МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М. В. ЛОМОНОСОВА

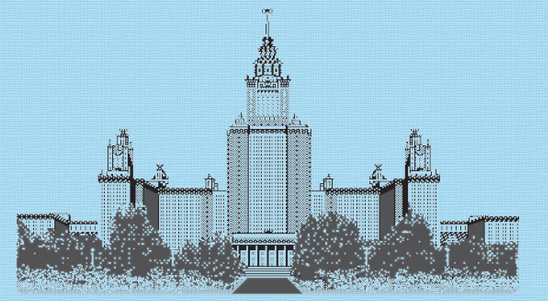
Филологический факультет

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX—XXI ВЕКОВ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

(проблемы теории и методологии изучения)

Материалы VI Международной научной конференции

Москва
18—19 декабря 2018 г.



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

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКОВ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

(проблемы теории и методологии изучения)

Материалы VI Международной научной конференции

Москва
18–19 декабря 2018 г.

МАКС ПРЕСС
Москва – 2018

УДК 82 (091)
ББК 83.3 (2 Рос=Рус)
Р89

Издание осуществлено за счет средств гранта РФФИ № 18-012-20114\18

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

Редакционная коллегия:

М. М. Голубков – д-р филол наук, профессор;
С. И. Кормилов – д-р филол наук, профессор;
А. В. Леденев– д-р филол наук, профессор;
Н. А. Нерезенко – канд. филол. наук, доцент;
О. С. Октябрьская – д-р филол. наук, доцент;
П. Е. Спиваковский – канд. филол. наук, доцент,
А. В. Назарова – канд. филол. наук, преподаватель;
А. А. Семина – специалист по УМР 1 кат.

Рецензенты:

А. А. Холиков – д-р филол. наук, доцент;
В. Е. Красовский – канд. филол. наук, доцент

Р89 **Русская литература XX–XXI веков как литературный процесс (проблемы теории и методологии изучения) :** Материалы VI Международной научной конференции: Москва, 18–19 декабря 2018 г. / Москва : МАКС Пресс, 2018. – 408 с.

ISBN 978-5-317-06008-4

Сборник тезисов VI Международной научной конференции «Русская литература XX–XXI веков как литературный процесс (проблемы теории и методологии изучения)» включает в себя материалы, посвященные самым актуальным и разнообразным проблемам современного литературоведения. В сборнике рассматриваются различные аспекты теории и методологии изучения литературы, прежде всего связанные с категорией художественной ценности произведения, проблемой автора, его мировоззрения и эстетических предпочтений. Сборник имеет теоретический характер, но и история русской литературы XX–XXI веков в нем представлена практически в полном объеме.

Ключевые слова: Литературоведение, критика, литературный процесс, методология, традиция, автор, литературное направление, стиль.

ISBN 978-5-317-06008-4

© Филологический факультет МГУ имени М. В.Ломоносова, 2018
© Оформление. ООО «МАКС Пресс», 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ 11

М.М. Голубков *(Москва)*
ДВА ЮБИЛЕЯ 2018 ГОДА: ГОРЬКИЙ И СОЛЖЕНИЦЫН
В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ИСТОРИИ XX ВЕКА 11

С.И. Кормилов *(Москва)*
СВЯЗЬ ТЕМАТИКИ И УРОВНЯ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА 16

Ю.В. Доманский *(Москва)*
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР И МИР РЕАЛЬНЫЙ 21

Н.Л. Блищ *(Минск)*
ПИСАТЕЛЬ КАК ПЕРСОНАЖ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX в. 25

Н.М. Солнцева *(Москва)*
БОРИС ГРИГОРЬЕВ И НИКОЛАЙ КЛЮЕВ (ИСТОРИЯ ОТНОШЕНИЙ
И ТВОРЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ) 30

Б.В. Соколов *(Москва)*
ВЛИЯНИЕ НОРМАТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ НА РАБОТУ АВТОРА
С ИСТОЧНИКАМИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ОБРАЗОВ (НА ПРИМЕРЕ
ПОВЕСТИ БОРИСА ВАСИЛЬЕВА «А ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ»
И РОМАНА ПЕТРА ПРОСКУРИНА «СУДЬБА») 32

**СЕКЦИЯ 1: «ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ» 36**

Н.И. Астрахан *(Житомир, Украина)*
ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ СТРАТЕГИИ СОВРЕМЕННОГО
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ 36

М.Б. Лоскутникова *(Москва)*
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ВЕКТОРЫ ПОСЛЕДНЕГО СТОЛЕТИЯ
В ИЗУЧЕНИИ СТИЛЕВОЙ ПАРАДИГМАТИКИ РУССКОЙ ПРОЗЫ
XIX–XXI ВЕКОВ 40

Д.В. Кротова *(Москва)*
НЕОМОДЕРНИЗМ КАК ТЕНДЕНЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 43

А.Н. Андреев *(Москва)*
НАУЧНАЯ ЦЕННОСТЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ АНТРОПОЛОГИИ 47

С.А. Дубровская *(Саранск)*
ПРОБЛЕМА СЕРЬЕЗНОСТИ В КНИГЕ М.М. БАХТИНА «ТВОРЧЕСТВО
ФРАНСУА РАБЛЕ И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
И РЕНЕССАНСА» 51

С.Н. Зотов *(Таганрог)*
РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 54

Т.Е. Автухович *(Гродно, Беларусь)*
ЭКФРАСИС В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА
XXI ВЕКА 59

Л.С. Кислова *(Тюмень)*
ТРАВЕЛОГ КАК «ЖАНР ДЕСЯТИЛЕТИЯ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XXI ВЕКА 64

М.А. Хлебус *(Москва)*
КОНЦЕПТ «ЯЗЫК» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 68

С.А. Хомяков *(Москва)*
ХРОНОТОП В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: ИСЧЕЗНОВЕНИЕ ИЛИ НОВАЯ ЖИЗНЬ? 69

Лю Мяовэнь *(Москва)*
ПРОБЛЕМА «МЕТАПРОЗЫ» В ИСТОЛКОВАНИИ АНГЛОЯЗЫЧНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ 1970–1990-х ГОДОВ 74

Арпентьева М.Р. *(Калуга)*
ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ НОН-ФИКШН ЛИТЕРАТУРЫ 79

Ли Чжэнжун *(Пекин, КНР)*
«ИЗ ГЛУБИНЫ» СОВЕТСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. О НОВАТОРСТВЕ ТЕОРИИ КАРНАВАЛИЗАЦИИ 82

А.И. Именных *(Москва)*
АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ И СОЦИАЛЬНОЙ ТРАВМЫ ПОКОЛЕНИЯ В РОМАНЕ В.П. АСТАФЬЕВА «ПРОКЛЯТЫ И УБИТЫ» 85

Е.А. Даутова *(Челябинск)*
«РОМАН С КЛЮЧОМ» (ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЖАНРА) 89

СЕКЦИЯ 2: «ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ РОССИИ И МЕЖНАЦИОНАЛЬНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ» 94

Н.П. Дворцова *(Тюмень)*
РЕКОНСТРУКЦИЯ НЕНЕЦКОЙ МИФОЛОГИИ В ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ 94

И.В. Монисова *(Москва)*
ПРОЗА КИНЕМАТОГРАФИСТА И ПРОЗА ХУДОЖНИКА: К ПРОБЛЕМЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ 97

В.В. Сорокина *(Москва)*
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ФОРМЫ «МАЛОЙ ПРОЗЫ» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ АЗЕРБАЙДЖАНА 100

И.Б. Лаптенок *(Минск, Республика Беларусь)*
К ВОПРОСУ О ФАКТОЛОГИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ СТАНОВЛЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНО-ТВОРЧЕСКИХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА 101

Г.Ц. Бадуева *(Шанхай, КНР, Улан-Удэ)*
ПРОБЛЕМА СВЯЗИ ПОКОЛЕНИЙ В ПРОЗЕ Д. ЭРДЫНЕЕВА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «БОЛЬШАЯ РОДОСЛОВНАЯ») 105

И.В. Булгутова *(Улан-Удэ)*
ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ В. БАРАЕВА «УЛИГЕР О ДЕТСТВЕ» 108

Е.Ф. Гилёва *(Москва)*
ТЕМА ДЕПОРТАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ИНГУШСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ... 112

З.А. Шамуратова *(Нукус, Узбекистан)*
ТВОРЧЕСТВО РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ КАРАКАЛПАКИИ
В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР ... 116

О.М. Давыдов *(Челябинск)*
ГЕОПОЭТИЧЕСКИЕ ФРОНТИРЫ В СТРУКТУРЕ ЮЖНОУРАЛЬСКОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО СКАЗА ... 117

С. Николетич *(Загреб, Хорватия)*
РЕЦЕПЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ХОРВАТИИ В НАЧАЛЕ XXI В.... 121

Р.М. Ханинова *(Элиста)*
ЖАНР ПРИТЧИ В ЛИРИКЕ Д. КУГУЛЬТИНОВА И М. ХОНИНОВА
(«ЧИНГИС», «НОЧЬ И ДОРОГА») ... 122

П. Пулаки, М. Бейги *(Тегеран, Иран)*
СУДЬБА РОМАНА М. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН» В ИРАНЕ ... 126

**СЕКЦИЯ 3: «ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС
РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ» ... 128**

В.Е. Красовский *(Москва)*
РУССКАЯ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ПОЭЗИЯ В КРИТИКЕ
ЖУРНАЛА «АПОЛЛОН» (1911–1917) ... 128

Е.А. Михеичева *(Орел)*
ОБРАЗ «РУССКОГО НИЦШЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЕЙ
«СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА» ... 132

Д.П. Крылова *(Москва)*
УРБАНИСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ВЫРАЖЕНИЕ
ЭКСПРЕССИОНИСТСКИХ И СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ
В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ В. МАЯКОВСКОГО ... 135

Чжан Юйвэй *(Пекин, КНР)*
ОТ «ГОЛУБОЙ ЗВЕЗДЫ» К «ЗОЛОТОМУ УЗОРУ»: ЦВЕТОВАЯ
ПАЛИТРА В ТВОРЧЕСТВЕ Б.К. ЗАЙЦЕВА ... 140

**СЕКЦИЯ 4: «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ
XX ВЕКА» ... 145**

Е.Г. Трубецкова *(Саратов)*
МОТИВ ДЕФОРМАЦИИ ЗРЕНИЯ В НОВЕЛЛАХ
С. КРЖИЖАНОВСКОГО ... 145

Н.З. Кольцова *(Москва)*
«КИНОПОЭМА» «МЁРТВЫЕ ДУШИ» М.А. БУЛГАКОВА
КАК «ЧЕРНОВИК» РОМАНА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» ... 149

Т.И. Дронова *(Саратов)*
АВТОРСКИЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ В
ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ О. ФОРШ «СОВРЕМЕННИКИ»:
ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА ... 152

О. Стефанов *(София, Болгария)*
ВЕЛИКИЕ КОМБИНАТОРЫ – КОД ИЛЬФА И ПЕТРОВА 156

Е.В. Ливская *(Калуга)*
АВТОРСКИЙ МИФ КАК ОСНОВА «ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ» 1920–1930-Х ГОДОВ: НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «КОЗЛИНАЯ ПЕСНЬ» К. ВАГИНОВА 160

Л.Б. Хван, Ш. Оразымбетова *(Нукус, Узбекистан)*
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МАСТЕРСТВО М. БУЛГАКОВА: ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ВОЛАНДА-«СВЕРХТИПА» В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА» 163

К.С. Романова *(Москва)*
РАННЯЯ СТАДИЯ ФОРМИРОВАНИЯ СОЦРЕАЛИЗМА: СТИЛЕВЫЕ ПОИСКИ В «ТУРЕЦКОЙ» ПРОЗЕ П.А. ПАВЛЕНКО 166

Н.В. Летаева *(Одинцово)*
ПАРАДИГМА ИМЕНИ В ЗАГОЛОВОЧНОМ ДИСКУРСЕ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 171

О.С. Кочеткова *(Минск, Беларусь)*
«АВТОМАТИЧЕСКИЕ СТИХИ» БОРИСА ПОПЛАВСКОГО КАК ЯВЛЕНИЕ РУССКОГО СЮРРЕАЛИЗМА 175

А.А. Хадынская *(Сургут)*
«ЛИРИЧЕСКИЕ МЕМУАРЫ» ИРИНЫ КНОРРИНГ В КОНТЕСТЕ ПОЭТИКИ «ПАРИЖСКОЙ НОТЫ» 179

Янь Куань *(КНР)*
ТЕМПОРАЛЬНАЯ ПОЭТИКА ДЕБЮТНЫХ РОМАНОВ В. НАБОКОВА И Г. ГАЗДАНОВА: СПОСОБЫ ФИКСАЦИИ ВРЕМЕНИ 183

А.А. Семина *(Москва)*
«РОЗЫ» Г. ИВАНОВА КАК ПОЛЕМИКА С ПОЭМОЙ А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ 187

Ван Чжижу *(КНР)*
ДУХОВНЫЙ ПУТЬ ИВАНА БЕЗДОМНОГО (СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА МАССЫ В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА») 191

СЕКЦИЯ 5: «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА» 195

Г.В. Зыкова *(Москва)*
САМИЗДАТ Н.И. ГЛАЗКОВА В СОБРАНИИ ВС.Н. НЕКРАСОВА (ПО МАТЕРИАЛАМ ЛИЧНОГО АРХИВА) 195

Е.Ю. Зубарева *(Москва)*
«ЛАНДШАФТНАЯ ПРОЗА» В.П. НЕКРАСОВА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ: ОБРАЗ ИТАЛИИ 199

Е.П. Мельничук *(Москва)*
ХУДОЖНИК И ВЛАСТЬ КАК ПРЕДМЕТ ТВОРЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ В НЕОФИЦИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 50–60-Х ГОДОВ 203

В.А. Редькин *(Тверь)*
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АКСИОЛОГИЯ НИКОЛАЯ ТРЯПКИНА 207

С.Ю. Николаева *(Тверь)*
ТРАДИЦИИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ И.С. СОКОЛОВА-МИКИТОВА 212

О.В. Зубова *(Москва)*
К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЧНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В.М. ШУКШИНА 216

И.Н. Коржова *(Орск)*
МИФОЛОГЕМА «СМЕРТЬ − ВОСКРЕСЕНИЕ» И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ПОЭЗИИ К.М. СИМОНОВА 221

Е.В. Хворостьянова *(Санкт-Петербург)*
ЛИРИКА С.Е. ВОЛЬФА: К ПРОБЛЕМЕ «ПОЭЗИЯ ПРОЗАИКА» 226

Н.А. Черникова *(Москва)*
ПРОБЛЕМАТИКА РУССКОЙ «ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ»: ВЗГЛЯД ИЗ БОЛГАРИИ (1980–2000-Е ГОДЫ) 231

Гун Цинцин *(КНР)*
МУЗЫКА И ТЕКСТ В ПОВЕСТИ В.С. МАКАНИНА «ГДЕ СХОДИЛОСЬ НЕБО С ХОЛМАМИ» 234

В.Н. Пахтусова *(Москва)*
БУНИНСКАЯ МОДЕЛЬ ЛИРИЧЕСКОГО РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ Ю.М. НАГИБИНА 236

Цзоу Вэньяо *(КНР)*
КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИИ В РОМАНЕ «ДОКТОР ЖИВАГО» 240

СЕКЦИЯ 6: «СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС» 245

О.Ю. Осьмухина *(Саранск)*
МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ РОМАННОЙ ПРОЗЫ В. ПЕЛЕВИНА 2000–2010-Х ГОДОВ 245

И.Б. Ничипоров *(Москва)*
МОЛОДЕЖНАЯ СРЕДА НА ПЕРЕЛОМЕ ЭПОХ: РОМАН АЛЕКСЕЯ ИВАНОВА «ОБЩАГА-НА-КРОВИ» 249

М.С. Руденко *(Москва)*
МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ АЛЕКСЕЯ ИВАНОВА 255

Н.А. Нагорная *(Белгород)*
САКРАЛЬНЫЙ ПЕРСОНАЖ В ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ БОРИСА ГРЕБЕНЩИКОВА 258

С.П. Гудкова *(Саранск)*
КНИГА СТИХОВ НА РУБЕЖЕ XX–XXI СТОЛЕТИЙ: ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА, ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ 262

П.Е. Спиваковский *(Москва)*
МЕТАРЕЛЯТИВИСТСКАЯ КАРТИНА МИРА В РОМАНЕ П.В. КРУСАНОВА «УКУС АНГЕЛА» 267

А.С. Бокарев *(Ярославль)*
СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ЛИРИКИ М. СТЕПАНОВОЙ 271

Н.Ю. Буровцева *(Тайбэй, Тайвань)*
О ВЕРЛИБРИЧЕСКИХ МИНИАТЮРАХ АНДРЕЯ СЕН-СЕНЬКОВА 275

Т.Г. Кучина *(Ярославль)*
СЕМИОТИКА МОЛЧАНИЯ: О МЕТАПОЭТИЧЕСКИХ АСПЕКТАХ ЛИРИКИ СОВРЕМЕННЫХ АВТОРОВ 278

Е.В. Суровцева *(Москва)*
К ВОПРОСУ О ФУНКЦИОНИРОВАНИИ ЖАНРА ЖИТИЯ СВЯТИТЕЛЕЙ: НА МАТЕРИАЛЕ ДВУХ ВАРИАНТОВ «ЖИТИЯ ТИХОНА БЕЛАВИНА» 281

О.А. Колмакова *(Улан-Удэ)*
МИФОЛОГЕМА «РУССКИЙ НАРОД-БОГОНОСЕЦ» В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА 285

Н.П. Иордани *(Москва)*
ДРЕВНЕРУССКИЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА «ДЕНЬ ОПРИЧНИКА»: ТИПОЛОГИЯ ЯЗЫКОВОЙ СТИЛИЗАЦИИ 289

М.В. Бочкина *(Москва)*
ВРЕМЯ И ЧЕЛОВЕК В РОМАНЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА «АВИАТОР» 292

У.Ю. Борисова *(Воронеж)*
ТЕКСТ «СМЕРТИ АВТОРА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XXI ВЕКОВ 296

Н.В. Лосева *(Тверь)*
ДУХОВНЫЙ РЕАЛИЗМ В РОМАНАХ ЮРИЯ КРАСАВИНА 298

Ли Синьмэй *(Шанхай, Китай)*
СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КНР 302

Ван Лидань *(Тяньцзинь, Китай)*
К ВОПРОСУ ОБ ЭЛЕМЕНТАХ МЕНИППЕИ В ДРАМАТУРГИИ И. ВЫРЫПАЕВА 305

Вэй Го *(КНР)*
КИТАЙСКИЕ ОБРАЗЫ И ТЕМЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА В.О. ПЕЛЕВИНА) 309

И.Н. Минеева *(Петрозаводск)*
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС В РОМАНЕ М.В. ТЛОСТАНОВОЙ «ЗАЛУММА АГРА» 310

Н.Э. Ибадова *(Москва)*
ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА ЮРИЯ ПОЛЯКОВА «ЛЮБОВЬ В ЭПОХУ ПЕРЕМЕН» 314

Ю.Ю. Шестакова *(Москва)*
«МИНЕРАЛОГИЧЕСКАЯ» ОБРАЗНОСТЬ В РОМАНЕ ОЛЬГИ СЛАВНИКОВОЙ «ПРЫЖОК В ДЛИНУ» 318

СЕКЦИЯ 7: «М. ГОРЬКИЙ, А.И. СОЛЖЕНИЦЫН: ДВА ЮБИЛЕЯ 2018 ГОДА» 321

Ш.Г. Умеров *(Москва)*
«ДО ЧЕГО НЕ ДОПИШЕШЬСЯ В ЭТОЙ ВТОРИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ…»: ОЧЕРКОВАЯ ЭПОПЕЯ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА 321

М.В. Михайлова *(Москва)*
СИМВОЛИЧЕСКИЙ КОД В ПЬЕСЕ М. ГОРЬКОГО «ФАЛЬШИВАЯ МОНЕТА» 327

О.В. Богданова *(Санкт-Петербург)*
КОНЦЕПТУАЛЬНО-ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА ТРИПТИХА М. ГОРЬКОГО «СТАРУХА ИЗЕРГИЛЬ» 331

В.Н. Крылов *(Казань)*
РОЛЬ КРИТИКИ В ФОРМИРОВАНИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ М. ГОРЬКОГО 336

А.И. Ванюков *(Саратов)*
ПОСЛОВИЦЫ И ПОГОВОРКИ В СТРУКТУРЕ «АПРЕЛЯ СЕМНАДЦАТОГО» А. СОЛЖЕНИЦЫНА КАК ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ 341

Е.А. Шаронова *(Саранск)*
КАРНАВАЛ СМЕРТИ В ТРИЛОГИИ М. ГОРЬКОГО «ДЕТСТВО», «В ЛЮДЯХ», «МОИ УНИВЕРСИТЕТЫ» 345

Н.Н. Кознова *(Санкт-Петербург)*
«НЕСВОЕВРЕМЕННЫЕ МЫСЛИ» М. ГОРЬКОГО, «ОКАЯННЫЕ ДНИ» И. БУНИНА – ДИАЛОГ СО ВРЕМЕНЕМ: ЭВОЛЮЦИЯ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ РИТОРИКИ И УСТОЙЧИВОСТЬ СТИЛЕВЫХ ДОМИНАНТ 349

Е.В. Жуйкова *(Москва)*
ВОЙНА ГЛАЗАМИ ВОРОТЫНЦЕВА: К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В «КРАСНОМ КОЛЕСЕ» А. СОЛЖЕНИЦЫНА 354

О.Н. Фенчук *(Барановичи, Беларусь)*
«СТРАННАЯ ДРУЖБА» И. БУНИНА И М. ГОРЬКОГО: ПРОБЛЕМА ВЗАИМООТНОШЕНИЙ 357

Би Цзюньжу *(КНР)*
ОБРАЗЫ ЖЕН ЗАКЛЮЧЕННЫХ В РОМАНЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ» 362

А.В. Назарова (*Москва*)
ИЗОБРАЖЕНИЕ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В РОМАНАХ М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА» И Е.Н. ЧИРИКОВА «ОТЧИЙ ДОМ» 365

СЕКЦИЯ 8: «ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ» 369

О.С. Октябрьская *(Москва)*
ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ ОТ 0 ДО 10 ЛЕТ 369

Г.К. Орлова *(Москва)*
МИСТИФИКАЦИЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ В СТРУКТУРЕ ВОЛШЕБНОЙ ПОВЕСТИ АНАСТАСИИ СТРОКИНОЙ «КИТ ПЛЫВЕТ НА СЕВЕР» 374

Ши Юйцин *(Хэнань, КНР)*
ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА КОМИЧЕСКОГО В ЦИКЛЕ В. ДРАГУНСКОГО О ДЕНИСЕ КОРАБЛЕВЕ 378

О.М. Кириллина *(Москва)*
«МУЛЬТИКИ» М.Ю. ЕЛИЗАРОВА КАК СОВРЕМЕННЫЙ РОМАН ВОСПИТАНИЯ: ПОПЫТКА ВОСКРЕШЕНИЯ ОТЦА 383

В.Е. Шинкарук *(Москва)*
«ПРЕССА ДЛЯ ДЕТЕЙ» И «ШУМ ВРЕМЕНИ»: К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ЖУРНАЛА «ЮНОСТЬ» 388

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ 392

А.И. Чагин *(Москва)*
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОЭТИЧЕСКИХ СИСТЕМ В 1920–1930-Е ГОДЫ: МЕЖДУ «ПЕТЕРБУРГСКОЙ ШКОЛОЙ» И АВАНГАРДОМ 392

А.Ю. Большакова *(Москва)*
ДЕРЕВЕНСКАЯ ПРОЗА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В ПОЛЕМИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ: ИДЕОЛОГИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ 396

Т.Г. Шеметова *(Москва)*
РОЛЬ ИКОНОГРАФИИ В КОНСТРУИРОВАНИИ И ТРАНСФОРМАЦИЯХ МИФА О ПУШКИНЕ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА 401

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

М.М. Голубков *(Москва)*

ДВА ЮБИЛЕЯ 2018 ГОДА: ГОРЬКИЙ И СОЛЖЕНИЦЫН В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ИСТОРИИ XX ВЕКА

2018 год ознаменован двумя круглыми датами: 150 лет со дня рождения М. Горького и 100 лет со дня рождения А.И. Солженицына. Неожиданная встреча литературных антиподов в пространстве юбилейного года дает возможность по-новому посмотреть на противоположные фигуры литературной истории и обнаружить содержание диалога, в который они, вольно или невольно, вступают как классики русской литературы XX столетия.

Конечно же, реальный диалог между ними был невозможен, они просто не совпали во времени: когда Горький ушел из жизни, Солженицыну было 18 лет и о его писательских перспективах кроме него самого никто не знал. Естественно, никаких высказываний в адрес Солженицына Горький не сделал. Солженицын в адрес Горького высказывался, и всегда крайне резко, не принимая его общественную позицию и потому не видя художественных открытий, которые связаны с его именем. Горькому не нашлось места в «Литературной коллекции» Солженицына, вероятно, он не воспринимал его как крупного художника, видя в нем основоположника не только социалистического реализма, но и нового типа творческой личности – «советского писателя», Солженицыну ненавистного. Образы советского писателя, талантливого, но лживого, ищущего компромисса с властью и стремящегося всячески ей угодить, даже в домашней застольной беседе, которая не слишком отличаются от партсобрания, созданы и в романе «В круге первом» (Галахов), и в рассказе «Абрикосовое варенье» (безымянный писатель).

Но самое важное, вероятно, в другом: для Солженицына как писателя, мыслителя, публициста, историка характерно тотальное неприятие революции и послереволюционной власти, которая созидалась в 20–30-е годы – часто при непосредственном участии Горького. В Горьком он видит соучастника ее преступлений и прочно ассоциирует его с ленинской диктатурой и сталинским репрессивным режимом.

Очевидным подтверждением причастности Горького к репрессивному аппарату может стать фрагмент из «Архипелага ГУЛАГ», в котором повествуется о посещении «пролетарским писателем» Соловецкого лагеря. Солженицын подробно описывает ожидания заключенных, которые связывают с посещением писателя иллюзорные надежды на изменение своего положения. Особенно трагичной выглядит судьба некого мальчика, который смог уединиться с Горьким и открыть ему глаза на подлинное положение узников СЛОНа, в результате чего Горький сентиментально расплакался, обнял мальчика, сел на пароход и уплыл, не слыша, вероятно, винтовочных выстрелов – мальчика расстреляли.

Разумеется, этот эпизод и его трактовка могут быть оспорены: что это был за мальчик, действительно ли его расстреляли – и вопрос, ставший лейтмотивом «Жизнь Клима Самгина» «А был ли мальчик? Может, никакого мальчика-то и не было?» звучит в контексте этого эпизода без всякой иронии. Мы знаем лишь, что Горький действительно посещал Соловки в 1929 году, беседовал с осужденными, общался с Ягодой. Все остальное – фольклор обитателей ГУЛАГА, а не документально зафиксированные факты.

Говоря о соловецком эпизоде Горького, Солженицын не ставит вопрос о том, зачем тот приплыл на Соловки, чего он искал в этой поездке, какие иллюзии питал. Мы вернемся к этому вопросу позже: в ответе на него во многом и кроется причина принципиального несовпадения двух великих писателей XX века. Но только ли несовпадений? Эпизод с Соловецким визитом Горького парадоксально открывает и точки схождения между ними…

Одной из главных тем всего творчества Солженицына стал ГУЛАГ. Образы лагерной жизни создаются в рассказах «Один день Ивана Денисовича», «Матренин двор», повести «Раковый корпус», романе «В круге первом», пьесах «Пленники» и «Знают истину танки» и, конечно же, в опыте художественного исследования «Архипелаг ГУЛАГ», своеобразной энциклопедии ГУЛАГА как явления советской истории.

Но ведь и Горький не обошел в своем творчестве тему ГУЛАГа! Зачем он ездил на Соловки, чего искал там? Солженицын не только не дает ответа на этот вопрос, но даже не ставит его, тогда как понять отношения Горького с Ягодой, с НКВД, его представления о СЛОНЕ (Соловецком лагере особого назначения) и о советской пенитенциарной системе в целом, а на самом деле системе массовых политических репрессий, – значит, найти одну из причин возвраще-

ния Горького из эмиграции, понять, на чем были основаны его политические и социальные иллюзии.

У Горького мы не найдем ни одного произведения, в котором описывался бы ГУЛАГ, но сохранилось множество воспоминаний о его дружбе с Ягодой, о его искреннем интересе к Соловкам, к строительству Беломорканала, на котором работали те же зеки и которым руководил НКВД.

Важнейшей идеей философии Горького была идея перековки людей, идея создания из человеческого шлака, доставшегося от прошлой эпохи, нового человека. В полном соответствии с этой идеей, преступники, уголовные элементы, политические противники новой власти проходили и в СЛОНЕ, и на строительстве Беломорканала «перековку», переживали преображение, в соответствии с утопическими философскими идеями А. Блока о революции как метаморфозе. Именно поэтому рассказ гипотетического мальчика привел Горького в отчаяние и заставил лить слезы: не зеков он жалел, но плакал о неудаче грандиозного социально-утопического проекта перековки старого человека в сознательного строителя нового мира. Впрочем, Ягода и другие высокопоставленные офицеры НКВД помогли восстановить Горькому оптику его розовых очков: «Ах, черти драповые, вы и сами не знаете, что делаете», – хвалил он их, умиляясь ударному труду строителей Беломорканала.

Именно эта идея переделки человека, а отнюдь не компромисс с властью и тем более примитивная сервильность, заставил Горького организовать книгу о строительстве Беломорканала. При его непосредственном участии формировались писательские бригады преимущественно из бывших рапповцев, которые создали своеобразную летопись быта заключенных на строительстве Беломорканала. Эта книга и выражает одну из основополагающих горьковских идей: созидание в ГУЛАГЕ нового человека, формирование строителей нового мира из уголовных преступников и социально чуждых элементов.

Конечно, социальные иллюзии, в плену у которых оказался Горький, ни коим образом не оправдывают людоедскую практику ГУЛАГА. Но все же понять, чем руководствовался писатель, водя дружбу с Ягодой и высшими офицерами НКВД, значит объяснить очень важную грань его мировоззрения, которая, правда, не получила художественного воплощения, но определила некоторые черты его творческого поведения и писательской репутации, сложившейся в 30-е годы.

Что же объединяет Горького, питавшего несбыточные социальные иллюзии в отношении репрессивного аппарата НКВД, и Солже-

ницына, последовательного критика и главного обвинителя перед всем мировым сообществом архипелага ГУЛАГ?

Способность увидеть их позитивные черты, как ни странно, парадоксально и даже кощунственно это бы ни прозвучало. Наивное восхищение Горького перед деяниями «чертей драповых» и знаменитое «Благословение тебе, тюрьма!» из уст Солженицына. За что же шлет благословение тюрьме Солженицын? Уж явно не за перековку человеческого материала в соответствии с гулаговскими утопиями Горького.

Для ответа на этот вопрос можно обратиться к истории взаимоотношений А.И. Солженицына и В.Т. Шаламова, в частности, к тому эпизоду, когда Солженицын предложил Шаламову совместно работать над «Архипелагом». Шаламов отказался, так как исходная концепция Солженицына, стремящегося показать и позитивные примеры выстоявших духом и сохранивших человеческое в нечеловеческих условиях, казалась ему глубоко ложной: Шаламов утверждал невозможность положительного опыта лагерной жизни. Глубокий и выстраданный пессимизм Шаламова оказался в противоречии с оптимизмом Солженицына, способного и в тюремных условиях увидеть позитивное – в том числе, и в отношении к собственной судьбе.

Истоки этого оптимизма – в глубокой религиозности писателя. В своем лагерном опыте он видит проявление Божественной воли, уведшей его с ложного пути, открывшей ему истинный смысл его писательства, показавшей, каким писателем он должен стать, отвратившей его от пути «советского писателя», по которому он непременно пошел бы, вослед Горькому, когда бы не арест и тюрьма. Благословение тюрьме – это низкий поклон Божественной воле, которая спасает, пусть и больно ударяя, от неправедного пути. Вот о какой перековке человеческого материала можно говорить, обращаясь к Солженицыну.

И все же здесь видится еще одно парадоксальное сближение Горького и Солженицына: несбыточные надежды Горького на «перековку» и представление о тюрьме как о ниспосланном свыше испытании дают возможность обоим находить в ГУЛАГЕ позитивный смысл – на принципиально разных, диаметрально противоположных основаниях. Здесь проявляется подлинная причина антиномичности двух писателей, приведшая к их вековой распре. Она лежит в принципиальном различии той картины мира и концепции художественного творчества, которой придерживались оба художника. Горький был убежденным гуманистом, а Солженицын – религиозным писателем.

Гуманизм Горького последователен и непреложен. Никакой высшей силы, стоящей над человеком, он не видел, полагая в идеальном, совершенном, прекрасном человеке смысл существования Вселенной и уж по крайней мере – всей истории человечества. Здесь, однако, писатель приходил к противоречию, не заметить которого не мог и проигнорировать которое никак не получалось. Имея образ идеального человека, Горький не находил его воплощения в реальности, что вылилось в замечательный афоризм: «В наши дни ужасно много людей, только нет человека». Поэтому его приятие революции, ГУЛАГА, идея «перековки» старого человека в нового была связана с гуманистической идеей искомого совершенного человека, созидание которого и было, по его мысли, целью всех революционных преобразований. Сентиментальность, о которой пишут все мемуаристы, органическая неспособность принять насилие, что показывают хотя бы «Несвоевременные мысли», парадоксальным образом сочетались в его мировоззрении с надеждой на появление нового, подлинного Человека, хотя бы на Соловках или на строительстве Беломорканала – в результате прямого социального воздействия, перевоспитания.

Солженицын как религиозный писатель прекрасно осознавал тупики гуманистического сознания, в которые попадал Горький. Он многократно говорил о присутствии в жизни людей и в своей собственной жизни силы высшей, себя воспринимая не как суверенного творца собственного художественного мира, но как «маленького подмастерья под небом Бога». Именно поэтому никаких иллюзий по исправлению человеческого материала в тюрьме и ГУЛАГе он не питал и питать не мог. Он не ищет совершенного человека, подобно Горькому, но в самой действительности обнаруживает такие типы, которые Горькому были недоступны, которых он просто не видел. К ним относятся герои-рыцари, такие, как министр Столыпин, полковники Воротынцев и Свечин, генерал Самсонов. Солженицыну не интересен герой, мыслящий себя центром мироздания и провозглашающий гимны абстрактному идеальному человеку. К такому типу героя приближаются, скорее образы революционеров, созданные в «Красном Колесе», в первую очередь, образ Ленина. Для Солженицына это человек, стремящийся перекроить мир по собственным лекалам, навязать Богом созданному миру свои представления о том, как он должен быть устроен. Ни о какой высшей воле над собой, ни о каком представлении о мире как о Творении Божьем и об истории, несущей замысел Божий о судьбе народа и мира, Ленин и не задумывается, противопоставляя свою волю замыслу Божьему, навязывая истории свои законы.

Разумеется, для Горького, революционера и интернационалиста, убежденного противника царизма, ни Столыпин, ни полковники Воротынцев Свечин (впоследствии генерал), ни не могли быть близки. Здесь мы с очевидностью констатируем принципиальные идеологические расхождения писателей. Но все же не в политических взглядах двух художников кроется их принципиальная оппозиционность друг к другу. Дело в более глубоких причинах и касается глубинных философских расхождений: гуманизм как философскую систему взглядов и восприятие мира как Творения Божьего, а историю – как проявление Его замысла о русской национальной судьбе, примирить невозможно.

С.И. Кормилов *(Москва)*

СВЯЗЬ ТЕМАТИКИ И УРОВНЯ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Литература никогда не отражала действительность зеркально. Например, «к 1850 г. из 253 068 человек потомственных дворян 148 685 человек вообще не имели крепостных, 23 984 имели менее 10 душ и при этом 109444 человека лично сами занимались хлебопашеством<…>»[1]. И где эти дворяне-пахари в нашей великой реалистической литературе кроме одного прозаического наброска Пушкина? Из совсем бедных дворян представлены разве что приживалы. В XX в. П.П. Муратов (статья «Искусство прозы», 1926) писал о В.Б. Шкловском, недовольном *бессобытийностью* отечественной литературы: «Он надеялся , что утратившая былую силу жизненности русская проза найдет новую энергию в воображении, что традиционную бессюжетную русскую повесть сменит роман или рассказ приключений. Но, несмотря на уж кажется обильное всякими приключениями время, этого не случилось. Литература «революционной России» оказалась удивительно консервативной по самой своей сущности»[2]. Правда, потом А.Н. Толстой перенасытил вторую и особенно третью книги «Хождения по мукам» приключениями – и тем испортил трилогию, талантливо начатую (куда более камерно). Распространившаяся собственно приключенческая литература великих произведений все-таки не дала. Для строгого В.В. Вейдле, осуж-

---

[1] *Кирилов С.* Нас унижающий обман // Глагол. Альманах. М., 1990. С. 152.

[2] *Коростелев О.А., Кутукова Н.В.* Литературная критика русского зарубежья (1920–1970). М., 2018. С. 116. Далее страницы этой хрестоматии указываются в тексте в круглых скобках.

давшего «поэзию без жизни», были неприемлемы постсимволисты, «объявившие изношенными все традиции русской литературы, уже потому ничего не сотворившие, что они задумали творить из ничего» (с. 335). В этом он подозревал и Пастернака («Стихи и проза Пастернака», 1928). Напротив, В.В. Набоков так расценивал начало «Мертвых душ» с двумя мужиками, праздно рассуждающими о колесе увиденной брички: «Размышления двух мужиков не основаны ни на чем осязаемом и не приводят ни к каким результатам; но так рождаются философия и поэзия<…>»[3] («Николай Гоголь», 1944). И нельзя сказать, что сам писал прозу и стихи плохо. Разумеется, разные литераторы по-разному понимали *тему*, но ту или иную связь ее с художественностью ощущали.

Понятно, что писателям в эмиграции, хотя для них не существовало запретов, жизнь объективно давала значительно меньше тем по сравнению с советскими писателями, так как она была более стабильна, важных для эмиграции общественных событий происходило немного. Отсюда частое обращение к дореволюционному прошлому и успехи на этом пути. Марк Алданов отмечал в 1936 г. («О положении эмигрантской литературы»): «Советской жизни последнего десятилетия никто не описывал,– ее, кажется, никто из писателей-эмигрантов не видел. Не многих соблазнили и темы гражданской войны. Но без тем не остался никто» (с. 222). Огромные по значению темы были доступны даже поэтам-лирикам. Так, Ю.К. Терапиано писал в том же 1936 г. («О новых книгах стихов»), что «путь, пройденный Г. Ивановым от ранних стихов до настоящего времени<,> очень показателен в смысле развития и углубления его темы. <…> Тема России, тема крушения, человеческого одиночества, гибели и прощения, высшего оправдания случившегося – и во вне, и в душе отдельного человека – открылась Иванову с новой остротой» (с. 299). Далеко не один Шмелев сохранял в литературе высокую духовность (необязательно столь откровенно религиозную). По Ф.А. Степуну («И.А. Бунин и русская литература», 1951), «чувствуемая в современной европейской литературе «убыль души» объясняется тем, что Европа последних десятилетий перешла в тот интеллектуалистический, науковерческий и технократический период истории, которому Россия Бунина была еще чужда» (с. 159)[4]. Дей-

---

[3] *Набоков В*. Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1996. С. 82.

[4] Тот же критик-философ напомнил о художественном социологизме дореволюционного Бунина в масштабе как национальном, так и мировом: «Если Бунин в

ствительно, наступившая технократическая эпоха расцвету гуманитарной культуры отнюдь не способствовала. И советские романы об ученых или изобретателях могли стать общественным явлением лишь как социально-критические, например у В.Д. Дудинцева, но на высокую художественность не претендовали. Несколько более искусные произведения Д.А. Гранина все равно суховаты. Научная фантастика обычно привлекательна беллетристической сюжетной остротой, а не темой как глубинным уровнем содержания.

И отсутствие значимых внешних событий, и грандиозные мировые катаклизмы порождали в эмиграции интерес к «романсированным биографиям» замечательных людей (в советской литературе они сбивались на атеистическую агиографию). Д.В. Философов («Как надо писать биографии?», 1931) радовался тому, что, значит, еще «жива личность, которую чуть-чуть не убили во время войны (Первой мировой.– *С.К.*), а сейчас распинают три мертвых силы: коммунизм, фашизм и американизм.

«Романсированные» биографии возвращают личности ее священные права, вновь воскрешают Человека (с большой буквы) <…>. Разрушается то наваждение муравейника, под которым живет сейчас вся Россия, разрушается культ количества, под наваждением которого живет сейчас Америка» (с. 79). Эмигрантские критики рано рассмотрели недостаток личностного начала у поэтов, оставшихся в СССР. В.В. Вейдле предъявил претензию даже к Пастернаку: «<…> любовные стихи удаются ему только при условии превращения любви в сырую, дочеловеческую страсть<…>» (с. 344). Как будто то же можно было бы сказать про позднейшую «Зимнюю ночь» («Мело, мело по всей земле…»), но контекст романа, в который включены «Стихотворения Юрия Живаго», и вообще «всей земли» обнажает завышенную требовательность критика. Он и в поэме «Девятьсот пятый год» по своему критерию выделял «лучшие стихи из всех, когда-либо написанных Пастернаком. Лучшие они вероятно потому,

---

«Деревне» и «Суходоле» дал почти жестокий по своей правдивости художественный анализ перерождающейся в своей социальной структуре и мающейся о правде жизни деревни, то в своей особо стоящей повести «Господин из Сан-Франциско» он <…> без малейшего идеологического нажима нарисовал редкую по полноте, краткости и внутренней глубине картину европейско-американской цивилизации с ее похотливою жаждою жизни, метафизически-эротической пустотой и животным страхом перед смертью. Этот рассказ не искусство ради искусства: в своей социологической зоркости он стоит тысячи страниц иных исследований по вопросу о кризисе западноевропейской культуры» (с. 164).

что в них впервые обретено нечто вроде элементарной, но все же способной к развитию лирической темы, темы воспоминания<…>. Тема эта расширяется до воспоминаний о событиях 1905 года. Но все, что в событиях этих не пережито как *личное* воспоминание, не окутано лирической, субъективной отдаленностью,– надуманно и мертво» (с. 346, 347).

Действительно мертвой советская поэзия стала во второй половине 40-х – первой половине 50-х годов. О.Ф. Берггольц на Втором съезде писателей (1954) говорила, что «личность поэта просто совершенно исчезла из поэзии, она была заменена экскаваторами, скреперами, но человек и личность поэта исчезли»[5]. Наверно, поэтому не самая совершенная художественно, но искренняя и страстная, тематически актуальная эстрадная поэзия молодых во второй половине 50-х приобрела исключительную популярность.

«Руководители» советской литературы всерьез считали «производственную» тему самой главной (ведь «исторический материализм» Маркса базировался на экономике). Кузьма Горбунов в докладе «О работе издательств с начинающими писателями» на Первом съезде писателей (1934) приводил данные о темах произведений молодых авторов, напечатанных в журналах и издательствах: о рабочих на производстве – 43 % (но кто теперь помнит что-нибудь из этого массива?), о колхозах и деревне – 18 (а здесь было кое-что достойное внимания), о гражданской войне и Красной Армии – 9 % (между тем в 20–30-е годы это была самая сильная литература). В «производственной» тематике предпочитались штурмовые периоды строительства, а не освоение производства[6]. И гораздо позже на совещании писателей и производственников подсобный рабочий указывал им, что внимание в литературе обращается на передовиков и отстающих, а не на большинство, выполняющее государственную норму на 100 %[7]. Так что не только художественностью, но и объективностью эта литература не отличалась. Механический труд, далекий от природы, не поддается эстетизации. Ничего хорошего не получилось из горьковской идеи истории фабрик и заводов. Не повезло рабочему классу, хотя он ни в чем не виноват. Даже удачных образов отдельных рабочих мало. В.Я. Лакшин констатировал в 1966 г. («Писатель, читатель, критик.

