Михаил Михайлович, доктор филологических наук; МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва; m.golubkov@list.ru

Зими́на Ольга Андреевна; МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва; mmezimina@gmail.com

Кунецкая Александра Анатольевна; МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва; kuneczka16@bk.ru

Маматов Глеб Максимович, кандидат филологических наук; Тюменский государственный университет, Тюмень; g.m.mamatov@yandex.ru

Мингалеева Рената Рамильевна; МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва; renataminga@gmail.com

Михайлова Мария Викторовна, доктор филологических наук; МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва; mary1701@mail.ru

Семина Анна Андреевна, кандидат филологических наук; МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва; seminaaa@yandex.ru

Соколов Борис Вадимович, доктор филологических наук; Издательство «Вече», Москва; bvsokolov@yandex.ru

Солнцева Наталья Михайловна, доктор филологических наук; МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва; natashasolnceva@yandex.ru

Умеров Шамиль Абдулгамидович, кандидат филологических наук; МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва;
sumerov@yandex.ru

Хлебус Марина Александровна, кандидат филологических наук; МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва;
mhlebus@mail.ru

Шэнь Ян, кандидат филологических наук; Сычуаньский университет иностранных языков, Чунцин, Китай;
y.shen1990@qq.com

Научное издание

ПРОЗА ПОЭТА
Коллективная монография

Подписано в печать 29.07.2026 г. Формат 60х90 1/16.

Объем 11,0 у.п.л. Тираж 100 экз. Заказ

Издательство ООО «Р.Валент»: сайт: www.rvalent.ru;

Электронная почта: gvalent@yandex.ru

Отпечатано: Акционерное общество «Т8 Издательские Технологии»

109316, Москва, Волгоградский пр-т, д. 42, корп. 5.

ISBN: 978-5-93439-721-1



9 785934 397211