---

[5] Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1956. С. 345.

[6] См.: Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1934. С. 599.

[7] См.: Увлеченность. Современный рабочий в жизни и литературе // Лит. обозрение. 1979. № 12. С. 9.

Статья вторая»): «Достижения по части изображения людей рабочего класса у нас, вообще говоря, невелики»[8]. Это при том, что огромным завоеванием литературы XX в. стало изображение сложности, психологической глубины «простого» в социальном отношении человека, чего не было ни у Л.Н. Толстого, ни у Ф.М. Достоевского (за исключением разве что проституток). Но герои Шолохова, Шукшина, «деревенщиков» отнюдь не являются типичными городскими пролетариями. Да и у Горького босяки душевно сложнее «фабричных» (как до революции чаще называли рабочих).

Даже в период после 1961 г., когда городское население СССР превысило сельское, интеллигентская «городская проза» (надо же было именно на излете советской литературы появиться этому ничего не говорящему определению!) Ю.В. Трифонова, А.Г. Битова, «московской школы» «сорокалетних» в общем не превзошла «деревенскую прозу» Ф.А. Абрамова, В.П. Астафьева, В.И. Белова, В.Г. Распутина. Городской материал ослаблял художественный уровень и у этих последних (у Астафьева в «Печальном детективе», у Белова в цикле «Воспитание по доктору Споку» и особенно в романе «Все впереди»). Важная, актуальная проблематика в эстетическое качество не переходила.

Грандиозная тема тоже не гарант высшей художественности. Великая Отечественная война была грандиознее Гражданской, но та породила великую литературу от «Белой гвардии» до «Тихого Дона», а эта, за исключением «Василия Теркина» (книги безусловно классической),– только хорошую. То ли советских Толстых перебили в молодости[9], то ли гуманитарная культура действительно все больше подавляется техницистской цивилизацией, а в общем никакая национальная литература, начиная с античных, не лидировала в мире бесконечно.

Впрочем, во всей мировой литературе бывают маловостребованные темы. Любовь в ней почти всегда взаимная – подвергаемая всевозможным испытаниям, но взаимная. Так в античных романах, «Тристане и Изольде», «Витязе в тигровой шкуре», «Ромео и Джульетте», «Мастере и Маргарите» – где угодно. А великих романов о переживаниях от неразделенной любви всего три, из них ровно по-

---

[8] *Лакшин В.* Пути журнальные. Из литературной полемики 60-х годов. М., 1990. С. 157.

[9] «“<…> Мне крупно повезло… С филологического факультета (ЛГУ.– *С.К.*) ушло на фронт добровольцами 125 человек, а вернулось только 6–7…”, – вспоминал Ф. Абрамов в начале 1983 г. <…> на творческом вечере в Доме писателей, в Ленинграде» (*Зайцев В.А., Герасименко А.П.* История русской литературы второй половины XX века. М., 2004. С. 146).

ловина русских. Один немецкий – «Страдания юного Вертера» Гёте. Другой чисто русский – «Евгений Онегин» Пушкина. Третий написан русским писателем по-английски в Америке и первоначально напечатан во Франции – «Лолита» Набокова. «Порнографией» ее сочли культурно невоспитанные пошляки.

Конечно, проблема связи тематики и уровня художественности здесь только поставлена. Но литературоведению пора переходить к решению неразработанных проблем от бесконечного варьирования разработанных.

Ю.В. Доманский *(Москва)*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР И МИР РЕАЛЬНЫЙ

Существуют две точки зрения на взаимоотношения литературы и действительности. Согласно одной из них, литература отражает внеположенную ей действительность; и делает она это либо правильно, либо неправильно. По этой логике та литература, что отражает действительность правильно, будет литературой хорошей; соответственно, та, что отражает неправильно, будет литературой плохой. По другой точке зрения литература не отражает действительность, но на основе действительности создаёт особый – художественный – мир, т.е. реализованную в комбинации словесных значений систему контекстуальных смыслов, в которых первичные (прямые) значения эстетически искажаются. В процессе создания этого мира физическая реальность деконструируется, действительные значения превращаются в контекстуальные смыслы. О таком подходе к искусству слова писал ещё Аристотель: «<…> задача поэта – говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости»[1]. В то же время художественный мир и мир реальный (в терминологии И.В. и Л.П. Фоменко – мир, в котором живёт автор[2]) не являются относительно друг друга автономными, никак не взаимодействующими мирами.

---

[1] *Аристотель*. Поэтика. Риторика. СПб., 2017. С. 20. Ср. с высказыванием современного автора: «<…> сочинительство – это искусство вранья» (*Самсонов С.А.* ДЮСШ имени Горького // Игра народная. Русские писатели о футболе. М., 2018. С. 123).

[2] См.: *Фоменко И.В., Фоменко Л.П.* Художественный мир и мир, в котором живет автор // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сб. науч. тр. Тверь, 1998. № 4. С. 3–9.

Так как же в таком случае описать отношение литературы (и шире – искусства) и действительности, если литература не отражает физическую реальность, но и не является относительно её чем-то совсем обособленным? Интересно посмотреть, как на этот вопрос отвечают не исследователи, а писатели, ведь их рефлексия относительно творчества (и собственного, и как такового), суждения на этот счёт персонажей и даже само построение произведений порою так или иначе проецируются на проблему соотношения мира реального и художественного мира; более того, эта рефлексия даёт неоднозначную, разноплановую картину понимания данного соотношения.

Многие, конечно, противопоставляют реальность физическую художественной реальности; хотя противопоставляют по-разному. А.П. Чудаков (не только литературовед, но и автор художественного произведения – романа «Ложится мгла на старые ступени») в дневниковой записи от 26 ноября 1997 г. так охарактеризовал наслаждение от творческого процесса: «Почему приятно писать роман? Погружаюсь в вымышленную, хотя и реальную действительность – в ту, в которой я бы и хотел жить, – а не в этой, в которой живу»[3]. Оскар Уайльд в одном из афоризмов, предваряющих «Портрет Дориана Грея», охарактеризовал проблему похожим образом, но через сравнение (а вернее, искажение привычного сравнения): «В сущности, Искусство – зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь»[4]. Кто-то находит компромисс между реальностями – физической и художественной, – как, например, Владимир Набоков («Литература родилась не в тот день, когда из неандертальской долины с криком: “Волк, волк!” – выбежал мальчик, а следом и сам серый волк, дышащий ему в затылок; литература родилась в тот день, когда мальчик прибежал с криком: “Волк, волк!”, а волка за ним и не было. В конце концов, бедняжку из-за его любви к вранью сожрала-таки реальная бестия, но для нас это дело второстепенное. Важно совсем другое. Глядите: между настоящим волком и волком в небылице что-то мерцает и переливается. Этот мерцающий промежуток, эта призма и есть литература»[5]) или Боб Дилан («Если гово-

---

[3] *Чудаков А.П.* Ложится мгла на старые ступени. М., 2015. С. 547.

[4] *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея. СПб., 2017. С. 6.

[5] *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе. О хороших читателях и хороших писателях // Владимир Владимирович Набоков. URL: http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-po-zarubezhnoj-literature/o-horoshih-chitatelyah.htm Дата обращения: 12.08.2018.

ришь правду, это очень здорово и правильно, а если врёшь – ну, всё равно это здорово и правильно. Вот чему меня научили народные песни»[6]; «Когда Боно или я насчёт чего-то не уверены, мы их сочиняем. Любой довод мы можем подкрепить, развив нечто реальное или нереальное»[7]).

Но есть куда как более радикальные высказывания, в которых художественный мир и физическая реальность категорически противопоставляются. В качестве примера декларации такого рода отношений приведём фрагмент из современной отечественной прозы:

«Паша учил. Он не знал, что он учит. Просто рассказывал, что ему было интересно. И мне становилось интересно. Я однажды увидел нарисованный им натюрморт и восхитился: “Как здорово!” Паша поморщился: “Дерьмо. Для комиссии. Вот как надо рисовать” – и показал тот же горшок, нарисованный в кубистической манере.

Я выпучил глаза. Паша возмутился: “Слушай, знаешь, как Кандинский говорил? Вот Вы требуете, чтобы я нарисовал горшок, в точности такой же, ‘как в жизни’. А зачем Вам этот горшок, Вы что, похлебку из него будете есть? Искусство не занимается воспроизводством горшков и мопсов. Задачи у искусства другие…”»[8]

Художественная реальность в представлениях самих художников может быть при восприятии более реальна, чем физическая (Боб Дилан вспоминает, что в радиоспектакле «Подозрение» «скрипучая дверь всегда звучала кошмарнее, чем можно представить в жизни. <…> Я спросил у парня, который делал звуковые эффекты для радиоспектаклей, как он озвучивал электрический стул, и он ответил, что это шипел на сковородке бекон. А сломанные кости? Парень достал конфетку “Лайфсэйвер”и раздавил её зубами»[9]), а может заменять собой действительный мир (тут очень показательный пример – португальский писатель Фернанду Пессоа, всю свою жизнь создающий совершенно другую относительно физической реальность и другого себя (а точнее – многочисленных других себя) в этой реальности; вот одно из его высказываний по этому поводу: «С детства я стремился творить вокруг себя вымышленный мир, окружая себя друзьями и знакомыми, никогда не существовавшими

---

[6] *Дилан Б.* Хроники. М., 2017. С. 42.

[7] Там же. С. 192.

[8] *Елисеев Н.Е.* Разорванный портрет / Елисеев Н.Е. В Питере жить: от Дворцовой до Садовой, от Гангутской до Шпалерной. Личные истории. М., 2017. С. 31.

[9] *Дилан Б.* Указ. соч. С. 59–60.

(на самом деле, я не знаю, действительно ли они не существовали, или же – это я не существую; в этом, как и во всём, мы не должны быть догматиками). С тех пор, как я осознаю себя тем, что называю собой, помню, что мысленно всегда нуждался в фигуре, движениях, характере и истории; разнообразные воображаемые фигуры были для меня такими очевидными и моими, как вещи из того, что мы называем, может быть неправильно, реальной жизнью»[10]).

Между тем взаимоотношения художественного мира и мира реального в аспекте того, что литература не отражает действительность, а создаёт свою, могут быть и принципиально иного свойства. Так, есть литературные (и не только сугубо литературные) произведения, в основе которых лежит декларативно противоречащая Аристотелю сознательная авторская установка на то, что все в таком произведении не вымысел, а правда, т.е. есть все описанные события преподносятся как события, реально происходившие с рассказчиком, и все переживания по поводу этих событий даются как случившиеся в физической реальности; рассказчик же нарочито представляет себя как биографического автора. Так построены многие произведения Сергея Довлатова и Эдуарда Лимонова, так сделаны «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева, а если выйти за пределы традиционной литературы, то можно указать на такие направления актуальной отечественной (и не только отечественной) словесности, как рэп-поэзия и стендап. В этих направлениях биографический автор, являющийся и исполнителем, художественно осмысливает и преподносит себя через субъекта в принципиально синкретическом высказывании. Делается это с явной установкой на тождество автора и субъекта при рецепции, то есть на нарочитую, даже декларативную редукцию художественности в «жизненной правде». Художественный мир в рэпе и стендапе строится и преподносится на основе установки на полное тождество его с физической реальностью и, как результат, на основе нарочитой редукции художественного начала, чему способствует природа субъекта, но при этом мир стендапа и рэпа является именно художественным миром. Т.е. даже там, где автор настаивает на том, что в произведении отражается реальность, реальность не отражается, а формируется. И эта реальность – художественная.

Вот только понимание такой реальности зависит от установки реципиента. Так называемое наивное сознание, отождествив с био-

---

[10] *Пессоа Ф.* Письмо к Адолфу Казайш Монтейру от 13 января 1935 года // MultiPessoa. URL: http://multipessoa.net/labirinto/heteronimia/1 Дата обращения: 12.08.2018.

графическим автором, например, довлатовского рассказчика или субъекта стендапа, пребудет в твёрдой уверенности, что всё прочитанной и услышанное – правда жизни, красиво оформленная под искусство. Однако и так называемое наивное сознание тоже может подходить к искусству неоднозначно – может привычно требовать строгого соблюдения правды жизни, а может, напротив, предполагать существенную разницу между жизнью и искусством. В качестве примера последнего (впрочем, не без уклона в компромисс) приведём фрагмент об ординарце Шестерикове из романа Георгия Владимова «Генерал и его армия»: «…смотрел он комедии из колхозной жизни, где мордастые и грудастые бабы, заходясь от восторга жизни, с пением бодрых маршей вязали снопы и копнили непонятную поросль, и если б его спросили, как же это соотносится с той жизнью, какую он знал мозолями и хребтом, он бы только посмотрел удивлённо: “Так это же кино!” А впрочем, не исключал он и того, что где-то, может быть, и есть такие счастливые поющие колхозы, и люди там необыкновенные, которым повезло в тех местах родиться, где нас нет»[11].

Таким образом, искусство, создавая свой – художественный – мир, не стремится отражать реальность, но предлагает довольно-таки разнообразные способы отношения к этой реальности. Думается, что в будущем можно будет эти способы классифицировать – например, основываясь на авторской позиции в данном вопросе.

Н.Л. Блищ *(Минск)*

ПИСАТЕЛЬ КАК ПЕРСОНАЖ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX в.

В предисловии к английскому переводу романа «Дар» («The Gift», 1962) В. Набоков сожалеет об окончании эмигрантской эпохи: «Этого мира больше нет. Нет Бунина, Алданова, Ремизова. Нет Ходасевича – величайшего русского поэта, какого доселе породил XX век. Старая интеллигенция вымирает, не найдя себе преемников…»[12]. Проблема преемничества его все-таки волновала – несмотря на публичную роль «одинокого короля», которую он играл в эмигрантской литературной среде. На заре писательского самоопре-

---

[11] *Владимов Г.* Генерал и его армия // Военная литература (Милитера). URL: http://militera.lib.ru/prose/russian/vladimov/index.html Дата обращения: 12.08.2018.

[12] *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2000. Т. 5. С. 317.

деления Сирин дебютировал стилизацией под Ремизова – рассказом «Нежить» (1921) – и параллельно написал рассказ «Наташа» (1921), который стилистически ориентирован на бунинскую манеру письма. Ни Ремизов, ни Бунин этого ученического жеста не заметили. Набоков же позднее регулярно напоминал о себе этим мастерам старшего поколения, причем напоминал специфическим способом – используя их как персонажей.

В галерее набоковских портретов писателей-современников гротескные шаржи на А. Ремизова – не редкость: таковы старичок Менетекелфарес («Король, Дама, Валет»), художник Орловиус («Отчаяние»), компатриот Олег Комаров («Пнин»). Бунин изображается добродушнее, но часто его образ возникает в составе «парного портрета» с Ремизовым. В романе 1974 г. «Look at the Harlequins!» («Смотри на арлекинов!») черты Бунина узнаваемы в образе Ивана Шипоградова: он «отменный романист и недавний нобелевский призер…»[13]. Фамилия «романиста» образована от названия первого эмигрантского сборника И. Бунина «Роза Иерихона» (1924). «Фигурой куда менее привлекательной был старинный соперник И.А. Шипоградова, щуплый человек в обвислом костюме, Василий Соколовский (странно прозванный И.А. «Иеремией»)…»[14], – завершает Набоков свой шарж. «Старинным соперником» И.А. Шипоградова-Бунина мог быть только Соколовский-Ремизов. Сочетание фамилии Соколовский с прозвищем «Иеремия», якобы «данным И.А.», отсылает сразу к двум ремизовским контекстам: птичьему автомифу и созданным в первые годы эмиграции текстам-плачам о погибели Руси.

В «Других берегах» И. Бунин и А. Ремизов мелькают как эпизодические персонажи в предельно сжатых воспоминаниях-виньетках. Сюжет о походе с Буниным в ресторан, напоминающий сцену обеда толстовских героев (с проекцией Стива Облонский – Бунин), завершается «египетской операцией», когда повествователь пытается помочь Бунину надеть пальто. Длинный набоковский шарф медленно выходит из рукава бунинского пальто: «это было какое-то разматывание мумии, и мы тихо вращались друг вокруг друга»[15]. Набоковская двунаправленная метафора отражает особый «королевско-фараоновский» статус Бунина в эмигрантской среде, одновременно

---

[13] *Набоков В.В.* Американский период. Собр. соч.: в 5 т. Спб.,1999. Т. 5. С. 165.

[14] Там же. С. 165.

[15] *Набоков В.В.* Другие берега: Роман, рассказы. Москва; Харьков, 1999. С. 193. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

подчеркивая преемственность Сирина по отношению к нему. Не случайно сцена заканчивается виртуозной набоковской стилизацией: «<…> герой выходит в очередной сад, <…> и звезды грозно и дивно горят на гробовом бархате, <…> и в бесконечно отзывчивом отдалении нашей молодости опевают ночь петухи» (193).

В воспоминаниях Набокова о Ремизове прочитывается состояние приглушенной вражды: «Ремизова, необыкновенной наружностью напоминавшего мне шахматную ладью после несвоевременной рокировки, я почему-то встречал только во французских кругах, на скучнейших сборищах Nouvelle Revue Française …» (192). Это сравнение Ремизова с «шахматной ладьей» предшествует микросюжету о Бунине, и подобная композиционная связка передает закрепленный в памяти Набокова сюжет соперничества двух писателей – по крайней мере в степени влияния на литературную молодежь. Шахматный двуединый ход рокировки предполагает встречное движение ладьи и короля, в роли которого на эмигрантском «игровом поле» мог выступать только Бунин. Несвоевременная рокировка чревата ситуацией беспомощности и ненужности высвободившейся ладьи, в чем, с точки зрения Набокова, и заключалась несуразность появления Ремизова – с его непереводимым «русским стилем» – во французских литературных кругах. Заметим, что в англоязычной практике ладья ассоциативно соотносится с башней («rook»), в шахматной нотации передается литерой «R» (а это первая буква фамилии писателя!). С другой стороны, облик Ремизова напоминает Набокову фигуру, которая в древнейшей арабской игре в шатрандж соотносилась с мифической птицей Рух (*араб*. «رخ»). Само слово «соперничество» в таком контексте просвечивает «инструментальным» образом птичьего пера, а это важный атрибут писательской самоидентификации для Набокова-Сирина.

Мастер сложного метафорического портрета оставил после себя целое поколение литературных наследников, большую часть которых он – в последние годы жизни – предпочел царственно не замечать. Из молодых писателей-эмигрантов им был отмечен лишь Саша Соколов с его книгой «Школа для дураков». Паронимическая аттракция в коротком набоковском отзыве – «**траг**ическая и **трог**ательная книжка» – придает дополнительный смысловой оттенок «отеческой ласки» последнему слову, ведь «трогательным» можно назвать искреннее (и несколько неумелое) подражание, одновременно вернув стертой метафоре буквальный смысл «тактильного» воздействия.

В книге «Палисандрия» (1985) Саша Соколов подключается к набоковской традиции метафорического превращения авторов в персонажей, порождая множество птичьих (и сопутствующих им древесных) образов, нередко напоминающих звукописью о сиринских приемах отделки: «велеречивое лепетание лип», «вспорхи и перепархивания пернатых <…> в кронах <…> долговязых вязов»[16]. С отчаянием «приглашенного на казнь» Саша Соколов пытается переиграть своего предшественника на его же стилевом поле – в технике музыкальных повторов и звуковых перекличек. Музыкальный код книги «Палисандрия» задан звучанием ее названия, провоцирующим не только «рифменный полет» к египетской Александрии, но и к «греко-латинскому» окказиональному толкованию. Буквально понятая «Поли-Сандрия», или «много-Сашие», намекает на латентных металитературных героев романа, которыми становятся и сам автор, пожелавший остаться Сашей, и его тезки – великие Александры: Пушкин, Блок, Солженицын. И все же главным «теневым» предшественником Соколова оказывается писатель с «птичьим» именем – Сирин.

Из писателей метрополии лишь Белла Ахмадулина была удостоена эмигрантом Набоковым короткой аудиенции. История ее поездки к Набокову в Швейцарию в 1977 г. была воссоздана спустя двадцать лет в эссе «Возвращение Набокова». Эссе пронизано цветаевским мотивом «бедственного обожания»: налицо обожествление поэтического адресата – вплоть до написания местоимения Он с большой буквы. Сквозная метафора эссе – уподобление того, кто читает Набокова, отражению черешневого лепестка в воде венецианского канала. Ахмадулина выстраивает мотивный узор из тех квазибиографических фактов, которые позволяют разглядеть свои собственные «метки» в судьбе и творчестве классика – от совпадения дней рождения (при этом намеренно игнорируется необходимый пересчет старого календарного стиля в новый) до прогулок в окрестностях Петербурга.

Любопытно, что в эссе акцентирован мотив «собачьего родства» с мэтром – в этом отношении Ахмадулина повторяет мемуарный ход предшественника: собака Набоковых, по свидетельству автора «Других берегов», приходилась «то ли внуком, то ли правнуком чеховским таксам»[17]. В описании Ахмадулиной главного события эссе – ее встречи с Набоковым в Монтрё – лирические образы и чув-

---

[16] *Соколов. С.* Палисандрия: роман. Эссе. Выступления. М., 1999. С. 18, 21.

[17] *Набоков В.В.* Другие берега. Роман, рассказы. М.; Харьков, 1999. С. 108.

ственные ассоциации преобладают над фактографией. Ахмадулина намеренно «обручает» мотивы набоковской лирики с рефлексией о жизни шестидесятников и диссидентов – для большинства друзей Ахмадулиной Набоков был несомненным кумиром.

Неудивительно, что история визита Ахмадулиной к мэтру породила свои мифотворческие отражения. Рассказ С. Довлатова «Жизнь коротка» (1985) – кривозеркальное отражение этой истории. В образе главного героя Ивана Левицкого угадывается шаржированный профиль Владимира Набокова: персонаж уединенно живет в швейцарском отеле, коллекционирует редкие виды бабочек и метафор, пишет по-английски и страстно ненавидит Нобелевский комитет. Фамилия героя – Левицкий – намек на уклон в сторону, левизну, “bend sinister”, словом – «набокость». Всеобщее благоговение шестидесятников перед Набоковым выражено по-довлатовски точно: «О чем говорить, если даже знакомство с кухаркой Левицкого почиталось великой удачей…»[18].

Покой писателя нарушает восторженная почитательница его дара – поэтесса из России Регина Гаспарян. В рассказе Довлатова Регина преподносит Левицкому первый (дореволюционный) сборник его юношеских стихов, а также свою рукопись, которую тот, возвращаясь в номер, отправляет в жерло мусоропровода: «Он успел заметить название “Лето в Карлсбаде”. Мгновенно родился текст: “Прочитал ваше теплое ясное “Лето” – дважды. В нем есть ощущение жизни и смерти. А также – предчувствие осени. Поздравляю…»[19]. В этой фразе прочитывается ирония Довлатова по отношению к набоковской аттестации «Школы для дураков» Саши Соколова («трогательная книжка»).

При всем довлатовском остроумии и пародийном блеске нельзя не почувствовать и тщательно скрываемой автором зависти. В рассказе подтверждается – пусть и в пародийном отражении – исключительность события, ставшего предметом лирической рефлексии в эссе Ахмадулиной «Возвращение Набокова». Соответствующий «апокриф» (история в ее в дописьменной, изустной форме) стал предвестием реального возвращения Набокова в кругозор русского читателя. Сам Довлатов, впрочем, также не избежал участи стать прототипом своего беллетристического «двойника». В рассказе Елены Клепиковой «Невыносимый Набоков» (1999) появляется «су-

---

[18] *Довлатов С.* Собр. соч.: в 4 т. СПб., 2000. Т. 1. С. 220.

[19] Там же. С. 222.

мрачный гигант-кавказец с глазом пугливой газели»[20], непочтительно отзывающийся о Набокове. Здесь дан собирательный образ писателя второго ряда, одержимого приступами профессиональной зависти к Набокову и переживающего три стадии набокофобии. На первой стадии он ругает классика за «тиранию ритмической линии» и «тональное насилие над читателем» (19). Затем становится тем самым читателем, который, подобно лирической героине Беллы Ахмадулиной, «завороженно скользит по набоковской фразе, как в лодке», и, в конце концов, не удерживается от заимствования «скользящих как на роликах сюжетных ходов» и «стройных, с циркулем расчерченных композиций» (18). Заимствуя у Набокова, писатель при этом страшно возмущается тем, что на любом набоковском приеме «стояло аршинное клеймо владельца» (18), но оправдывается тем, что сам Набоков «прикарманил несколько сквозных тем из русской живописной прозы – и нагло застолбил за собой» (17).

Таким образом, В. Набоков предоставил писателям следующих поколений множество способов для эстетического самоопределения: от модели поэтического обожания и подражания с попутным переосмыслением образов и ситуаций предшественника – до позиции отталкивания и дистанцирования от его наследия, чаще всего реализуемой через пародирование.

Н.М. Солнцева *(Москва)*

БОРИС ГРИГОРЬЕВ И НИКОЛАЙ КЛЮЕВ (ИСТОРИЯ ОТНОШЕНИЙ И ТВОРЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ)

Н. Клюев и Б. Григорьев познакомились летом 1918 г. в Вытегре. Об участии Григорьева в судьбе Клюева мы судим по его письмам к А.Ф. Пржецлавскому (1918) и Н. Евреинову (1930). В восприятии Григорьева Клюев – пастырь, он изобразил его на трех картинах. Григорьев – персонаж поэзии Клюева, человек, созвучный ему в понимании русского Севера («Я потомок лапландского князя…», 1918).

Их творчество представляет собой своего рода спор о России, революции, крестьянстве. В живописи Григорьева, который не был ни утопистом, ни мифотворцем, крестьяне времен мировой и гражданской войн недоверчивы, даже враждебны и опасны для тех, кто

[20] *Клепикова Е.* Невыносимый Набоков. Нью-Йорк; Тверь, 2002. С. 36. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

по другую сторону полотна. Мечтавший о земном рае и в ту пору склонный к христианскому социализму Клюев отвергал пейзанство А. Кольцова, идиллии В. Васнецова, рассуждал о жестокой участи хлебопашца, но представил крестьянский мир как ойкумену Христа, чьи обитатели просвещены высшей мудростью и наделены исключительной миссией («Песнь Солнценосца» <1917> и др.).

Судя по воспоминаниям Григорьева, его привлекла творческая натура Клюева, образ мыслей поэта, хотя он вряд ли был с ними согласен. Темы их разговоров можем предположить по лирике, включенной Клюевым в книги «Медный кит» (1918), «Песнослов» (1919; с портретом работы Григорьева). Григорьев называл Клюева славельником, и Клюев в 1917 и 1918 г., действительно славил революцию. Он воспевал коммуну («Коммуна» <1918>), старообрядческий дух Ленина («Есть в Ленине керженский дух…» <1918>) и северное старообрядчество («Меня Распутиным назвали…» <1917>), революционную месть за погибших («Матрос» <1918>), всемирное братство («Я – посвященный от народа…» <1918>), христианские идеалы революции («Революция» <1918>). Возможно, такие стихи только утверждали Григорьева-художника в мысли о народе-незнакомце.

Григорьев нелегально эмигрировал в октябре 1919 г. О пережитом им в советской России, в том числе в чужой ему революционной Вытегре, о том, как тайно пересек Финский залив, он написал поэму «Расея» (1933). Но и Клюев тогда же высказал недоумение по поводу неосуществленных идеалов свободы и равенства («Глухомань северного бревенчатого городишка…» <1919>). В его письме 1919 г. к В. Миролюбову звучат и сарказм в адрес Третьего Интернационала, и страх в связи с приближением к Вытегре белых. В «Погорельщине» (1928) девятнадцатый год отмечен особо – как гибельный. Тема поэмы Клюева – цивилизационная катастрофа, но ее предчувствовал Григорьев – герой «Расеи». Общими стали темы безбожия и одичания человека. В поздней поэзии Клюева лексема «Рассея» обозначает не только простонародье, но и окаянный мир.

Оба представляют собой оппозицию (один эмигрантскую, другой внутреннюю) по отношению к Советам. Но если Клюев верил в возрождение России и тональность его поздних произведений – скорбь и любовь, то Григорьев пытался, по всей видимости безуспешно, разглядеть народ за «рылом», он балансировал между любовью и ненавистью, что выражено в его письмах к баронессе М. Врангель, В. Каменскому, Е. Замятину, М. Горькому. Лыковая Россия, по Григорьеву, опасна для существования планеты (об этом

его «Расея»), как опасен «скиф», тогда как Клюев был «скифом» и им остался, но у «скифа» теперь иной враг – новый хан («Песнь о великой матери», между 1929 и 1934).

Григорьев – художник-экспрессионист, но признававший иконопись как школу. Авангардистский стиль поэмы Григорьева гораздо экспрессивней его полотен за счет примитивизма языка. Модернистская поэтика Клюева виртуозна в тропеизации, но также ориентирована на стилевую архаику.

Б.В. Соколов *(Москва)*

ВЛИЯНИЕ НОРМАТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ НА РАБОТУ АВТОРА С ИСТОЧНИКАМИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ОБРАЗОВ (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ БОРИСА ВАСИЛЬЕВА «А ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ» И РОМАНА ПЕТРА ПРОСКУРИНА «СУДЬБА»)

Эстетика социалистического реализма, являвшаяся единственной официально одобренной эстетической системой в советской литературе 30–80-х годов XX в., диктовала свои правила работы с источниками при создании литературных образов. Особенно жестко эти правила действовали при создании произведений, посвященных Великой Отечественной войне, когда нормативные требования эстетики социалистического реализма накладываются на преобладающую патриотическую установку, характерную едва ли не для всех войн в истории человечества, когда свои изображаются героями и победителями, а враги – проигравшими и мерзавцами. Исключения из этого правила, разумеется, есть, причем они обычно касаются действительно великих произведений, вроде «Войны и мира» Льва Толстого или военной прозы Василя Быкова. В основной же массе литературных произведений данная установка присутствует, причем в случае с произведениями, посвященными Великой Отечественной войне, она вполне органически сочетается с требованиями нормативной эстетики социалистического реализма об изображении действительности так, чтобы она соответствовала перспективе социалистического строительства.

Мы берем два примера, в которых источники основных образов устанавливаются достаточно отчетливо. Это повесть Бориса Васильева «А зори здесь тихие» (1969) и роман Петра Проскурина «Судьба» (1961–1972). В повести Васильева пятеро девушек-зенитчиц под

командой старшины Федота Васкова летом 1942 г. ценой своей жизни уничтожают германскую диверсионную группу, собирающуюся взорвать Мурманскую (Кировскую) железную дорогу, а остатки группы берет в плен единственный уцелевший – старшина Васков. По словам писателя, повесть основана на реальных событиях, когда семеро солдат, после ранения служившие на одной из узловых станций Кировской железной дороги, не дали немецкой диверсионной группе взорвать железную дорогу на этом участке, причем в живых к моменту подхода подкреплений остался только сержант, командовавший ими[1]. Очевидно, Васильев слышал одну из легенд (один из признаков этого – характерное для мифов число 7), родившихся на основе реальных событий, но имеющих с ними очень мало общего.

В действительности после того, как осенью 1941 г. стало понятно, что германо-финские войска не смогут взять Мурманск, германское командование сделало ставку на выведение из строя Мурманской железной дороги. Для этого в Финляндию была переброшена 15-я рота полка спецназа «Бранденбург-800», которая несколько месяцев проходила подготовку под руководством финских специалистов, чтобы действовать в местных условиях. 2 августа 1942 г. диверсанты «Бранденбурга» с участием финского спецназа тремя группами общей численностью 90 человек отправились в рейд к Мурманской железной дороге для того, чтобы взорвать три стратегически важных моста. Успешно выполнив задание, все группы вернулись в Финляндию 17 августа. При этом основным средством передвижения диверсанты использовали байдарки. Их потери (6 погибших, 13 раненых) были в несколько раз меньше потерь, которые понесли охрана мостов и преследовавшие диверсантов советские подразделения. Никаких попыток атаковать узловые станции диверсанты не предпринимали. В результате этих диверсий движение по Мурманской железной дороге было остановлено только на 17 дней. Учитывая относительно низкую эффективность диверсий, больше немцы диверсионных рейдов к Мурманской железной дороге не предпринимали[2].

---

[1] *Васильев Б.Л.* «Хочу пожелать, чтобы всем нам было хоть чуточку легче жить…» //Интернет-журнал «Лицей», 2013, 25 марта, https://gazeta-licey.ru/public/lyceumconversation/5261-boris-vasilev-xochu-pozhelat-chtoby-vsem-nam-bylo-xot-chutochku-legche-zhit, Вхождение 1 июля 2018 года.

[2] *Бочаров В.А.* Абвер против Мурманской железной дороги //Фронт без линии фронта. Мурманск, 2015. С. 1–28. URL: http://www.schit-gosbezopasnost.ru/wp-content/uploads/2016/03/7.

Разумеется, Васильев не имел никакого представления о тех действительных событиях в районе Мурманской железной дороги, которые послужили основой для возникновения легенды о семи солдатах, отразивших нападение германских диверсантов. Но даже по сравнению с легендой, значительно приукрасившей суровую действительность, писатель еще больше приукрасил ее в пользу Красной Армии, заменив солдат-мужчин молодыми девушками, поскольку Васильев, хотел, так сказать, восстановить справедливость: «Женщинам ведь труднее всего на войне. Их на фронте было 300 тысяч! А тогда никто о них не писал»[3]. Главное же, отряд Васкова полностью уничтожает отряд диверсантов. Фактически повесть представляет собой род сказки на военную тему, но с сохранением всех реалистических подробностей фронтового быта[4].

Главный герой романа Петра Проскурина «Судьба» Захар Дерюгин является председателем колхоза, затем исключается из партии за «аморальное поведение» (супружеские измены), а в годы войны бежит из плена и сражается в советском партизанском отряде[5]. Только из посмертно опубликованных произведений Проскурина стало известно, что прототипом Захара Дерюгина, героя вполне положительного, к которому автор относится с нескрываемой любовью, стал его отец, Лука (Лукьян) Захарович Проскурин (1904 – около 1978). Если довоенная биография Л.З. Проскурина во многом совпадает с биографией Захара Дерюгина (он, в частности, действительно создал первый колхоз в родном селе), равно как и его любвеобильность, то военная биография прототипа отличается от нее коренным образом. Лука Захарович активно сотрудничал с германскими оккупантами в Севске (в романе – Зежск) и в марте 1943 г., после первого оставления Севска германскими войсками и коллаборационистами, ушел с немцами. Он хотел забрать с собой в отступление и жену с детьми, но мать П.Л. Проскурина категорически отказалась ехать. После войны отец писателя эмигрировал в Австралию, где у него была новая семья (как минимум двое сыновей) и свой бизнес. Вообще, из воспоминаний Петра Проскурина видно, что у его отца была насто-

---

[3] *Васильев Б.Л.* «Хочу пожелать, чтобы всем нам было хоть чуточку легче жить…»

[4] Повесть «А зори здесь тихие» трижды экранизировалась. Интересно, что в последней экранизации, осуществленной режиссером Ренатом Давлетьяровым в 2015 г., купирована наиболее сказочная финальная часть повести, где оставшийся один Васков обезвреживает сразу пять диверсантов.

[5] Роман «Судьба» был экранизирован режиссером Евгением Матвеевым (он же – исполнитель главной роли Захара Дерюгина) в двух фильмах, «Любовь земная» и «Судьба», в 1974–1977 гг.

ящая деловая жилка, которой Советская власть всячески мешала проявиться[6]. Согласно фотокопии составленного в 1945 г. советским руководством Севского района «Списка виновников злодеяний Севского района, Брянской области», Лука Захарович Проскурин при немцах являлся заместителем начальника полиции этого района[7].

В отличие от Бориса Васильева, который о событиях, послуживших основой повести «А зори здесь тихие», знал только в пересказе других лиц, Петр Проскурин прототипа главного героя романа «Судьба» наблюдал непосредственно и на протяжении многих лет. Кардинальная перемена военной биографии героя в сравнении с прототипом была вызвана тем, что по канонам социалистического реализма было совершенно недопустимо делать главным положительным героем коллаборациониста, тем более нисколько не раскаявшегося в сотрудничестве с немцами и не загладившего свою вину, например, участием в советском партизанском движении. Память о нем была такова, что, по свидетельству Петра Лукича, советские партизаны хотели казнить его жену и детей, и только случайно проходивший мимо заведующий Севским гортопом (отделом топлива) Ковалев предотвратил расправу.[8] В то же время нельзя не признать, что следование законам социалистического реализма не сказалось негативным образом на обоих произведениях. Повесть Васильева обладает элементами поэтики сказки, но ее образы не кажутся искусственными, а читатели воспринимают ее как правдивое произведение о войне. Точно так же главный герой «Судьбы» предстает как вполне цельный образ, и никакой искусственности в его военной биографии не просматривается. Не исключено, что у Проскурина был своеобразный комплекс «любви-ненависти» к отцу и он реализовал его в романе, наделив героя, восходящего к отцу, той биографией, которой хотел для своего отца в реальной жизни.

---

[6] См.: *Проскурин П.Л.* Порог любви (Из дневника писателя) //Литературная Россия. 2005. № 47. 25 ноября. С. 7–8; *Арцибашев А.Н.* Скрепы «Судьбы» // Литературная газета. 2018. № 1. 18 января. С. 3. Не исключено, что Л.З. Проскурин послужил прототипом одного из главных отрицательных героев романа Анатолия Иванова «Тени исчезают в полдень» (1963).

[7] *Жуков Д.А., Ковтун И.И.* Бургомистр и палач. Тонька-пулеметчица, Бронислав Каминский и другие. М., 2017. С. 262.

[8] *Проскурин П.Л.* Порог любви. С. 8.

Секция 1: «Теоретические аспекты изучения русской литературы XX – начала XXI веков»

Н.И. Астрахан *(Житомир, Украина)*

ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ СТРАТЕГИИ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Интерпретация фактов, представляющих объектную сферу исследования, – необходимость научного познания, переводящая проблему метода интерпретации в регистр общенаучных методологических проблем. Это позволяет рассматривать герменевтику как одну из универсальных методологий современной науки, выходящую за пределы только гуманитарных исследований. Дильтеевское противопоставление «наук о природе» и «наук о духе», исходящее из оппозиции объяснение / понимание, сегодня воспринимается как один из научных мифов, требующих уточнения концепции субъекта / объекта[1]. «Логика бриколажа», что позволяет, нанизывая оппозиции, исчерпывать первоначальный познавательный импульс, характерна для мифа[2]. Естественные и гуманитарные науки, объяснение и понимание, объект и субъект, наука и миф – антиномические костыли современного мифологического мышления, считающего себя научным[3].

В контексте современной постструктуралистской парадигмы выявление мифологических элементов в процессе научного познания не ведет к его полной релятивистской дискредитации. Но позволяет по-новому оценить совокупную работу общественного сознания над построением единой картины мира, о чем писал А.Ф. Лосев уже в работе «Диалектика мифа» (1930). Факты, формирующие объектную направленность научного познания, в результате интерпретационных процедур должны занять свое место в этой картине. Это определяет логику выработки интерпретационных стратегий, призванных увязать объект – предмет – концепт и трансформировать в одну логически выверенную систему пошаговых действий, воспроизводимый любым субъектом в заданном пространстве-времени алго-

---

[1] *Щедровицкий Г.П.* Проблемы методологии системного исследования // Избр. труды. М., 1995. С. 155–196.

[2] *Леви-Стросс К.* Структура мифов // Вопр. философии. 1970. № 7. С. 151–183.

[3] *Ильин И.П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. М., 1998.

ритм познания. При этом объект локализован в реальной действительности, предмет – в концептосфере конкретной науки (скажем, литературоведения), а картина мира – в семиосфере (актуальном для всех знаковом эквиваленте ноосферы как пространства культурогенеза, объектом и субъектом которого является человек). Переходы из одной сферы в другую создают предпосылки для междисциплинарного синтеза, поскольку реальное существование объекта исследования и особенности его предметизация в рамках одной науки, стимулируют его предметное открытие в рамках других научных дисциплин. С другой стороны, активные действия по формированию научной картины мира, предпринимаемые представителями одного научного сообщества, провоцируют критическую рефлексию по поводу сделанного в рамках другого сообщества, так сказать, интеркоммуникативную проверку осуществленной интерпретации представленного научно значимыми фактами реального мира. В результате такого рода действий картина мира постоянно смещается, воспринимается как неполная, неточная или даже ошибочная, то есть постоянно требующая дополнений, уточнений и проверок.

В этом плане «опыт искусства» (понятие Х.-Г. Гадамера) особенно значителен, поскольку каждое художественное произведение представляет некую целостную картину мира и соответствующую ей концепцию человека. Художественная картина мира возникает как результат восприятия реципиентом иконических знаков, целостно представляющих узнаваемую всеми, несмотря на художественную трансформацию, реальную действительность. Эти знаки референтны по отношению к тем или иным сферам человеческого бытия, подвергающимся символическому расширению в целях репрезентации бытия в целом. Художественное моделирование реальности опирается на опыт науки и религии, вбирает, сознательно или неосознанно, его наиболее общезначимые достижения, что становится особенно очевидно в периоды смены культурно-исторических эпох: Античность и Средневековье, Ренессанс и Просвещение, эпохи романтизма и реализма, модерна и постмодерна демонстрируют парадигмальные сдвиги художественного мышления, тесно связанные с соответствующими изменениями научного и религиозного модусов познания мира. Художественные картины мира характеризуются устойчивостью, фиксируют достигнутый уровень понимания мира и человека, позволяют в процессе последующей актуализации в новых культурно-исторических условиях соотносить разновременные понимания изображенного (горизонт текста и интерпретатора), устанавливая векторы развития или деградации осуществляющего акту-

ализацию сообщества. Интерпретативные возможности представителей этого сообщества, становясь предметом рефлексии, могут свидетельствовать о наиболее существенных тенденциях культурной динамики в масштабе «большого времени».

Интерпретация литературного произведения – важная составляющая его литературоведческого познания, актуальная для истории литературы и литературной критики, – имеет, таким образом, не только узкое значение, ограниченное задачами данной научной дисциплины. Ее конечным (и в то же время всегда промежуточным в плане движения произведения сквозь время и цепочки субъектов интерпретации) результатом является характеристика картины мира и концепции человека. Возникая на пересечении эстетического и этического, проверяясь становлением, развертыванием и завершением художественной целостности[4], картина мира и концепция человека обнаруживают общую или различную для автора и интерпретатора иерархию ценностей, соотносимую в процессе интерпретации и ее интерсубъективной проверки с общечеловеческими (универсальными) смыслами. Открытость литературоведения к общекультурным задачам должна быть осмыслена как атрибутивная черта этой научной дисциплины, приобретающая особый вес в ситуации, когда синтез гуманитарного знания, преодоление «растерзанности»[5] человека в пространстве современных гуманитарных дисциплин осознаются как назревшая необходимость.

Интерпретационные стратегии современного литературоведения многочисленны. Среди наиболее значительных методологических установок, определяющих стратегии интерпретации литературного произведения, можно выделить как своеобразные полюсы, между которыми колеблются сциентические и антисциентические интенции науки о литературе, структурально-семиотическую и герменевтическую. Одна предполагает внимание к особенностям структуры художественного текста, языку художественной литературы как вторичной моделирующей системы, процессам кодирования и декодирования значений в ходе эстетической коммуникации[6], то есть направлена на аналитическое объяснение текста как языкового фе-

---

[4] *Гиршман М.М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2007

[5] *Разеев Д.Н.* Формирование дисциплинарного пространства культурологии // Материалы науч.-методической конференции (16 янв. 2001 года, Санкт-Петербург). СПб., 2001. С. 132–140.

[6] *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2001. С. 150–391.

номена. Вторая нацелена на онтологически значимое синтетическое понимание литературного произведения как художественной модели бытия, части, которая, согласно принципу герменевтического круга, отражает неизвестное нам целое, проявляет его смысл. Первая стратегия имеет ярко выраженный объектный характер: ее определяет понимание объекта исследования, специфика его предметизации. Вторая – субъектно ориентирована: онтологическая герменевтика акцентирует элементы самопознания в процессе интерпретации текста (мы никогда наперед не знаем, какими себя обретем в результате интерпретации[7]). Она исходит из личностного понимания «литературного текста», его глубинной связи с языком как «домом бытия», онтологическими задачами творчества, отождествляет постигаемые в результате интерпретации текстовые смыслы с личностно значимыми бытийными смыслами. Постструктуралистская методология не воспринимается как самостоятельная, поскольку является производной от структурально-семиотической, надстраивается над ней, заменяя структуру, коммуникацию, верифицируемую познавательную процедуру соответственно децентрацией, письмом, игрой, замыкая бытие на Текст и превращая смысл в хаос. Подобно тому, как художественная практика постмодернизма свободно апеллирует к любым художественным системам прошлого, избегая однозначных предпочтений, постструктуралистское литературоведение в условиях декларируемой им игровой свободы обращается к методологическим наработкам разных литературоведческих школ, меняя векторы и оценки, противопоставляя доксе парадокс, порождая «противоположные общие места», быстро становящиеся новыми «общими местами», антитопосами.

Как процессуально ориентированные (субъектно-объектные) методологические установки могут быть охарактеризованы те, что обусловлены рецептивной эстетикой, то есть включающие деятельность читателя в построение представления о предмете исследования. Генетическая связь рецептивной эстетики с феноменологическим литературоведением Р. Ингардена акцентирует именно процессуальный и субъектно-объектный характер такой методологической ориентации, поскольку на передний план выходит сам процесс познания, феноменологическое вглядывание субъекта в объект исследования, обусловливающее особенности его последующей предметизации.

---

[7] *Гадамер Х.-Г.* Текст и интерпретация (из немецко-французских дебатов с участием Ж. Деррида, Ф. Форгета, М. Франка, Х.-Г. Гадамера, Й. Грайша и Ф. Ларуелля) // Герменевтика и деконструкция. СПб., 1999. С. 226.

Нарастающее значение методологической рефлексии современного литературоведения, стремление к методологическому синтезу, плюрализму и даже анархии, отказывающейся от метода, поскольку он заранее предопределяет результат исследования[8], свидетельствует о кризисной ситуации. Прежде всего, это кризис субъекта познания, протестующего против формализации современной науки, утраты личностных смыслов в процессе научного познания, замкнутого на ограниченный методологическими установками круг познаваемого. В этом отношении интерпретация литературного произведения, актуализируя герменевтическую традицию и выходя за ее пределы, становится пробным камнем для современного литературоведения, проверкой для исследователя и методологически значимых литературоведческих традиций прошлого и настоящего. Интерпретационная стратегия может быть продуктивной только в случае преодоления методологической инерции, творческого ее обновления в процессе реализации, то есть в случае, когда она становится уникальной, узнаваемо индивидуальной, связанной с расширением интерпретационного потенциала того или иного литературоведческого метода и методологического арсенала литературоведения в целом. А значит, ведущей к новому взгляду на природу литературного произведения и художественного творчества в целом.

М.Б. Лоскутникова *(Москва)*

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ВЕКТОРЫ ПОСЛЕДНЕГО СТОЛЕТИЯ В ИЗУЧЕНИИ СТИЛЕВОЙ ПАРАДИГМАТИКИ РУССКОЙ ПРОЗЫ XIX–XXI ВЕКОВ

В отечественной литературоведческой практике последнего столетия неоднократно рассматривались парадигмы стилевого развития русской прозы как XIX, так и XX – начала XXI вв. Внимание исследователей было обращено на ведущие стилевые тенденции феномена русской прозы XIX в. – пластическую и аналитическую линии ее развития, а также на стилевые направления, явившие классическую и неклассическую картину мира в русской прозе XX–XXI веков.

Стиль, со времен И.В. Гете понимаемый как «высшая ступень» мастерства[9], на которую может подняться художник, в XX в. вслед

---

[8] *Касперський Е.* Література. Теорія. Методологія // Література. Теорія. Методологія. К., 2008. С. 9–37.

[9] *Гете И.В.* Простое подражание природе, манера, стиль // *Гете И.В.* Собр. соч.: В 10 т. / Пер. с нем. М., 1980. Т. 10. С. 28.

за А.Ф. Лосевым осознается как «последняя реальность художественного лика»[10], в силу чего научный интерес к указанной категории неистощим. При этом отрадно, что в науке XX – начала XXI вв. изучение стиля в литературоведении, т.е. рассмотрение стиля в аспекте формирования *образа и образной системы* произведения, все чаще ориентировано на значимость не только такого детерминирующего носителя стиля, как сюжетно-композиционная и мотивно-архитектоническая организация целого, но и на концептуально-системные особенности художественной речи, являющейся, по словам А.В. Чичерина, «*первоэлементом* литературного стиля»[11]. Являясь телеологическим инструментом изображения, индивидуальный стиль автора предъявляет к каждому его слову определенные требования необходимости и достаточности: как писал М.М. Бахтин, слово «становится художественным, поскольку управляется <…> заданием» художника[12].

В творчестве А.С. Пушкина рождается классический стиль русской литературы, в т.ч. прозы. Стиль Пушкина еще в довоенные годы многопланово-последовательно проанализирован В.В. Виноградовым[13]. Классический стиль обнаруживает нерасторжимое слияние национальных форм мировидения и общечеловеческих ценностей. После Пушкина в русской прозе XIX в. сформировались две тенденции стиля – аналитическая, ориентированная на интенсивную работу мысли автора (вплоть до публицистической огранки текста) и отличающая творчество Ф.М. Достоевского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, отчасти Л.Н. Толстого, и пластическая, предполагающая создание объемных «живых» характеров людей и представленная в произведениях И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, А.П. Чехова. Анализ первой тенденции представлен целым рядом публикаций, среди которых написанные в разные годы работы Л.Я. Гинзбург, В.Е. Хализева, Б.М. Эйхенбаума и др.[14]. Творчество художников, воплотивших свое «задание» в детерминантах второй стилевой тенденции, также мно-

---

[10] *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 153.

[11] *Чичерин А.В.* Ритм образа: Стилистические проблемы. 2-е изд., расшир. М., 1980. С. 176, 204.

[12] *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 164.

[13] *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М., 1941.

[14] *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л., 1977; *Хализев В.Е.* Художественная пластика в «Войне и мире» Л.Н. Толстого // Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. М., 2005; *Эйхенбаум Б.М.* О противоречиях Льва Толстого // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969 и др.

гократно было в центре внимания ученых – Г.Б. Курляндской, Ю.В. Манна, В.М. Марковича, В.А. Недзвецкого, И.Н. Сухих и др.[15]. В заключение стоит отметить, что оппозиционные применительно к стилеобразованию русской прозы XIX в. понятия «аналитический» – «пластический» в науке могут иметь иное терминологическое выражение. Так, А.П. Чудаков видел в литературном процессе XIX в. художников с «сущностным» типом литературного мышления (Ф.М. Достоевский) и «формоориентированных» авторов (И.С. Тургенев)[16].

Принципиально другими становятся исследовательские векторы при изучении стилевой организации произведений Серебряного века русской литературы, а затем и русской прозы XX в. Такая научная трансформация обусловлена особенностями развития самого литературно-художественного процесса, который в свою очередь является в высокой степени отражением общественно-политического движения. Состояние умов определяет специфику новых художественно-творческих «заданий». Среди последних публикаций, обращенных к этим проблемам, отметим сборник статей, посвященный неклассическим моделям мира в отечественной литературе[17].

В исследовательской теории и практике важно стилевое смыслоразличение реалистической традиции и романтизма. Если первый феномен является непреходящей данностью русской литературы XX в., то развитие второго отличается дискретностью[18]. С завершением общеевропейской эпохи своего развития 1800–1820-х гг. романтизм в отечественной литературе оказывается востребованным лишь в кризисные периоды, в т.ч. сразу после революции 1917 г. и в 1920-е гг., а также в годы Великой Отечественной войны и в первые послевоенные годы (1946–1948). Наряду со смыслоразличением «больших стилей» реализма и романтизма для понимания русской литературы XX в. значимо ее модусное стилеобразование, что было

---

[15] *Курляндская Г.Б.* Эстетический мир И.С. Тургенева. Орел, 1994; Манн Ю.В. Тургенев и другие. М., 2008; *Маркович В.М.* И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1982; *Недзвецкий В.А.* И.А. Гончаров – романист и художник. М., 1992; *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987 и др.

[16] *Чудаков А.П.* Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 103.

[17] Неклассические модели мира в русской литературе: Сб. ст. М., 2017.

[18] *Ковалев В.А.* Многообразие стилей в советской литературе. М.; Л., 1965; *Комина Р.В.* Современная советская литература: (художественные тенденции и стилевое многообразие). М., 1978; *Скороспелова Е.Б.* Идейно-стилевые течения в русской советской прозе первой половины двадцатых годов. М., 1979 и др.

актуализировано в последней четверти XX века[19]. Конструктивная систематизация парадигматических вопросов индивидуального стиля художника, классического национального стиля, типологии стилевого развития ряда эпох и др. осуществлена в академическом издании на рубеже 1970-1980-х гг.[20], не потерявшем своего научного смысла и поныне.

Среди современных продуктивных исследовательских векторов в изучении литературно-художественного стиля следует указать на интертекстуальную проблематику, в т.ч. в отечественной науке[21], на интерес к аллегорическим и символическим знакам культуры[22], на компаративные ракурсы рассмотрения русской и европейской прозы[23] и т.д.

Д.В. Кротова *(Москва)*

НЕОМОДЕРНИЗМ КАК ТЕНДЕНЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В новейшей литературе взаимодействуют разнообразные направления, среди которых обычно принято выделять постмодернистское и реалистическое. Как представляется, есть основания для того, чтобы обозначить еще одну тенденцию, весьма значимую в литературном процессе сегодняшнего дня, – неомодернистскую.

Неомодернизм, с нашей точки зрения, представлен именами Е. Водолазкина, А. Варламова, М. Голубкова, в значительной степени – М. Шишкина, П. Крусанова (на этапе творчества 1990-х годов) и др. Само название этого направления говорит о том, что основные его художественные установки связаны с актуализацией модернист-

---

[19] *Гей Н.К.* Художественность литературы: Поэтика. Стиль. М., 1975; *Поспелов Г.Н.* Проблемы исторического развития литературы. М., 1972; *Руднева Е.Г.* К вопросу о пафосе как стилеобразующем факторе // Литературные направления и стили. М., 1976; *Тюпа В.И.* Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987 и др.

[20] Теория литературных стилей: В 4 тт. М., 1977–1982.

[21] *Москвин В.П.* Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М., 2011; *Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. М., 2012 и др.

[22] *Евангулова О.С.* Художественная «вселенная» русской усадьбы. М., 2003; *Щукин В.Г.* Усадебный текст русской литературы // Щукин В.Г. Российский гений просвещения. М., 2007; Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. СПб., 2011 и др.

[23] Русистика и компаративистика: Сб. науч. ст. Вып. 1–11. М., 2006–2016 и др.

ской литературной традиции. Безусловно, подобная актуализация не означает буквального и непосредственного воссоздания модернистских художественных законов в литературе рубежа XX–XXI вв. – это было бы невозможно в силу радикально изменившихся, по сравнению с эпохой модернизма, социальных, культурных, эстетических условий. Тем не менее основополагающие принципы модернистского художественного мышления оказались вновь первостепенно значимы для названных писателей XXI в.

О реактуализации модернистских художественных закономерностей в современной литературе размышляют некоторые ученые, например, Я.В. Солдаткина[1], М.М. Голубков[2], термин «неомодернизм» употребляет А.В. Рясов[3]. Но критерии интерпретации модернистских принципов в прозе[4] конца XX – начала XXI в. у названных авторов оказываются различными. Так, для Я.В. Солдаткиной на первом плане оказывается содержательный, проблемно-тематический критерий, для М.М. Голубкова – представление о неких универсальных, надвременных смыслах, которые становятся первостепенно значимы в художественном мышлении некоторых современных писателей. Как нам представляется, именно критерий *универсализации* является основным при размышлении о неомодернистских закономерностях в современной литературе. Универсализация предполагает доминирование бытийных смыслов над конкретно-историческими, социальными. Именно этот принцип и определяет логику художественного мышления Е. Водолазкина, А. Варламова и др. Достаточно вспомнить, например, роман Водолазкина «Лавр», где намеренно подчеркнут «вневременной» характер происходящих событий. Действие порой умышленно выводится за пределы конкретной исторической эпохи – основные события разворачиваются в XV в., но порой будто бы невзначай вторгаются реалии сегодняшнего дня. Подобное писательское решение обусловлено именно логикой уни-

---

[1] *Солдаткина Я.В.* Неомодернистские тенденции в современной русской прозе // Литературоведение на современном этапе. Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. К 130-летию со дня рождения Е.И. Замятина. По материалам Международного конгресса литературоведов 1–4 октября 2014 года. Вып. 2. Кн. 2. Тамбов; Елец, 2014. С. 377–386.

[2] *Голубков М.М.* Время как проблема (к аксиологии современного романа) // Материалы V Международной научной конференции «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)». М.: МАКС Пресс, 2016. С. 15–20.

[3] *Рясов А.* Поля языка. URL: http://www.chaskor.ru/article/polya_yazyka_32676.

[4] Данный термин применяется также по отношению к современной поэзии. В настоящей работе мы обосновываем этот термин применительно к прозе.

версализации – автор размышляет о человеке вообще, о тех аспектах человеческой жизни, которые не зависят от времени: о вере, любви, сострадании, тех непреходящих ценностях, которые не связаны с эпохой или социумом. Сходная логика художественного мышления действует в романе А. Варламова «Мысленный волк», где исследуется не только определенный период в жизни нашей страны (Первая мировая война, революция 1917 г.), но, в первую очередь, некие универсальные закономерности отечественной истории, специфика национального сознания, революция как органическое явление национальной жизни. Принцип универсализации раскрывается и в романе М. Голубкова «Миусская площадь». Автор исследует русскую историю XX в. (ее ключевые эпизоды – начало 1930-х годов, 1937-й год, начало 1950-х), но за конкретно-историческим планом содержания стоит более значимый для автора – бытийный. Художественной задачей М. Голубкова является исследование онтологической сути русской истории, ее скрытых движущих сил, имеющих прежде всего моральную природу (не случайно уже в одной из первых рецензий на этот роман было справедливо отмечено, что Голубков стремится осмыслить отечественную историю в этическом ракурсе[5]).

Основы литературного мышления писателей-неомодернистов и постмодернистов оказываются, таким образом, зачастую принципиально различными: если для постмодернизма в значительной степени характерен тотальный релятивизм, тотальная относительность (что ярче всего демонстрирует творчество Сорокина), то для неомодернистского художественного сознания характерен поиск неких онтологических опор, константных и не зависящих от времени и социума оснований человеческого бытия. Неомодернистскую прозу характеризует ярко выраженный этический вектор (нивелированный порой в произведениях постмодернистов, достаточно вспомнить «Норму», «Ледяную трилогию» или «Манарагу» Сорокина).

Можно выделить определенный *проблемно-тематический комплекс*, круг принципиально значимых тем, характерных для неомодернистского литературного мышления. Весь корпус неомодернистских текстов, на наш взгляд, объединяет, во-первых, пристальное внимание авторов к нравственной проблематике, во-вторых, тема времени, в-третьих, проблема личности в истории. Среди разнообразных аспектов *этической* проблематики для неомодернистов ока-

---

[5] *Ермакова А.* Михаил Голубков. Миусская площадь. Версия правды // Знамя. 2008. № 12.

зывается наиболее важным осмысление феномена зла как в онтологическом, так и в социальном измерении. Именно эта тема обретает особую значимость в романе Голубкова «Миусская площадь», занимает существенное место в художественной системе романа Водолазкина «Лавр», проблематика которого связана с идеей греха и искупления; вопрос о зле обретает острое звучание в романе Водолазкина «Авиатор». Особое внимание к этическим смыслам очевидно и в более ранних произведениях Водолазкина, например, в романе «Соловьев и Ларионов». В «Мысленном волке» Варламова доминирование моральных аспектов содержания отражено уже в названии произведения: образ «мысленного волка» – это и есть обобщенное выражение зла, разрушительной энергии, которая оказывает влияние и на индивидуальное, личностное сознание, и, порой, на исторические судьбы целой страны.

Проблема *времени* становится принципиально значимой в целом ряде неомодернистских текстов. В сфере интересов неомодернистов оказываются самые разные ее аспекты. Например, проблема соотнесенности и взаимодействия различных временных пластов: так, в «Лавре» Водолазкина соотносятся Средние века и современность, сопоставляются разные этапы в жизни одного человека, в «Авиаторе» выстраивается параллель между началом и концом XX в.; в «Мысленном волке» Варламов обращается к переломной эпохе начала XX в., поскольку анализ этого периода позволяет выявить некие общие закономерности русской истории и, следовательно, обнаружить их действие и в современной эпохе (хотя напрямую прошлое и современность в этом романе не сопоставляются, тем не менее, эта параллель прочитывается аналитически).

Авторы-неомодернисты размышляют о сути феномена времени. Так, Водолазкин в романе «Лавр» говорит о том, что время существует лишь постольку, поскольку оно необходимо несовершенному человеческому разуму – ибо он не в состоянии воспринять все явления жизни одновременно, в их единстве. На самом деле разделение событий во времени – всего лишь условность, и в пространстве Вечности время будет отменено. Совершенно иное понимание феномена времени раскрывается в романе Голубкова «Миусская площадь». Одним из ключевых понятий в нем является понятие «родного времени» – имеется в виду то время, когда человек переживал наивысший подъем душевных сил, когда он чувствовал себя нужным и востребованным, когда рядом с ним были близкие и любимые люди. Представление Голубкова о времени во многом противоположно тому, которое выражает Водолазкин: если, по Водолазкину, человек

не укоренен в каком-то определенном временном этапе и Вечность – это не что иное, как преодоление «клетки» времени, то в романе Голубкова проводится мысль о том, что человек связан со своим «родным» временем прочнейшими узами и даже смерть есть переход в свое «родное» время (см. окончание первой части «Миусской площади»).

Еще одна важнейшая идейная грань неомодернистских текстов связана с осмыслением *проблемы личности в истории*. Всем неомодернистам свойственна определенная общность в понимании этой проблематики: в их произведениях личность, как правило, – активный участник исторического процесса. Герой неомодернистских текстов не только не стремится «уйти» от истории, но и, напротив, пытается повлиять на ход событий, поскольку остро ощущает соотнесенность своей частной судьбы с судьбой своей страны. Примером подобной логики соотношения личности и истории в неомодернистских текстах является роман «Миусская площадь» Голубкова, герои которого – Константин Грачев (в первой части романа), Борис Грачев (во второй части) не мыслят частной самореализации в отрыве от исторического пути страны. Константин Грачев, выполняя в 1933 г. важное государственное задание, воспринимает возложенную на него миссию не как формальную обязанность, а прежде всего как свой нравственный долг. Борис Грачев, курирующий ядерные разработки СССР в 1937 г., оказывается в определенный момент в ситуации этического выбора и, не задумываясь, жертвует собой во благо страны. Он отказывается продать секрет ядерной лаборатории в Штаты, сознавая, что этот отказ будет стоить ему жизни (и действительно, Борис становится жертвой репрессий).

Главный герой романа Варламова «Мысленный волк» (Василий Комиссаров), герой романа Водолазкина «Соловьев и Ларионов» (генерал Ларионов) также занимают позицию активного участия в истории и стремятся не только осмыслить логику ее движения, но и повлиять на ее ход. В этом смысле векторы художественного мышления модернистов и неомодернистов зачастую оказываются полярными, поскольку модернисты, напротив, нередко показывали героя, намеренно дистанцированного от исторического движения, принципиально не стремящегося к вовлеченности в социально-исторический процесс (Мастер в романе Булгакова, Юрий Живаго у Пастернака, Николай Кавалеров у Олеши и др.). Хотя и у неомодернистов такой герой тоже иногда находится в центре повествования (Иннокентий Платонов в романе Водолазкина «Авиатор»), значительно более характерна для персонажей неомодернистской литературы

активная включенность в историю и ощущение своей глубокой причастности к ее ходу.

Неомодернизм – многомерное и развивающееся направление в современной прозе, художественные установки которого формируют одну из значимых и наиболее интересных граней литературного процесса рубежа XX–XXI вв.

А.Н. Андреев *(Москва)*

НАУЧНАЯ ЦЕННОСТЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Все наши изыскания в области *персоноцентрического литературоведения* (так мы называем методологию, когда персонцентризм, т.е. ориентация на высшую, по меркам культуры, ценностную ориентацию человека, предлагается в качестве решающего критерия художественности) так или иначе упираются в концепцию человека и, следовательно, в концепцию личности.

В какой степени антропология, используемая в персоноцентрическом литературоведении, является научной, с точки зрения естественных наук о человеке?

Разумеется, философия человека принимает к сведению обобщающие выводы специалистов по психике и сознанию человека (например, Н.П. Бехтеревой, а также ведущих сотрудников Института мозга им. Н.П. Бехтеревой РАН) в качестве неких ориентиров.

Вместе с тем у литературоведа, занимающегося проблемами антропологии, есть несомненное преимущество. Дело в том, что литература в своих высочайших проявлениях представляет нам модели работы психики и сознания – так называемого духовного (ментального) мира человека. Писатели, поэты и литературоведы (занимающиеся философией литературы) не знают, что такое мозг и психика; однако результаты работы психики и сознания становятся материалом для их работы. Ценности, идеалы, проблемы сознательного и бессознательного участия личности в процессе жизнетворчества и процессе создания словесно-художественных ценностей – так или иначе входят в предмет и объект изучения литературоведения. Невозможно изучать литературу и совершенно абстрагироваться при этом от проблем психики и сознания человека. Поскольку человек – существо информационное (согласно принятой нами версии), поскольку психика и сознание – единственные сферы, взаимодействие которых непосредственно связано со словесно-художественной дея-

тельностью человека, постольку персоноцентрическое литературоведение начинается с проблем психики и сознания человека.

Хочешь понять литературу – разберись с человеком (в данном случае с законами его нравственно-философской и художественно-эстетической деятельности).

По нашему мнению, философия, литературоведение и медицина с разных сторон исследуют один и тот же объект. Так или иначе, последующий синтез естественных и гуманитарных наук неизбежен, и свою задачу мы видим в том, чтобы наблюдениями над законами функционирования литературы способствовать многомерному постижению объекта, имя которому – феномен человека.

Нет взаимодействия психики и сознания – нет и литературы, потому что исчезают объект и предмет литературы.

Познание, прежде всего познание человека, развивается вовсе не линейным и не одномерным, а противоречивым и парадоксальным путем. Ведь литературу, строго говоря, невозможно назвать способом постижения человека. Такие метафоры, как «человековедение», «постижение души», «поиски истины» и прочая «лирика», – это авансы и реверансы с комплиментами. Литература культивирует *интуицию* как способ постижения человека (в противовес *абстрактно-логическому* мышлению, на которое опирается наука). Чувственно воспринимаемые *образы* литература противопоставляет *понятиям*, которые воспринимаются исключительно абстрактно-логическим мышлением.

Но что при этом получается?

Получается очевидное, хотя гносеологически невероятное. Это как раз тот случай, когда добросовестному исследователю следует удивиться, чтобы идти дальше. Когда литература становится предметом и объектом для науки (литературоведения, философии, психологии), то оказывается, что в литературе (точнее, в предмете и объекте литературы) содержатся зерна научных истин, добытых «неизвестным науке способом».

Иными словами, в интуитивно создаваемых образах содержится то, что является собственно предметом науки. И литература вполне способна в чем-то дополнять науку – не опережать, уточним, а именно дополнять (мифы о «прозрении» или «непосредственном постижении истины» литературой и ее творцами – это именно мифы, лишенные научной основы). В чем же?

Литература, если она в какой-то мере является деятельностью философско-эстетической, интересна прежде всего философии (секреты функционирования мозга, психики и уж тем более так называ-

емого *бессознательного* – пока для науки за семью печатями). А уж философия всегда найдет общий язык с математикой и естественными науками.

Парадокс: самое сложное в деятельности психики и сознания – на виду, чем и пользуется литература; это дает литературоведам-философам определенный шанс и не делает их работу бессмысленной. Забавной (фактически именно бессмысленной) является та часть литературоведения, которая функционирует не как наука (не по законам сознания), а как литература, которая не отдает себе сознательного отчета в своей слабо контролируемой сознанием деятельности.

Что же может предложить сегодня литературоведение (в нашем случае персоноцентрическое) специалистам, изучающим деятельность психики и сознания?

Первое. Писателям и поэтам всех времен и народов интересны ч*увства и мысли* героев. При этом как особый предмет их интереса можно выделить *взаимодействие* мыслей и чувств, создающее некий симбиоз. Кроме того, далеко не любые чувства и мысли создаваемых персонажей интересны художникам слова, а только те, которые *универсальны*, типичны для людей и потому наиболее сильны и разнообразны. Если вспомнить, что психика не может действовать в отрыве от базовых инстинктов, – самосохранения и продолжения жизни, – то наиболее сильные эмоции обслуживают именно витальные потребности человека. К такого рода эмоциям относятся прежде всего любовь, дружба (а также их оттенки и антиподы: ревность, предательство, неверность, коварство, лицемерие и т.д.), потребности познания (когнитивные, умные чувства).

Второе. Развитие литературы, при всей кажущейся хаотичности, шло вполне определенным путем: от психики – к сознанию, от индивида – к личности. Именно такой путь является вектором прогресса в литературе и культуре.

Третье. Чувства при этом становятся все более умными (часто в этой связи используют ситуативные синонимы *тонкими, глубокими*), а мысли (идеи, концепции) – все более сложными (системными), и не в последнюю очередь благодаря умным чувствам.

Четвертое. Индивид при подобной информационной эволюции неизбежно превращается в личность.

Пятое. Происходит смена типов управления информацией. Что бы мы ни говорили о человеке и о его достижениях в любых сферах жизни (в области научного познания или просто эмоционального существования), мы в принципе не можем обойтись без двух ключевых понятий: *1) информация* и *2) управление* информацией.

На сегодняшний день мы с большой долей уверенности можем утверждать, что человечество обладает *двумя типами управления информацией: бессознательным (психическим) и сознательным.*

«Человек эмоциональный» (*индивид*) выстраивает свои отношения с миром бессознательно (при этом рациональное начало, опирающееся на *интеллект,* может внешне доминировать). Факт и степень участия интеллекта в процессе освоения мира не делает человека существом сознательным (разумным).

«Человек разумный» (*личность*) начинается там, где возникает сознательное, разумное управление информацией, имеющей отношение, прежде всего, к человеческому измерению (к психике и сознанию). С точки зрения *информационной*, личность понимается как тип управления информацией, когда приоритет в выстраивании информационной картины мира отдается *сознанию*. Индивидоцентризм уступает место персоноцентризму.

С.А. Дубровская *(Саранск)*

ПРОБЛЕМА СЕРЬЕЗНОСТИ В КНИГЕ М.М. БАХТИНА «ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА РАБЛЕ И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА»[1]

Проблема серьезности – одна из важнейших научных проблем, находящихся в центре внимания М.М. Бахтина с конца 1930-х («Тетради к “Рабле”», «Проблема серьезности», «<Риторика, в меру своей лживости…>», «<К вопросам самосознания и самооценки…>», «Дополнения и изменения к “Рабле”») и до начала 1970-х годов («Рабочие записи 60–х – начала 70–х годов»). Размышления о серьезности, серьезном слове, серьезном дискурсе связаны с исследованием смеха, смеховой культуры и входят в раблезианские штудии ученого. Понятие серьезности и его смысловая нюансировка помогают Бахтину прояснить сущность образов, сюжетных ситуаций, языка романа Рабле, а также показать «общие функции смеха в историческом развитии культуры и литературы»[2].

Проблема серьезности (как научная проблема) была обозначена М.М. Бахтиным в известном фрагменте «К философским основам

---

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00341 А.

[2] *Бахтин М. М.* Собр. соч.: в 7 т. М., 1996-2012. Т. 4(2). С. 136. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках, номер тома обозначается римской цифрой, страницы – арабской.

гуманитарных наук» (V, 10, 386–387)[3] уже после завершения рукописи о «Франсуа Рабле в истории реализма». В это же время Бахтин работает над «Дополнениями и изменениями к “Рабле”», в которых намечается целый ряд раскрывающих проблему аспектов. В частности, ученый вводит понятие «осерьезнения мира». Понятие не получает терминологического статуса, однако его использование позволяет, во-первых, показать неоднородность серьезности (официальная – неофициальная), а во-вторых, уточнить оппозицию смехового и серьезного, где серьезное – синоним «угрозы, устрашения, страха» (IV(I), 682). Оценивая важность появления данного проблемного узла, И.Л. Попова справедливо полагает, что «обсуждение в книге о смеховой культуре проблемы серьезности, если бы оно состоялось, по своим последствиям было бы сопоставимо с введением в книгу о Достоевском, при подготовке ППД, проблемы смехового» [V, 481]. Достаточно близка к этой позиции и точка зрения К. Эмерсон, определяющей обращение Бахтина к проблеме серьезности как примету его «пост-карнавального» периода[4]. Не вступая в полемику с известной американской исследовательницей, отметим, что феномен серьезности как неотъемлемой и обязательной части того серьезно–смехового пространства литературы, в котором возможно полноценное существование смехового слова, осознается Бахтиным именно при анализе карнавальных обертонов творчества Рабле.

Обозначенное уже в рукописи «Франсуа Рабле в истории реализма» (1940) четкое разделение серьезности на официальную (догматическую, ограниченную, окаменелую, ложную, авторитарную и т.п.) и неофициальную (новую, свободную, трезвую, не исключающую смехового аспекта, готовую к обновлению) (IV(I), 11–507) сохраняется в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965), что создает необходимый «диалогический фон» смеху, смеховому слову, смеховому дискурсу. При этом, обозначая свою книгу как «только некоторый *материал* для философии и эстетики смеха» (выделено М. М. Бахтиным. – *С.Д.*) (IV(II),134), Бахтин значительно расширяет и углубляет проблему серьезности, «проговаривая» в специальном фрагменте первой главы идеи о трагической серьезности, строгой научной серьезности, подлинной открытой серьезности и делая теоретические обобщения,

---

[3] «Серьезность, – подчеркивает Бахтин – задерживает, стабилизирует, она обращена к готовому, завершенному в его упорстве и самосохранении» (V, 10).

[4] См.: *Emerson C.* On Mikhail Bakhtin and Human Studies (with continual reference to Moscow and Sheffield). URL: https://soundcloud.com/user-822403824/caryl-emerson

демонстрирующие «взаимоотношения» разных форм серьезности и смеха (IV(II), 133–136). Необходимо подчеркнуть, что отмеченное в книге сопоставление трагедии и смеха как своего рода аналога оппозиции «серьезное – смеховое» было обозначено Бахтиным еще в начале 1940-х гг. в одном из дополнений работы «К вопросам теории романа. Проблема диалога, письма и автобиографии» (подзаголовок: «К концу четвертой главы»[5]) (III, 557). Сополагая смех и трагедию, ученый подчеркивает: «И трагедия и смех одинаково питаются древнейшим человеческим опытом мировых смен и катастроф (исторических и космических), памятью и предчувствиями человечества, отложившимися в основном человеческом фонде мифа, языка, образов и жестов. И трагедия и особенно смех стремятся изгнать из них страх, но делают они это по-разному. *Серьезное* мужество трагедии, остающейся в зоне замкнутой индивидуальности. Смех реагирует на смену весельем и бранью <…>. И трагедия и смех одинаково бесстрашно смотрят в глаза бытию, не строят никаких иллюзий, трезвы и требовательны. Подлинная трагедия – оптимистична (за отмирающей частью она ощущает целое); смех – глубоко и последовательно оптимистичен. Оптимизм *целого*, побеждающий всякий «*частный»* страх. Образ человека, создаваемый трагедией и смехом. И там и тут снимается и сжигается ограниченность и обособленность человеческой индивидуальности и всего готового и завершенного (строя, власти, истины, добра, красоты) с их претензиями на увековечение и дальнейшую жизнь в границах той же формы. И там и тут разбивается именно *граница*, создающая старую форму. *Граница* – подлинный объект и трагедии и смеха» (III, 564) (выделено М.М. Бахтиным. – *С.Д.*). В намеченной линии изучения общей истории серьезно–смехового дискурса происходит своего рода переакцентировка: не только звучание смеха в серьезных жанрах, но и возможность трагического в смеховом произведении. Высказанная мысль повторяется в «Дополнениях и изменениях к “Рабле”», а также в «свернутом» виде присутствует в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», в какой-то мере разрушая традиционное понимание бахтинской концепции комического[6].

---

[5] Речь идет о рукописи «Франсуа Рабле в истории реализма» (1940).

[6] По справедливому замечанию И. Л. Поповой, «распространенное и очевидно ошибочное представление об абсолютизации М.М.Б. смеха как универсального возрождающего начала» происходит из-за того, что проблема серьезности «осталась в основном за пределами Р-1940, а затем и ТФР». «Тем самым, – продолжает исследователь, – философия “Рабле” неизбежно оказывается непрояс-

Примечательно, что идея взаимодополнения серьезности и смеха продолжает восприниматься Бахтиным как существенная не только в пределах целенаправленной работы над вопросами смеховой культуры, но и в эпистолярном диалоге с младшими единомышленниками. Так, в ответ на письмо В.Н. Турбина, в котором тот сетует на ужесточение режима руководства культурой («<…> Гамлет, которого заперли в коробке нынешнего театра и заставили педантично рассуждать о «необходимости бороться…»[7]) и размышляет о современном звучании «серьезных» и «смеховых» жанров, Бахтин пишет: «Народно-карнавальная модель мира тысячелетиями определяла все творческие формы культуры и мысли. Только 19-й век почти полностью от нее отказался, победила bestia seriosa <…>. Я сказал “почти”, потому что чистая серьезность лишена всяких творческих потенций. Даже простое сравнение или метафора предполагают какой-то минимум смеховой вольности. В атмосфере абсолютной серьезности (в пределе) невозможно никакое движение мысли (всякой мысли, а не только художественной). Абсолютная серьезность повелевает стоять без движения (“Замри!”)»[8] (подчеркнуто М.М. Бахтиным. – *С.Д.*).

С изданием книги «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» сюжет о единстве серьезно–смехового не завершается. В «Рабочих записях 60-х – начала 70-х годов» он развивается и уточняется в культурологическом, литературоведческом и философском аспектах.

С.Н. Зотов *(Таганрог)*

РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Термин «русский модернизм» часто употребляется без понятийной конкретизации, специально не определяется, однако мыслится как обозначение этапа развития литературного процесса. В новейшей книге характеризуются «творческие позиции ведущих направ-

---

ненной, а противоречие серьезного и смехового, овнешняющее противоречие духа и тела, времени и вечности и относящееся, по выражению М.М.Б., к глубинной трагедии самой индивидуальной жизни, принимается за противоречие в мировоззрении автора “Достоевского” и “Рабле”» (V, 479).

[7] Из переписки М.М. Бахтина с В.Н. Турбиным (1962–1966) // Знамя. 2005. № 7. URL: http://znamlit.ru/archive.html?id=106

[8] Там же.

лений русского модернизма», к которым относятся «декадентство, символизм, акмеизм, футуризм»[1]. В.Е. Хализев вначале указывает ряд эмпирически установленных черт модернизма, а затем констатирует, что модернизм «заявил себя в ряде направлений и школ <…>, среди которых первое место <…> принадлежит символизму», далее следует постсимволизм («акмеизм, футуризм и иные литературные течения и школы»)[2].

Однако в литературном процессе рубежа веков – «поверх барьеров», помимо объявленных объединений, в творчестве Пастернака, Мандельштама, Цветаевой, Ахматовой – возникает особенная поэтическая практика, которая, как нам кажется, недостаточно освоена теоретически. Поэтическое творчество названных поэтов сочетается с рефлективным самоопределением в эссеистике, и это художественно-эстетическое единство представляет собой феномен литературного процесса. Возможно, это и есть *собственно русский модернизм* в узком смысле слова – *экзистенциальная поэтическая практика* – за неимением иного обозначения, тогда как для известных направлений и течений достаточно принятых терминов. Покажем решительное отличие этой особенной поэтической практики в сравнении прежде всего с символизмом.

«Теоретическая мысль модернизма, даже та, которая обслуживала литературные течения, часто работала в отрыве от эмпирии и устремлений литературного процесса, превышая его потребности»[3]. Независимо от поэтической практики возникала сфера литературно-эстетической и философской рефлексии, эссе и статьи приобретали самостоятельную ценность. Это понятно, потому что форма (образ, речь) в художественной практике символизма не выражает непосредственно содержание, которое воспринимается в поэтическом непосредственно, интуитивно. О такой метаморфозе предупреждал Гегель: «<…> поэзия и оказывается тем особенным искусством, в котором одновременно начинает разлагаться само искусство и в котором оно обретает для философского познания точку перехода к религиозным представлениям как таковым, а также к прозе научного мышления»[4]. Речь идет о конце искусства в системе *классических* представлений, о превращении его в науку с точки зрения классиче-

---

[1] Литературные манифесты и декларации русского модернизма. СПб., 2017. С. 2.

[2] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 1999. С. 364–365.

[3] *Герасимов Ю.К.* От редактора // Литературные манифесты и декларации русского модернизма. С. 3

[4] *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 351.

ской рациональности. Этим объясняется обилие эссеистики, становящейся формой оригинального знания и творчества, надолго овладевшей мыслью XX в.

Поэтическая практика русского символизма не покидает окончательно традиционного пространства искусства, но лишает классику абсолютного центра (Бог или Абсолютный Дух, в котором он, по Гуссерлю, «логизируется»[5]). Символизм «эстетизирует» всеединство, придает ему новую определенность, в частности, в форме редуцированного прежде женского начала (Вечная Женственность). Таким образом миропонимание в христианских реалиях и символах переосмысливается, а не отрицается или преодолевается. Можно сказать, действительность в этом искусстве заново «центрируется» и мифологизируется, поэтому символизм и остается пограничной художественной практикой, в целом подражательной. Творчество не покидает пространство Великого Другого, именно поэтому В.В. Бычков считает русский символизм кризисным, но внятным словом искусства[6].

Слова Ницше «Бог мертв» являются своеобразным *символом неклассической рациональности*, определившей пути культуры на рубеже веков. В целом Ницше, порывающий с метафизикой, предстает символической фигурой кризиса и усваивается в разных отношениях – и в декадентском отрицании, и в поисках нового единства[7].

М. Хайдеггер: «Ницше говорил: «Бог умер» – но именно это сказано *в христианском духе*, как раз потому, что *не* по-христиански. А потому «вечное возвращение» есть только христианский выход «из положения» – чтобы лишенной веса «жизни» снова предоставить возможность серьезного. И это остается попыткой спасения в «сущем» против нигилизма сущего. И поэтому оно становится унаследованным пониманием бытия – ещё к тому же взятое со всем огрублением; «сила» и так далее»[8]. «Антихристианин» остается в рамках христианских ценностей, но сосредоточенных на личностном их развертывании. На этом эпистемологическом перевороте основана неклассическая поэтическая практика русского модернизма (в узком смысле слова). Так дух христианских ценностей претворяется в их диалектическом отрицании.

---

[5] *Гуссерль Э.* Кризис европейского человечества и философия // Культурология. XX век. Антология. М., 1995. С. 316.

[6] *Бычков В.В.* Эстетические пророчества русского символизма // Полигнозис. № 1. М., 1999. С. 83–104; *Он же*. Эстетика. М., 2005. С 299 и далее.

[7] См.: *Синеокая Ю.* Три образа Ницше в русской культуре. М., 2008. С. 22–161.

[8] *Хайдеггер М.* Размышления II-VI (Черные тетради 1931–1938). М., 2016. С. 91.

Формой осмысления новых эпистемологических проблем является феноменологический переход от подражательности к новому открытию, приданию смысла миру, о чем свидетельствует сформулированная Э. Гуссерлем максима «К самим вещам!»[9]. Как «дать слово самим вещам»? Как мир может быть обнаружен вполне в качестве человеческой реальности? М. Цветаева пишет: «Бессмысленно повторять (давать вторично) вещь уже сущую. Описывать мост, на котором стоишь. Сам стань мостом, или пусть мост станет тобою, отождествись или отождестви. Всегда – иноскажи. Сказать (дать вещь) – меньше всего её описывать»[10]. Вещь открывается взыскующему её человеку, вовлекается им в познаваемое пространство. Таким образом жизнь является в активном движении совершающего свой жизненный путь человека. Ницше: «Я нахожу жизнь <…> всё более таинственной: с того самого дня, когда сквозь меня прошла великая освободительница – мысль о том, что жизнь может быть экспериментом познающего»[11].

Различие классики и русского модернизма *в нашем, узком смысле* слова заключено в подходе к жизни: классическое искусство отвечает на вопрос *как жить*, как *понимать* те или иные *вещи*, а поэтическая практика модернизма обнаруживает поэтически, *что такое (значит) – жить*, *что есть вещи*. Это основополагающее различение позволяет по-новому осмыслить поэтическую практику модернизма. В позднейшем эссе «Разговор о Данте» О. Мандельштам пишет: «<…> поэзия не является частью природы – хотя бы и самой лучшей, отборной – и ещё менее является её отражением, что привело бы к издевательству над законом тождества, но с потрясающей независимостью водворяется на новом, внепространственном поле действия, не столько рассказывая, сколько разыгрывая природу при помощи орудийных средств, в просторечье именуемых образами»[12].

Именно «разыгрывание природы» порождает «новую вещественность» – как обнаружение мира посредством самоопределения человека. Художественная практика такого рода и рождает поэтически являющуюся личность, «устраивающую» мир, обживающую его. Понимание-обнаружение мира как «новой вещественности» в поэтической практике является самоопределением поэта, обнаружением

---

[9] *Херрманн Ф.-В. фон*. Понятие феноменологии у Хайдеггера и Гуссерля. Минск, 2000. С. 11.

[10] *Фаликов И.* Цветаева: Твоя неласковая ласточка. М., 2017. С. 436.

[11] *Ницше Ф.* Весёлая наука. IV, 324.

[12] *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 108.

им себя в качестве человека культуры[13]. Это означает, что в новизне «поэтически-вещи» являет себя уже осуществившаяся культура, пересоздание мира оборачивается «вечным возвращением того же самого» посредством «переоценки всех ценностей» (Ницше). Так становится возможным существование человека культуры, преодолевающее автоматизм, – в форме поэтической личности, жизнетворческое усилие которой обращено к *переживанию экзистенциальных феноменов (труд, любовь, смерть, стремление к господству, игра)*[14], а не к воплощению той или иной тематики уже существующего мира.

Вещественность, своеобразная предметность «остановленного мгновения» – основополагающая черта поэтической личности книги «Камень».

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной…[15] (1908)

Здесь обнаруживается состояние мира – проницательностью того, кто способен его *так* увидеть (ср. также «Из полутёмной залы вдруг…», 1908, «Невыразимая печаль…», 1909).

Жизнь, «напев» (произведение искусства) и возникающая в поэтической практике «поэтически-личность» тождественны уже у раннего Б. Пастернака («Встав из грохочущего ромба…», 1913): «напев» встает «из грохочущего ромба / Передрассветных площадей», т.е. рождается жизнью, и одновременно «Он весь во мгле, и весь – подобье / Стихами отягченных губ»[16], так как художество есть индивидуальное обнаружение, «формирование» действительности. В «Охранной грамоте» Пастернак обобщает мысль о «тождестве художника и живописной стихии», так что «становится невозможным сказать, кто из троих и в чью пользу проявляет себя всего деятельнее на полотне – исполнитель, исполненное или предмет исполненья»[17].

Поэзия как жизнетворчество, по Пастернаку, есть пересоздающее мир слово («Не как люди, не еженедельно…», 1915), потому что

---

[13] См.: *Зотов С.Н.* Поэтическая практика русского модернизма (основы экзистенциальной исследовательской практики). Таганрог, 2013. С. 9 – 18.

[14] *Финк Э.* Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 358–360.

[15] *Мандельштам О.Э.* Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 66.

[16] *Пастернак Б.Л.* Собр. соч.: в 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 59.

[17] *Пастернак Б.Л.* Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М., 1990. С. 90.

высокий смысл творения постоянно и неизбежно вырождается в смесь «откровений и людских неволь»[18], идеальной устремленности и предназначенности человека и одновременно его эгоистической ограниченности, природной и социальной. Поэт призван вернуть жизни изначальную высоту Творения, ибо «творящие слова» не повторяются, – неповторимы. В своей жизнетворческой инициативе художник отождествляется с апостолами благодаря библейской отсылке («Вы – соль земли» [Мф 5:13] – слова Иисуса к ученикам).

Это не «миф о творчестве», а новое переживание художества. В конце творческого пути (может, «чудотворства»?) Пастернак сказал А. Синявскому, что нужно «писать не руками, а ногами»[19], чтобы поэзия буквально становилась жизненной практикой, невербальным пространством осуществления человечности.

Новая художественная интенция получает теоретическое осмысление в сборнике статей О. Мандельштама «Слово и культура» (1928), в книге Б. Пастернака «Охранная грамота» (1930), в статье М. Цветаевой «Искусство при свете совести» (1932). Эти работы – продолжение поэтической практики, её прояснение, инобытие и манифестация.

Т.Е. Автухович *(Гродно, Беларусь)*

ЭКФРАСИС В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Внимание к феномену поэтического экфрасиса – заметное явление в литературоведении последних десятилетий. Актуальным и продуктивным представляется осмысление судьбы экфрасиса в литературе XXI в. Постмодернистская эпоха, артикулировав новую систему мировоззренческих представлений, инспирировала поиск адекватных творческих решений. Если экфрасис – это структурно-семантическая единица текста, транслирующая «тезисы» авторской эстетики, философской антропологии и историософии[20], то его можно рассматривать в качестве индикатора как социокультурной ситуации, так и литературной эпохи, поскольку именно эпоха, ее эстетические установки обусловливают и понимание иерархии искусств, и

[18] *Пастернак Б.Л.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. С. 74.

[19] *Синявский А.Д.* Один день с Пастернаком // Синявский А.Д. Литературный процесс в России. М.. 2003. С. 132.

[20] *Кантор К.М.* Тысячеглазый Аргус. Искусство и культура. Искусство и религия. Искусство и гуманизм. М., 1990. С. 54.

выбор артефактов в качестве объекта осмысления, и способы их актуализации в тексте.

В данной статье предложенная гипотеза – экфрасис как индикатор социокультурных изменений – будет рассмотрена на материале текстов, представленных в современной русской и белорусской поэзии. Как правило, традиционный экфрасис, во-первых, содержит внятное описание конкретного произведения визуального искусства; во-вторых, предполагает истолкование артефакта, в чем проявляется установка модерна на просвещение читателя; в-третьих, включает в себя не всегда артикулируемый, но имплицитно присутствующий в тексте диалог поэта с художником о ценностях, и за этим диалогом обычно стоит переживаемая автором экфрасиса экзистенциальная проблема. Наконец, традиционный экфрасис ориентирован на вершинные произведения искусства и поэтому представляет собой в большей или меньшей степени герметичный текст с развитой системой мотивов, отсылающих к резонантному пространству культуры. На этом фоне становятся заметными изменения в экфрастических текстах начала XXI в.

В русской поэзии XXI в. различаются два поколения поэтов – «нулевых» лет и второго десятилетия, для которых характерна разная модальность высказывания (и мировосприятия) и, соответственно, разные экфрастические ассоциации. Так, для поэтов «нулевых» характерно ироническое отношение к культурной традиции, у них преобладают мотивы абсурдности жизни, ночных кошмаров. Молодые поэты вовлекают традицию в языковую игру и таким образом разрушают характерный для эпохи модернизма пиетет перед культурой. Так, Евгений Мокин, смоделировав воображаемый «спор» между культовыми фигурами искусства («Людовик ван глухой Бетховен / Ван Гогу как-то говорил: / “Безухий брат, как Овну Овен, / Скажу: ты в цвете намудрил. // Твои подсолнухи в натуре / Не так кровавы, как желты. / В твоем кафе и бабы – дуры, / И стулья кривы и пусты”. // На что Ван Гог глухому Вану / Людовику на пальцах склал: / “Я музыку твою слыхал – / Но мне милее скрип дивана”. // О, эти старые голландцы! / Холсты! / Клавиры! / Уши! / Пальцы!»[21]), иронизирует над традицией мифологизирующей интерпретации личности художника и его творчества, характерной для искусствоведения предшествующей эпохи. Остранение этой традиции достигается с помощью намеренных фактических ошибок в написании имени и неверного определения национальности немецкого компо-

[21] *Мокин Е.* Пересечение местности // Точка опоры. Донецк, 2005. С. 16.

зитора, использования вульгаризмов и, главное, оценочных характеристик наиболее известных картин Ван Гога («Подсолнухи», «Ночное кафе», «Стул») и музыки Бетховена с точки зрения бытового сознания. Акцент на семантизации объектов действительности отражает переформатирование культурного поля, которое формируется именно информационным пространством.

Переформатирование культурного поля продолжилось во втором десятилетии XXI в. Перемещение искусства на периферию культуры проявляется в русской поэзии в нескольких тенденциях. Редкими становятся экфрасисы произведений живописи, скульптуры, чаще встречаются кино– и фотоэкфрасисы, а также экфрасисы музыкальные, что можно объяснить, во-первых, визуализацией культуры, актуализацией проблемы времени, а также сущности жизни и смерти, тела и духа, реальности и памяти о ней в современной философии (именно эти проблемы, как правило, определяют направление авторских размышлений в фотоэкфрасисе); во-вторых, сменой вкусовых предпочтений современной публики, которая книге предпочитает массовое искусство, а музыкальной классике, тревожащей душу, успокаивающую попсовую «жвачку».

В современной поэзии почти не встречаются развернутые описания произведений живописи, и круг упоминаемых в стихах имен художников довольно узок. Если для каждой эпохи характерна своя культовая фигура (так, в 30-70-е годы XX в. наибольшей популярностью у поэтов пользовался Рембрандт, которого последовательно сменяли Ван Гог и Шагал), то в начале XXI в. наиболее частыми оказываются упоминания о таких художниках, как Брейгель и Босх, что можно объяснить созвучностью их мироощущения психологическому состоянию наших современников. При этом характерный для поэтов XXI в. процесс компрессии культуры сказывается в том, что, как правило, в стихах упоминаются лишь знаковые детали художественного мира, открытого тем или иным живописцем, или наиболее известные его картины. Это означает, что для современной поэзии характерно свертывание экфрасисов до уровня экфрастических импульсов или экфрастических жестов.

Заметна в начале XXI в. тенденция перемещения экфрасиса в массовую литературу, прежде всего в сетературу, где художник и его картины функционируют в виде «готового слова». Например, Ван Гог, который еще полвека назад вызывал интерес трагизмом своей судьбы и желанием разгадать загадку его картин, в начале XXI в. в стихах сетевых авторов редуцирован до упоминания растиражированных в коммерческих проектах картин, использования

одинаковых словесных формул и деталей (мистраль в Арле; револьвер, ждущий своего часа, и т.д.), причем имеет место акцентуация мотивов, близких данной аудитории, – алкоголизма, прижизненной непризнанности. В результате происходит отождествление гениального художника с провинциальным автором. Именно сетература наглядно фиксирует понижение статуса искусства в современном мире.

Поиск новой поэтической формы, проявляясь в оригинальном видении мира, которое генетически связано с мифологическим мышлением, определяет отношение к живописи белорусских поэтов, выбор знаковых фигур для диалога с традицией. Диапазон упоминаний о художниках и их произведениях в стихах белорусских поэтов невелик, включая всемирно известные «Весну» Боттичелли, «Девочку на шаре» Пикассо, «Аленушку» Васнецова, картины Шагала. Более значимо то, что этот диапазон определяется именами таких художников, как испанец Сальвадор Дали и белорус Язэп Дроздович, судьба и картины которого в разные годы вдохновили М. Танка, Р. Бородулина, А. Сыса, Л. Рублевскую, В. Шнипа, А. Жигунова: оба художника в своих картинах создавали сновидческую реальность, предлагая зрителям загадочные, апеллирующие к подсознанию (Дали) и мистические космические (Дроздович) пейзажи.

Внимание к внутренней форме слова, эксперименты с созданием комбинаторной поэзии, характерные для молодых белорусских поэтов, связывают их творчество с традициями авангардистского искусства XX в. и активизируют внимание к соответствующему кругу художников. Зм. Вишнёв в книге «Тамбурны маскіт» (раздел «Культ асобы») посвятил цикл стихотворений таким художникам, как К. Малевич, В. Вазарели, Ф. Мазарель, М. Дюшан, В. Кандинский, П. Пикассо, С. Дали, И. Зданевич, А. Модильяни, Жан Тэнгли. Цикл представляет собой ряд поэтических экфрасисов, однако вместо описания картин автор дает сводную характеристику творчества художника, при этом остроумно обыгрывает звучание его имени и фамилии, создавая своего рода анаграмматические тексты-загадки, расшифровать которые можно, зная творческую биографию «героя» стихотворения. Семантизация и ресемантизация слов как часть языковой игры определяет и экфрасис Артема Ковалевского «Рыбы Шагала» («Прагне паветра / Здзічэлая рыба, / Шызая рыба, / Сшызелая рыба. / Рыба – да зораў, / У зорную зону / Трапіла»[22]), где соотнесение разных по значению слов с одинаково звучащим корнем позво-

[22] *Кавалеўскі А.* Адмысловыя гульні // І. П. Логвінаў. Минск, 2003. С. 135.

ляет воссоздать визуальный облик картин Шагала и в то же время обозначить психоаналитическую традицию их интерпретации. Автор не стремится описывать произведение искусства, а воспроизводит языковыми средствами живописную технику художника.

Проблема языковой игры, предполагающая умение «рассмотреть» и переосмыслить слово, входит в более широкую проблему в*и*дения мира как нового художественного языка, соответствующего усложнившимся отношениям между реальностью и виртуальным миром, создаваемым искусством, поэтому в стихах белорусских поэтов XXI в. частым оказывается акцент на ракурсе взгляда. Мотив «мир смотрит на меня» вместе с мотивом автономной от автора жизни его произведения отражает новое представление о самопознающей Вселенной, которая развивается через и с помощью человека, и это порождает экфрасис selfie – новый тип экфрасиса, когда автор выписывает свой портрет. Так, в стихах Ольги Гапеевой проявляется характерная для современного человека постоянная самообъективация и ощущение себя как объекта внешнего наблюдения. Переосмысление отношений между искусством и действительностью проявляется также в демонстративном нарушении грамматики и отрицании системы расстановки знаков препинания. Логика познания уступает место непредвзятому восприятию процесса жизни.

Подводя итог, можно сказать, что экфрастическая поэзия в начале XXI в. существенно изменилась: описание и истолкование артефакта сменилось кратким его упоминанием в качестве эмблемы определенного содержания; диалог о духовных ценностях стал разговором о жизни, в которой искусство занимает важное, но не главное место; пиетическое отношение к искусству уступило место его ироническому развенчанию. В русской поэзии экфрасис представлен на всех уровнях литературной иерархии, что связано с большим проникновением искусства в массовое сознание в России, в то время как в белорусской поэзии экфрастическая поэзия носит более элитарный характер, определяя творчество молодых поэтов, для которых авангардистская живопись XX в. является аналогом и инспирацией поисков нового художественного языка. Виды экфрасиса в двух странах представлены по-разному: если в Беларуси доминирует экфрасис произведений живописи, то в России – фотоэкфрасис. Указанные особенности определяются разными социокультурными ситуациями и разными задачами, которые стоят перед национальными литературами.

Л.С. Кислова *(Тюмень)*

ТРАВЕЛОГ КАК «ЖАНР ДЕСЯТИЛЕТИЯ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XXI ВЕКА

Травелог, предполагающий высокую степень рефлексии как личное путешествие, оставался привлекательным для художников во все времена, но на рубеже XX–XXI вв. он стал чрезвычайно востребованным во многом потому, что превратился в многоуровневый, синкретический жанр. Фиксируя в тексте личные ощущения от перемещений во внешнем пространстве, автор травелога, как правило, создает собственную модель мира и транслирует только свою концепцию духовного путешествия. Сегодня в русской и русскоязычной литературе травелог приобретает отчетливую этническую и гендерную окраску, что способствует его популяризации и превращению в явление массовой культуры. Смыслообразующей для травелога выступает дихотомия «свое – чужое».

Жанр травелога в настоящее время переживает новое рождение: современный травелог при всех его особых характеристиках, тем не менее, обладает классическими жанровыми признаками: наличием образа повествователя-травелогера и пространственно-временной дискретностью. Собственно, популярность травелога в XXI в. свидетельствует и об упразднении части формальных географических границ. В современной русской литературе травелог, по мнению ряда исследователей (О. Балла, А. Бондарева, М. Черняк и др.), еще продолжает формироваться как жанр и находится в стадии становления, но многочисленные тексты, оригинальные и переводные, опубликованные в последнее время, позволяют говорить о нем как об открытии десятилетия. В художественных, художественно-документальных, синтетических травелогах («Остров, или оправдание бессмысленных путешествий», «Пространство и лабиринты» В. Голованова, «На пути в Итаку» С. Костырко, «Город заката» А.Иличевского, «Вернись и возьми» А. Стесина, «Матрос на мачте» А. Таврова, «Книга перемещений» К. Кобрина, «Внутренняя Венеция» Д. Бавильского, «Дегустация Индии» М. Арбатовой, «Небесные тихоходы» М. Москвиной, «Дорога» М. Гончаровой, «Translit» Е. Клюева, «Тува» Р. Сенчина и др.) анализируются различные географические и культурные ландшафты, подробно описывается перемещение автора-персонажа в пространстве, особое внимание уделяется посещению знаковых мест, влияющих на судьбу и мировосприятие путешественника. Социокультурное взаимодействие с другой реальностью, усвоение культурных кодов, открытие новых

географических объектов, особенности восприятия пространства, гармоничное проникновение путешественника в ментальность аборигенов становятся ключевыми характеристиками травелога. Таким образом, травелог – это своего рода попытка погружения автора-персонажа в абсолютно иную реальность, которая никогда не станет своей, но при этом не останется и абсолютно чужой. «В самой идее "путешествия" продолжает оставаться нечто весьма привлекательное для общекультурного сознания. Тексты о путешествиях, переводные и оригинальные, продолжают появляться в изобилии»[1]. Таким образом, «оставаясь удобной формой непосредственной фиксации впечатлений, путевая проза становилась универсальной матрицей постижения "иного", создания и закрепления "образа другого" на разных уровнях художественного обобщения вне зависимости от задач автора, а следовательно, и его нарративной стратегии»[2]. Автор травелога описывает увиденную во время путешествия реальность, эмоции и размышления, посещавшие его в пути, и рассказывает о полученном духовном опыте. Сегодня, когда окружающий мир активно исследуется, внутренний мир человека по-прежнему остается загадкой и представляет интерес для читателя. В современном травелоге не только сообщается об объективной стороне путешествия (климате, кухне, одежде, обычаях других народов), но, как правило, демонстрируется и субъективный опыт героя-рассказчика, исследуется его внутренний мир, что позволяет фиксировать яркие ощущения, эмоции, мысли: «Передача точных и достоверных знаний, равно и как искренних эмоций в мире, где абсолютно каждый способен оперативно обнаружить самые разнообразные сведения и стать ньюсмейкером, теряет свою актуальность. В этой ситуации значимым становится вопрос: носителем какого уникального знания или переживания я являюсь, что я могу открыть в мире еще неоткрытого, какую "землю". И это не пафос первопроходца, а жажда некоего переживания, имеющего эстетическую окраску и которое по определению недоступно в реальном, повседневном мире»[3].

Целью автора травелога становится не столько формирование у читателя представления о незнакомых местах, сколько трансляция

---

[1] *Балла О.* Нефотографизмы: Преодоление травелога // Балла О. Примечания к ненаписанному. 2013. URL: http://gertman.livejournal.com/152260.html

[2] *Мамуркина О. В.* Травелог в русской литературной традиции: стратегия текстопорождения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 9 (27), Ч. 2. С. 112.

[3] *Тузова-Щёкина С.М.* Современный травелог в поисках «нового» смысла // Художественная литература как культурный ансамбль сборник статей II Международной конференции, посвященной Году Литературы в России. М., 2016. С. 203.

опыта восприятия «чужого» пространства и нового восприятия «своего»: «Есть предположение, что само существование и непреходящая популярность травелогов – в формировании жизненно важного опыта у читателей и осмыслении полученного опыта – у авторов. Но для этого процесса необходимы обязательные условия. Многие исследователи-путешественники отмечали, что переход некоей границы (не обязательно государственной, а мира, за пределы которого человек ранее не выходил) чрезвычайно обостряет все органы чувств: начинаешь внимательно вглядываться в окружающие тебя предметы и людей, словно надеешься увидеть нечто совершенно незнакомое ранее. Свои собственные улицы и дома путешественник никогда не будет разглядывать с такой степенью внимательности, потому что мыслит их как “свои”, а в путешествии сталкивается с “чужими”. Не менее важен и фактор “островного” положения, когда воспринимающий субъект материально, физически выключен из привычного пространства и помещен в столь же конкретное, но иное. И островное положение, и та степень интенсивности переживаний, которые испытывает путешественник, не могут длиться достаточно долго. Поэтому чувство конечности, завершенности этих переживаний возникает почти сразу же с чувством их осознания (появления)»[4].

Таким образом, перемещение героя в пространстве (переезд в незнакомое место) является средством не только демонстрации читателю другого мира, но и попыткой пригласить его вслед за героем по-новому взглянуть на мир собственный: «Оформившаяся стратегия движения актуализирует не только дихотомию “свое-чужое”, но и идею границы как линии соприкосновения маргинальных миров. С развитием литературы рассказ о путешествии все больше опирается не на идею движения как физического перемещения в пространстве и визуализации ландшафта, погружения в чужую культуру, а переход в качественно иное эго-состояние»[5].

Мотив изменения, перерождения личности – основной мотив, сопутствующий мотиву движения в травелоге: «Путешествие в пространстве – перемещение из точки А в точку Б – связано с путешествием во времени; прибыв в другой пункт, человек меняется духов-

---

[4] *Тузова-Щёкина С.М.* Современный травелог в поисках «нового» смысла // Художественная литература как культурный ансамбль сборник статей II Международной конференции, посвященной Году Литературы в России. М., 2016. С. 203.

[5] *Львова О.В.* Рассказ о путешествии: формы литературной рецепции травелога //Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 9 (63). Ч. 3. С. 40.

но <…>. Изменения могут оказаться столь серьезными, что вернувшегося обратно человека даже не узнают, как, например, Одиссея, вернувшегося в Итаку после двадцати лет скитаний, – он, безусловно, изменился внешне, но также пережил и серьезную духовную эволюцию»[6]. Одним из самых популярных мотивов в травелоге является мотив возвращения в исходную точку, поскольку новое пространство, вызывающее у путника сильные эмоции, все же не становится для него родным. «Мотив путешествия неразрывно связан и с мотивом возвращения: всякий путешествующий рано или поздно возвращается в точку отправления либо переживает, что у него нет шансов вернуться»[7]. Однако путешественник объективно не может вернуться, не получив нового духовного опыта и не претерпев внутренней трансформации: «Мотив возвращения связан архетипически с мотивом принятия изменившегося вернувшегося человека в его старую семью (мотив возвращения блудного сына)»[8].

В травелоге герой «вписан» в окружающее пространство, которое связано с его эмоциональным «освоением», поскольку «пространство <…> становится частью личного опыта, происходит своеобразная интериоризация реальности»[9].

Массовая литература осваивает сегодня особую форму травелога – синтетическую, основанную на жанровом слиянии, поскольку «травелог – свободная жанровая схема, в которой главное – мобильность пишущего»[10]. Герои такого рода произведений помимо открытия новых пространств попадают в авантюрные ситуации, находят любовь, бегут от преследования. Мотив преследования путника (уход от погони), сближающий травелог с авантюрным и приключенческими романами, также сопутствует мотиву путешествия и обусловлен им, поскольку новое пространство и его обитатели не всегда настроены к герою дружелюбно.

Автор-персонаж путешествует по разным странам, где, как правило, происходят сакральные для него встречи: Индии (Ю. Монакова «Подвенечное сари»), Турции (Л. Бокова «Мое тело – Бос-

---

[6] *Головченко И.Ф.* Литературное путешествие: проблема жанра // Вестник ТвГУ. Сер. Филология. 2017. № 1. С. 32–33.

[7] Там же. С. 33.

[8] Там же.

[9] *Шпак Г.В.* Травелог: поиск универсальной дефиниции. Четыре стратегии репрезентации пространства. // Преподаватель. XXI век. 2016. № 3–2. С. 266.

[10] *Черняк В. Д., Черняк М. А.* Травелог – новый старый жанр: случай Дины Рубиной // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. 2015. № 20. С. 60.

фор»), Испании (А.Казенкова «Испания. Фиеста, сиеста и манифесто!»), Италии (Т. Сальвони «Италия. Любовь, шопинг и dolce vita!», «Италия. Море Amore»). Оказавшись в ином географическом пространстве и знакомя читателей с культурой, обычаями, образом жизни той или иной страны, автор-персонаж переживает личные драмы, попадает в авантюрные ситуации, но при этом погружается в чужую реальность и репрезентирует тот локус, в котором находится. Таким образом, синтез травелога и любовного романа, детектива, триллера, путеводителя открывает новую грань дискурса популярной литературы.

М.А. Хлебус *(Москва)*

КОНЦЕПТ «ЯЗЫК» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В докладе рассматривается концепт «язык» в рамках тенденций художественного письма и мышления современных русских писателей (А. Королев «Человек-язык» (2000), Д. Быков «Орфография» (2003), Лена Элтанг «Побег куманики» (2005), М. Шишкин «Письмовник» (2010), Е. Водолазкин «Авиатор» (2017)).

Исследуя концепт «язык» в художественных произведениях, мы опираемся на идеи Г.Г. Шпета, Л.С. Выготского, Д.С. Лихачёва.

Цель работы – выявить своеобразие авторских концептов и определить общую для современных писателей тенденцию осмысления языка как предмета художественного восприятия.

Проявление концепта рассматривается на различных уровнях поэтики: в системе персонажей, пространственно-временной организации повествования, а также на идейно-философском уровне произведений. В качестве объекта анализа выбраны романы, в которых язык, слово, буква – ключевой образ, а в некоторых случаях – главное действующее лицо. Персонажи в этих произведениях делают записи, рассказывают истории, пишут письма, ведут дневники. Повествование в текстах держится словом, возможностью речи; язык и слово выступают средством самоопределения, способом обозначения пространства и измерения времени; буква отражает национальную ментальность, культуру, историю; знание букв и умение писать свидетельствует о том, что перед нами «полноценное страдающее живое существо»[1].

[1] *Королев А.* Человек-язык. М., 2001. С. 86.

В ходе исследования мы приходим к выводу, что концепт «язык» в каждом отдельном случае получает разное воплощение – эстетическое или экзистенциальное. Однако принципиально важно, что он имеет ключевое значение в художественной картине мира современных авторов, где язык наделен способностью ставить диагноз, моделировать время и пространство, отменять прошлое, творить новую реальность, наконец воскрешать.

С.А. Хомяков *(Москва)*

ХРОНОТОП В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: ИСЧЕЗНОВЕНИЕ ИЛИ НОВАЯ ЖИЗНЬ?

Современный исследователь вынужден взять на себя нелегкую работу – стремиться к однозначности и оперировать точным значением используемых теоретических понятий при работе со словесным произведением. Введенному М.М. Бахтиным термину «хронотоп», что «имеет существенное жанровое значение»[1], не удалось стать универсальной единицей при анализе специфики литературного произведения, а исследователи по-прежнему предпочитают обращаться к «художественному времени» и «художественному пространству» (работам Ю.М. Лотмана[2], Б.А. Успенского[3], Д.С. Лихачева[4] и др.). Первая причина заключается в невозможности «использовать» хронотоп «как рабочий»[5] термин.

Во-вторых, бахтинский термин объединяет две онтологические категории, каждая из которых выступает самостоятельным концептом, включающим различные формы и характеристики, в том числе – метафоричность, отсылочность, различные семантические ряды. В этом случае хронотоп оказывается «тесным» для времени и пространства в традиционном понимании – появляется теоретизация, поэтому от исследователей требуется выстроить типологическую классификацию хронотопов в зависимости от свойств каждой кате-

---

[1] *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 235.

[2] *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

[3] *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 131–132.

[4] *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., испр. и доп. М., 1979.

[5] *Крупчанов Л.М.* Теория литературы. М., 2012. С. 243.

гории, входящей в состав этого единства. А в научной среде были предприняты попытки заменить термин «хронотоп» «топохроном»[6]. Лингвистика же при анализе литературных текстов обходится без хронотопа[7].

Художественное пространство классифицируется на типы: вертикальное и горизонтальное, ближнее или дальнее, открытое и закрытое, внешнее и внутреннее пространства – и имеет характеристики: пространства движения, статические, урбанистические, визуальные и невидимые и т.д. Они также характеризуется предметами, которые обладают свойствами физических пространств, что зависит от авторских пространственных представлений»[8]. Если все перечисленные типы пространств – или бóльшая их часть – представлены в произведении, приходим к заключению, что это текст с многоуровневой пространственной структурой, которая усложняется такими элементами, как введение пространства сна, воспоминаний, «пространств в пространствах»[9], расположение текста, включающего рамочные элементы.

Художественное время может быть простым (настоящее, прошедшее, будущее), усложненным (историческое, линейное, циклическое, биологическое, социальное) и сложным (субъективное, мифологическое, фольклорное, онейрическое) и т.д. Время сочетается с различными приемами изображения (многомерность, длительность, дискретность, ретроспекция и т.д.), но чаще всего это синтез данных приемов, включающий внетекстологические элементы (время текста, время автора, соотнесенность конкретного произведения с историческим и культурным контекстом). Многоаспектность форм времени позволила ученым, которые отдавали предпочтение темпоральной составляющей этого единства, выделить линейный, циклический и онейрический хронотопы[10].

За последние несколько десятилетий в науке сформировалось самостоятельная дисциплина, занимающаяся изучением различных

---

[6] *Эпштейн М.* Хроноцид. Пролог к воскрешению времени // Октябрь. 2000. № 7. С. 157–171.

[7] См.: *Ревзина О.Г.* Хронотоп в современном романе // Художественный текст как динамичная система. М., 2006.

[8] *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // *Он же*. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. С. 252–253 .

[9] *Хомяков С.А.* «Пространство в пространстве» в «Поэме без героя» А.А. Ахматовой // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2010. № 5. С. 157.

[10] См.: *Молчанов Ю.Б.* Проблема времени в современной науке. М., 1990. С. 39.

форм времени в литературном произведении, – художественная темпорология[11], которая является междисциплинарным понятием и практически неисследованным типом дискурса[12].

Подробная типологизация и систематизация форм времени и пространства позволила ученым совершить качественно новый шаг и обратиться к понятию «городской» текст (петербургский[13], крымский[14], итальянский[15], тарусский[16] и т.д.), в основе которого – наравне с языковыми элементами, символами и т.д. – присутствуют понятия «полифоническое пространство» и «шумы времени»[17]. Выделяют также «блоковский»[18] и «ахматовский»[19] хронотопы, которые применимы ко всему творчеству поэта, что свидетельствует о «расширении» границ классического «бахтинского» хронотопа.

После разграничения Бахтиным романов по особенностям хронотопа (топографический, психологический, метафизический) в литературоведении появилось большое количество исследований, которые относят к данной категории науки[20].

---

[11] См.: Художественная антропология и творчество писателя: Учебник для гуманитарных факультетов / Под ред. В.В.Савельевой. Усть-Каменогорск; Алматы, 2007. С. 214.

[12] См.: *Левич А.П.* Мотивы изучения времени // Феномен и ноумен времени. М., 2005. Т. 2. С. 1–8.

[13] *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995. С. 319.

[14] *Люсый А.П.* Крымский текст в русской литературе. М., 2003.

[15] *Константинова С.Л.* «Итальянский текст» В.Ф. Одоевского // Текст в гуманитарном сознании. Материалы межвузовской научной конференции 22-24 апреля 1997 г. М., 1997. С. 113–127.

[16] *Клинг О.А.* Текст в современном литературоведении: с «берегами» и «без берегов» // Научные доклады филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. М., 2010. Вып. 6. С. 21.

[17] *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы». С. 319.

[18] *Клинг О.А.* Александр Блок: Структура «романа в стихах». М., 2000. С. 13.

[19] *Хомяков С.А.* Пространство и время в художественном произведении (заметки о хронотопе «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой) // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Филология. 2010. № 3. С. 208–212.

[20] См.: *Шутая Н.К.* Типология художественного времени и пространства в русском романе. Дисс. … док. филол. наук. М., 2007; *Жеребцова Е.Е.* Хронотоп прозы А.П. Чехова как явление поэтики и онтологии. Дисс. … канд. филол. наук. Челябинск, 2003; *Меркулова И.И.* Хронотоп дороги в русской прозе 1830–1840-х годов: Дисс. … канд. филол. наук. Самара, 2007; *Березина Н.В.* Хронотоп ранней прозы М.А. Булгакова. Дисс. … канд. филол. наук, СПб., 2006; *Горлов Б.В.* Два хронотопа испанской культуры: эстетические доминанты. Дисс. … канд. филос. наук. М., 2006; *Модина Г.И.* Пространство и время в исторических

Многочисленные работы, посвященные художественному пространству и его формам, часто выделяют в один пространственный признак; доминантный или концептуальный. Эту роль могут играть как образы «спасительного гнезда»[21], «хранительного крова»[22] (замкнутое пространство), «городского пространства»[23] (как суммы мелких пространств), введенные авторами данных работ, так и понятия авторского пространства[24], оппозиции пространств[25], простран-

---

романах Диккенса «Барнеби Радж» и «Повесть о двух городах». Автореферат дисс. … канд. филол. наук. СПб., 1997; *Кусаинова Т.С.* Темы «пространство» и «время» в лексической структуре художественного текста: По роману В. Набокова «Другие берега». Автореферат дисс. … канд. филол. наук. СПб., 1997; *Носков А.В.* Онтология времени и онтология пространства как основания различения фундаментальных ориентаций в философии. Дисс. … канд. филос. наук. Томск, 1996; *Шолина Н.В.* Художественное пространство и время в творчестве Роберта Шекли. Автореферат дисс. … канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2000; *Заманова И.Ф.* Пространство и время в художественном мире сборника Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». Дисс. … канд. филол. наук. Орел, 2000; *Антонова Е.Я.* Пространство и время в ранней прозе Джеймса Джойса: «Дублинцы» и «Портрет художника в юности». Автореферат дисс. … канд. филол. наук. СПб., 1999; *Погодина Е.В.* Специфика речевого функционирования категорий «пространство» и «время» в автобиографической прозе: На материале произведений М. Осоргина и И. Бунина. Автореферат дисс. … канд. филол. наук. СПб., 2002; и др.

[21] *Шеваров Д.Г.* Гнездо: перечитывая С.Т. Аксакова // Новый мир. 2008. № 12. С. 120–132.

[22] *Жабина Е.М.* Мотив дома – «родительские сени» в поэзии пушкинской поры // Русская речь. 2009. № 1. С. 12–18.

[23] См.: *Майорова Е.В.* Структура городского пространства в романе Г. Казака «Город за рекой» (к постановке пространства) // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2007. Вып. 3. Ч. 2. С. 37–42;

Мурин Д.Н. Петербургский литературный текст // Русская словесность. 2007. № 8. С. 6–12; *Уиллис О.* Принципы организации и функции городского пространства в ранней прозе В.В. Набокова берлинского периода // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 2008. № 3. С. 62–68;

Михайлова А.Ю. Художественное пространство города в новелле Э.Т.А. Гофмана «Мастер Мартин-Бочар и его подмастерья» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4. С. 907–910.

[24] *Минакова И.А.* Художественное время как ключ к ментальному и психологическому пространству личности автора // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Сер. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. 2009. № 12. С. 20–29.

[25] *Рычкова Е.В.* Символическая оппозиция «своего – чужого» пространств в художественном пространстве памятников словесности зауральских старообрядцев // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 10. С. 83–87.

ства сознания (невещественного)[26], концептуализации пространства[27], определенные формы пространства или его разновидности[28], понятие «метафорическое / отсылочное»[29] пространство и т. д.

Отказываться от хронотопа как литературоведческого понятия нельзя, однако конкретизировать его можно и нужно, если обращаться к основополагающим функциям такового – сюжетообразующей и жанровообразующей. В этой связи появляется потребность во введении новых хронотопов: исторического, биографического, культурного и мифологического.

Исторический хронотоп характеризуется местом и временем события или основными фактами, которые имели место в истории (например, «Бородино» М.Ю. Лермонтова, «Петр Первый» А.Н. Толстого, «Тихий Дон» М.А. Шолохова).

---

[26] *Линькова Л.Н.* Репрезентация ментальных пространств в художественном тексте // Когнитивные исследования языка. 2012. № 11. С. 223–225; *Савелова Л.В.* «Пограничное» художественное сознание в прозе Н.С. Лескова 1860–1870-х годов: границы пространства и пространство «границы» // Intuitus mentis русских писателей-классиков. Ставрополь, 2010. С. 105–111; *Урванцев Г.В.* Освоение ментальных пространств в художественных произведениях, относящихся к различным видам дискурса // Гуманитарный вектор. 2016. Т. 11. № 5. С. 92–99; *Воронцова Т.И.* О реализации хронотопа в ментальных пространствах художественного произведения (на материале жанра баллады) // Проблемы современной филологии и лингводидактики. Сборник научных статей. СПб., 2017. С. 5–8.

[27] *Асоян Ю.А.* Русская теория художественных пространств 1920-х годов: Николай Тарабукин // Высшее образование сегодня. 2017. № 9. С. 58–66; *Шуб М.Л.* Художественное пространство сквозь призму современных философско-культорологических концепций // Вестник Челябинской гос; академии культуры и искусств. 2007. Т. 12. № 2. С. 87–93; *Попова Т.Г., Шубина А.О.* Художественная картина мира как концептуализированное художественное пространство // Вестник Южно-Уральского гос. ун-та. Сер. Лингвистика. 2010. № 1. С. 10–12; *Дормидонтова В.В., Белкина Т.Л.* Садово-парковое пространство как художественная интерпретация научной картины мира // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. 2010. Т. 16. № 3. С. 81–88.

[28] *Орлова Е.В.* Театральное пространство в структуре художественного пространства: Системный анализ // Аналитика культурологи. 2010. № 18. С. 32–41; *Прокофьева В.Ю.* Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского гос. ун-та. 2005. № 11. С. 87–94; *Джорджвилл Л.* Художественное пространство трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 254–263; *Пивоварова И.А.* Мифопоэтическое пространство в художественном мире прозы А.А. Кондратьева // Известия Южного федерального ун-та. Филологические науки. 2012. № 1. С. 34–40.

[29] *Павлова Т.Л., Ларина Н.А.* Диалогическое пространство переписки Валерия Брюсова и Нины Петровской как способ конструирования художественного пространства романа «Огненный ангел» // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 3. С. 258–267; *Сербина Н.В.* Межпредметное пространство в картине как элемент художественного языка // Перспективы науки. 2010. № 3. С. 68–72.

Биографический хронотоп основывается на времени и пространстве определенной личности и обнаруживает в тексте события из реальной жизни человека (в «Докторе Живаго» это Б.Л Пастернак, в «Мастере и Маргарите» – Е.С. Булгакова и М.А. Булгаков, в «Поэме Воздуха» – М.И. Цветаева). «Стихи, – пишет Е.В. Ермилова о С. Есенине, – оказались пророческими, слились с жизнью, жанр стал биографией»[30].

В культурном хронотопе время и пространство неразрывно связаны с культурным наследием, что и находит отражение в художественном произведении (например, «Бродячая собака»[31] в «Поэме без героя»).

Мифологический хронотоп сочетает ирреальные свойства времени и пространства и не «прикован» к определенному месту. Представления о таких мирах представлены как во внешней картине мира так и в художественных произведениях (в неомифологических романах, повестях и т.п., мифах, в городских легендах Петербурга и других городов, сказках и т.д.)

Таким образом, внесенный в науку Бахтиным термин «хронотоп» является предметом для споров и исследований и через десятилетия. Одни исследователи признают его место в литературоведении, другие делали попытки заменить его иным термином, но как бы то ни было это понятие имеет право быть. При этом необходимо дальнейшее изучение хронотопа, введение новых подтипов, но отказываться от термина и не признавать его нельзя.

Лю Мяовэнь *(Москва)*

ПРОБЛЕМА «МЕТАПРОЗЫ» В ИСТОЛКОВАНИИ АНГЛОЯЗЫЧНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ 1970–1990-х ГОДОВ

Концепция метапрозы (metafiction) – одного из самых ярких феноменов современной мировой литературы – была первоначально разработаа англоязычным литературоведением[32]. Это побуждает нас

---

[30] *Ермилова Е.В.* Есенин и имажинисты // Критический реализм XX века и модернизм. М., С. 252.

[31] См. *Волков С.* История культуры Санкт-Петербурга. М., 2008. С. 223.

[32] Во французском литературоведении сложилась традиция рассматривать метаповествование вне широкого контекста метапрозы и метаромана, ограничиваясь группой примеров, которые указывают на сознательное формирование текста автором; это явление служит предметом анализа в книге Зусевой-Оскан «Поэ-

вслед за О.О. Осовским[33] и В.Б. Зусевой-Оскан[34] обратиться к предмету проведенных ими исследований, чтобы составить представление о признанных англо-американским научным сообществом структурных особенностях метапрозы и присущих ей смыслах.

Появление термина «metafiction» на страницах книги «Проза и фигуры жизни» («Fiction and the Figures of life», 1970) американского писателя Уильяма Гэсса, заслужившего в связи с этим прозвище «Музы метапрозы», было связано с актуализировавшимся во второй половине XX в. стремлением литературы обратиться к себе самой и осмыслить свое собственное место и значение в литературном мире. Внимание Гэсса привлекли литературные эксперименты Хорхе Луиса Борхеса, Флана О`Брайна и Джона Барта, которые сделали попытку преодолеть стереотипы романного мышления, складывавшиеся на протяжении веков.

Гэсс заявил, что «если в математике и логике существует *мета*-теория, то в этике существует *мета*язык, анализирующий структуру, методы и свойства каждой из наук, значит, и у писателей может возникнуть потребность включить в текст осмысление природы своего творчества»[35]. Он предположил, что «произведения Хорхе Луиса Борхеса, Флана О`Брайна и Джона Барта, получившие в критике название “анти-проза”, в действительности представляют собой *мета*прозу»[36]. Истоки интереса Уильяма Гэсса к саморефлексии литературы восходят к его обучению в Кеньон-колледже. Тогда в США доминирующим направлением в университетском литературоведении была «новая критика» (The New Criticism), и Гэсс брал уроки у мастера «новой критики» Джона Рэнсома (1888-1974). Потом он поступил в магистратуру Корнеллского университета, где слушал лекции философа и логика, представителя аналитической философии – Витгенштейна (1889-1951). С тех пор началось его увлечение языком. Внимание к экспериментальной литературе и создание термина «метапроза» явились результатом воздействия на Гэсса «новой критики» и «языковой игры» Витгенштейна.

тика метаромана: «Дар» В. Набокова и « Фальшивомонетчика» А. Жида в контексте литературной традиции». М.: РГГУ, 2012.

[33] *Осовский О.О.* Явление метапрозы в контексте литературоведческих исканий последних десятилетий // Вестник ТГГПУ. 2010. № 2 (20). С. 174–177.

[34] *Зусева-Оскан В.Б.* Поэтика метаромана: «Дар» В. Набокова и « Фальшивомонетчика» А. Жида в контексте литературной традиции, М.: РГГУ, 2012.

[35] *Gass W.* Fiction and the Figures of Life. N.Y.: Alfred A. Knopf, 1970. P. 25.

[36] Ibid.

Гэсс не дал четкого определения понятия “метапроза”, но обратившись к его высказываниям и стратегии его собственных произведений, можно на их основе создать условную модель метапрозы по Гэссу. Разным произведениям – «In the Heart of the Heart of the Country» (1968) и роман «Туннель» “The Tunnel” (1995) присущие такие признаки метапрозы как: фикциональность романа, языковая игра, фрагментность, тема художественного творчества.

Гэсс обратил особое внимание на фикциональность метапрозы. Он заявил, что литература стремится не к описанию реального мира, а к специфическому использованию слова и составлению предложений. В одном из интервью Гэсс заметил, что его произведения – вымышлены, они не имеют никакого отношения к реальному миру. «Я, – пишет Гэсс, – не в силах описать этот мир, у других писателей тоже нет такой возможности <…>»[37] Он предложил понимать метапрозу как комплекс чисто языковых компонентов, а ее ценность определять мерой его художественности.[38] Гэсс также привлек внимание к игровому характеру метапрозы.

Термин «метапроза» и произведения Гэсса сразу попали в поле зрения западных литературоведов. В 1980-е годы определение «метапроза» было поддержано и развито западными литературоведами.

С тех пор как Уильям Гэсс выдвинул концепцию «метапрозы», появилось множество работ, в которых так или иначе трактуется это явление. Например, «Смысл метапрозы» Ингер Кристенсен («The Meaning of Metafiction»,1981), «Муза метапрозы» Ларри Маккефри (The metafictional muse, 1982), «Метапроза: теория и практика саморефлексии прозы» Патриции Во («Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction», 1984), «Нарциссическое повествование: метапрозаический парадокс» Линды Хатчен (Linda Hutcheon Narcissistic «The Metafictional Paradox», 1984), «Внеметапрозаический модус: направления в современной испанской прозе» Спайрза (B»eyond the metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel»,1984), «Внеметапроза: саморефлексия в советской литературе» Шеппарда («Beyond metafiction: self-consciousness in Soviet literature», 1992.), «Последний авангард» Грэхема Робертса («The Last Avant-grade», 1997) и др.

Следует отметить, что теория метапрозы развивалась параллельно нарастанию волны западной метапрозаической практики 1960–1980-х годов. В то время вышел ряд таких экспериментальных

---

[37] *McCffery L.* The Metafictional Muse. Pittsburgh, 1982. P. 157.

[38] *Gass. W.* Fiction and the Figures of Life. P. 27.

произведений, как «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» Курта Воннегута (1969), «Белоснежка» Доналда Бартелма (1967), «Женщина французского лейтенанта» Джона Фаулза (1969) и др.

Среди англоязычных исследователей метапрозы особый интерес представляют Роберт Скоулз, Ингер Кристенсен, Патриция Во, Линда Хатчен и Роберт Спайрз.

Исследователи метапрозы обычно отдают должное книге английского литературоведа Патрисии Во (PatriciaWaugh, p.1956) «Метапроза: теория и практика саморефлексии прозы» (1984). Патрисия Во – профессор факультета английского языка Даремского университета. Она прославилась как выдающийся исследователь постмодернистской литературы и феминистский критик. Книга Во «Метапроза: теория и практика саморефлексии прозы» явилась первой в мире теоретической монографией о феномене метапрозы, завоевавшей международную известность, внесший большой вклад в развитие теории метапрозы и изучение ее текстов и тем самым способствовавшей научному признанию этого явления.

Патрисия Во многосторонне анализирует явление метапрозы и ее эволюцию.

Ссылаясь на свой опыт анализа около 170 метароманов, она делает вывод, что хотя метапроза достигла расцвета и получила признание во второй половине XX в., но феномен саморефлексии в истории мировой литературы существует давно. Исследовательница утверждает, что практика саморефлексии старее (если не старше), чем сама история романа[39].

По ее мнению, «метапроза – это не столько поджанр романа, сколько тенденция в романе, которая реализуется через преувеличение напряжений и оппозиций, присущих всем романам: речь идет о рамке и разрыве рамки, технике и контр-технике, конструкции и деконструкции иллюзии»[40]. Саморефлексия существуют не только в первом «современном» романе «Дон Кихот» Сервантеса (1547–1616), но и в произведениях писателей XVIII–XIX века, таких, как Семюэла Ричардсона (1689–1761), Генри Филдинга (1707–1754), Лоренса Стерна (1713–1768), Джейн Остин (1775–1817) и др.

---

[39] *Waugh P*. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London; N.Y.: Routledge, 1984. P. 5. The practice is as old (if not order) than the novel itself.

[40] Ibid. P. 14: «As i have argued, metafiction is not so much as sub-genre of the novel as a tendency within the novel which operates through exaggeration of the tensions and oppositions inherent in all novels: of frame and frame-break, of technique and counter-technique, of construction and deconstruction illusion».

Исследовательница обращает внимание на то, что начиная с 1960-х годов у таких писателей, как Владимир Набоков, Хорхе Луис Борхес, Флан О`Брайн и Джон Барт в художественном тексте все больше места занимает саморефлексия (self-consciousness): размышления над теоретическими проблемами: над соотношением прозы и вымысла, мира и реальности, над функциями языка и эффективностью стратегий реалистической прозы и т.д. Патрисия Во считает возможным использовать по отношению к этим явлениям термин «метапроза» и дает ему следующее определение: «Метапроза – это термин, относящийся к художественным произведениям, которые осознанно и систематически привлекают внимание к своему статусу артефакта, чтобы поставить вопрос об отношениях между вымыслом и реальностью»[41].

Хотя метапроза обладает способностью к вариативности, проведенные Патрисией Во наблюдения над текстом дают ей возможность сделать следующие обобщения: Во-первых, она признает торжество силы творческого воображения вместе с неопределенностью относительно действительности изображения. Во-вторых, отмечает радикальную эволюцию процесса творчества. В-третьих, выделяет всепроникающую неуверенность в отношении литературы к действительности. В-четвертых, подчеркивает тяготение к таким творческим приемам, как пародия (parody), коллаж (collage) и игра (game) и т.д.[42]

Патрисия Во выступила в роли защитника метапрозы и доказала, что она вместо того, чтобы позволить прозе умереть, оживила древнюю литературную форму романа. Исследование Патрисии Во способствовало пониманию метапрозы и обращению к анализу саморефлексии как ключа, открывающего возможность судить о социальной и эстетической ценности метапрозы в контексте новой социальной истории.

Легитимации данного явления в истории мировой литературы способствовали исследования таких ученых, как Ингер Кристенсен,

---

[41] *Waugh P*. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London; N.Y.: Routledge, 1984. P. 2. «Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about relationship between fiction and reality».

[42] Ibid. «A celebration of the power of the creative imagination together with the uncertainty about the vilidity of its representation; an extreme self-consciousness about language, literary form an art of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively native style of writing».

Линда Хатчен, Роберт Спайрз и др., которые помогли этому ответвлению филологии стать ведущим направлением среди литературоведческих исследований постмодернистского пространства.

В заключение необходимо сказать, что наиболее значимыми для теоретического освоения феномена метапрозы стали труды М.М. Бахтина по теории романа («Слово в романе», «Из предыстории романного слова», «Эпос и роман» и др.) и ученых русской формальной школы Б.В. Томашевского, Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского, прежде всего разработанная формалистами теория пародии и ее роли в «литературной эволюции». Эти труды подготовили солидную теоретическую базу для западных исследований сущности и поэтики метапрозы.

Арпентьева М.Р. *(Калуга)*

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ НОН-ФИКШН ЛИТЕРАТУРЫ

Наиболее обобщённая типология всей литературы – это подразделение ее на художественную (беллетристику) и остальную – то есть «нехудожественную» или non-fiction (нон-фикшн, небеллетристика). В художественных произведениях, таких как романы, повести, пьесы, рассказы, относимых к типичным примерам художественной литературы всегда есть и обычно действуют вымышленные персонажи и придуманный сюжет. В противопоставление к художественной литературе, литература нон-фикшн не использует придуманных историй, сюжетов и персонажей, но представлена: учебниками; словарями; энциклопедиями; монографиями; публицистикой; биографиями; мемуарами и другими формами. В этой литературе нет вымышленных событий и фактов: перед читателем – художественно-публицистический литературный жанр, в котором автор через призму своего эстетического, этического и собственно художественного понимания документально и реалистично излагает факты, или свои интерпретации фактов, представляет персонажей и события, имевших место на самом деле. Понятие нон-фикшн литературы или «нового журнализма» обозначает журналистско-литературный жанр, возникший «на основе различных инновационных элементов в выборе тем, языка и угла зрения повествования» (3, с. 335). Главный принцип «нового журнализма» – «максимум правдивости не только касательно самого содержания, но и во всех деталях рассказа, последовательности в документальности построения отдельных сцен, точности деталей, естественности диалогов и т.д.»

(5, с. 175). Среди других названий используются также литературная / нарративная журналистика, субъективный журнализм, паражурнализм, нон-фикшн, гонзо-журнализм и т.п. Изначально нон-фикшн пытался быть не только «новым», но и «журналистским жанром с литературными претензиями» (3, с. 336), позиционировался как пограничный между литературой и журналистикой (4, с. 43–48). Наличие в журналистских текстах таких приемов как выстраивание материала сцена-за-сценой, диалог, точка зрения и детализация статуса человека, позволяет причислять их к «новожурналистским». Г.М. Казакова пишет, что «Нон-фикшн (правдивая литература, личная история, интеллектуальная литература, документальная литература и пр.) составляет неотъемлемую часть литературного мира, служит полезным ориентиром для читателя в поисках конкретного опыта, который он стремится получить» (6, с. 7). Таким образом, нон-фикшн – это особого рода литературное творчество, привязанное к конкретным и реальным фактам жизни . конечно, элемент произвольности в нем сохраняется и может быть даже увеличен: интерпретации автора не являются реальностью как таковой, но это часто принимается в расчёт только в процессе спорных или явно вымышленных истолкований: например, произведения А. Солженицына о СССР, произведения современных авторов России и Украины об украинском Майдане и иных событиях последних и прошлых лет и т.д. , истории жизнеописаний М. Горбачева, других президентов России и т.д. Однако, фальсификации в этой среде – также случаются, например, Дж. Келли стал автором нескольких сотен (!) постановочных историй про сербских террористов, мятежников и повстанцев из Чечни и неоднократно выдвигался на соискание Пулитцеровской премии, получил её, но был разоблачен коллегами. Нон-фикшн – документальная проза, особый жанр в литературе, для которого характерна сюжетная линия, основанная на реальных событиях. При этом есть отличия нонфикш как документальной прозы и от научно-исторического исследования: в нон-фикшн происходящие события воссоздаются ярко и живо, большое внимание уделяется психологическому портрету персонажей, их интерпретациям и поступкам, а не событиям как таковым . поэтом, например, биографии выдающихся личностей, истории каких-либо важных событий, расследование громких подвигов и преступлений – типичные примеры литературы нон-фикшн (11; 12). Нон-фикшн – «авторизированная» часть исторической памяти народа. Ее использование возможно не только в целях литературных как таковых, но и в целях организации и проведения научного исторического, социологического, культурологиче-

ского и т.д. исследований. Временем и местом возникновения термина «нон-фикшн» и первого произведения, относимого к этому жанру, считается «nonfictionnovel» Т. Капоте. Жанр научного нонфикшн связан с именем С. Хокинга. С.Т. Вулфом связаны жанры экспериментальной и исследовательской документальной прозы, сваязанной с применением ряда литературных приемов, «ставших типичными для «новой литературы»: сценоописательством; использованием разговорной, сленговой речи; субъективной точкой зрения автора; интерпретацией описываемых событий с точки зрения «главных действующих лиц»; литературной регистрацией каждодневных деталей» (6, с. 8–9). Однако, такой тип нон-фикшн как «травелоги», или путевые заметки (А.Н. Радищева, И.А. Гончарова, А.И. Герцена, А.П. Чехова и многих др.), а также мемуары и дневники созданы задолго до второй половины XX столетия. Для нонфикшн типичен ряд черт: отсутствие вымышленных сюжетов и героев; – рассказ о событиях идет через личностное мировосприятие автора; – использование различных художественных и драматических приемов; – построение композиции произведения по драматическому принципу «сцена за сценой» (1; 2(. В категорию нон-фикшн включают «научпоп», справочную, политическую, историческую литературу, эссеистику и т.д., включая литературную журнали́стику («креативный нонфикш») (А. Кабаков, Э. Лимонов. Л. Аркус и Д. Быков, В. Яковлев, А. Боровик, Д. Лиханов, Е. Додолев, А. Любимов, и др.).

В странах бывшего СССР появление нон-фикшн и бизнес-литературы связано преимущественно с книгами российских издательств, очень мало работ, посвященных национальной культуре (7; 8), изучающих научные и бытовые проблемы повседневности (работы А. Казанцевой и А. Бондаря на Украине), много работ, посвященных историям успеха известных в каждой из стран и в мире личностей. Платформой для нон-фикшн стали также Интернет-блоги, «сетевые дневники», в которых любой человек может продемонстрировать свое журналистское и литературное мастерство (11; 12). Часто издатели стремятся успевать за лучшими мировыми новинками и издавать их на своем языке, однако, во многих странах бывшего СССР велик интерес и к собственной литературе нон-фикшн. Издается образовательная нофикшн литература для детей. Национальные кризисы, перевороты и революции и их запутанность провоцируют новую волну текстов (1) и т.д. Нон-фикшн заполняет пробел, существующий в отношении новой и новейшей истории (15). Распространяется «Тенденция, которую в последнее время обозна-

чают с помощью термина «эдьюкеймент (educatment)», значение которого фактически эквивалентно смыслу известной формулы «развлекая – поучай», все более явственно влияет на определения направления в развитии литературы данного сегмента нон-фикшн» (15; 16). Л.Я. Гинзбург предложена концепция «промежуточной» литературы, которая представляет собой результат «художественного исследования невымышленного» (14, с. 12; 16, с. 132–134): «Текст, чтобы стать художественным, не обязательно должен быть литературой, т.е. находиться в сфере вымысла. Он может быть вполне прямым высказыванием автора о реальных вещах, ситуациях или прямой их фиксацией. А так как эти ситуации вечны и повторяемы, то это единственный род литературы, который не устареет никогда. Недаром в годы кризисов литературы на передний план мгновенно выходит т.н. документальная проза (название неправильное)» (17). Развиваются и исследования нон-фикшн литературы (11; 12; 13). Многие российские литературные критики (Н. Иванова, М. Айзенберг) склонны видеть в нон-фикшн своеобразную философию, преломляющую дух времени, демонстрирующую интеллектуальный артистизм ее создателей, отказывающихся от привязанности к фабульности и очевидному вымыслу. Нонфикш–литература является важной частью исторической памяти народа и является необходимым звеном восстановления, укрепления, развития этой памяти, достижений и провалов, конфликтов и разрешений в национальной и общечеловеческой истории (7; 10; 13).

Ли Чжэнжун *(Пекин, КНР)*

«ИЗ ГЛУБИНЫ» СОВЕТСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. О НОВАТОРСТВЕ ТЕОРИИ КАРНАВАЛИЗАЦИИ

Доклад посвящен рассмотрению и анализу защиты диссертации М. Бахтина в Институте мировой литературы им. А.М. Горького Академии наук СССР (ИМЛИ), которая проходила 15 ноября 1946 г. В докладе также исследуются высказывания советских литературных теоретиков и Бахтина в том числе.

Особенности исторического развития, большие успехи, но особенно официальная «деликатность» советского литературоведения заслуживают специального рассмотрения и переосмысления. Удивительным является то, что успехи советского литературоведения, которые оказали влияние на весь мир, связаны со способами выражения, которые Бахтин назвал «речевыми жанрами».

В 1946 г. в одном из высших научных учреждений СССР состоялась чрезвычайно значимая защита кандидатской диссертации М. Бахтина на тему «Рабле в истории реализма». Выступление соискателя учёной степени и комментарии ученого совета в полной мере демонстрируют глубокую логическую связь лежащих на поверхности и глубинных пластов научного стиля речи того времени.

Американские исследователи Катарина Кларк и Майкл Холквист в монографии «Михаил Бахтин» также обратили внимание на эту защиту кандидатской диссертации. Она в их книге представлено следующим образом: «Несмотря на то, что во время защиты три официальных оппонента из комиссии высоко оценили диссертацию, из-за идеологических причин Бахтин встретил бурное противодействие, так как диссертация на тему Рабле вызывает вопросы как принижающая и оскверняющая догму»[1].

На самом деле, разница между голосами «за» и «против» на защите не так очевидна. Во время тайного голосования за присуждение Бахтину ученой степени кандидата наук все 13 членов комиссии проголосовали «за». Но итог голосования за присуждение докторской степени – 7 голосов «за» и 6 «против». Комиссией было решено подать этот результат защиты на рассмотрение в Высшую аттестационную комиссию СССР. После длительного процесса рассмотрения на пленарном заседании Высшей аттестационной комиссии Бахтину было отказано в присуждении ученой степени доктора филологических наук. Иначе говоря, среди представителей официального научного учреждения и научной управленческой организации СССР были как положительные, так и негативные оценки диссертации Бахтина, посвященной Рабле. Но нельзя сказать, что голоса «за» и «против» разделились на два противостоящих лагеря, они, скорее, разделились на два «уровня».

В большинстве работ, посвященных защите этой диссертации, как и в работе американских ученых, о положительных оценках упоминается лишь вскользь. Однако ценность работы Бахтина можно яснее продемонстрировать, опираясь на положительные высказывания, а не на критику.

В интервью польскому журналисту Збигневу Подгужецу в 1971 г. М. Бахтин сказал: «Вообще у меня есть термин – большое время. Так вот, в большом времени ничто и никогда не утрачивает своего значения. В большом времени остаются на равных правах и

---

[1] *Clark Katerina and Holquist Michael*. Mikhail Bakhtin. Harvard University Press, 1984. P. Перевод мой. – *Л. Ч.*

Гомер, и Эсхил, и Софокл, и Сократ, и все античные писатели-мыслители. В этом большом времени и Достоевский. И в этом смысле я считаю, что ничто не умирает, но все обновляется. С каждым новым шагом вперед прежние шаги приобретают новый дополнительный смысл»[2]. «Большое время» вовсе не является термином, на самом деле это нейтральное слово с подтекстом. Во время беседы с журналистом Бахтин говорил о связи между индивидуумом и эпохой, но назвал это обиходное словосочетание «термином» для того, чтобы акцентировать на нем внимание, четко выделить его из обыденной речи.

«Большому времени» противостоит конкретное время, эпоха. Вопрос состоял в том, останутся достижения Бахтина в области литературоведения на вершине конкретного времени – советского периода – или среди лучших произведений «большого времени»?

После 1990 г. официальная «деликатность» выражения, присущая советскому литературоведению, превратилась в ненужную обузу, связь между системой дискурса и исследованиями внезапно ослабла, особые творческие возможности, которые существовали только при условии напряженного состояния системы дискурса, также внезапно ослабли вплоть до того, что современное русское литературоведение по-прежнему находится в состоянии неопределенности.

Высказывания в официальной речи советского литературоведения имеют различные уровни. В ее рамках неожиданно «из глубины» прозвучали голоса выдающихся талантов, потрясшие весь мир. Эти голоса «из глубины» преодолели границы эпохи, обрели мощную жизнеспособность.

Словосочетание «из глубины» заимствовано из Псалма: «Из глубины взываю к Тебе, Господи …»[3]. Здесь под «глубинами» подразумевается внутренний, духовный мир человека. Бахтин, преодолев нагромождение множества уровней социального дискурса, обращается к «большому времени». Описание положения выдающихся литературоведов советской эпохи при помощи словосочетания «из глубины» (т. е. с точки зрения «большого времени») может помочь заново взглянуть на их основные идеи и концепции.

---

[2] *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. ИМЛИ, 2002. Т. 6. С. 343.

[3] Псалтирь. Псалом 129.

А.И. Именных *(Москва)*

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ И СОЦИАЛЬНОЙ ТРАВМЫ ПОКОЛЕНИЯ В РОМАНЕ В.П. АСТАФЬЕВА «ПРОКЛЯТЫ И УБИТЫ»

Автобиографичность художественного мира В.П. Астафьева признана читательским и научным сообществом достаточно давно. На это обстоятельство неоднократно указывал сам автор: «<…> в творчестве моем биография отображена довольно полно и подробно…»[1]. Отображение и постижение писателем событий и фактов собственной жизни в его произведениях неоднократно становилось предметом научного осмысления.

Последний роман В. Астафьева «Прокляты и убиты» (1990–1994) в творчестве писателя стал итогом многолетнего осмысления самых трагических страниц его жизни и жизни его поколения, связанным с причастностью к слому крестьянского мира русской деревни и к Великой Отечественной войне, а также попыткой преодоления не только исторического, но и эстетического опыта.

Творческий путь Астафьева пришелся на вторую половину XX в., когда с великим трудом происходило преодоление сложившейся в СССР системы эстетических, вернее, антиэстетических координат, основанных на негласном договоре между писателем, читателем и властью, подразумевавшем систему умолчаний, а также определенную расстановку смысловых акцентов.

Отказ от «компромисса», как известно, приводил к тому, что писателя не печатали. Те, кто принимал условия «договора» и кому удавалось пробиться в печать, не оставляли попыток если не преодолеть «договор» полностью, то хотя бы частично выйти за его границы. Свидетельством тому может стать история борьбы Астафьева с советской цензурной политикой, начавшаяся с публикации первого рассказа «Гражданский человек» (1951, «Чусовской рабочий»). К созданию рассказа писателя подтолкнуло желание отторгнуть официально сложившийся в советской литературе 1940-х – начала 1950-х годов характер изображения военной и послевоенной жизни. «Пятидесятые годы… Мягко и деликатно так называемая лакировка действительности царила повседневно и повсеместно»[2], –

---

[1] *Астафьев В.* Подводя итоги // Астафьев В. Собр. соч.: в 15 т. Красноярск, 1997. Т. 1. С. 6.

[2] Там же. С. 28.

вспоминает Астафьев. Исполнение желания привело к первому травматическому опыту встречи с деятельностью «матерых, изворотливых приспособленцев»[3]. «Гражданский человек» был приостановлен на этапе печати по причине «полного безнравственного содержания»[4]. В частности, сотрудников горкома возмутила фраза главного героя: «Мало сейчас нашего брата, стало быть, мужиков, в деревне осталось, вот и стали мы все для баб хороши»[5]. Обвинив писателя в непочтительном отношении к советским женщинам, цензоры настаивали на прекращении публикации рассказа. Однако тогда издание художественного произведения в местной газете было редкостью, и читатели стали интересоваться причинами задержки продолжения «Гражданского человека». В итоге рассказ все же был напечатан полностью, хотя и с редакторскими правками.

Астафьев не оставлял попыток изжить «негласный договор», на долгие годы его целью стало рассказать свою правду о войне прямо, без «сделки с совестью». Неудивительно, что взгляд Астафьева на войну рождал сложности при издании произведений. «Однажды пришло письмо не только мне домой, но и в Молотовскую писательскую организацию с советом: хорошо бы попристальней поинтересоваться автором рассказа “Солдат и мать” – очень все там подозрительно и “наш ли это человек сотворил?..”»[6] – вспоминает писатель.

После первого опыта Астафьев пишет о войне очень мало. Отчасти это связано с невозможностью напечатать произведение без существенных редакторских и корректорских правок. Исключением стала повесть «Пастух и пастушка», которую, хоть и не сразу, удалось издать: «Сколько редакционное коршунье над повестью ни кружилось, ни расклевывало ее, затерзать до бескровья не смогло, убить не сумело, и повесть, пусть с потерями, ранами и царапинами, но вышла в «Нашем современнике» №8 за 1971 год»[7].

Однако молчание Астафьева о войне было обусловлено не только цензурными сложностями. По мнению А. Солженицына, необходимость вновь столкнуться с собственным травматическим опытом, найти способ его выражения при изначальной невыразимости, потребовало от писателя колоссальных усилий: «Астафьев был переполнен

---

[3] *Астафьев В.* Подводя итоги // Астафьев В. Собр. соч.: в 15 т. Красноярск, 1997. Т. 1. С. 28.

[4] Там же. С. 14.

[5] Там же. С. 15.

[6] Там же. С. 26.

[7] *Астафьев В.* Комментарии // Астафьев В. Собр. соч.: в 15 т. Красноярск: Офсет, 1997. Т. 3. С. 457.

всем пережитым настолько неисчерпаемо, что должен был испытывать человеческое бессилие выразить всю эту за-человечность, да еще соревноваться со множеством легко скользящих изъяснений»[8].

«Давно задуманный» роман о войне «Прокляты и убиты» и повести «Так хочется жить» (1995), «Обертон» (1996), «Веселый солдат» (1998) вобрали в себя все, что не проговорил Астафьев прошлых лет. На этот раз он напрямую пытался передать полученный на войне личный травматический опыт столкновения с насилием. Для репрезентации такого опыта Астафьеву пришлось искать особый язык, так как «сложившиеся повествовательные традиции не в состоянии были выразить»[9] невыразимое.

По мнению А. Разуваловой, именно в «Проклятых и убитых» происходит «окончательная личностная самоидентификация прозаика с темой насилия»[10], к которой он ранее обращался в других произведениях. При этом Астафьев охватывает как личное, так и коллективное насилие (экономическое, политическое, эстетическое) во всех его формах, а не только на одной конкретной войне. Непосредственными выражениями болезненного опыта стали авторские вторжения, большие отступления, которые, по замечанию Солженицына, «дают протоки для боли прошлого»[11]. В то же время сложно выделить особый травматический план в романе, так как он пропитывает все произведение и проявляется на каждом из его уровней.

Астафьев осознавал, что «его правда» может не совпадать с другими «правдами»: писатель неоднократно рассказывал о спорах с однополчанами по поводу одних и тех же событий их общей биографии – один и тот же бой, случай, переход все помнили поразному. Поэтому для получения полной картины войны в романе он стремился соединить «правды» свою и своих соратников «с «правдой» сотен, тысяч, миллионов»[12].

В середине 60-х годов Астафьев достаточно четко сформулировал сложности в обращении к теме войны в своем творчестве: «Вся-

---

[8] *Солженицын А.* Виктор Астафьев. Из литературной коллекции // Российская газета. 2009. 3 марта. С. 13.

[9] Ушакин С. «Нам этой болью дышать?» О травме, памяти и сообществах / Травма: пункты. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 13.

[10] *Разувалова А.* Роман В.П. Астафьева «Прокляты и убиты» как текст-травма // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2013. № 2. С. 196.

[11] *Солженицын А.* Виктор Астафьев. Из литературной коллекции. С. 13.

[12] *Астафьев В.* Нет мне ответа… Эпистолярный дневник 1952–2001. Иркутск: Издатель Сапронов, 2009. С. 552.

кий раз, как писать о войне, я, ровно перед взаправдашней атакой, робею, набираюсь духу, все выверяю, как бы чего не забыть, где бы не соврать, не слукавить…»[13] – признается Астафьев в ноябре 1965 г. своему другу, критику Александру Макарову. Астафьев переживает не только угнетающее эмоциональное состояние при работе с военной темой. В письмах он неоднократно указывает на физические проявления тревоги: «Как возьмусь, так меня всего и заколотит, и все болеть начинает <…>»[14], «Я пробовал написать роман о Днепровском плацдарме – не могу: страшно, даже сейчас страшно, и сердце останавливается, и головные боли мучают…»[15], работу над романом Астафьев описывает «через симптоматику травматического состояния»[16].

Ужас войны, проявляющийся на уровне телесности, охватывает и роман: Характерное для Астафьева «конкретно-вещественное ощущение жизни»[17] проявляется в стремлении передать травматическое состояние персонажей с помощью «обилия натуралистических деталей, передающих звуки, запахи, цвета войны, которым нет места в нормальной жизни»[18].

Страх вновь столкнуться с собственным прошлым и боязнь оскорбить память своих соратников, погибших на поле боя, заставляет Астафьева подходить к теме войны с особенным вниманием и осторожностью. Но общество не смогло в полной мере принять репрезентацию коллективной и личной травмы, предложенную Астафьевым, не захотело «осуществлять работу, к которой писатель призывал»[19] его.

---

[13] *Астафьев В.* Нет мне ответа… Эпистолярный дневник 1952–2001. Иркутск: Издатель Сапронов, 2009. С. 46.

[14] Там же. С. 121.

[15] Там же. С. 178.

[16] *Разувалова А.* Роман В.П. Астафьева «Прокляты и убиты» как текст-травма. С.196.

[17] Там же. С.197.

[18] *Разувалова А.* Историческая работа Виктора Астафьева // Уроки истории XX век. 2009. 23 ноября. URL: http://urokiistorii.ru/article/669

[19] Там же.

Е.А. Даутова *(Челябинск)*

«РОМАН С КЛЮЧОМ» (ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЖАНРА)

Одна из главных задач современного литературоведения – исследование «неканонических» жанров. Жанровое мышление в XX в. столь подвижно и изменчиво, что уже не вписывается в прежние схемы. Чтобы проследить жанровую динамику литературы XX в., необходимо в первую очередь обратиться к «промежуточным», «маргинальным» жанрам. В данную категорию, по нашему мнению, входит «роман с ключом».

Несмотря на большой интерес к этому жанру в современной науке и писательской среде он остаётся малоизученным. Исследователи, изучающие «роман с ключом», делают ценные замечания о различных аспектах жанра (поэтике, принципа организации системы образов, композиции и др.), однако не характеризуют жанровые черты в совокупности. Например, Е.П. Князева, анализируя образы героев романа О. Форш «Сумасшедший корабль», определяет жанр произведения как «роман с ключом» априори, но пояснений о системе жанра и жанровых признаках в исследовании не приводится[1]. Следовательно, существует необходимость систематизировать современные знания о данном жанре.

Обратим внимание, что в под термином «жанр» мы понимаем «систему принципов и способов художественной завершенности, т.е. организации произведения в целостный образ мира (модель мира, “сокращенную Вселенную”), воплощающий эстетическую концепцию человека и мира»[2]. Очевидно, что основной функцией жанра является конструирование всего произведения, именно жанр диктует принципы, по которым автор трансформирует реальность в художественное произведение. Говоря о признаках «романа с ключом», мы опираемся на гипотезы М.М. Бахтина о «памяти жанра»[3] и Н.Л. Лейдермана о константности жанровых признаков и системности их реализации[4].

---

[1] См. *Князева Е.П.* Писатель и время в романах О. Д. Форш 1920–1930-х годов: «Современники», «Сумасшедший корабль», «Ворон». Дис. … канд. филол. наук. Саратов, 2016. С. 183.

[2] *Лейдерман Н.Л.* Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?) // Studi Slavistici. 2008. № 5.

[3] *Бахтин М М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

[4] *Лейдерман Н.Л.* Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?) // Studi Slavistici. 2008. № 5.

Утверждая, что «роман с ключом» – это именно самостоятельный литературный жанр, во-первых, отмечаем, что таковой имеет «жанровую память». Уже из определения видно, что он создаётся как роман, следовательно, целью его автора будет эпическое отображение реальности. Во-вторых, авторы, создающие произведения в рамках данного жанра, работают с оглядкой на предшественников. Тогда «роман с ключом» – не единичное спонтанное произведение, а новая жанровая модель.

Итак, «роман с ключом» в узком смысле – роман, за действующими лицами которого скрываются «зашифрованные личности». Такое понимание термина было у первого отечественного теоретика жанра – Вяч. Вс. Иванова[5]; так трактовалась дефиниция и на заре формирования жанра.

Жанр «роман с ключом» возникает в эпоху барокко – в XVII в. во Франции. В современном литературоведении первым «романом с ключом» признан 13 000-страничный «Артамен, или Великий Кир» (1649–1653) мадемуазель Мадлен де Скюдери[6]. Название жанра взято не случайно: к романам в прямом смысле прилагался «ключ» – список, в котором давалось пояснение, за каким героем произведения кроется то или иное лицо. Мы предлагаем для обозначения этих «зашифрованных» личностей использовать термин «литературные антропонимы», уже употребляемый исследователями[7]. Текст «романа с ключом» снабжался ремарками о мотивах выбора героев и хронотопа.

Сразу отметим ошибочность мнения о том, что персонажи зашифровывались из-за противостояния цензуре или желания скрыть те или иные имена. «Литературные антропонимы» возникали не только для того, чтобы закамуфлировать прототип, но и для того, чтобы подчеркнуть в герое доминантные черты, из их совокупности создать новый художественный образ, который вписывался бы в художественную концепцию автора. «Литературные антропонимы» создавались путём присвоения псевдонимов, описания манеры поведения и взаимоотношения личности с другими людьми.

---

[5] См.: *Иванов В.В.* Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом: «Сумасшедший корабль» Ольги Форш и ее «Современники» // Иванов В.В. Избр. труды по семиотике и истории культуры: в 3 т. М., 2000. Т. 2. Статьи о русской литературе. С. 614–625.

[6] *Haviland T.P.* The Roman de Longue Haleine on English Soil. Philadelphia, 1931. P. 48.

[7] *Князева Е.П.* Писатель и время в романах О.Д. Форш 1920–1930-х годов: «Современники», «Сумасшедший корабль», «Ворон». Дис. … канд. филол. наук. Саратов, 2016. С. 183. (Вряд ли этот «термин» удачен. – *Ред.*)

Примечательно, что изначально «литературными антропонимами» в европейских «романах с ключом» обозначались представители высшего аристократического общества, а в русской литературе это, как правило, представители богемы, творцы, чаще всего писатели и поэты. В центре авторских интересов находится изучение их характеров и психологии.

Эта особенность русского «романа с ключом» позволяет сблизить его с филологическим романом, авторы которого превращают свою творческую биографию и биографии коллег, перипетии литературной жизни в сюжетное пространство литературного произведения[8]. Также мы полагаем, что оба этих жанра адресованы читателям, обладающим широкой эрудицией, умеющим считывать интертекст. Автор ведёт диалог с читателем: он словно дает загадки, а ключ к их отгадке находится в интеллектуальном и культурном багаже читателя.

Однако главным героем в «романе с ключом», как отмечают многие исследователи жанра, является не только творец, но и эпоха. В центре внимания авторов оказывается проблема диалектических взаимоотношений писателя и времени. Так, «роман с ключом» даёт представление о литературной жизни новой эпохи, о приятии и неприятии друг друга в писательской среде, о личных и литературных пристрастиях самого автора романа. Он является «свидетелем истории», отчасти «мемуаристом». Данный факт позволяет нам сделать вывод о синтетическом характере жанра, что объясняет наличие общих черт у «романа с ключом» с жанрами исторической прозы: биографией и автобиографией, мемуарами, историческим романом. Все эти произведения, как и «роман с ключом», в равной степени сближены с фактами реальности и художественным вымыслом. Это наводит на мысль о смежности «романа с ключом» с ещё одним жанром – неомифом.

Автор «романа с ключом» является своеобразным мифотворцем[9], так как он создаёт произведение с установкой на достоверность, но тем не менее все факты действительности подвергаются художественной переработке. Создание новых мифов о своих современниках – это попытка переосмысления и переоценки эпохи. Таким образом, «роман с ключом» в русской традиции – это миф о художнике. Вследствие неомифологизации происходят утрата при-

---

[8] *Ладохина О.Ф.* Филологический роман: фантом или реальность русской литературы XX века? М., 2010. С. 2.

[9] См.: *Орешина И.А.* «Романы с ключом» Т.Л. Пикока. Автореферат дис. … канд. филол. наук. Самара, 2011. С. 19.

чинно-следственных связей и актуализация ассоциаций, растворение понятия реальности в аллюзиях и реминисценциях. Эти приёмы создают особый мир романа: не сухую хронику событий, а модель иной реальности, нетождественной данной. Таким образом, автор – свидетель и участник событий – соединяет историко-документальное и символическое видение эпохи[10].

Сочетание признаков разных жанров в «романе с ключом» позволяет нам сделать вывод о том, что это маргинальный жанр. Маргинальные жанры становятся особенно популярны в эпохи кризисов и перехода от одной ментальности к другой[11] (примечательно, что эпоха барокко, во время которой возникают тексты в жанре «роман с ключом», была именно переходной эпохой[12]). Поиски новой художественной формы в такое время являются откликом на попытки найти выход из внешнего и душевного хаоса.

В русской литературе XX в. мы выделяем три переходные эпохи, для которых характерна актуализация жанра «роман с ключом».

1) 20–30-е годы: этот период знаменуется переходом от Серебряного века к новой монологической системе литературного развития (соцреализм) с новой системой эстетических и нравственных координат («Сумасшедший корабль» и «Современники» О. Форш, «Белая гвардия» и «Театральный роман» М. Булгакова, «Козлиная песнь» К. Вагинова и др.).

2) 50–60-е годы: период «оттепели», когда заметно ослабли тоталитарная власть и цензура. Вследствие этого появляется больше свободы для творческой деятельности, у авторов возникла необходимость переоценки прошедшей и настоящей эпох («Алмазный мой венец» В. Катаева).

3) 90-е годы: конец советской цивилизации совпал с концом тысячелетия; происходит отказ от традиций уходящего века, и зарождается постмодернизм. Жанровые черты «романа с ключом» в произведениях этой эпохи мы находим в «Таинственной страсти» В. Аксёнова и «Легендах Невского проспекта» М. Веллера.

Следует отметить, что в любую эпоху появление «романа с ключом» обычно сопровождается скандалом, так как критики обвиняют автора в некорректности, вторжении в область этики и попытке вы-

---

[10] *Сорокина С.В.* Жанр романа с ключом в русской литературе 20-х гг. XX века // Ярославский педагогический вестник. 2006. № 3.

[11] *Лейдерман Н.Л.* Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?)

[12] Там же.

дать вымысел за исторический факт. В опровержение подобных замечаний отметим, что «романы с ключом» обычно носят для автора итоговый характер – они создаются, когда автору необходимо дать оценку важному заканчивающемуся этапу жизни. На наш взгляд, попытка художественной переработки реальности является способом разобраться в ней, сделать выводы, выразить своё отношение к ней и иногда предложить альтернативное развитие событий.

Подведём итог. «Роман с ключом», придя из европейской литературы XVII в., в русском варианте обрастает новыми жанровыми признаками и становится уникальным явлением для отечественной литературы XX в. Меняются типы героев, изображаемые в произведениях, характер самого «ключа», а также цель автора. В современной русской традиции «роман с ключом» – это маргинальный жанр, занимающий смежное положение с жанрами документальной и художественной прозы. Он актуализируется в переходные эпохи.

Секция 2: «Литературы народов России и межнациональные взаимодействия»

Н.П. Дворцова *(Тюмень)*

РЕКОНСТРУКЦИЯ НЕНЕЦКОЙ МИФОЛОГИИ В ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

1. Неомифологизм, создание авторского мифа на основе классических форм мифологии ненцев и других коренных малочисленных народов (в частности, ханты, манси) Севера России – важнейшая черта современной литературы. Черта эта характеризует творчество как ненецких писателей, пишущих на русском языке (А. Неркаги, Н. Салиндер, Ю. Вэлла и др.), так и русских писателей, обращающихся к осмыслению ненецкой мифологии (А. Григоренко, А. Омельчук, О. Корниенко и др.).

Реконструкция ненецкой мифологии в творчестве и тех, и других писателей выполняет две важнейшие функции: сохранения национальной культурной идентичности ненцев и открытия универсальных общечеловеческих ценностей в межкультурном диалоге. Первая функция доминирует в творчестве ненецких писателей, вторая – в творчестве писателей русских; выигрывают при этом обе стороны.

2. В настоящее время ненцы – самый многочисленный из коренных народов Российской Федерации. По данным всероссийской переписи населения 2010 г., в стране насчитывалось 44 640 ненцев; большая их часть – 29 772 человека – проживает в Ямало-Ненецком автономном округе Тюменской области[1]. Вместе с тем лишь 21 926 (49,1%) ненцев, по данным этой переписи, владеют национальным языком. В 2016 г. в Российской Федерации на ненецком языке издавались всего один журнал и три газеты. В 2014 г. на ненецком языке не было выпущено ни одной книги; в 2013 г. опубликовано три книги тиражом 3,2 тысячи экземпляров, в 2012 г. – три книги тиражом 1,9 тысячи экземпляров[2]. Эти факты, с нашей точки зрения, – очевидное свидетельство кризиса национальной культурной идентичности ненцев, порожденного, в частности, особенностями школьного

---

[1] Всероссийская перепись населения – 2010. URL: http://www.gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/perepis_itogi1612.htm

[2] Российская книжная палата. Статистика. URL: http://www.bookchamber.ru/statistics.html

образования, ведущего к утрате ненцами родного языка и национальной культуры. Сложнейшей проблемой жизни северного народа является его взаимодействие с предприятиями нефтегазового комплекса, деятельность которых нередко приводит к гибельному для ненцев, оленеводов-кочевников, сокращению пастбищной территории и, следовательно, разрушению традиционного образа их жизни[3].

Утрата ненцами символической и реальной власти над пространством их традиционного проживания осознается в культуре как трагедия народа. А. Неркаги пишет об этом: «Когда ходишь по земле, читаешь ее трагедию, как книгу. Страницу за страницей. Все меньше на берегах нашей родной реки и озер чумов. Нет ни смеха детей, ни лая собак, ни говора мужчин, ни быстрых речей женщин. Берега нашей любимой реки и озер пустеют, сиротеют. Озера плачут, реки тоскуют, речки погибают <…>. Тоска и молчание поселились в сопках»[4].

Еще более жестко говорит об этом писатель Е. Айпин в книге «У гаснущего очага» (1991, 1998, 2014), посвященной судьбе народа ханты, ближайшего соседа ненцев: «У народа отнята Вера. У народа отняты Боги и Богини. Бесследно ушли и уходят Великие Шаманы, Великие Сказители, Великие Мастера <…>. И вместе с ними уходит Душа народа <…>. Уходит сам Народ. Уходит его язык. Уходит его духовная и материальная культура. И тешить себя надеждами не приходится <…>. Тем более если на полпланеты идет нефть и газ твоей Земли»[5].

В этой ситуации собирание фольклора, реконструкция мифологии становится для ненцев, как и других коренных народов Севера, способом сохранения национальной культурной идентичности, спасения самого народа.

3. В жизни и творчестве ненецкой писательницы А. Неркаги, кандидатура которой дважды, в 2015 и 2018 г., была номинирована Уральским Федеральным университетом на соискание Нобелевской премии по литературе, можно отчетливо различить традиционный образ русского писателя, подвижника и учителя. В основе ранних повестей писательницы («Анико из рода Ного», 1976; «Илир», 1979; «Белый ягель», 1995; «Молчащий», 1996) – сюжет возрастания чело-

---

[3] На территории Ямало-Ненецкого автономного округа, который принято называть кладовой России, находится свыше ста нефтяных и газовых месторождений компании «Газпром» URL: регион89.рф.

[4] *Неркаги А. П.* Песнь Творцу. СПб., 2015. С. 149.

[5] *Айпин Е. Д.* У гаснущего очага. СПб., 2014. С. 6.

веческой души, в глубине которого ясно различима история культурного героя ненецкой мифологии, который сам ничего не создает, но участвует в устроении пригодной для жизни земли. Повесть «Молчащий», вершина раннего творчества А. Неркаги, реконструирует миф о культурном герое-демиурге и одновременно об умирающем и воскресающем боге.

Произведения 2014–2015 гг. в их единстве («Мудрые изречения ненецкого народа», «Песнь Творцу», «Загадки моей бабушки», «Легенды и предания»), воссоздающие космос ненецкой жизни, являются воплощением мифа творения. Эти произведения выросли изнутри самой жизни А. Неркаги и ее народа как ее, жизни, осмысление, а главное – способ сохранения и продолжения, т.е. миротворения.

Реальным воплощением миротворения, событием «миротворчества» стал и мироустроительный проект А. Неркаги «Земля надежды» – синтез всего того, что она делает в Байдарацкой тундре на Ямале, где благодаря писательнице возникла школа для ненецких детей, построенная на принципах кочевого образования и этнопедагогики, возведен православный храм, созданы уникальные каменные книги-петроглифы.

«Земля надежды» А. Неркаги возникла в пространстве взаимодействия ненецкого и русского языков, язычества и христианства, мифа и литературы, жизнетворчества и писательства. Ближайшим культурным контекстом «Земли надежды», с нашей точки зрения, являются теургические идеи русских символистов и философов рубежа XIX–XX вв. (В.С. Соловьев, С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев и др.) и философия общего дела Н.Ф. Федорова, с которыми ее объединяет мироустроительная идея. Однако очевидно, что по сути своей они различны, ибо «Земля надежды» возникла из трагедии, которую переживают сегодня ненцы и другие коренные северные народы, как личный и вместе с тем универсальный проект сохранения их культурной идентичности. «Земля надежды» в настоящее время завершает логику реконструкции ненецкой мифологии в жизни и творчестве А. Неркаги от истории культурного героя к космогоническому мифу и теургическому мироустроительному проекту.

4. Опыт реконструкции ненецкой мифологии в романе А. Григоренко «Мэбэт (История человека тайги)» (2015), ставшем заметным явлением в современной этнолитературе (А. Иванов, Д. Осокин и др.), оборачивается художественным испытанием традиционных мотивов и сюжетов отечественной и мировой литературы – от платоновского мотива «люди – куклы богов» (Платон «Законы»), сюжета пути человека в загробном мире («одиннадцать чумов искупле-

ния»), мотивов священного животного, сакрального текста («темные письмена») и даже ницшеанского сверхчеловека, в роли которого выступает главный герой романа ненец Мэбэт. Однако художественной доминантой книги А. Григоренко, с нашей точки зрения, является миф творения, ибо главный неомиф писателя – миф Тайги, у которой, с его точки зрения, «есть своя роль – невиданная, не поддающаяся описанию». Мир Тайги, по мнению А. Григоренко, «остается тем единственным пространством Земли, где <…> человека <…> ждет, наверное, сама удивительная и важная встреча из всех возможных – встреча с самим собой»[6]. Уравнивая локальное и глобальное, А. Григоренко включает созданный им миф о ненце Мэбэте, человеке Тайги, в контекст важнейших культурных мифов, что позволяет ему открыть универсальное в локальном.

«Встреча» ненецкого и русского творческого сознания в процессе реконструкции мифологии северного народа служит обогащению художественного опыта современной отечественной литературы.

И.В. Монисова *(Москва)*

ПРОЗА КИНЕМАТОГРАФИСТА И ПРОЗА ХУДОЖНИКА: К ПРОБЛЕМЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ

Предметом исследования стало распространенное (в том числе в национальных культурах) явление – своего рода «инерция» языка и стиля, переносимого творческой личностью из приоритетного для нее вида художественного творчества в сферу другого искусства. Как, например, реализуются в прозе многолетние навыки работы автора в кинематографе? Как будет работать театральный режиссер, снимающий кинофильм? Как отразится на сценическом действе тот факт, что постановщик по первой профессии – музыкант? Как реализуются в прозе или поэзии приемы, отработанные профессиональным художником, которого поманило слово? Во всех случаях речь идет не о хобби, но о серьезной попытке художнической самореализации на языке нового для автора вида искусства. «У хорошего поэта не может быть совершенно плохой прозы, как у хорошего прозаика-стилиста очень плохих стихов, – писала З. Гиппиус в статье «Проза поэта», – но у того и у другого эта не главная, вторая для него форма – в громадном большинстве случаев ничего не прибавляет к облику

[6] *Григоренко А.Е.* Мэбэт (История человека тайги). М., 2015. С. 5.

художника» (2). Справедливость первой и спорность второй мысли критика очевидны уже в рамках одного (словесного) искусства – литературы, синтетические же явления на границе разных искусств тем более представляют значительный интерес и нередко являются эстетически полноценными, не говоря уж о том, что многое «прибавляют к облику художника».

Для исследования выбраны произведения двух русскоязычных национальных писателей, профессиональная деятельность которых связана в первую очередь с другими видами творчества: лирические миниатюры в прозе заслуженного художника Республики Адыгея Рамазана Хуажева и роман известного кинорежиссера из Казани Салавата Юзеева. В первом случае художник, известный своими монументальными резными деревянными панно в национальном стиле, предстает как автор прозаических миниатюр, приближающихся по жанру к стихотворениям в прозе. Они запечатлевают воспоминания и впечатления детства автора, а попутно и черты того национального мира, из которого произрастает образность художника (5). Во втором случае татарский кинорежиссер и тележурналист, успешно работающий в своей области, выступает как автор романа «Не перебивай мертвых», с разветвленным сюжетом и сложной монтажной композиционной структурой – в центре повествования «расшифрованное интервью» с героем, рассказывающим о своей жизни на фоне трагических событий XX века, которое причудливо переплетается с сюжетами из национальной и авторской мифологии (6).

Выбранные для рассмотрения тексты современников, представляющих разные национальные культуры и различный художнический опыт, анализируются прежде всего в интермедиальном аспекте, что дает возможность соотнести проблематику и поэтику произведений двух авторов с законами художественного языка того вида искусства, который является для них «первым». Так, прозаические миниатюры художника отличает повышенная визуальность и некоторая статичность изображения, тонкая прорисовка значимых деталей – образных, цветовых, жестовых, лаконичные визуализованные формы выражения мысли. Из жизненного потока или потока воспоминаний выхватывается яркая деталь, фрагмент, фигура, приобретающая для художника, как правило, символический смысл, и запечатлевается выпукло и немногословно. Белая лошадь на зеленом лугу, до сих пор приходящая в снах к немолодому герою, становится символом ушедшего детства; мамин хлеб с неповторимым вкусом, ароматом и фактурой связывается с представлением о важнейших жизненных ценностях и памятью рода; образ полубезумного ски-

тальца воплощает вечные попытки человека догнать свое прошлое, обратить время вспять. Философское обобщение в прозе Хуажева не выливается в развернутое высказывание, не вырастает из хитросплетений сюжета, но застывает в выразительном, выпуклом зрительном образе. «В этом смысле его художественные панно могут стать иллюстрациями его лирических миниатюр, несмотря на статуарность первых и воздушную графичность вторых» (3).

При обращении к прозе Юзеева прослеживается, как работают в романе кинематографические приемы монтажа на уровне макро – и микропоэтики, как проявляется смена планов и ракурсов, осуществляются посредством слова эксперименты с ускорением и замедлением времени, как происходит совмещение разных субъектов повествования и смена «фокальных персонажей». Так, прозаик активно использует принципы ассоциативного и ретроспективного монтажа. В первом случае сменяющие друг друга эпизоды или истории лишь позже обнаруживают глубинную смысловую связь, а первоначально соединены субъективной ассоциацией рассказчика или отдельным образом; во втором случае совмещаются разновременные эпизоды, сопоставленные, как правило, по контрасту, например, о вдохновенном исполнении музыки Вернером и кровавых шоу Минлебая под сопровождение классических мелодий. Как в фильмах, так и в романе Юзеев использует прием «обнаженной конструкции» (демонстрации приема) и одновременно иронизирует по этому поводу, создавая таким образом ощущение «двухмерности» повествования: «Мы постоянно в кадре» (6. С. 113). В романе есть немало эпизодов, судьбоносность которых для героя-рассказчика подчеркивается посредством приема «замедленной съемки». Таково описание его несостоявшейся казни во время гражданской войны, в котором последовательно проговариваются все речевые действия палача. Они сопровождаются последовательным же выстраиванием «кадров», запечатлевающих взгляд героя на толпу, на близких друзей, тишину и паузу после пышной речи карателя, перечисление бойцов, задействованных в расправе над жертвами. Наконец, песню Халила, которая вырастает из гула ветра и которой подпевают «мертвые с Поляны мертвых и ангелы из всех поднебесных миров» (6. С. 108). Важную роль в романной поэтике играет свет. «Мера и направление освещения того или иного эпизода, монтаж «бликовых» сцен (например, с участием Матери Воды) и эпизодов с фронтальным освещением выдают мастера киносъемки, для которого важен… всесторонне разработанный, выпуклый визуальный образ» (4. С. 72).

Делается вывод о том, что мастер, достигший успеха в «первой» профессии, нередко переносит в плоскость иного искусства не только важные аспекты проблематики, но и отработанные им приемы, элементы близкого ему художественного языка, общие черты эстетики и стиля. Это не то печальное явление, о котором писал Наум Коржавин: «Самое страшное – это инерция стиля». Скорее оно сродни бахтинской «памяти жанра», когда творится новое, но «помнит свое прошлое, свое начало» (1. С. 158).

В.В. Сорокина *(Москва)*

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ФОРМЫ «МАЛОЙ ПРОЗЫ» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ АЗЕРБАЙДЖАНА

Русскоязычная азербайджанская литература является подсистемой иноязычной национальной литературы. В последние десятилетия в ней наблюдается стремительное развитие жанров малой прозы, имеющее тенденцию к усилению жанровой градации по мере сокращения текста художественного произведения. При сохранении в общих чертах известных понятий – повесть, рассказ, новелла – писатели пользуются и другими жанровыми определениями: «дневник», «юморески», «отражения», «сказки», «песни», «альтернативная история», «путевые заметки» и др.

Повесть, традиционно занимающая срединное положение между большими и малыми формами, сохраняет свои типологические признаки не во всех случаях. Чаще всего жанровая гибкость понятия и неканонизированная его форма являются способом выражения авторской позиции и демонстрацией преемственности традиции русской литературы, в которой повесть всегда занимала особое место, а авторское определение жанра всегда соотносилось с художественным замыслом их произведений.

Произведения, которые азербайджанские авторы называют повестями, как правило, не велики по размеру, Они скорее могут быть названы рассказами, но в них представлены значительные периоды из жизни персонажей, заканчивающиеся чаще всего их смертью. Среди недавно опубликованных произведений М. Сафарова, О. Мир-Касыма, М. Ибрагимбекова, А. Гусейнова, А. Джалилова и др. можно выявить тенденцию к развитию двух жанровых форм. Одна из них психологическая, другая – притчевая. Различия между ними проявляются как на содержательном, так и на формальном уровнях.

В произведениях с преобладанием психологического начала повествовательная структура выстраивается, как правило, с привлечением образа рассказчика, представляющего центрального персонажа через его поступки и свое восприятие.

Психологические повести азербайджанских писателей обладают устойчивым интересом к вопросу пространства и времени. События в них происходят в наши дни, а воспоминания имеют конкретный хронотопический адрес. Это же единство обнаруживается в изображении места действия. Город Баку является непосредственным участником событий и связан с переживаниями персонажей. Он создает своеобразную психологическую атмосферу, придает местный колорит стилистике произведений.

Притчевая линия в современной азербайджанской литературе соединяет традиции западной и восточной малой прозаической формы. Ее отличают философская направленность и восточный колорит. Характерной особенностью такого рода произведений является представление действительности в отстраненном виде, без временных и пространственных примет, как это происходит в повестях с выраженным психологическим началом. Эти произведения традиционно начинаются и заканчиваются одной темой, в то время как центральная часть повествования может довольно далеко удаляться от предмета изображения.

И.Б. Лаптенок *(Минск, Республика Беларусь)*

К ВОПРОСУ О ФАКТОЛОГИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ СТАНОВЛЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНО-ТВОРЧЕСКИХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

Литературные взаимосвязи – постоянный и непременный закон становления всех национальных литератур мира. Вместе с тем, существуют сторонники изоляционистского подхода, при котором национальная литература рассматривается как неповторимый феномен, связанный исключительно с пластами внутреннего развития, вне контекста мирового литературного процесса. На первый взгляд такая позиция выглядит патриотичной, но на самом деле она значительно ослабляет потенции национальной литературы. Белорусский писатель А. Адамович в образно-эмоциональной форме указал на провинциальную узость такого мышления: «Не стоит представлять

свою литературу неким хутором, стоящим на отшибе от всех. Хутором, к которому и от которого если и есть одна-две тропинки, то едва заметные. Чем меньше, мол, связей с соседями, тем надежнее и спокойнее»[1].

Важным элементом фактологии белорусских литературных связей является русская литература, которая оказала значительное влияние на развитие литературного процесса в Беларуси. Первое широкое исследование, посвященное русско-белорусскому взаимодействию в области литературы, появилось в 1953 г. – монография М. Климковича «Аб жыватворным уплыве рускай літаратуры на беларускую». В нем нашли отражение наблюдения, интересные с точки зрения проявлений национальной литературы в контексте славянского литературного процесса, рассмотрены факторы, оказавшие влияние на общность духовного фона русской и белорусской литератур. Вместе с тем, в монографии даже отдаленная схожесть идейных мотивов и образов в произведениях белорусских и русских писателей трактовалась как неоспоримый факт влияний, без применения доказательной методологический базы.

Авторы комплексного четырехтомного исследования «Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей» (1993) отказались от парадного и схематичного подхода к проблеме литературных связей. В данном исследовании сделана попытка представления художественных решений русских и белорусских авторов как естественного факта развития литератур, в том числе в контексте рассмотрения их типологического сближения.

Проблемам изучения белорусско-русских литературных связей посвящены исследования литературоведов Н. Арочки, В. Боровко, С. Букчина, Э. Гуревич, В. Ивашина, В. Карлюкевича, В. Коваленки, Е. Крикливец, Ю. Лабынцева, С. Лавшука, Т. Лиякумовича, А. Мальдиса, М. Мушинского, Н. Николаева, В. Рагойши, И. Саверченки, М. Сперанского, М. Тычины, Т. Чабан, И. Чароты, В. Чемерицкого, И. Шпаковского и др. Руководствуясь более широким методологическом кругозором, современное литературоведение использует новые возможности для решения проблем, существующих в ракурсе рассмотрения литературных связей и влияний.

Особого внимания заслуживает исследование специфики литературно-творческих взаимосвязей в области художественного перевода. Сложный процесс постоянного взаимообогащения литератур

---

[1] См.: Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей : у 4 кн. Кн. 1. Мн., 1993. С. 43.

оказывает существенное воздействие как на развитие мирового литературного процесса, так и каждой из литератур, участвующих в коммуникационном обмене. Переводные произведения являются частью национальной литературы, способствуют ее обогащению и развитию. В значительной степени благодаря переводам происходит распространение литературных жанров, стилей, художественных приемов, а также их внедрение и эволюция на новой почве. Об этом свидетельствует литературно-просветительская деятельность восточнославянского первопечатника Ф. Скорины, который перевел на белорусский извод церковнославянского языка книги Библии. Как переводчик и библеист он впервые в восточнославянской культуре поставил вопрос об интерпретации Священного Писания. Переводя Библию, просветитель реализовал свои национально-культурные идеалы, патриотическую миссию – «вводил Беларусь в семью славянских и европейских народов», «заявлял о праве белорусского народа на национально-культурное определение»[2]. Именно от Ф. Скорины берут начало характерные черты белорусской литературы, в том числе ее демократизм и высокая гуманистическая настроенность, а также творческое начало белорусской школы перевода.

Заложенные первопечатником традиции впоследствии развивали С. Будный, В. Тяпинский, анонимные переводчики агиографических произведений, апокрифов, рыцарских романов, исторических повестей и других произведений. В XIX в. переводы литературных произведений на белорусский язык создавали писатели В. Дунин-Марцинкевич, А. Вериго-Даревский, А. Абухович, А. Гуринович, Я. Лучина, М. Косич, А. Ельский и др. Основы реалистического перевода в XX в. заложили Я. Купала и Я. Колас. М. Богданович впервые на белорусском языке воссоздал образцы античной лирики (произведения Горация, Овидия), классической немецкой, французской и бельгийской поэзии (произведения Г. Гейне, Ф. Шиллера, П. Верлена, Э. Верхарна и др.).

Начало XX в. в истории белорусской литературы – период интенсивного обращения к богатствам русского классического наследия, что было вызвано внутренними потребностями ее становления. Многие известные представители русской литературы имели отношение к созданию духовно-эстетических основ приобщения белорусской литературы к мировым ценностям.

Ярким фактом поддержки процесса пробуждения национального духа белорусов стала заинтересованность М. Горького творчеством

---

[2] *Каўка, А.* Тут мой народ : Францішак Скарына і беларуская літаратура XVI – пач. XX стст. Мн., 1989. С. 34–35.

Я. Купалы и Я. Коласа. В 1911 г. в журнале «Современный мир» была напечатана статья М. Горького «О писателях-самоучках», в которой он писал о том, что хочет обратить особое внимание скептиков на молодую литературу белорусов, и в частности, на работу литераторов, которые сгруппировались вокруг газеты «Наша Ніва». В статье дана высокая оценка творчества Я. Купалы, преведено в его переводе стихотворение «А хто там ідзе?», которое названо народным гимном белорусов. М. Горький впервые услышал имя белорусского песняра в июне 1910 г. на острове Капри от учителя А. Посоха, который позже выслал ему купаловскую «Жалейку», а также «Песні жальбы» Я. Коласа.

Белорусский поэт высоко ценил творчество М. Горького и его отношение к белорусской культуре, отмечал, что наибольшее воздействие на него оказали «Бывшие люди» и «Дети солнца». Он гордился тем, что М. Горький перевел его стихотворение, содействовал поднятию авторитета среди русской литературной общественности, поддерживал его творчество.

Пролетарский писатель в своих выступлениях и переписке неоднажды вспоминал белорусское движение и белорусскую литературу, пытаясь заинтересовать ею других. С его точки зрения, каждый культурный человек должен знать не только русскую и европейскую литературы, но и культуру народов-соседей. М. Горький занимался изучением белорусского языка, литературы и культуры, о чем свидетельствуют его письма, присланные в сентябре 1919 г. в редакцию «Нашей Нівы», в которых он просил выслать «Словарь белорусского наречия» И. Носовича, «Белорусскую грамматику для школ» Б. Тарашкевича, произведения М. Довнара-Запольского и В. Дунина-Марцинкевича, сделал заказ на подписку газеты. Он также попросил узнать, существуют ли белорусские песни, сольные и хоровые в записи для граммофона, и как их получить[3].

Своеобразным связующим звеном между русской и белорусской литературами стали такие культурные деятели, как Б. Эпимах-Шипило, В. Самойло, Е. Карский и Л. Клейнборт. В частности, В. Самойло был лично знаком с А. Блоком, А. Белым, К. Бальмонтом и другими писателями-символистами. Я. Купала в 1909 г. во время своего пребывания в Петербурге наладил связи с В. Короленко, К. Бальмонтом и В. Брюсовым. Там же начала формироваться школа переводчиков белорусской поэзии, у истоков которой стоял М. Горький. Первые переводы в русской печати появились

[3] См.: *Ларчанка, М. Р.* Славянская супольнасць. Мн., 1963. С. 220.

в конце 1909 г. Так, в «Альманахе-календаре для всех на 1910 г.» были размещены переводы стихотворений «З песень беларускага мужыка» («Песня белорусского мужика») и «Вось тут і жыві» («Мужыцкая песня»). В 1911 г. А. Коринфский перевел и напечатал в петербургских изданиях стихотворения Я. Купалы «Каб я князем быў», «Песня сонцу», «Мой дом» и др.

Книга М. Горького «Дед Архип и Ленька» была в числе первых переводных книг, изданных обществом «Загляне сонца і ў наша аконца», одно из первых по времени возникновения издательств XX в., которое находилось в Петербурге. Там же действовало и частное издательство А. Гриневича (1919–1914). В белорусских издательствах печатались отдельными изданиями в оригинале и переводах рассказы и пьесы А. Чехова, В. Короленки, А. Амфитеатрова, статьи В. Белинского, стихотворения А. Пушкина, М. Лермонтова, И. Крылова, Н. Некрасова, А. Кольцова, И. Никитина, И. Сурикова, В. Бенедиктова, А. Майкова, А. Фета, Ф. Тютчева, В. Брюсова и др.

Таким образом, становление белорусской литературы начала XX в. было не изолированным, происходило в контексте развития русской литературы. Проведенный анализ показывает, что художественный перевод являлся одной из действенных форм активизации белорусско-русских литературных связей, что свидетельствует о его непосредственной включенности в процессы развития литературы. Фактологической основой становления белорусского художественного перевода являлись литературно-творческие контакты писателей-переводчиков.

В специальном обстоятельном изучении на сегодняшний день нуждаются такие аспекты развития художественного перевода, как творческая преемственность, преломление традиций, типологическая поэтика перевода, влияния и наследования при переводе.

Г.Ц. Бадуева *(Шанхай, КНР, Улан-Удэ)*

ПРОБЛЕМА СВЯЗИ ПОКОЛЕНИЙ В ПРОЗЕ Д. ЭРДЫНЕЕВА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «БОЛЬШАЯ РОДОСЛОВНАЯ»)

Проблема связи поколений является основной в прозе известного бурятского писателя Д. Эрдынеева и решается в контексте значимого для национальной традиции родового начала. В романах «Большая родословная», «Аргамак ищет хозяина», «Расплата», повестях «В тени старого дома», «В этой жизни», цикле рассказов «Внуки Тубэргэна» через сложное взаимодействие «отцов» и «де-

тей» автор решает эту проблему в ситуации XX в., делая акцент на нравственном выборе героев.

Онтологически обоснованная связь поколений предполагает включенность индивида в непрерывную цепь поколений: «Связь поколений выступает как онтологический закон преемственности и обеспечивает, с одной стороны, самовоспроизведение народа в истории, с другой стороны, целостность бытия»[1].

Основой социальной жизни бурятского народа в пространстве произведений Д. Эрдынеева является родовая община: автор говорит как о родовой ответственности за судьбу каждого члена рода, так и об обусловленности поведения человека общеродовыми нормами. Это определяет и значимость связи поколений, когда старшие выполняют ряд важных функций, в том числе функцию моральной поддержки и защиты, консолидации, обеспечивая молодому поколению чувство уверенности в себе, давая психологическое ощущение надежности бытия.

Главными героями произведений Д. Эрдынеева чаще всего являются основоположники рода или старшие члены рода (Арья в «Большой родословной», Амгалан в «В тени старого дома», Базар в «Половодье» и др.), которые свой долг по отношению к последующим поколениям видят в поиске правильного жизненного пути. Духовный кризис героев, лежащий в основе развития сюжета перечисленных произведений, обусловливается осознанием ошибочности утверждаемых догм и неправильности прожитой жизни, когда в оппозициях «временное/настоящее», «преходящее/подлинное» во главу угла ставится первая составляющая. Понимая, что они в ответе перед потомками за каждый свой поступок, герои ищут возможные пути преодоления возникшего нравственного конфликта, несмотря на непонимание и сопротивление окружающих.

Рассмотрим проблему связи поколений на примере романа «Большая родословная».

Основатель рода Арья, впервые встретившись с внуком Балтой, сыном когда-то отвергнутой за непослушание дочери Субад (она вопреки воле родителей вышла замуж за сына Лыксэка), начинает понимать, что на первый взгляд крепкий, многочисленный род Арьяевых духовно распадается. Внимательно наблюдая за детьми и вну-

---

[1] *Каминский П.П.* Проблема разрыва связи поколений в публицистике В. Распутина (1990–2000) // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 9: «Отцы» и «дети» в русской литературе XX века. Томск, 2008. С. 188.

ками, вспоминая историю своей жизни и историю создания своего рода, герой приходит к выводу, что старшее поколение не должно контролировать все аспекты жизни молодого или ограничивать его в чем-либо, как это делали Арья и его жена Ади с присущим ей фанатизмом. (Чертами Ади наделены и героини других произведений Д. Эрдынеева, возглавляющие свой род: Соржима из «Половодья», Дэжэд из «О чем плачешь, Хандама?», бабушка любимой девушки Номто из «Времени покоса» и др.) Прерогатива старших, «отцов» – утверждение главных принципов бытия, связанных с важнейшими этапами жизни человека, с формированием системы ценностей, с преемственностью поколений. Именно эти принципы, по мнению Арьи, не разработаны им как основателем рода до конца. Сосредоточенность на интересах только своего рода/семьи, на индивидуалистическом начале привели к духовному разобщению поколений. Характерными чертами членов рода Арьяевых являются стремление доказать, что их род – самый знатный, богатый и славный; стремление везде и всегда утверждать во что бы то ни стало превосходство своего рода над другими (идея превосходства людей “одной крови”); мнимая честь и тщеславие.

Противостояние родов Арьяевых и Лыксэковых (а также Тумэнов и Номтоевых из «В тени старого дома», Гатаповых и Тахаевых из «Расплаты») и внутриродовой разлад (отца/деда и сына/ребенка) основаны на конфликте эпох: эпохи старшего поколения, воспитанного на ценностях времени НТР, и молодого, которое бунтует против общепринятых правил (Субад выходит замуж вопреки родительской воле; Баяр отказывается выполнить просьбу отца Балшина возить колхозное зерно для своей отары и т.д.), причем зачастую к этому бунту присоединяется и основоположник рода. Книги писателя создавались в 1960–1980-е годы, при советской идеологии, которая, несомненно, не могла не оказать влияния на людей того времени. Автор показывает, что веками сложившиеся устои жизни, обычаи, обряды, духовные ценности, передающиеся из поколения в поколение, трансформируются в условиях новой действительности. Приверженцы собственнических взглядов на личную и общественную жизнь оказываются оттеснены теми людьми из поколения молодых, кто воспитан в коллективистском духе и наделен лучшими духовными качествами. Писатель накладывает идеологическую матрицу советского времени на буддийскую заповедь, согласно которой содеянное сегодня неминуемо отразится в будущих поколениях. Истинными достояниями рода, которые провозглашаются прозревшим Арьей и внуками Балтой, Баяром и др., являются

честность, трудолюбие, доброта, искренность, благородство, служение Родине, а не чины и материальное богатство. Лучшие представители рода, характеризующиеся цельностью натуры, претворяя связь поколений, выступают как часть «рода-племени», сохраняют родовую память, родовую совесть, это личности со своей точкой зрения, рефлексирующие, развивающиеся, устремленные к благородным целям.

Название романа «Большая родословная» говорит не только о родстве по крови, но и о родстве по духу как признаке устойчивости рода, преемственности поколений. Поступок главы рода, его прозрение, а также желание части молодого поколения преобразить действительность позволяют надеяться на то, что семья Арьятан изменит свои принципы, станет действительно духовно богатой, по-настоящему великой, и жизнь для блага всех людей, а не только «своих» станет основополагающим принципом в следующих коленах рода.

Проблема «отцов и детей» затрагивается Д. Эрдынеевым во многих его произведениях и свидетельствует об интересе художника слова к ней. По мнению писателя, три основных желания человека, озвученные одним из героев, воплощают как нравственный идеал, так и связь поколений: доброе имя, дети, мудрая старость. Автор закономерно выстраивает ряд: человек – род и преемственность / связь поколений – родина – высокий смысл жизни и смерти человека. Во имя рода, во имя родины Д. Эрдынеев напоминает о крепкой цепи поколений и нравственных ценностях, сформированных ими.

И.В. Булгутова *(Улан-Удэ)*

ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ В. БАРАЕВА «УЛИГЕР О ДЕТСТВЕ»

В основе романа бурятского писателя В. Бараева (1933–2018) «Улигер о детстве» (2014) – документально-биографическое повествование от первого лица, в котором осмыслен опыт личностного становления. Автор обозначил жанр своего произведения как роман-воспоминание, в нем прослеживаются черты эссеистики, мемуаристики, публицистичность сочетается с художественностью. В названии же романа отражается стремление к художественному обобщению и поэтизации: «улигер» по-бурятски означает эпическое сказание.

Роман имеет следующую преамбулу: «В начале XX века в Приангарье было пять бараевских родов. Ныне их нет, и я, последний из

могикан, решил воссоздать мир своего детства и ауру древнего рода. Ссылки на Льва Толстого и Маркеса – не просто дань уважения классикам, но и попытка следовать их описанию семейных историй. Я рассказываю историю предков почти документально, но использую древние мифы, предания, шаманскую мистику и топонимику Прибайкалья»[1]. Здесь обозначены авторский замысел, основные приемы повествования, толстовская традиция («Детство. Отрочество. Юность») – это история личностного становления юного человека со всеми его переживаниями, ошибками, разочарованиями, открытиями, всё, что составляет незабываемый первый опыт. Линия, идущая от Маркеса («Сто лет одиночества»), – это история рода, уходящего корнями в Монголию, – шаманского рода Бараевых, в развертывании которой важное значение имеют понятия наследственности, сохранности генотипа и т. д.

В «Улигере о детстве» четко обозначены временные рамки: начиная с даты рождения автора – с 1933 г. до времени завершения учебы в школе – до 1950 г., причем даты даны, за одним исключением (1937–1940), попарно. Годы раннего детства охватывают только по одной главе, другие периоды включают около десятка и свыше глав. Хронологические рамки призваны структурировать автобиографическое повествование, но композиция в целом субъективно-лирическая со множеством краеведческих, исторических, публицистических отступлений, в книге есть особая стереоскопичность взгляда, когда мир показан в некоторых эпизодах глазами наивного ребенка и подростка и когда дается оценка исторических событий с точки зрения умудренного жизненным опытом человека. Способ рассказывания в автобиографической прозе, естественно, – «ретроспекция, тогда как сюжет строится в противоположной перспективе: от начала к концу жизни <…>. Возможно нарушение «жизненного» порядка изложения событий, смещение хронотопа. Однако в любом случае взгляд изнутри художественного мира предполагает жизненную последовательность биографического времени, тогда как внешний, авторский взгляд на произведение позволяет увидеть ценностное значение и смысл всей цепи биографических событий»[2]. Следует отметить, что кроме названных видов отступлений есть и «биографические» отступления – автор верен своему кредо летописца-

---

[1] *Бараев В.В.* Улигер о детстве. М, 2014. С. 3. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

[2] Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 10.

биографа, в повествование включены многочисленные рассказы о судьбах друзей, знакомых, родственников, известных современников с точным указанием имен, дат, это и ретроспекции, и экскурсы, и сведения о том, что произошло в последующем. Словом «однажды» вводятся события, впечатавшиеся в эмоциональную память героя и предстающие в настоящем времени их развертывания; словом «позже» вводится знание автора с высоты прожитых лет.

В романе В. Бараева в истории одного рода и одной человеческой жизни происходит сопряжение и стяжение самых разных исторических эпох, которые объединены призмой авторского миропонимания. «Мои предки по отцу пришли на Ангару из Монголии. Они кочевали в долине Халхин-Гола, где воевал Чингисхан, а в 1939 году произошло сражение, после которого мир узнал полководца Жукова» (с. 3). Ценность автобиографического повествования в том, что оно воспринимается читателем как свидетельство очевидца, придавая особую достоверность не только картинам частной, личной жизни человека, но и в целом образу самой исторической эпохи. Исследователи отмечают, что «в любом автобиографическом повествовании присутствует некий зазор между героем и повествователем, он естественен и кроме чисто литературоведческих факторов объясняется различием в возрасте: обычно повествователь пишет о себе-герое, пребывая в ином временном режиме. Однако этот зазор снимается переходом повествователя на точку зрения себя-героя – ребенка, подростка, юноши, благодаря чему достигается иллюзия достоверности, правдоподобия повествования, читатель обретает состояние искомого вживания в мир произведения, эмоциональной сопричастности, без чего трудно достижим эстетический эффект искусства»[3]. Память высвечивает в «Улигере о детстве» отдельные эпизоды, зафиксированные образно-эмоциональной логикой, автор в дополнение к материалу собственной жизни и семьи вплетает факты истории, образующие единый ряд с свидетельством очевидца. Так, рассказ о репрессиях в роду Бараевых сопрягается с историей бурятской девочки Гели Маркизовой, девочки со знаменитого снимка со Сталиным, отец которой был репрессирован и расстрелян в 1937 г. по обвинению в панмонголистском заговоре. История страны предстает в автобиографическом повествовании В. Бараева без надуманного пафоса, героизации и ореола, с позиций личной правды, вы-

[3] *Созина Е.К.* Автобиографический нарратив и его мотивы в прозе современных писателей Урала // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск, 2012. С. 247.

страданной человеком. История тоталитарного государства имеет важное значение в «Улигере о детстве», так как писатель воспринимает ее через проекцию собственной судьбы, поскольку был вынужден уехать из родного Улан-Удэ после публикации в журнале «Байкал», где он работал. В «Улигере о детстве» не просто воссоздана атмосфера советского времени, писатель как свидетель эпохи с документальной точностью фиксирует имена всех причастных к гонениям на свободомыслящих людей.

Как известно, «сюжет в документальной и автодокументальной литературе не только принадлежит сфере изначальных авторских идей и философских установок, но и выстраивается в процессе рецепции документального текста, может быть непосредственным ее инструментом»[4]. Личность автора отразилась в романе во всей ей полноте; так, дар В.В. Бараева как летописца, автора ряда документально-биографических произведений, проявляется в том, что он привлекает большой краеведческий материал, это и страницы, описывающие пребывание А.П. Чехова в Восточной Сибири по пути на Сахалин или приезда цесаревича в Улан-Удэ, и сведения из жизни сосланных декабристов. Это не просто утверждение своей сопричастности жизни и истории своего края, это еще и расширение текста культуры. Краеведческие исследования автора вводятся в сферу автобиографического повествования естественно, не только по логике ассоциативной, метонимической связи, но и отражая личностные пристрастия и интересы.

Важный момент «Улигера о детстве» В. Бараева – осознание автором шаманской наследственности и генотипа, «удха» своего рода как основы жизненной стойкости и залога выживания в самых сложных условиях. Во многих эпизодах романа прослеживаются моменты, которые могут быть восприняты как мистические, особенно в повествовании о снах. Само введение в ткань повествования снов разрыхляет их строгую документальность, вводя в особое пространство духа, это сны, когда герой видит себя в образе осетра, когда физическая боль из сна переходит в реальность, это «математические сны» во время болезни, когда герой видит во сне алгебраические формулы и значки, которые увидит в реальности и узнает позже во время учебы в Московском университете. «Шаманское» толкование гибели своей младшей сестры в голодные годы войны как жерт-

[4] *Матвеева Ю.В.* Проблема сюжета в документальной, биографической и автодокументальной прозе // Сюжетология и сюжетография. Новосибирск, 2014. № 2. С. 9.

вы духам ради спасения других детей семьи, энергетическая природа традиционного бурятского лечения, способность слышать в минуты опасности особое жужжание-предупреждение, соблюдение ритуала воздаяния духам – в романе множество моментов, которые объяснимы только в контексте национальной культуры. В конце главы «Шаманская земля» автор пишет: «В 2013 году, доводя эту главу в Москве, я увидел во сне три юрты на Селенге, шаманы вышли из них и стали бить в бубны. Может, это благодарный отклик духов предков моему отцу и всему нашему роду? С лоджии, смотрящей на восток, я брызнул молоком со своего двенадцатого этажа в Москве и прошептал слова ответного признания, которые можно считать молитвой» (с. 348–349). Художественное начало «Улигера о детстве» прослеживается и в легендарно-мифологическом пласте повествования, начиная с родовой легенды о предках, восходящих к самому Хоридою, который женился на небесной Лебеди. Ощущение своих корней и утверждение причастности к жизни своего народа, несмотря на долгие годы, проведенные вдали от родины, находится в основе содержания «Улигера о детстве».

Роман В. Бараева, включающийся в себя несколько перемежающихся линий повествования, представляет собой уникальный синтез документальности и художественности, когда автор сопрягает воедино индивидуальный опыт жизни, воспитания, образования и исторические события эпохального масштаба. Это произведение со сложной композицией и поэтикой повествования, когда на поверхность текста всплывают, чередуясь, различные потоки и сказывается мощное подводное течение, образующее подтекст, прочитываемый наиболее полно в контексте национальной культуры.

Е.Ф. Гилёва *(Москва)*

ТЕМА ДЕПОРТАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ИНГУШСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

За время операции «Чечевица» – выселения ингушей и чеченцев с родной для них земли в Киргизию и Казахстан в период с 23 февраля по 9 марта 1944 г. – было депортировано около полумиллиона человек, четверть из которых погибло в период переселения и за первые годы ссылки. Несмотря на реабилитацию в 1956–1957 гг., эта страница истории осталась в памяти народа черной полосой, требующей осмысления и вечной памяти о 13 годах несправедливости, страданий и унижений. Можно с уверенностью сказать, что

депортация и поныне является одной из центральных проблем мировоззрения ингушей, что и находит отражение в национальной литературе.

В период выселения литературы, как-либо освещающей действительность, не существовало, но даже и при ее наличии публикация этих произведений была невозможной из-за особого статуса «изменников родины», присвоенного депортированным народам. Пожалуй, первым относительно завершенным произведением, посвященным этому времени, можно считать «Казахстанский дневник» И. Кодзоева, написанный в конце 1950-х – начале 1960-х гг. по воспоминаниям и свидетельствам тех, кто прошел этот нелегкий путь от начала до конца. Однако небольшие рассказы, собранные в «Казахстанский дневник», увидели свет лишь в начале XXI века, став одной из частей сборника рассказов и очерков И. Кодзоева «Над бездной». В начале же 1960-х гг. автор «Дневника» был арестован и вместе со своим другом поэтом Али Хашагульговым приговорен к 4 годам лишения свободы в исправительно-трудовых колониях строгого режима для политзаключенных в Мордовии. Причиной ареста стало распространение «Казахстанского дневника» И. Кодзоева и стихи о депортации А. Хашагульгова.

Вышедший в 1963 году роман Саида Чахкиева «Золотые столбы», где на примере нескольких семей одного села рассказывалось о трагедии народа и шире – всех народов, подвергшихся депортации, также был запрещен к изданию. В сокращенном виде с изъятием всех строчек, касающихся выселения, было опубликовано стихотворение С. Чахкиева «Казахстан». Заместитель заведующего отделом агитации и пропаганды КПСС Чечено-Ингушетии того периода Э.И. Лин в своем отзыве «По поводу романа Саида Чахкиева «Золотые столбы» резко выступает против автора, отмечая, что роман отдает призывом к мести и «такие настроения в республике не единичны. Они были высказаны в литературной стряпне осужденного завуча школы Кодзоева, студента Хашагульгова, они проявились в анархических криках молодого артиста Мамилова, требующего, чтобы советская власть рассчиталась за 13-летнее выселение. Они особенно ярко проявились в статье студента литературного института А. Костоева «Молодые поэты мужают», в которой он пишет, что горы не прощают обид, что нельзя прощать 1944 год[1].

---

[1] *Мадиева М.* Строки, в которых звучит правда. Новое произведение известного писателя. // Интернет-газета «Ингушетия». URL: http://gazetaingush.ru/kultura/novoe-proizvedenie-izvestnogo-pisatelya/

Таким образом, вплоть до начала 1990-х годов тема депортации была закрытой для ингушской литературы, как и для литератур остальных депортированных народов.

Изменение политической ситуации в стране, распространение гласности обострило интерес общества к трагическим страницам истории, появилась возможность открыто рассказывать о чудовищных преступлениях против народа. Появляется довольно большое количество произведений, посвященных депортации как на русском, так и на ингушском языках. Значительным явлением в изображении депортации является роман-хроника М.-С. Плиева «Балан ди» («День скорби») (1991), оригинальное по своей жанровой природе произведение, написанное в стихотворной форме. В 10 частях романа подробно описываются все подробности чудовищного преступления над народом.

В поэзии появляются устойчивые образы родной земли, гор, которые скорбят вместе с оклеветанным народом, сквозными становятся образы поезда, увозящего народ в незнакомые земли, и внезапно пришедшей беды, несущей скорбь, в стихах звучит стук колес и вопрос «За что?», не имеющий ответа.

Стук колёс, стук колёс,
Паровозный гудок –
Гулким эхом леса откликаются.
В воспалённом мозгу
Безнадёжный вопрос:
За какие грехи причитается?[2]

Наряду с описанием тягот пути и осознанием несправедливости выселения поэты обращаются к тем, кто задумал и воплотил это страшное преступление:

Все рассчитали дьявольские слуги…
Не допустили никаких помех,
А там в Москве уже награды ждут их
«За героизм, отвагу и успех».

Стрельба и кровь не поддаются счету.
Каков цинизма беспощадный взлет:
В день славной Красной Армии и Флота
За сутки изгнан с Родины народ[3].

---

[2] *Тимурзиев Б.* На восток. URL: http://magsura.ru/content/files/8%20stihi%20poetov%20ing.pdf

[3] *Дидигова Р.* Баллада о выселении. URL: https://deportin.ru/index.php/docdannye/skorb/163-q--q-–

На рубеже XX–XXI в. начинают появляться и прозаические произведения о депортации. Наиболее известным и значительным из них является роман «Обвал» И.А. Кодзоева. Написанный по свидетельствам очевидцев и личным воспоминаниям автора, роман представляет собой собрание небольших зарисовок из жизни ингушей в момент начала выселения. Описывая страшные мгновения «Черной среды», 23 февраля 1944 г., когда захваченные врасплох люди, вынуждены были наспех (за 20 минут) собирать пропитание и одежду, оставляя большую часть нажитого в домах, которые они покидали, автор возвращается к мирному времени, когда люди спокойно жили, пасли скот, помогали друг другу. Именно эта антитеза дает основание для названия романа: «Обвал» – крушение жизни, надежд, будущего.

Пожалуй, впервые в ингушской литературе И. Кодзоев представляет не просто описание, а осмысление событий тех дней, изображая реакцию на трагическое известие и поведение разных людей в схожих обстоятельствах. Не каждый человек может безропотно принять подобную несправедливость: настоящий мужчина должен бороться за свою Родину, поэтому значительная часть романа посвящена абречеству – национально-освободительному движению на Кавказе – закономерно распространившему в это время на вероломно захваченных территориях. Один из героев романа, известный абрек Ахмад Хучбаров, представлен как исполненный чести и достоинства, мужественный горец.

Таким образом, до 2000-х годов ингушские писатели и поэты как правило давали подробное описание «Черной среды» 23 февраля 1944 года и тягот сложного пути в товарных вагонах на восток, в Среднюю Азию. Эта тенденция начала постепенно меняться в творчестве И. Кодзоева (Рассказы «Тимур», «Два выстрела среди ночи», «Степь, мальчик и девочка»), а позднее – в творчестве молодого ингушского писателя Билана Дзугаева, чья повесть «Стон земли» вышла осенью 2017 года. Жизнь спецпереселенцев становится лишь фоном для главных событий повествования, при этом авторы подробно описывают быт и нравы ингушей в изгнании. Реалистичность подхода позволяет авторам не идеализировать соотечественников: в произведениях появляются как исполненные чести и достоинства, живущие в соответствии с религиозными и традиционными канонами герои, так и негодяи и подлецы, забывших «вайнахский моральный кодекс» эздел.

Особняком в ряду произведений, посвященных депортации, стоит небольшой рассказ Б. Дзугаева «Десять минут», в котором

страшные мгновения начала депортации предстают в помутненном сознании пожилой женщины, пережившей выселение, но, живя сейчас, до сих пор переживающей страшные моменты беспомощности перед неизвестностью.

Таким образом, являясь особым центром менталитета современных ингушей, тема депортации нашла свое отражение в литературе. Изначально осмысливая неожиданно резкий поворот судьбы целого народа, писатели пришли к осознанию выселения как особого периода собственной истории, повлиявшего на их дальнейшую жизнь.

З.А. Шамуратова *(Нукус, Узбекистан)*

ТВОРЧЕСТВО РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ КАРАКАЛПАКИИ В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Последнее десятилетие XX в. в современном русском литературоведении отмечено особым интересом к изучению литературы русского зарубежья, писателей, создававших свои книги в эмиграции. Однако вне России, на территории союзных республик и их автономий, проживала внушительная группа писателей, составившая позднее, по аналогии с «дальним зарубежьем», русскую литературу «ближнего зарубежья». Небывалый интерес к литературе дальнего зарубежья позволил высоко оценить ее произведения.

Сегодня остро стоит вопрос о возвращении из небытия также имен и произведений русских писателей ближнего зарубежья. Основным объектом изучения в докладе стало творчество писателей Каракалпакии, покинувших Россию в 50–90-е годы XX в., «белые пятна» в литературном процессе стран СНГ. Произведения русских писателей Каракалпакии не переиздавались, биографические сведения о них скудны и разрозненны. Между тем социокультурный процесс Каракалпакии 50–90–х годов XX в. невозможно представить без писателей Ю.А. Леонтичева (1938–2007), Е.П. Емельянова(1937–1983), Л. Гордеева (р. 1950), Н. Поливина, Т. Лобачева, С. Насырова (С. Рокотов, 1952–2015), переводчика И.С. Майорова (1914–1973), художника И.В. Савицкого и др. Они представляют первый отряд русских творческих деятелей, кто своими произведениями и переводами достойно отражал местную реальность и тем самым внес свою лепту в национальную культуру. Их литературные дебюты были связаны с темой экзотического в новой среде, первооткрывателями которой они себя ощущали. Творчество русских писателей, отличающееся многожанровостью, вмещало в себя все краски северной

республики Узбекистана – пустыни и горы, реки и ручейки, островки маленьких аулов, труд хлопкоробов, рыбачьих бригад Арала и Амударьи, геологов Устюрта, журналистские будни корреспондентов районных газет… Писатели пережили со всем народом обмеление Амударьи и трагедию Арала, рассказав об экологической беде на страницах произведений. Основные усилия их были направлены на постижение своеобразия самобытного края, его древнего народа.

Центральными темами стали служение родине, народу, личная ответственность за порученное дело, любовь и дружба. Молодые прозаики и поэты приступили к напряженному поиску этических идеалов в современной действительности, к художественному осмыслению социально-нравственной проблематики. Писатели создали своеобразный межкультурный «диалог», образ «чужого» мира на русском языке. Яркими примерами могут служить роман «Подари счастье людям», рассказы «У крепостной стены», «Любовь и долг» Ю.А. Леонтичева, рассказы «Аксакал», «Дороги зовут», «Мы и Султан», «Двое в Ахсыкете» и др., вошедшие в сборники «Последние дни лета» и «Дороги зовут» Е. Емельянова, «Встреча» В. Полосухина, сборники рассказов и повестей С. Насырова «И был вечер, и было утро», «Миг счастья» и др. Для рассказов и повестей характерно внимание к быту, к неприметным с первого взгляда событиям и деталям повседневной жизни, внешне неярким характерам и ситуациям. При этом они полны лиризма. Писателей остро интересует моральная сторона человеческих взаимоотношений, проблемы поведения: этично или безнравственно поступил герой, как следовало бы ему поступить в данной ситуации – на этом сплошь и рядом основывается проблематика рассказов. Важно не то, как должен вести себя герой в той или иной ситуации, а каковы нравственные основания, на которых строится жизнь современных людей.

О.М. Давыдов *(Челябинск)*

ГЕОПОЭТИЧЕСКИЕ ФРОНТИРЫ В СТРУКТУРЕ ЮЖНОУРАЛЬСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО СКАЗА

Вопрос о правомерности и самостоятельности региональных литератур обсуждается в России на протяжении столетия. Имеет ли право на существование «литература Урала» и «литература Южного Урала», и в чем принципиальная необходимость выделения её из корпуса литературы Сибири, как, впрочем, и вообще всей русской литературы? В.М. Жирмунский сводил региональный литературный

процесс к «областничеству». А.И. Лазарев, развивая эту мысль, указывал на формирование «творческих гнёзд» или школ, в середине XX столетия как правило сгруппированных вокруг областных и республиканских издательств, возглавляемых «идеологически верными» писателями, наставляющими на истинный путь более слабых или начинающих авторов. Однако легко ли загнать художника, волею судьбы оказавшегося в той или иной провинциальной точке, в прокрустово ложе «творческого цеха»?

Иной, по-своему противоположный подход восходит к трудам В.Н. Топорова. Региональный (петербургский, северный, сибирский, уральский) литературный текст определим в рамках «литературного мифа». И хотя речь идёт не о фольклоре собственно, вся совокупность текстов, объединённых каким-либо географическим локусом, действительно обретает со временем мифологическую форму, прорастает архетипами, становится достоянием «коллективного бессознательного».

Ещё один вариант интерпретации проблемы – рассматривать региональный литературный процесс как узел (суперпозицию) культурных фронтиров (А.А. Забияко). Сам локус может быть эпицентром фронтира (собственно «уральское» в литературе Урала), однако литература Урала не сводится только к этому, испытывая влияние сибирских, северных, даже западноукраинских тем, образов, архетипов.

В свете этой проблематики необходимо отметить две особенности литературного сказа – в первом случае уральского, во втором – южноуральского (С. Черепанов, С. Власова, Л. Преображенская, Н. Кондратковская). Практически все уральские авторы, работавшие в жанре литературного сказа во второй половине XX – начале XXI в., испытали значительное влияние творчества П.П. Бажова. Разумеется, к жанру литературного сказа можно отнести и более ранние произведения, например некоторые из коротких текстов Д.Н. Мамина-Сибиряка. Тем не менее П.П. Бажова многие из современных авторов-уральцев называют своим учителем, да и творчество их подчас заметно вторично, транслирует и развивает уже известные бажовские мотивы. В творчестве же самого П.П. Бажова, человека со значительным культурным и в частности литературным багажом, сплелись влияние и немецкого романтизма, и гоголевской традиции, и финно-угорской мифологии, и, наконец, канонов социалистического реализма (вряд ли был услышан, а не придуман сюжет сказа о том, как старателю под видом святителя Николая Чудотворца явился Ленин).

Особенность литературы Южного Урала – южной оконечности Уральского хребта – то, что здесь «встречаются», вступают в символический диалог мифотопосы: степь, тайга, горный хребет («камень») и реки («вода»). Параллелью этому может служить переплетение геопоэтических и культурно-исторических фронтиров: степь – фронтир кочевников степи с преобладанием тюркских, отчасти иранских и даже дальневосточных мотивов; тайга – фронтир финно-угорского культурного влияния; затем славянское конкистадорство – от Ермака до бажовских мастеров-переселенцев, покоряющих глубины чуждого людям «камня», и наконец вода и лёд (реки и озера) – северные мигранты-старообрядцы, постоянно вынужденные скрываться от властей и вообще мира ради сохранения собственной идентичности, «постоянно течь, чтобы оставаться самими собой».

Сергей Иванович Черепанов традиционно считается первопроходцем жанра литературного сказа на Южном Урале. Он был младшим современником Бажова, кроме того, он первым среди челябинцев начал публиковать свои работы, а в середине XX в. стоял у истоков создания литобъединения ЧТЗ – одного из крупнейших узлов литературного процесса в Челябинске, столице Южного Урала.

Для С.И. Черепанова, как и для П.П. Бажова, важна встреча мужского персонажа (по умолчанию славянина) с персонажем женским, рожденным местной природой, стихией «камня» – Хозяйкой Медной Горы, Огневушкой и т.д. Но у Бажова «волшебство» женского персонажа часто приобретает демонический оттенок (что может указывать на корни, уходящие в финно-угорскую мифологию). Как и у Бажова, у Черепанова главная задача женщины-волшебницы – помочь проявить главному герою свое мастерство, творческую потенцию.

В сказе «Озеро синих гагар»[1] сюжетная коллизия выстраивается вокруг отношений деревенского мастера-художника Голубы и мистической девы Зоряны, обитающей среди дикой природы. Оба персонажа наделены подчеркнуто «славянскими» (хотя и искусственными) именами. Однако Голуба назван «хлеборобом на уральской земле», что более указывает на его среднерусское, славянское происхождение (ибо он не только «пахал да боронил», но и «плотничал, столярничал» – трудился, как подобает мастеру на все руки), Зоряна же явно автохтонна. В отличие от Хозяйки Медной Горы она не происходит из камня, но призвана «расписывать», украшать камень (что собственно и делает заря, расцвечивая горные склоны). Свою

[1] *Черепанов С.И.* Озеро синих гагар. Челябинск, 1971. С. 9–17.

мистическую способность она передает Голубе с помощью чудесного артефакта – «кисти-живицы», способной оживлять рисунок, сделанный на мертвой, каменной или деревянной поверхности. При этом «домом» Зоряны является озеро – водная стихия, символ свободы; на глади озера обитают и синие гагары, готовые в любой момент взмыть в небо. В озерно-небесной стихии растворяется в итоге и Голуба, не принятый приземленными и односельчанами, желающими использовать полет его таланта в меркантильных целях.

Действие сказа С.К. Власовой «Легенда о голубой жемчужине»[2] разворачивается в степи на берегу южноуральского озера Увильды. Его название восходит к тюркскому «уелде» – провал, углубление – вода, наполняющая земные недра. Главной героине, башкирской девушке в качестве имени дан топоним Сайма – так называется впадающая в Увильды река. Возле юрты её отца встречаются Запад и Восток: Корым, посланник монгольского хана, и славянские гусляры Фома, Хома и Алёна, носители гуманистических идей. Корым – олицетворение грубой силы – берёт Сайму в наложницы, а гусляров делает пленниками, однако не умерщвляет, он вынужден держать их при себе, ибо не представляет существования без девушки-реки и без музыкантов, воспевающих, пусть на незнакомом языке, степь, а стало быть, и свободу. Впрочем, каждый из героев понимает свободу по-своему. Гусляры – пришельцы с Запада – поднимают восстание местных башкирских племён, чтобы прогнать Корыма силой оружия, Сайма же действует с помощью волшебной жемчужины, открывающей земные родники. Родники образуют бурную реку, и девушка бросается в неё; впрочем, следует рассматривать это как акт не самоуничтожения, но превращения в бегущую воду – символ свободы.

В реальности гусляры на Южном Урале, вероятно, не появлялись. Нехарактерен для фольклора этого края и жанр былины. Но в литературных сказах он тем не менее был использован поэтом, собирательницей устного народного творчества Н.Г. Кондратковской.

В «Синем камне»[3] концепты «вода», «степь» и «камень» вновь проявляются в традиционном для южноуральского литературного сказа виде. Молодой богатырь, пришелец с Запада (очевидно, славянин), любит башкирскую девушку Кызы, дочь местного кочевника. Отец – повелитель степи – не дает им свободы. В результате вмешательства природной стихии богатырь превращается в «камень» – горный хребет Урал, что напоминает былину о Святогоре, а его воз-

---

[2] *Власова С.К.* Голубая жемчужина. Легенды, предания, сказки. Челябинск, 1958. С. 3–10.

[3] *Кондратковская Н.Г.* Сердце-озеро. Челябинск, 1984. С. 14-18.

любленная – в полноводную реку Урал (которая, впрочем, до XVIII в. носила название Яик).

Указанные сказы приведены в хронологическом порядке, авторов, творивших их, разделяют десятилетия. Таким образом, мы можем проследить как константы, так и эволюцию концептов «степь» («небо»), «вода», «камень», трактуемых как результат влияния западного (славянского), восточного (азиатского, сибирского, тюркского и монгольского), а также автохтонно уральского геопоэтических фронтиров. Свобода славянина, пришельца с Запада – это степь и воля, возможность двигаться к цели или мастерски работать над ней. Свобода человека азиатского фронтира – это вода, возможность «течь» по жизненному пути без преград. Местом их встречи, евразийским перекрестком оказывается «камень» – Уральский хребет. Однако если изначально «камень» означает мёртвую глубину земных недр, то в творчестве южноуральских авторов он постепенно превращается в памятник (или хотя бы символический вызов) человеческому поступку, мастерству, трудовому подвигу.

С. Николетич *(Загреб, Хорватия)*

РЕЦЕПЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ХОРВАТИИ В НАЧАЛЕ XXI В.

Доклад посвящен проблеме восприятия русской литературы в современной Хорватии. С первой половины XIX в. по настоящее время русская литература играла значимую роль в культурной жизни Хорватии. Доказательством тому служат как многочисленные переводы публицистических и литературных произведений с русского на хорватский язык, так и работы творческих посредников – хорватских деятелей культуры, исследующих на протяжении всего этого периода данные произведения.

Особое внимание в докладе уделено проведенным в 2002 и в 2018 г. в Хорватии опросам, целью которых являлось получение общего представления о знакомстве читателей с произведениями русской литературы. Анализ сфокусированных на русской литературе опросов, переводческой и критико-литературоведческой деятельности последних десятилетий позволил создать более полную картину рецепции русской литературы в Хорватии начала XXI в.

Р.М. Ханинова *(Элиста)*

ЖАНР ПРИТЧИ В ЛИРИКЕ Д. КУГУЛЬТИНОВА И М. ХОНИНОВА («ЧИНГИС», «НОЧЬ И ДОРОГА»)

Как известно, притча – дидактико-аллегорический жанр литературы в прозе или в стихах, в основных чертах близкий басне: «В отличие от нее форма П. 1) возникает в нек-ром контексте, в связи с чем она 2) допускает отсутствие развитого сюжетного движения и может редуцироваться до простого сравнения, сохраняющего, однако, символич. наполненность; 3) с содержательной стороны отличается тяготением к глубинной “премудрости” религ. или моралистич. порядка. В своих модификациях П. – универсальное явление мирового фольклора и лит. творчества»[1]. Для тибетской, монгольской и калмыцкой литератур характерен как самостоятельный жанр притчи («Море притч»), так и входящий в состав других жанров – летописей, поучений («Сокровенное сказание монголов», «Алтан тобчи»)[2]. В конце прошлого столетия, например, была записана народная притча о неоднозначном отношении калмыков к одному из музыкальных инструментов – домбре[3].

В калмыцкой поэзии XX в. жанр притчи не получил широкого распространения. Отдельные обращения к притче интересны в лирике Давида Кугультинова (1922 – 2006) и Михаила Хонинова (1919 – 1981). Среди таких произведений у Кугультинова, например, «Благополучнейший поэт…», «Чингис», у Хонинова – «Правда находит хозяина», «Ночь и дорога». В первых названных притчах поэтов – философские размышления о правде и лжи в жизни человека (поэт-«правдоискатель» и Правда, нашедшая свой дом в сердце человека). В двух других стихотворениях характерные для этого жанра «субъекты этического выбора» (С. Аверинцев) предстают в одном случае в персонифицированном виде (Чингис-хан), во втором – в символическом (Ночь и Дорога).

---

[1] *Аверинцев С.С.* Притча // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 305.

[2] См.: История калмыцкой литературы: в 2 т. Т. 1. Дооктябрьский период. Элиста, 1981; *Бадмаев А.* Калмыцкая дореволюционная литература. 2-е изд., испр., доп. Элиста, 1984.

[3] См.: *Хабунова Е.Э.* Калмыцкая притча о домбре: жанровые особенности песенной разновидности калмыков // Mongolica-XII. Сборник научных статей по монголоведению. Посвящается 130-летию со дня рождения Б.Я. Владимирцова (1884–1931). СПб., 2014. С. 67–70.

Кугультиновские стихи вошли в цикл «Җирһл болн ухаллһн» («Жизнь и размышления», 1963–1975). З. Макарова обратила внимание на образ монгольского хана в раннем стихотворении поэта «Чингис», которое стало этюдом к другому, одноименному, написанному в 1960-е годы. «Интересное, но растянутое и описательное повествование о жестокости Чингис-хана сменилось чеканно-емкими строками двенадцатистрочника. <…> В новом стихотворении мысль о беспредельной жестокости завоевателя и деспота выражена гораздо тоньше и значительнее. Чингису мало победы, он хочет, чтобы покоренные пребывали в восторге от ”щедрот“ повелителя»[4]. Сюжет этой притчи основан на необычном приказе тирана. «Цусч Чингс хан нег цагт / Цуг әмтиг хөвтә кехәр шиидҗ: / “Алвтд бәәх улс өдрин дуусн / Амр таварлсар марзатха, – гиҗ закв. / Зовлң, нульмс үзүлсн хамгинь закрач / Закана хатула харһулҗ хоратха!” – гив. // Тегәд, цуг алвтнь марзахла, хан: / “Таралң һазрт тогтавв!” – гиҗ зарлв. / Болв, цуг алвтыннь улс хо / Бүрүл тасрхиг дуудҗ күләдг бәәҗ. / Харңһурхла – теегт элкдҗ унад бултуһар / Хантлан нежәдәр уульҗ авдг сәнҗ»[5].

В оригинале использован ханский монолог в формах приказа и указа, отсутствующий в русском переводе Ю. Нейман под заглавием «Чингис». «Перешагнув жестокости предел, / Решил Чингис украсить общий жребий:/ Он улыбаться подданным велел / Весь день, пока сияет солнце в небе. / А кто дерзнет на жалобы и плач, / Тому отрубит голову палач. // И улыбался весь Чингисов край, / И деспот убеждал молву мирскую, / Что создал в ханстве образцовый рай… / А люди ждали сумерек, тоскуя, / Чтоб в степь уйти, ничком в траву упасть / И в одиночку выплакаться всласть»[6]. Несмотря на то, что главный герой персонифицирован, в контексте притчи это универсальная фигура деспота во власти. В аспекте биографии автора это аллюзия на вождя И.В. Сталина, обрекшего калмыцкий народ и его поэта на тринадцатилетнюю ссылку (1943–1956); вспомним знаменитый афоризм «отца народов»: «Жить стало лучше, жить стало веселей».

Стихотворение состоит из двух шестистиший. В первой части говорится о кровавом Чингис-хане, приказавшем стать счастливыми

---

[4] *Макарова З.* Лирика Давида Кугультинова // Не погаснет разума звезда. О жизни и творчестве Давида Кугультинова. Элиста, 2006. С. 263.

[5] *Көглтин Д.* Үүдәврмүдин хураңһу. 2-гч боть. Элст, 1982. С. 169.

[6] *Кугультинов Д. Н.* Собр. соч.: в 3 т. Стихотворения, поэмы. Пер. с калм. М., 1988. Т. 1. С. 249.

своим подданным: днем вволю улыбаться и не плакать, не выказывать страданий под угрозой смерти. Во второй части – хан, увидев, что все улыбаются, издал указ, согла на его земле наступил рай, а «счастливые» люди, упав ничком в степи, в одиночку выражали свою «благодарность» ночными слезами украдкой. Субъекты этического выбора – повелитель и его подданные – однозначны в своих проявлениях политической жестокости/лицемерия и вынужденного подчинения. Действующие лица представлены в оппозициях: тиранство и неволя, счастье и горе, приказ/указ и безмолвие, рай и ад. В рамках притчи автор использовал обобщенное временное обозначение: «нег цагт» (однажды), «без хронологических и территориальных примет»[7]. Поэт придерживался традиций национального стихосложения в использовании парной анафоры (единоначатия) на согласные и гласные звуки, в том числе и на одинаковые начальные слоги: *Цу*сч / *Цу*г / *А*лвтд / *А*мр / *З*овлң / *З*акана // *Т*егəд / *Т*аралң / *Б*олв / *Б*үрүл / *Ха*рңһурхла / *Ха*нлтан. Конечная рифма – произвольная, мужская. Дидактическая направленность этой притчи очевидна.

Стихотворение Михаила Хонинова «Хар амта сө…» (1974) в оригинале, как и кугультиновское стихотворение, не имеет заглавия. «Хар амта сө / хаалһас өкəж сурв: / ”Хамаран хатрж йовнач, / хоосн чон кевтə?“ // ”Чиктəн йовсн нанас / чамд юн кергтə“? – / гиж хаалһ сөөһəс / гүүдлəн немж сурв. // ”Өр цəəтл чамаг / үмкəд уга кечкнəв? / Əрл цааран, чамаг / өр цəəхлə иднəв!“ // Сө, аман аңһаһад / сарсаж хаалһ элкднə. / Хаалһ сунж гүүһəд / хама болвчн күрнə… // Харңһу сөөлə əдл / хоосн амтань дала. / Өдрин гегəнд мел / əмтнəс холд йовна»[8]. В отличие от предыдущей притчи эта состоит из пяти катренов, включает двух действующих лиц, вступающих в диалог. Сюжет основан на противоборстве ночи и дороги.

В нашем переводе «Ночь и Дорога»: «Черноротая ночь / Над дорогой склонилась: / – И куда ты, как волк, / Спотыкаясь, стремилась? // – Что тебе до моей / Такой верной дороги? – / Та спросила, скорей / Унося свои ноги. // – Ну а если тогда до утра / Я, терзая, тебя уничтожу? / Ты беги же: пора! / Я тебя догоню. Ну, так что же? // Ночь, распялив свой рот, / На дорогу плашмя навалилась. / Та, спасаясь, в народ / От нее устремилась… // Черной ночь сродни / Есть такие порожние всюду, / Но при свете они / Прячут рот свой – несмелые лю-

---

[7] *Гладкова О. В.* Притча / Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. С. 807.

[8] *Хонинов М. В., Ханинова Р.М.* Стану красным тюльпаном. Стихи, поэмы, переводы, повесть. Элиста, 2010. С. 349.

ди»[9]. Здесь та же вечная оппозиция: статика и движение, смерть и жизнь, ночь и день. Нравственно-этический выбор для дороги очевиден: она везде найдет свой путь вопреки всем препятствиям, не сдается, сопротивляется, одерживая победу. Хониновская притча по закону жанра заканчивается назидательной моралью: подобно черной ночи много в жизни пустопорожних людей, прячущихся при свете дня и агрессивных под покровом темноты.

По мнению Ю. Розенблюма, «природа в стихах Михаила Хонинова словно оживает. И это одушевление придает традиционным поэтическим образам особую окраску, делая их близкими к старинным представлениям предков, оставаясь в то же время глубоко современным. <…> В его поэтических образах всегда слышно чисто калмыцкое своеобразие, то особое видение мира, которое по-особому индивидуально и в котором, как в зернышке, отражается зоркость и мудрость степного народа. <…> Поэтому образы эти первозданны, неожиданны и удивительно точны»[10]. Действительно, как ни темна ночь, она коротка, а дорога – самая длинная из длинных, но ниже травы[11]. Калмыцкая загадка о дороге предупреждает: «Верблюда без шеи не догнать (Дорога)»[12].

Стихотворение М. Хонинова, как и рассмотренное стихотворение Д. Кугультинова, отвечает национальной версификации, в основном поэт придерживается единоначатия – парной анафоры, но с некоторыми отклонениями. В первом катрене наблюдаем сплошную анафору: *Ха*р / *ха*алһас / *Ха*маран / *х*оосн. Три первые строки имеют одинаковый начальный слог [ха], четвертая строка – согласный звук [х]. Во втором катрене видим парную анафору на согласные звуки [ч] и [г]: *Ч*иктән / *ч*амд / *г*иҗ / *г*үүдлән. В третьем катрене есть нарушение опоясывающей анафоры, повторение одного слова (*өр*) в первой и четвертой строках: *Өр* / үмкәд / Әрл / *өр*. Парная анафора использована в четвертом катрене: *С*ө / *с*арсаҗ / *Ха*алһ / *ха*ма. В пятом катрене уже нарушена парная анафора в третьей и четвертой строках: *Ха*рңһу / *х*оосн / Өдрин / әмтнәс. В системе рифмовки автор пытался использовать перекрестный прием. В первом и втором катренах перекрестная рифма нарушена: сө / сурв / йовнач / кевтә //

---

[9] Там же. С. 351.

[10] *Розенблюм Ю.Б.* В поисках волшебного амуланга. Портрет калмыцкой литературы. М., 1976. С. 122.

[11] Детский фольклор ойратов Синьцзяна. Элиста, 2010. С. 119.

[12] Пословицы, поговорки и загадки калмыков России и ойратов Китая / Составление, перевод Б.Х. Тодаевой. Элиста, 2007. С. 696.

нанас/кергтә/*сөөһәс*/сурв, но есть перекличка между катренами: сурв / сурв / кевтә / кергтә. В третьем катрене поэт прибегнул к синтаксической анафоре в первой и третьей строках: Өр цәәтл чамаг / Әрл цааран, чамаг, а также применил перекрестную эпифору (*чамаг*). Перекрестная рифмовка есть в четвертом катрене: *аңһаһад* / элкднә / *гүүһәд* / күрнә…Тот же прием использован в заключительном катрене: әдл / *дала* / мел / *йовна*. В структуре произведения так же, как и у Д. Кугультинова, преобладает мужская рифма. Для калмыцкой версификации характерны такие стихи, строки которых состоят строго из трех слов, как в хониновской притче. В кугультиновской притче строка содержит большее количество слов.

Таким образом, в притче Д. Кугультинова исторический антураж носит обобщенный характер, а исторический персонаж (Чингис-хан) олицетворяет модель любого тирана-властителя. Принцип контраста – властитель и подданные – создает формулу взаимоотношений в тоталитарном государстве с насилием над личностью. В притче М. Хонинова то же универсальное обобщение (ночь и дорога) касается тех же вечных категорий: жизни и смерти, свободы и неволи, борьбы и покорности. Калмыцкие поэты, соблюдая традиции, привносят в свои притчи современный, актуальный аспект.

Пулаки Парване, Бейги Мохсен *(Тегеран, Иран)*

СУДЬБА РОМАНА М. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН» В ИРАНЕ

Произведения советского писателя М. Шолохова в Иране переводятся и переиздаются каждый год, среди них – «Судьба человека», «Поднятая целина», «Они сражались за Родину». Однако перевод «Тихого Дона» в Иране был выполнен всего лишь три раза начиная с 1965 г. и до сегодняшнего дня, причем переводы были сделаны с французского и английского языков. Поскольку роман признан одним из величайших произведений мировой литературы, а его сюжет и повествование привлекло внимание нынешнего лидера исламской революции Ирана С.А. Хаменеи, то интерес к «Тихому Дону» в Иране усиливается с течением времени.

Первый перевод был выполнен М. Этемадзаде в 1965 г., в период, когда иранские читатели были сильно заинтересованы в истории России и русской революции, а потому работа нашла живой отклик у этой аудитории. Кроме того, Этемадзаде, который сам является известным писателем, считается крупнейшим переводчиком, внесшим большой вклад в иранскую переводческую традицию. Он, вла-

дея французским языком, занимался переводами шедевров мировой литературы, в том числе произведений Бальзака, Шекспира, Роллана и Шолохова.

Вторым «Тихий Дон» перевел А. Бигдели-Хамсе с английского языка на фарси. Но по сравнению с успешным переводом Этемадзаде эта работа не имела большого успеха.

В последние годы своей жизни А. Шамлу (1925–2000), выдающийся иранский поэт, соискатель Нобелевской премии, автор монументального труда о персидском фольклоре и традициях живой речи, обратился к крупнейшему роману Шолохова. Он, читая перевод Этемадзаде, объявил, что язык русского писателя в данном случае не был адекватно передан, и сам семь лет работал над переводом «Тихого Дона». Шамлу вкладывал в роман большое количество иранских пословиц и фразеологизмов, чтобы иранский читатель после ознакомления с эпопеей обогатил свой словарный запас и познакомился с отечественным фольклором. Поэт отталкивался от французского перевода Антуана Витеза, и в этой работе ему активно помогал Б. Каболи, переводчик, который владел русским языком и консультировал Шамлу.

Теперь литературоведы и специалисты, анализируя перевод иранского поэта, утверждают, что его робота с таким богатым языком могла бы помочь составить несколько многотомных энциклопедий разговорного стиля персидского языка[1].

Благодаря тому, что Шамлу не просто перевел «Тихий Дон», но и адаптировал его для иранского читателя, произведение обретает новое специфическое звучание.

В докладе дается лингвистический анализ перевода Шамлу в сравнении с переводом Этемадзаде и выявляются черты их сходства и различия.

---

[1] *Хазаишфар А.* بررسی ادبی ترجمه دن آرام شامل[Литературный анализ перевода «Тихого Дона» в переводе А.Шамлу] // Вестн. Мотарджем. 1996. № 41. С. 33.

Секция 3: «Литературный процесс рубежа XIX–XX веков»

В.Е. Красовский *(Москва)*

РУССКАЯ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ПОЭЗИЯ В КРИТИКЕ ЖУРНАЛА «АПОЛЛОН» (1911–1917)

В одном из новейших научно-справочных изданий находим такую характеристику журнала «Аполлон», лидера российской арт-журналистики 1910-х годов: «Равное внимание в «А.» уделялось литературе, изобразительному искусству, музыке»[1]. Правильнее, на наш взгляд, говорить о концепции *равноправия* различных видов искусства, вдохновившей проект этого издания. Поиск, анализ и оценка красоты, по убеждению организаторов и идеологов «Аполлона», должны охватывать все области искусства. Но было ли реализовано в журнале *равное внимание* к различным видам искусства, в частности к литературе, на протяжении всей его истории – вопрос, требующий уточнения. Необходимо учитывать не только интенции, высказанные в программах издания и анонсах для публики, но и количество и объем материалов, посвященных различным видам искусства, их жанровый репертуар, соотношение в них информации и аналитики. Именно эти показатели определяют содержание каждого номера журнала и его тип (формат).

На первом этапе издания (1909–1910) «Аполлон» был «художественно-литературным ежемесячником». Редакция во главе с С.К. Маковским разрабатывала концепцию нового модернистского журнала, свободного от «литературоцентризма» угасших «Весов» и «Золотого руна», однако на этом этапе во всех 12 книжках доминировали именно литературные материалы. Большая часть опубликованных статей в основном отделе – о современной русской поэзии, о судьбе символизма и его печатных органов, в отделе «Хроника» – «Письма о русской поэзии» и «Заметки о русской беллетристике», рецензии на новые книги стихов. «Литературный альманах» – собрание художественных текстов – занимал 30–40% объема каждой книжки.

На втором этапе существования «Аполлона» (1911–1913) были реализованы идеи редактора С.К. Маковского и Н.Н. Врангеля (со-

[1] Мандельштамовская энциклопедия: в 2 т. М., 2017. Т. 1. С. 82.

редактор с января 1911 до осени 1912 г.) о существенной корректировке журнального контента и самого типа издания. Литература в сравнении с первоначальным форматом журнала теряла статус «важнейшего из искусств». Это проявилось, прежде всего, в ликвидации «Литературного альманаха» в качестве особого отдела и намерении издавать его отдельной книгой. Литературная критика в эти годы не просто утратила ведущее положение в журнале – она была значительно потеснена, а в некоторых книжках практически *вытеснена* критикой художественной. Характер перемен заметен уже в первой книжке «Аполлона» за 1911 г.: кроме публикации нескольких стихотворений из наследия Анненского и информационной заметки Т. Налепинского «Польская хроника», в нем нет материалов о литературе.

После статей И.Ф. Анненского «О современном лиризме» (1909. № 1, 2, 3), публикаций о судьбе символизма (1910. № 8, 9, 11), важной для постсимволизма статьи М.А. Кузмина «О прекрасной ясности. Заметки о прозе» (1910. № 4) ощутимой лакуной в 1911–1913 гг. стало отсутствие в основном отделе концептуальных обзоров современной русской поэзии и прозы. Усиление ретроспективной линии журнала в освещении русского изобразительного искусства и архитектуры, отмечавшееся в печати тех лет, практически не коснулось литературы. Проблема отношения к литературной классике, писательские юбилеи, новые академические издания сочинений Пушкина, Лермонтова, Боратынского, Кольцова – все это не нашло отражения в журнале. Исключениями стали статья В. Пяста «Памяти Мея (к пятидесятилетию со дня смерти)» (1912. № 5) и посмертная публикация работы Анненского «Эстетика «Мертвых душ» и ее наследие» (1911. № 8).

Вряд ли можно говорить о какой-либо внятной редакционной стратегии в освещении литературного процесса 1910-х годов. В эти годы он интересовал редакцию «Аполлона» лишь в контексте процессов, происходивших в европейском и русском искусстве (живописи, театре, музыке), при этом связи литературы с другими видами искусства художественные критики журнала часто только декларировали. Даже в обсуждении главной новости европейского художественного движения начала 1910-х – футуризма – литература оказалась на периферии внимания критиков, в том числе автора «Писем из Италии» поэта Паоло Буцци.

В начале 1910-х годов важнейшими критическими «инструментами» анализа российского литературного процесса оставались печатавшиеся в отделе «Хроника» «Письма о русской поэзии» (1909–1916,

основной автор – Н.С. Гумилев) и «Заметки о русской беллетристике» (1909–1912, основной автор – М.А. Кузмин). Их дополняли рецензии в «Хронике» и заметки в рубрике «Новые книги», написанные теми же авторами и другими сотрудниками журнала: В.А. Чудовским, М.Л. Моравской, П. Наумовым (псевдоним П.Н. Гуровича). Количество и объем этих материалов ничтожно малы в сравнении с разнообразными аналитическими и информационными материалами о художественной жизни России и Европы, публиковавшимися в основном отделе и отделе «Хроника». Ведущими критиками «Аполлона» оставались Гумилев и Кузмин. Именно они выработали жанровую форму подачи литературно-критических материалов – свободные от эстетической догматики и априорных схем «письма»-эссе, состоявшие из свода микрорецензий на сборники стихов и прозы. Другие сотрудники журнала, публиковавшие свои рецензии, лишь развивали (не всегда удачно) их суждения и дополняли их оценки.

Материалы о европейских поэтах в книжках «Аполлона» за 1911–1913 гг., в отличие от публикаций о других видах искусства, не давали сколько-нибудь полного представления о литературе Западной Европы. Как правило, их появление было обусловлено личными предпочтениями сотрудников журнала. В основном отделе напечатаны две пространные статьи И. фон Гюнтера о Стефане Георге (1911. №№ 3, 4). В статье «Итоги новой немецкой литературы» (1912. № 9) фон Гюнтер вновь написал главным образом о своем кумире – С. Георге и поэтах его кружка. Переводы стихотворений Т. Готье в № 9 за 1911 г., созданные Гумилевым, предваряла его небольшая статья «Теофиль Готье». В эссе «Франсуа Виллон» (1913. № 4) О.Э. Мандельштам представил читателям журнала французского поэта XV в. Ф. Вийона, объявленного Гумилевым одним из краеугольных камней «для здания акмеизма», одним из высоких напряжений «его стихии»[2].

Публикация статей-манифестов Н.С. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и С.М. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» (1913. № 1), дополненная подборкой стихотворений поэтов-акмеистов (1913. № 3), – заметный эпизод участия критиков «Аполлона» в современном литературном процессе. Но в журнале, который из года в год превращал литературу в своего рода прицепной вагон в хвосте ярко раскрашенного поезда «всех искусств», даже для манифестов акмеистов нашлось место только в самом конце основного отдела номера. Им предшествовали

[2] *Гумилев Н.* Наследие символизма и акмеизм. Аполлон. 1913. № 1. С. 44.

приоритетные для редакции большие статьи о фарфоровом заводе и скульптурах барона К.К. Рауш фон Траубенберга, творчестве художника Э. Мунка и парижском Осеннем салоне 1912 г. На содержание и структуру журнала, неуклонно эволюционировавшего к формату искусствоведческого и художественно-информационного издания, первые программные выступления поэтов-акмеистов не оказали никакого влияния.

На последнем этапе существования журнала (1914–1917) тенденция к минимизации литературного контента год от года только усиливались. В 26 журнальных книгах, изданных за четыре года, удалось обнаружить всего 30 литературно-критических и историко-литературных материалов. Из них лишь в 19 обзорах и рецензиях рассмотрены произведения современных российских и западноевропейских писателей, остальные публикации – историко-литературные и стиховедческие штудии. В некоторых номерах материалы о литературе отсутствуют (1914. № 3 и № 4; 1915. № 2; 1916. № 3, 1917. №№ 8–10).

Ощутимо обеднило литературную критику «Аполлона» прекращение в 1912 г. публикации «Заметок о русской беллетристике» М.А. Кузмина. Еще до начала первой мировой войны резко сократилось участие в журнале Гумилева-критика. В 1914 г. были напечатаны только два «Письма о русской поэзии» (№ 1–2 и № 5), а в конце 1915 – начале 1916 г. появились последние «Письма» (1915. № 10, декабрь; 1916. № 1, январь). В литературно-критическом отделе печатались обзорные статьи Г.В. Иванова, в том числе «О новых стихах» (1915. № 3; 1916. №№ 6–7) и «Военные стихи» (1915. № 1, №№ 4–5), однако литературная жизнь 1910-х гг. освещалась в них фрагментарно. Усилением ретроспективной составляющей в литературной линии журнала можно объяснить публикацию статьи Б.М. Эйхенбаума «Поэтика Державина» (1916. № 8) и доклада пушкиниста П.О. Морозова «Пушкин и английская поэзия» (1917. № 1). Как бы возражая тем поэтам-современникам, для которых даже Пушкин давно «стал Державиным», Эйхенбаум заметил, что и «у Державина можно еще учиться, и думаю, что для поэтов несимволической школы он до сих пор должен давать много. Кто хочет говорить о мире через вещи, кто чувствует реальную полноту живого слова, тот найдет в его поэзии много для себя ценного»[3].

В самом трудном для «Аполлона» 1917 году наметилось возрождение интереса редакции к литературной проблематике. Изменился

[3] Аполлон. 1916. № 8. С. 30.

жанровый репертуар журнальной критики. Место обзоров русской поэзии заняли яркие рецензии М.М. Тумповской ««Семь цветов радуги» Валерия Брюсова» (1917. № 1) и ««Колчан» Н. Гумилева» (1917. №№ 6–7), статья-монография Е.А. Зноско-Боровского «О творчестве М. Кузмина» (1917. №№ 4–5), опубликованные в основном отделе. Впервые за несколько лет в № 4–5 появились статьи о современной западноевропейской литературе: «Новейшая английская литература» З.А. Венгеровой, посвященная в основном прозаикам, и «Поэты войны» Рауля Лабри с переводами стихов французских поэтов-фронтовиков, выполненными М.Л. Лозинским.

В большей части литературно-критических материалов, опубликованных в журнале в 1911–1917 годы, рассматривалась лирическая поэзия. Именно внимание к этому роду литературы, по мнению Н.С. Гумилева и его единомышленников, позволяло уловить в литературном «шуме времени» едва слышные новые голоса, заметить возникающее в «молодой поэзии» стремление к обновлению, движение к новым вершинам в искусстве, или, напротив, «рабскую зависимость» от предшественников. Критики-поэты «Аполлона» были активными участниками литературного процесса, считая себя представителями «третьего» – постсимволистского – поколения русской модернистской поэзии.

Е.А. Михеичева *(Орел)*

ОБРАЗ «РУССКОГО НИЦШЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЕЙ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

Одной из характерных особенностей литературы Серебряного века исследователи называют «стирание традиционной границы между профессиональной философией и литературным трудом»[1]. Все наследие Серебряного века в той или иной степени возникло под влиянием философии Ф. Ницше, но русское «ницшеанство» не являло собой полного приятия идей немецкого философа. В 1890–1900-е годы интеллигенция занялась поиском так называемого «русского Ницше», своеобразие которого определил В. Соловьев в статье «Идея сверхчеловека» (1899). Русский философ видел в Ницше преемника идей Достоевского, а «хорошими» качествами «сверхчеловека» считал его стремление к самосовершенствованию, через достижение идеала – к преодолению смерти.

---

[1] *Исупов К.Г.* Философия и литература «серебряного века» // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): в 2 т. М., 2001. Т. 1. С. 69.

«До 1898 года в критике разговоров о «ницшеанстве» Горького не было»[2], но в конце 1890-х «погоню за редким и исключительным» в его героях заметили Н. Минский, В. Короленко, В. Шулятиков. Л. Троцкий видел в произведениях Горького аналогичный протест «против норм современного общества, какой выходил из-под пера Ницше»[3]. Современные исследователи отмечают двойственное отношение Горького к своим героям. П. Басинский считает, что главный объект внимания Горького «человек (идеальная сущность) не только не совпадал с человеком (реальным существом), но и вступал с ним в трагический конфликт»[4]. Другой литературовед, А.Б. Удодов, пишет, что «особенных людей Горького (Челкаш, булочник Семенов, Коновалов) рождает неудовлетворенность сущим, в результате – ими овладевает “неуемная русская тоска”»[5].

Одной из оппозиций в раннем творчестве Горького, играющей смыслообразующую роль в рассказах романтического толка, была оппозиция «свобода – несвобода». Финал рассказа «Макар Чудра» – смерть Радды и Лойко – подтверждает первенство «воли» над любовью, которая ассоциируется с «несвободой». Ницшеанские черты начинают приобретать герои рассказов Горького: Ларра («Старуха Изергиль»), который «считает себя первым на земле и, кроме себя, не видит ничего»[6], Емельян Пиляй, признающий право сильного творить суд над другими людьми, Григорий и Матрена Орловы («Супруги Орловы»), которые любили друг друга, но им было «скучно жить»[7], и потому они дрались каждый день на потеху всей улице. Проблема истинного и ложного понимания свободы становится центральной в рассказах «Нищенка», «Извозчик», «Отрывок из одного письма», «Исключительный факт» и др.

Эволюцию образа «сверхчеловека» в творчестве Л. Андреева отмечали многие писатели и критики: А. Блок, К. Арабажин, А. Горнфельд, М. Горький, М. Ермакова, Л. Иезуитова и др. Связь Л. Андреева с философией Ницше прослеживается на разных уровнях: в противостоянии мещанской среде, бунте против Бога и нивелирования человеческой личности. Обожествление философской доктрины

---

[2] *Басинский П.В.* Максим Горький. Там же. С. 511.

[3] *Троцкий Л.* Кое-что о философии «сверхчеловека» // Ницше: Pro et contra. СПб., 2001. С. 319.

[4] *Басинский П.* Указ. соч. С. 506.

[5] *Удодов А.Б.* Феномен М. Горького как эстетическая реальность: генезис и функционирование. Воронеж. 1999. С. 28.

[6] *Горький М.* Собр. соч.: в 8 т. М., 1987. Т. 1. С. 109.

[7] Там же. С. 458.

и попытка испытать ее на практике – тема многих рассказов Л. Андреева. В «Рассказе о Сергее Петровиче» ницшеанство выступает как идеология борьбы с безличностью. Не желая прожить жизнь «скучной посредственностью», Сергей Петрович решает покончить жизнь самоубийством, и к этому его подталкивает чтение «Заратустры» Ницше. Доктор Керженцев («Мысль») вслед за Сергеем Петровичем протестует против мещанского окружения и собственной «усредненности». Как и Раскольников, он поступает как «право имеющий» – убивает своего друга и соперника писателя Савелова, но в итоге должен признать, что обожествляемая им мысль «обманула», «предала», «сбежала», оставив на пороге самоубийства. Для Андреева характерен тип усомнившегося в своей идее «ницшеанца», наиболее ярко представленный Алексеем из рассказа «Тьма». Для героя такого типа характерна эволюция: увлечение идеей, подмена жизни игрой – понимание ошибочности идеи, отказ от игры.

В романе «Дневник Сатаны» Андреев подводит итог своим размышлениям о «сверхчеловеке». Вочеловечившийся Сатана, пришедший на землю «лгать и играть»[8], оказывается бессильным перед коварством и жестокостью человека. В образе Фомы Магнуса идея «рацио» достигает высшей точки и приводит ее носителя к полному нравственному распаду. Герой ненавидит и презирает людей, считает, что человечеству необходимы «тюрьмы и эшафот». Магнус смеется над романтиком Сатаной, которому кажется, что он нашел философский камень – и это любовь. На деньги Сатаны-Вандергуда Магнус собирается «взорвать землю», расчистить ее от людского излишества.

К характеристике К. Чуковским романа М. Арцыбашева «Санин», в котором автор увидел «перерождение индивидуализма», в результате чего бунтарская идея стала достоянием «смерда, хама», «житейским анархизмом настроений»[9], могли бы присоединиться такие писатели, как Л. Толстой, В. Короленко, В. Вересаев, М. Горький и многие другие.

Однако были и те, кто увидел в творчестве Арцыбашева «тоску от безверия, от пустынной души, от своей малости»[10]. В частности, А. Блок писал, что в «Санине» «ощутился настоящий человек, с

---

[8] *Андреев Л.Н.* Дневник Сатаны // Андреев Л.Н. Собр. соч.: в 6 т. М., 1996. Т. 1. С. 120.

[9] *Чуковский К.И.* Арцыбашев // Чуковский К.И. От Чехова до наших дней. М.; СПб., 1908. С. 125.

[10] *Блок А.А.* О реалистах // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. М.–Л., 1962. Т. 5. С. 115.

непреклонной волей <…>, молодой, крепкий, свободный»[11]. Философский жизненный принцип Санина – крайний индивидуализм, безоговорочное утверждение собственной свободы, не ограниченной никакими общественными и нравственными обязательствами. Как и герои Андреева, Санин не видит «другой жизни», а настоящая жизнь, на которую он смотрит трезво и которую оценивает с позиций беспристрастного свидетеля, не дает повода для того, чтобы уважать и ценить окружающих. Не желая входить в толпу «идиотов», которых Санин видит вокруг себя, он провозглашает принцип: «Я живу один!» В то же время Санина радует все естественное в жизни, например, природа, он способен встать на защиту слабого, наказать подлеца. Вслед за Соловьевым, Горьким, Андреевым Арцыбашев задался целью показать таинственную противоречивость «русского Ницше», в котором в эпоху социальных бурь уживаются греховное, низменное вместе с чистым и возвышенным.

Таким образом, в литературе рубежа XIX–XX вв. тип «нигилиста», блистательно воссозданный Тургеневым, преобразовался в «ницшеанский тип». Философия Ницше, в результате которой и явился этот человек нового времени, нашла отклик в среде русской интеллигенции, которой владела «неуемная русская тоска», поиск «другой жизни». С одной стороны, герои, подобные Керженцеву и Санину, бунтуют против ограниченных законов социума, ханжеской морали, с другой – предупреждают о том, что крайний индивидуализм разрушителен для общества и самой личности.

Д.П. Крылова *(Москва)*

УРБАНИСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ВЫРАЖЕНИЕ ЭКСПРЕССИОНИСТСКИХ И СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ В. МАЯКОВСКОГО

В книге «Полутораглазый стрелец» (1933) Б. Лившиц в деталях вспоминает день, когда было создано стихотворение «Ночной вокзал» (1911). Вместе с Д. Бурлюком он спонтанно отправился в Чернянку, родовое имение Бурлюков, в дороге читая поэту любимые произведения А. Рембо. Эффект превзошел ожидания – возбужденный Д. Бурлюк принялся метаться по вагону и неустанно записывать что-то в блокнот: «Давид жонглировал перед Рембо осколками его

[11] *Блок А.А.* Литературные итоги 1907 года // Там же. С. 228.

собственных стихов. И это не было кощунство. Наоборот, скорее тотемизм. Бурлюк на моих глазах пожирал своего бога, свой минутный кумир. <…> Мир лежит, куда ни глянь, в предельной обнаженности, громоздится вокруг освежеванными горами, кровавыми глыбами дымящегося мяса: хватай, рви, вгрызайся, комкай, создавай его заново, – он весь, он весь твой! <…> Спать не хотелось. Мир был разворошен и все еще принадлежал мне. <…> Так, сам собой, возник “Ночной вокзал”»[12]. Пейзаж, который Б. Лившиц видит за окном, внутренняя обстановка вагона, мелькающие лица попутчиков – все это трансформируется через поэтическое восприятие автора в выпуклые, гиперболизированные, гротескные образы. Так, уподобленная пауку тень фонаря представлена первым двустишием: «Мечом снопа опять разбуженный паук / Закапал по стеклу корявыми ногами»[13].

Д. Бурлюк, которому адресован «Ночной вокзал», в сборнике-антологии «Красная стрела» (1932) описывает, как они вместе с В. Маяковским в 1912 г., «ровно через год, ехали на Рождество через Николаев в Чернянку: “Когда Маяковский шептал на фоне тусклого неба южной, скупой на снег зимы… только что выплавлявшийся 'Порт'[14], он уже знал прекрасные стихи Бенедикта об окне, фонаре и тенях от веток акации, проектированных на стекло; стихи, посвященные ночи и ожиданию поезда на Херсон”»[15]. Первая редакция стихотворения (сб. «Садок судей II», 1913), носит иной заголовок – «Отплытие» и по насыщенности экспрессивными эротическими образами уступает более позднему варианту. Так, если в ранней версии читаем: «был вой трубы как запах лилий / любовь кричавших медью труб»[16], впоследствии эти строки преобразуются в «Был вой трубы, – как будто лили / любовь и *похоть* медью труб»[17]. Здесь, как и в некоторых других ранних стихотворениях В. Маяковского («Утро», «Из улицы в улицу», «За женщиной», «Кое-что про Петербург», «А все-таки» и т.д.), городское пространство наделяется антропоморфными признаками, причем чаще с негативной коннотаци-

---

[12] *Лившиц Б.К.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Советский писатель, 1989. С. 318–319.

[13] Там же. С. 56.

[14] О факте написания стихотворения В. Маяковский указывает в автобиографии «Я сам» (1922) (гл. «Прекрасный Бурлюк»). См.: *Маяковский В.В.* Собр. соч.: в 12 т. М.: Правда, 1978. Т. 1. С. 53.

[15] Цит. по: *Лившиц Б.К.* Полутораглазый стрелец. С. 617.

[16] Садок судей II. СПб.: Журавль, типография т-ва «Наш век», 1913. С. 62.

[17] *Маяковский В.В.* Собр. соч. Т. 1. С. 66.

ей («Лысый фонарь / сладострастно снимает / с улицы / черный чулок»; «В расплаве меди домов полуда, / дрожанья улиц едва хранимы, / дразнимы красным покровом блуда, / рогами в небо вонзались дымы»; «…а в неба свисшиеся губы / воткнули каменные соски»[18] и т.п.).

Порочность и враждебность города передается использованием антиэстетических, даже вульгарных образов, чтобы произвести на читателя наиболее действенное впечатление, вплоть до физического отторжения. «Изображение города с его язвами и пороками, сифилитиками и проститутками, наркотиками и ночной жизнью – роднит Маяковского с “проклятыми”»[19]. Добавим, что не только с «проклятыми», но также с немецкими экспрессионистами и важными для становления их поэтики, для формирования урбанистической лирики в целом Э. Верхарном и У. Уитменом. Глашатаи урбанизма всеядны в отборе жизненного материала, который впоследствии можно переплавить в поэзию, они, прежде всего, поворачиваются к *теневым сторонам действительности*[20].

Урбанистическое пространство в ранних текстах В. Маяковского населено «враждующим букетом бульварных проституток», «веселость песью» оттеняет движение вереницы саркофагов, отправленных бюро похоронных процессий, «а там, под вывеской, где сельди из Керчи – / сбитый старикашка шарил очки…»[21] и т.д. Подчеркнуто антиэстетично изображение не только окружающих реалий, но и внутреннего состояния. Сгорающий от любви герой «Облака в штанах» (1914–15) говорит: «Каждое слово, / даже шутка, / которые изрыгает обгорающим ртом он, / выбрасывается, как голая проститутка / из горящего публичного дома»[22]. Антиномическое сочетание святости и порока звучит в стихотворении «А все-таки» (1914): «Меня одного сквозь горящие здания / проститутки, как святыню, на руках понесут / и покажут богу в свое оправдание. / И бог заплачет

---

[18] *Маяковский В.В.* Собр. соч. Т. 1. С. 68, 72, 74.

[19] *Басинский П.В., Федякин С.Р.* Русская литература конца XIX – начала XX века и первой эмиграции. С. 252.

[20] Художник-мирискусник М. Добужинский, автор большого количества городских пейзажей, близких гротескной эстетике экспрессионизма и в определенной мере протоэкспрессионистских, вспоминает: «Но не только эта единственная красота Петербурга стала открываться моим глазам – может быть, еще более меня уколола *изнанка города, его “недра”* – своей совсем особенной безысходной печалью, скупой, но крайне своеобразной живописной гаммой и суровой четкостью линий». *Добужинский М.В.* Воспоминания. М.: Наука, 1987. С. 23.

[21] *Маяковский В.В.* Собр. соч. Т. 1. С. 63, 71, 84.

[22] Там же. С. 234.

над моею книжкой!»[23]. Анализируя поэзию А. Эренштейна, Н. Пестова пишет, что «в типично экспрессионистском ключе “от отчуждения к очуждению” религиозная символика встраивается в модернистскую, и вот Бог уже соседствует с проституткой, так как для экспрессиониста нет материала “неэстетического”»[24]. И для уличных женщин, несущих искупительное поэтово тело, и для растрогавшегося бога одинаково священно самое главное – «бесценные слова» поэта. Чувствительное отношение к книге стихотворений уравнивает их в восприятии В. Маяковского.

В стихотворении Е. Гуро «Город» (1910) выведен лирический герой – поэт, которому традиционно противостоит толпа, «серослучайные»[25] прохожие. Изображение жестокости, грубости, варварства, с какими бездушная масса набрасывается на творца, уподобление творческого пути – крестному, апология жертвенной роли художника совпадают с мироощущением, которое В. Маяковский настойчиво транслирует в раннем творчестве. Достаточно сопоставить: «Чтобы он принял песнь свою, *как жертвоприношение*, / В царстве вашей власти шел с окровавленным лицом!»[26] и «…я – где боль, везде; / на каждой капле слёзовой течи / *распял себя на кресте*»[27] («Облако в штанах»); «Чтоб любовь свою, любовь вечную / Продавал, как блудника, под насмешки и плевки, – / А кругом бы хохотали, хохотали в упоении / Облеченные правом убийства добряки!»[28] и «Все вы на бабочку поэтиного сердца / взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош…»[29] («Нате!», 1913). Однако, в отличие от безвинного страдальца Е. Гуро, который, раздав всю любовь, обессиленно падает в изнеможении под общее глумление неуязвимой толпы, герой В. Маяковского отчаянно борется, сопротивляется равнодушию людских масс («А если сегодня мне, грубому гунну, / кривляться перед вами не захочется – и вот / я захохочу и радостно плюну, / плюну в лицо вам…»; «Нате!») и вместе с тем принимает его («Но мне – / люди, / и те, что обидели – / вы мне всего дороже и ближе»[30]; «Облако в штанах»).

---

[23] *Маяковский В.В.* Собр. соч. Т. 1. С. 87.

[24] *Пестова Н.В.* Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2010. С. 295.

[25] Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. СПб., 2009. С. 124.

[26] Там же. С. 125.

[27] *Маяковский В.В.* Собр. соч. Т. 1. С. 239.

[28] Русский футуризм. С. 125.

[29] *Маяковский В.В.* Собр. соч. Т. 1. С. 86.

[30] Там же. С. 86, 238.

Ненависть В. Маяковского к сытым, довольным обывателям выражается повторяющимся мотивом отвращения к жирным: он испытывает физиологическую неприязнь к «обрюзгшему жиру» прохожих, нападает на «думающих, нажраться лучше как», и разлагающегося в газете «громадного и жирного официанта», уподобляет ничтожную мысль «выжиревшему лакею»[31]. Эпитет «жирный» используется поэтом в качестве одной из самых негативных характеристик как в прямом, так и в переносном смысле: растолстеть может даже тревога, которая «жрет зачерствевший разум»[32] («Я и Наполеон», 1915), или улыбка («Мое к этому отношение», 1915). Поэма «Облако в штанах» насыщена сюрреалистическими образами. Среди них, например, антиэстетическое видение разбухших от обжорства, взрывающихся изнутри людей: «…лопались люди, / проевшись насквозь, / и сочилось сквозь трещины сало, / мутной рекой с экипажей стекала / вместе с иссосанной булкой / жевотина старых котлет»[33]. В поэме «150 000 000» (1919–20) мотив повторяется: «…вдруг / человек / становится сонный, / высыпает рябо, / распухает / и лопается грибом»[34].

Солнце – маргинал урбанистического мира. В лирике Э. Верхарна «солнца красный глаз струями сажи плачет»[35] («Порт», 1895), в «Адище города» (1913) В. Маяковского – сходный мотив зрячего и травмированного солнца: «В дырах небоскребов, где горела руда / и железо поездов громоздило лаз – / крикнул аэроплан и упал туда, / где у раненого солнца вытекал глаз»[36]. Сюрреалистический образ вытекающего глаза – один из повторяющихся в искусстве авангарда. В стихотворении Д. Бурлюка «Серые дни…» (1914) читаем: «Серые дни / Увядание крас / Мы одни / Вытекает глаз»[37]. Благодаря визуальной выразительности, рельефности и смысловой многозначности этот образ находит отражение в творчестве многих художников. Квинтэссенция сюрреализма выражена в короткометражном фильме Л. Бунюэля и С. Дали «Андалузский пес» (1929), где один из первых кадров – рассеченное бритвой око. Мотив гипертро-

---

[31] *Маяковский В.В.* Собр. соч. Т. 1. С. 86, 98, 109, 229.

[32] Там же. С. 99.

[33] Там же. С. 244–245.

[34] Там же. С. 357.

[35] *Верхарн Э.* Избранные стихотворения: Сборник. М.: Радуга, 2002. С. 239.

[36] *Маяковский В.В.* Собр. соч. Т. 1. С. 84.

[37] Первый журнал русских футуристов. № 1–2. М.: тип. и цинк. т/д «Мысль», 1914. С. 38.

фированного глаза в творчестве В. Маяковского сопряжен с авторской гигантоманией и представлениями о безграничности поэтического дара, в его произведениях возникают такие чрезмерные образы: «…солнце моноклем / вставлю в широко растопыренный глаз»; «вот, / хотите, / из правого глаза / выну / целую цветущую рощу?!»[38].

Ранняя урбанистическая лирика В. Маяковского соединила в себе динамизм, тягу к обновлению, лингвистическому и смысловому сдвигу, устремленность в будущее футуризма, эмоциональную избыточность, напряженность, болезненную чувствительность и искаженную оптику экспрессионизма, а также фантасмагорическое восприятие сюрреализма.

Чжан Юйвэй *(Пекин, КНР)*

ОТ «ГОЛУБОЙ ЗВЕЗДЫ» К «ЗОЛОТОМУ УЗОРУ»: ЦВЕТОВАЯ ПАЛИТРА В ТВОРЧЕСТВЕ Б.К. ЗАЙЦЕВА

Изучая ранние рассказы Б. Зайцева, К. Чуковский сравнил их с «акварелями» и назвал художника «стихийным и немного стихийностью рисующимся поэтом животности и хаоса»[39]. Примечательно, что акварельность, мягкие тона сохраняются и в больших вещах писателя, которые созданы в более зрелый период творчества. Но прозрачность, с которой обычно ассоциируется акварельная живопись, не отменяет многоцветности цветовой палитры писателя. При этом нельзя умолчать о различиях использования цвета в ранних и поздних произведениях художника. Ранние рассказы Зайцева имеют ярко выраженный импрессионистический характер, несут пантеистическую смысловую нагрузку – художник хочет воспеть многоцветье мира, радость жизни. А повести и романы, созданные писателем позже (особенно после 1917 г.), уже насыщены религиозным чувством, пронизаны глубоким православным мироощущением, что и передается более символической цветописью, в которой используются, главным образом, голубой и золотой цвета, которые сразу напоминают об иконописных церковных традициях. В этом плане показательны произведения «Голубая звезда» и «Золотой узор», чьи названия сразу говорят о цветовой символике.

Известно, что Вл. Соловьев являлся одним из тех философов, кто оказал большое влияние на Зайцева. В анализируемых нами произве-

---

[38] *Маяковский В.В.* Собр. соч. Т. 1. С. 240, 282.

[39] См.: *Чуковский К.И.* Борис Зайцев // *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: в 11 т. М., 2001. Т. 10. С. 203–211.

дениях писателя содержится глубокая мысль, навеянная великим философом. Это и устремленность вверх, к идеалу (атрибут – звезда), и религиозное начало бытия (атрибут – золотой купол церкви, золотой свет солнца). Но особенно интересно, что в выбранных для анализа произведениях «Голубая звезда» и «Золотой узор» актуализированы соловьевские концепции Всеединства и Вечной женственности.

Необходимо отметить, что Зайцев сам очень ценил свою повесть «Голубая звезда» (1918), считая ее «самой полной и выразительной из первой половины моего пути»[40]. Эта вещь дорога писателю, скорее всего, потому, что ее «могла породить лишь Москва, мирная и покойная, послечеховская, артистическая и отчасти богемная, Москва друзей Италии и поэзии – будущих православных» (IV, 589). И хотя она писалась уже в мятежные дни, предшествующие революции, отзвук мирной жизни в ней явственно ощутим. Что-то из этого Зайцев сохранил и в эмиграции, где первым крупным произведением явился роман «Золотой узор» (1923–1925), тоже сохраняющий аромат дореволюционной Москвы, но и пополнявшийся «откликами “Ада” жизни тогдашней» (IV, 590). В нем предельно обнаженно представлен «некий суд и над революцией, и над тем складом жизни, теми людьми, кто от нее пострадал. Это одновременно и осуждение и покаяние – признание вины» (там же). Это горькое признание самого Зайцева звучит как приговор. Можно с уверенностью утверждать, что писатель вложил в эти два произведения свои мучительные раздумья о жизни народа, о судьбе родины и существовании человека. И во многом это реализовано через цветовую гамму.

Космическая мысль ярче всего выражена в повести «Голубая звезда». Герой – Христофоров, «друг бродячей жизни» (II, 228), чье имя «в точном переводе на русский означает “носящий в себе Христа”»[41], что указывает на его соотнесенность с божественным началом. Недаром те, кто с ним говорит, чувствуют в душе спокойствие и смирение. По словам Л.А. Иезуитовой, Христофоров – «сеятель», он «сеял доброе семя»[42]. Он любит смотреть на звездное небо и сохраняет с звездами «дружественные» (II, 229) отношения, считает голубую звезду (Вегу) своей «звездой-покровительницей» (II, 278). Для него она означает «красоту, истину, божество» (II, 278). И важ-

---

[40] *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: в 5 т. М., 1999. Т. 4. С. 589. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской – страницы.

[41] *Иезуитова Л.А.* Легенда «Богатырь Христофор» и ее новая жизнь в «Голубой звезде» и «Странном путешествии» // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева. Сб. ст. Вып. 3. Калуга, 2001. С. 50.

[42] Там же. С. 52.

но, что эта звезда носит женское имя, соотносится с женским началом и «посылает <…> свет любви» (II, 278). Постоянное «присутствие» звезды в жизни Христофорова означает его близость с космосом, готовность к жертвенной любви. Христофоров «связан» с Вегой и цветом своих голубых глаз. Ему дано прозреть суть этой звезды, он даже очеловечивает ее: «В ее божественном лице была всегдашняя надежда. И всегдашняя безнадежность» (II, 316). Иными словами, в Веге мирно соединяются противоположные начала бытия. Зайцев в пространстве повести с помощью образа Христофорова создал свое представление о жизни праведного человека, устремленного к свету и истине.

Таким образом, реализуется соловьевское всеединство, т.е. «объединение божественной и человеческой энергии»[43]. Как и его учитель Соловьев, Зайцев тоже верит в «святость, чистоту» «женского начала», верит, что «лишь через Вечную Женственность человек приобщается к жизни космоса»[44]. Поэтому в повести и появляется Машура, в которой Христофоров провидит «часть <…> сиянья» (II, 278) голубой звезды. Этот божественный отблеск позволяет ей осознать ложность чувства между нею и Антоном. Противопоставлена ей в повести легкомысленная танцовщица Лабунская, тоже являющаяся воплощением женственности, но с совершенно другим знаком. Ее поклонник Ретизанов считает, что в ней «необыкновенно чисто проявилась стихия женственности» (II, 308). Но это стихия страсти, а не любви, и ее окружает атмосфера безнравственности, что и подтверждается эпизодом, когда Ретизанов идет на дуэль ради нее, но она все равно принимает ухаживания нового поклонника, с которым и уезжает в конце концов. Опасность такого рода женственности, подчинения ей, и предопределяет гибель Ретизанова.

Голубая мечта Христофорова проверяется в романе «Золотой узор». Здесь автор создал образ героини, которая реально обретает путь к истине. Писатель нарисовал превращение Натальи из конкретной, милой, легкомысленной мирской девушки в представительницу Вечной женственности.

Золотой цвет пронизывает весь роман. Это и свет солнца, и свет церковных куполов. Под этим светом на сердце у Натальи всегда становится «покойно, скромно» (III, 28). Можно присоединиться к мнению исследовательницы Т.Ю. Панфиловой, которая считает, что

---

[43] *Ровицкая Ю.В.* Философские основы повести Б. Зайцева «Голубая звезда» // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К.З айцева. Сб. ст. Вып. 2. Калуга, 2000. С. 34.

[44] Там же. С. 34–35.

«оттенки золотого символизируют ясность, душевную легкость, покой»[45]. Но все же золотой цвет в романе более сложен: это и цвет золота как такового, которое, по мнению одного из героев, послужило началом Первой мировой войны, и золотой узор жизни героини, еще воплощающий безмятежность и легкость бытия.

События романа происходят на фоне смутных лет первых двух десятилетий XX в. в истории России. Хотя писатель ослабляет хронологическую линию истории (в романе ни разу не указывается год, только обозначены сезоны и месяцы, но все же события воспроизводятся достаточно точно, поэтому датировка возможна), перемены в жизни героини выразительно фиксируются с помощью цвета. До революции по небу над Москвой плывут «воздушно-нежные, мимотекучие и позлащенные узоры облаков» (III, 21), а вокруг церкви «кой-где золотой огонек всплывал из сумеречной мглы <…>» (III, 26), и родное село Галкино полно «лаской солнца» (III, 32). Это побуждает героиню устремляться вверх, туда, где человек соединяет себя с небесным. А когда Россия переживает трагедию, теплый луч солнца холодеет, вместо него возникают звезды, которые «леденели золотистыми узорами» (III, 138).

Постепенно, переживая различные испытания, Наталья превращается из эгоистичной беспечной девушки в женщину, осознавшую свою вину перед мужем, сыном и народом. Особенно важен момент, когда героиня хлопочет за сына, который в годы гражданской междуусобицы попал под арест и которого она не смогла спасти. Она раскаивается в своем «невниманьи, себялюбьи», в своей «легкомысленной, грешной всей жизни» (III, 177). И хотя ее сын в конце концов все же погибает, но «на терновом венце сына» она прозревает «золотой узор снежинок» (III, 188). И это уже новый золотой узор, символизирующий мученичество и крепость духа. Она чувствует «вдруг могучее присутствие» и становится ближе к истине: «Да, Бог был с нами, в этой синеватой с золотистыми узорами в заиндевелых окнах комнате» (III, 189). Теперь Наталья воплощает не конкретное, личное «я», а становится «яблонкой цветущей» (III, 15), Россией[46], и

---

[45] *Панфилова Т.Ю.* Цветовая и световая гамма в романе Б.К. Зайцева «Золотой узор» // Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам, посвященная 70-летию Орловского государственного университета: Материалы. Вып. 2: Л.Н. Андреев и Б.К. Зайцев. Орел, 2001. С. 137.

[46] «<…> образ яблоньки – символ всей России, эволюционное развитие которой было прервано насильно <…>» / (*Тарасова С.В.* «Святая Русь» в романе Б. Зайцева «Золотой узор» // Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. М., 2007. С. 460).

не только в глазах англичанина сэра Генри («– <…> Мне кажется, что именно в самой же вас Россия» [III, 194], но, по замыслу автора, и в глазах читателя. Отныне она будет стараться «лучше жить, достойнее и чище, чтобы заслужить пред *ними*, отошедшими» (III, 196). И поэтому ее всегдашний хохот (наиболее часто употребляемое Зайцевым определение ее смеха) сменяется улыбкой «всему», просвечивающей «чрез тонкую вуаль слезы» (III, 198).

Можно сказать, что в Наталье реализуется соединение в одно целое скорби и радости, присутствующее в русской иконописи, при изучении которой Е.Н. Трубецкой подчеркнул, что храм, «возносясь над скорбью людской, все уносит кверху, вьется к куполам, а по пути расцветает райскою растительностью»[47]. И разве Наталья не прошла этим самым путем? Ее покровитель ветер вздымает ее вверх, чтобы соединить с космосом, а покровительница яблонька дает ей вкусить страдания свои и других людей. Под золотым солнцем Наталья «цветет», невольно прядет свой жизненный узор и в конце концов постигает замысел Божий: «радость всей твари»[48].

В итоге цветовая палитра в творчестве Б.К. Зайцева, как мы убедились, подчиняется закону духовного прозрения. Она выражает глубокую мысль писателя о жизни народа, о судьбе родины, о бытии человека. Голубая звезда воплощает идею писателя о Всеединстве в космосе. Золотой цвет в жизни героини символизирует христианскую веру писателя.

---

[47] *Трубецкой Е.Н.* Три очерка о русской иконе. Париж, 1965. С. 38.

[48] Там же. С. 44.

Секция 4: «Русская литература первой половины XX века»

Е.Г. Трубецкова *(Саратов)*

МОТИВ ДЕФОРМАЦИИ ЗРЕНИЯ В НОВЕЛЛАХ С. КРЖИЖАНОВСКОГО

Образ глаза и связанные с ним образы «оптических протезов» (очков или пенсне), а также мотив деформации зрения становятся одними из ключевых в прозе С. Кржижановского («Грайи», «Четки», «Страна нетов», «В зрачке», «Странствующее Странно», «Автобиография трупа», «Глазунья в пенснэ»).

Трансформация восприятия реальности под воздействием нового взгляда является сюжетообразующим началом произведений писателя, что позволяет выделить темы зрение/деформация зрения в самостоятельный мотив. Зрение в новеллах Кржижановского – определяющий этап в процессе постижения реальности (в его записных книжках сохранилась фраза: «Мир как дочка зрения»[1]). Причем писателя интересуют как особенности непосредственно физического процесса «смотрения», так и влияние этого процесса на формирование мировосприятия героя. Не случайно слово «мировоззрение», образованное как калька с немецкого «Weltanschauung»[2] («Welt» – «мир», «Anschauung» – «воззрение»), по самой своей форме связано с феноменом визуального восприятия.

Деформация зрения героя обусловливает «укорочение пространства»: «Давно ношу поверх зрачков стекла. Приходится из года в год повышать диоптрии: сейчас у меня 8,5. Это значит 55% солнца для меня нет. Стоит втолкнуть мои двояковогнутые овалы в футляр – и пространство, будто и его бросили в темный и тесный футляр, вдруг укорачивается и мутнеет» (II, 513). Близорукость, от которой страдал и сам автор, в его текстах выполняет эстетическую функцию: она создает непривычные ракурсы описания, делая знакомые пред-

---

[1] *Кржижановский С.* Собр. соч.: в 6 т. / Сост. и комм. В. Перельмутера. СПб.: Симпозиум, 2010. Т. 5. С. 355. Далее текст произведений Кржижановского цитируется по данному изданию: *Кржижановский С.* Собр. соч.: В 6 т./ Сост. и комм. В.Перельмутера. СПб., 2001–2013. Номер тома и страницы указываются в скобках.

[2] *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М.: Прогресс, 1986. Т. 2. С. 626.

меты «увиденными впервые» («Автобиография трупа», «Чуть-чути», «Глазунья в пенснэ»). Здесь необходимо отметить, что, при ироническом отношении к эпатажности отдельных положений формалистских работ, Кржижановскому, думается, были очень созвучны описанные теоретиками формальной школы принципы «остранения», сдвига, «нового зрения», разрушающего привычную сетку причинно-следственных связей[3].

Еще одна функция мотива деформации зрения в произведениях Кржижановского – введение фантастического начала. Цветан Тодоров заострил внимание на связи «темы взгляда» с миром фантастического и чудесного. «Обычный взгляд открывает нам и обычный мир, лишенный каких бы то ни было тайн, а косвенный взгляд представляет собой единственный путь к чудесному»[4]. В новеллах писателя деформация зрения тесно связана с фантастическими приключениями героев.

В ряде случаев «остраненное видение» у Кржижановского доводится до предела – возникает образ глаза, отделенного от субъекта («Грайи», «Четки», «Страна нетов»). Это, с одной стороны, отражает контекст эпохи – такие «расширения» человека (М. Маклюэн), как фотография и кинематограф, приводят к появлению «машин зрения» (П. Верильо). Возникает модель «абсолютного видения». Образ глаза, не связанного с субъектом зрения, можно видеть в произведениях О. Редона, Р. Магритта, С. Дали, В. Набокова.

С другой стороны, в разработке данного образа соединяются принципиально важные для писателя интересы: к иррациональному, лежащему за гранью логического объяснения, и к новейшим открытиям науки. М. Ямпольский показал возможность интерпретации новеллы «В зрачке» как визуализации приключений декартовского «маленького человека»[5] В «Диоптрике» Декарт дает объяснение процесса зрения и его возможных деформаций с помощью модели, сравнивающей устройство глаза с камерой обскурой, и предлагает

---

[3] См. подробнее: *Трубецкова Е.* «Ракета и глаз, заброшенный в пространство»: визуальные коды русского формализма в новеллах Сигизмунда Кржижановского // Эпоха "остранения": русский формализм и современное гуманитарное знание. М: Новое лит. обозрение, 2017. С. 611–621; *Она же.* Мир как «дочка зрения»: опыты «остранения» Сигизмунда Кржижановского // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2013 Т. 13. Вып. 4. С. 61–67

[4] *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. С. 101–102.

[5] *Ямпольский М.* О близком: Очерки немиметического зрения. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 30–31.

провести опыт с глазом умершего человека или быка. Глаз должен быть препарирован особым образом и расположен перед прозрачным листом бумаги или яичной скорлупой, за которыми находится наблюдатель[6]. На рисунках, которыми Декарт иллюстрирует свою модель, получается, что физиологический процесс зрения изучает «маленький человек», находящийся внутри «большого человека»: мы «как будто имеем другие глаза в мозгу, с помощью которых мы могли бы <…> заметить (изображение, возникшее на сетчатке – *E.T.*)»[7] Следует добавить, что в описании приключений отражения героя, попавшего на дно зрачка своей возлюбленной, а также в изображении «всплывающих» во время сна отражений его предшественников можно видеть аллюзию на концепцию зрительной памяти, изложенную в работе А. Бергсона «Сновидение» (1901).

Осмысление образа глаза и процесса визуального восприятия в философском контексте и в свете открытий в области физиологии зрения представлено в новелле Кржижановского «Четки», где рассказчик получает от странного попутчика в подарок четки, при ближайшем рассмотрении оказавшиеся нанизанными на нить («прорезями узких зрачков») глазами умерших метафизиков – людей, «заболевших миром» (I, 169). Рассказчик подробно описывает проведенное им с помощью офтальмоскопа исследование глазного дна омертвевших зрачков и сетчатки, надеясь получить изображение того, что видели эти глаза при жизни. Здесь можно видеть интерпретацию известного представления о том, что глаз умершего фиксирует последнее изображение, Эта идея в конце XIX в. стала предметом научных дискуссий и экспериментов. Офтальмологами и физиологами был проведен ряд опытов на глазах лягушки и кролика, доказывающих возможность фиксации на сетчатке глаза, находящегося в темноте, изображения святящегося объекта, что бывает при изменении под действием света зрительных пигментов. Сам метод был назван оптографией, а полученное изображение – оптограммой. В 1882 г. немецкий физиолог Вильгельм Фридрих Кюне сделал фотографию оптограммы казненного преступника. Хотя строгого научного подтверждения так и не было получено, метод оптографии на рубеже веков стал активно использоваться в раскрытии преступлений, на основе фотографий оптограмм убитых было разоблачено несколько преступников, но при детальном расследовании все случаи оказались

---

[6] См. подробнее: *Декарт Р.* Рассуждение о методе. Диоптрика. Метеоры. Геометрия. М.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 95.

[7].Там же. С. 109–110.

фальсификациями – выяснилось, что фотографии были ретушированными. Тем не менее, описанный метод был очень популярен и нашел отражение в написанном в 1898 и изданном в 1902 г. романе Жюля Верна «Братья Кип» (в том же году роман был опубликован и на русском языке в журнале «Вокруг света»), где фотография глаза убитого капитана помогает изобличить настоящих убийц.

У Кржижановского герой, прибегая к офтальмоскопии, получает изображение (оптограмму) только при одновременном отражении в исследуемом глазе другого глаза умершего («второй глаз, отразившись на сетчатке, наложил свое видение поверх видения первого» [I, 171]), т.е. автор делает акцент на важности бинокулярного зрения.

Интересен и описанный Кржижановским опыт рассмотрения глаза, поднесенного к ночному окну и таким образом оказавшегося между «коротких желтых лучей лампы» и «длинных лучей звезд». Герой видит мир обратной перспективы, «мир, в котором мнящееся малым и дальним – огромно и близко, а близкое и большое съеживается, малеет и уползает вдаль. И раньше в снах, предчувствиях я знал об этом мире. Теперь я его видел; опрокинутая перспектива звала меня». Здесь, на наш взгляд, отражается художественное осмысление Кржижановским идей Павла Флоренского, сформулированных им статье 1919 г. «Обратная перспектива», а через год озвученных на заседании византийской секции Московского института историко-художественных Изысканий и Музееведения. Статья на момент написания рассказа (1921 г.) оставалась неопубликованной, но идеи Флоренского вызвали широкий резонанс и скорее всего были известны Кржижановскому, интересовавшемуся новыми научными и философскими концепциями пространства[8].

Таким образом, мотив деформации зрения в новеллах писателя позволяет создать смелые визуальные эксперименты, «остраняющие» привычные явления и предметы, а в ряде случаев вводящие фантастическое начало. Данный мотив разрабатывается автором в философском и научном контекстах. Кржижановский создает и запоминающиеся метафорические образы, связанные с мотивом де-

[8] В собрании сочинений писателя о знакомстве Кржижановского с концепцией обратной перспективы Флоренского и близости к интеллектуальным кругам, в которые входил философ говорит В. Перельмутер в связи со статьей «Забытый Шекспир» (1937) (*Перельмутер В.* Комментарии // *Кржижановский С.* Собр. соч.: В 6 т. СПб., 2006. Т. 4. С. 769–770). Правда, исследователь ошибочно указывает, что идея статьи «Обратная перспектива» «выросла из лекций, читанных Флоренским во ВХУТЕМАСЕ». В то время, как порядок здесь «обратный»: лекции в Высших художественных мастерских были прочитаны Флоренским в 1921-1922 гг., а статья написана в 1919 г.

формации визуального восприятия. В его тетрадях осталась афористичная запись, фиксирующая его отношение к советской действительности 30-х годов, объясняющая его этическую и эстетическую позицию: «мировоззрение не моих диоптрий» (V, 406). Умение видеть мир неповторимым – «остранение» – вело к деформации «социального зрения», а следовательно, и к «отстранению»: от литературы, читателя и творческого признания.

Н.З. Кольцова *(Москва)*

«КИНОПОЭМА» «МЁРТВЫЕ ДУШИ» М.А. БУЛГАКОВА КАК «ЧЕРНОВИК» РОМАНА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Работа М.А. Булгакова над сценарием «кинопоэмы» «Мертвые души» (1934) интересна в качестве не только опыта прочтения гоголевского произведения (поскольку позволяет понять, *что* видит нем писатель XX в., *как* интерпретирует замысел, сцены, основные приемы и пр.), но и текста, подтверждающего интерес Булгакова к «новому искусству» – кино. И, разумеется, исследователям творчества Булгакова важно понять, как преломляются гоголевский и кинематографический планы в оригинальных произведениях автора – прежде всего в романе «Мастер и Маргарита».

Безусловно, Булгаков стремится учитывать специфику кино: преобразуя поэму в «кинопоэму», он не только сокращает текст, но и дописывает некоторые сцены, словно стремясь увидеть мир «Мертвых душ» глазами самого Гоголя, но Гоголя, будто бы знакомого с законами кинематографа. Кроме того, сличение различных редакций «кинопоэмы» доказывает, что и в борьбе с режиссером, настаивающим на преобразовании сценария, писатель, вынужденно идя на уступки, с болью отказываясь от важных для него сцен, не забывает о природе кино.

И.А. Пырьев стремился выступить в роли соучастника в создании сценария, примерить на себя роль не только постановщика зрелища, но и соавтора Булгакова. Разумно было бы предположить, что режиссерский диктат обусловлен недостаточной «кинематографичностью» сценария, однако сопоставление разных редакций позволяет убедиться, что дело все же в другом: из последней редакции, которая не удовлетворяла требованиям Булгакова, выброшенными оказываются как раз очень выигрышные с точки зрения кинематографа сцены и эпизоды, связанные с булгаковским осмыслением внесюжетных элементов гоголевской поэмы (лирических отступле-

ний, сцен-миниатюр с участием «случайных» персонажей, среди которых, однако, могут быть и исторические фигуры).

Замысел писателя, к сожалению, так и не был реализован: фильм не состоялся, но для Булгакова работа над сценарием стала и опытом внимательного прочтения гоголевской поэмы и своего рода подготовительной работой к созданию его «закатного романа».

«Вся Русь» явлена в кинопоэме Булгакова: удельный вес эпизодов с участием «лишних», эпизодических и «случайных» персонажей в булгаковском произведении значительно выше, чем в оригинале. Если в поэме некто длинный и безымянный с простреленной рукой является бессловесным воплощением абсурдности происходящего, то в кинопоэме у этого персонажа появляется яркая партия, подобная сюжетной роли господ N и D в грибоедовской пьесе, – распространение сплетни. Макдональд Карлович, запомнившийся читателям только несколько экзотическим для губернского города именем (тем более неожиданным, что соседствует оно с именем Сысоя Пафнутьевича), волей булгаковского Ноздрева возведен в ранг чичиковского сообщника. Задача Булгакова – привлечь внимание к этим нелепым фигурам, укрупнить их, чтобы стал очевиден поистине брейгелевский масштаб провинциального абсурда (поэтому писателю так важно сохранить образы и гоголевских мужиков, рассуждающих о колесе и бричке, и молодого человека в белых канифасовых панталонах). Более того, выдвигая на передний план «ненужных уродцев», Булгаков жертвует ключевыми с точки зрения оригинального сюжета фигурами (образом Коробочки) в пользу новых, отсутствующих у Гоголя действующих лиц. Появляется некто Самосвитов, «личность с черными бакенами, в темных очках». Появление загадочного спасителя героя поддерживает мистический колорит картины и вызывает ассоциации со свитой Воланда.

Пожар последних сцен кинопоэмы, разумеется, предвосхищает сцены «Мастера и Маргариты». В поджоге здания, в котором хранятся документы и шкатулка, дискредитирующие Чичикова, задействован гоголевский «тихий» взяточник Иван Антонович Кувшинное рыло. Как и в романе, пожар – результат действий «темных сил», которые, однако, здесь представлены всего лишь мошенниками, заметающиими следы преступления, тогда как в романе их образы обретают инфернальный ореол и космический масштаб, а пожар становится средством наказания греховного города.

Расширение пространства также происходит за счет активизации внесюжетных элементов, благодаря чему появляются Испания, Рим, Альпы, остров святой Елены, Петербург (в сцене вдохновенного

вранья Ноздрева). Именно кино с его «вещественностью и наглядностью» позволяет «уравнять в правах» реальное и воображаемое – этому способствует яркая образность сцен с разной степенью реальности. Возможно, именно кинематограф (вспомним: кино есть не что иное, как ожившая греза, ожившие сны) определенным образом «настраивает оптику» будущего автора «сверхреалистичных», красочных, ослепительно ярких ершалаимских глав. Сам прием перебивки городских планов (Москвы и Ершалаима) в «Мастере и Маргарите» также апробирован в киносценарии «Мертвых душ», в котором особую значимость обретает вопрос о способах «склейки» кадров, монтажа, перехода от реального (современного) к условному, далекому (в пространственном или временном аспекте). Булгаков владеет приемом наплыва, затемнения и другими современными ему кинематографическими средствами, которым он должен найти аналог в романе, – это прежде всего лейтмотив, охватывающий разные уровни поэтики от детали (в том числе психологической и даже «медицинской» – головной боли Понтия Пилата и Степы Лиходеева) до цветописи, передающей характер освещения пространства (гроза). Заметим, что монтажный принцип повествования в литературе существовал задолго до кинематографа (например, в прозе Л.Н. Толстого), но, сколь это ни парадоксально, монтаж был более «грубым», меньше заботился о «соединительной ткани» между разнородными пространственно-временными и сюжетными планами. Именно кинематограф проявляет особую чуткость к способам *перехода***,** который может осуществляться и через симметрию мизансцен (это могут быть и совпадения положения героя в кадре, и переклички в способах освещения – вечер, гроза и пр.), и с помощью «вертикального монтажа» – благодаря «продолжению» звука в сцене, переносящей действие в иное пространство (звук гитары начинает звучать в эпизодах в ресторане, но «не выключается» и в тот момент, когда в кадре появляется сельская дорога) и т.д. Думается, в романе Булгаков использует все перечисленные приемы.

Киносценарий Булгакова стоит в одном ряду с литературоведческими произведениями А. Белого («Мастерство Гоголя») и В. Набокова («Лекции по русской литературе), раскрывая те стороны гоголевского текста, которые XIX веком, может быть, еще не воспринимались как заслуживающие внимания, – это и «завуалированная фантастика», и страшный, поистине «кайзеровский», гротеск, основанный не столько на преувеличении смешного и нелепого, сколько на остранении привычного и житейского, а в основе своей жуткого, – словом, все те элементы гоголевской поэтики, которые

так полюбились в XX в. последователям русской гофманианы, все те способы организации художественного материала, которые, преломляясь сквозь призму булгаковского стиля, создают неповторимую атмосферу романа «Мастер и Маргарита».

Т.И. Дронова *(Саратов)*

АВТОРСКИЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ В ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ О. ФОРШ «СОВРЕМЕННИКИ»: ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА

Роман О. Форш «Современники» (1926), получивший неоднозначную оценку в прижизненной критике и исследованиях советских лет, представляет, на наш взгляд, один из оригинальных путей поиска жанрового синтеза в исторической романистике 1920-х гг. В произведении получают развитие три сюжетные линии: вымышленного персонажа Глеба Ивановича Багрецова и реально-исторических героев – Николая Васильевича Гоголя и Александра Андреевича Иванова, повествование о которых ведется в разных эстетических ключах, с использованием художественных «оптик» романтизма (образ Багрецова), символизма (образ Гоголя), реализма (образ Иванова). При этом романтический и символистский планы демонстративно вторичны, литературны, имеют интертекстуальную природу. А реалистическое повествование об А. Иванове, сотканное из документальных фрагментов, вбирает экфрастические описания живописных произведений, что также актуализирует игру на границе разных видов искусств.

Цель данной статьи – выявить повествовательные стратегии автора, реализуемые при создании образов трех ведущих персонажей, и меру органичности совмещения элементов романтического, символистского и реалистического повествований в едином художественном пространстве.

В романе О. Форш «Современники» стиль авторского повествования обусловливается типом персонажа, находящегося в поле художественного внимания.

Глеб Иванович Багрецов действует на протяжении всего произведения, встречаясь в каждой из пятнадцати глав романа. Уже в первой главе задаётся “индекс” героя, “направляющий, организующий дальнейшее построение” (терминология Л. Гинзбург): внутренняя независимая жизнь, резкая смена чувств, актерство, перерастающее в двуличность. Гиперболизация чувств героя, ориентация при передаче его

психологии на романтические стереотипы характерны как для авторского описания, так и самоописания Багрецова. Образ Багрецова создается на литературной основе: автор отсылает читателя к «Евгению Онегину» А.С. Пушкина, «Герою нашего времени» М.Ю. Лермонтова и «Опасным связям» Шодерло де Лакло. Авторское сравнение Багрецова с Евгением Онегиным, Печориным амбивалентно. С одной стороны, указывается формальное сходство, в частности, ведение дневника: «Как просвещенный современник Евгения Онегина и Печорина, Багрецов, подобно "герою нашего времени", для беседы с собою исписывал тонким почерком не одну десть бумаги»[1]. С другой стороны, авторская ирония, с которой описывается тщательность хранения записей («Багрецов <…> спрятал её [тетрадь – Т.Д.] в двойное дно шкатулки. Шкатулку запер дважды ключом и снёс в шкаф» – 2, 30) и желание походить на знаменитых литературных предшественников выявляют подражательный характер его романтизма.

Самоотождествление с романтическими персонажами свидетельствует о стремлении Багрецова возвыситься над окружающими: «У Лермонтова, Пушкина, Шодерло де Лакло герой богат, образован и убивает других: пулей, игрой, насмешливым словом, так себе – с жиру. <…> Почему же, думалось мне, почему, усвоив себе всю психологию этого образа, не убить мне из жажды свободы и просвещения?» (2, 27). Показательно, что романтическое начало в образе героя тесно сплетается с демоническим, причём так, что порой трудно определить, какое в данном случае берёт верх: «<…> он ехал в Рим, как инфернальный романтик<…>» (2, 123). Однако заданная в авторском повествовании «формула» романного героя в последующем сюжетном действии опровергается. Роль же активного участника событий, то есть фабульная функция героя, заявленная уже в первичной характеристике, сохраняется до конца романа и отличается устойчивостью. Занимательность фабулы обеспечивается перипетиями судьбы именного этого героя. Таким образом, романной функцией Багрецова является поддержание читательского интереса, внесение динамики в сюжетное пространство.

Б. Эйхенбаум в статье «Декорации эпохи» отмечал искусственность, театральность романа Форш «Современники»[2]. Само понятие театра, театральности чрезвычайно близко соприкасается в сознании автора романа с игрой. Авторские приёмы, создающие игровое про-

---

[1] *Форш О.* Современники // *Форш О.* Собр. соч.: в 8 т. М.;Л., 1962. Т. 2. С. 14. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[2] *Эйхенбаум Б.* Декорация эпохи // *Эйхенбаум Б.* О прозе. Л., 1969. С. 452.

странство, в большей степени относятся к образу Багрецова. Понимание своей жизни как театра наталкивает Багрецова на мысль закончить её игровым образом: «Если вся жизнь только случай, пусть будет так и со смертью» (2, 271). Игра с жизнью превращается Багрецовым в жуткое «представление», в котором актёра уже не существует.

Таким образом, подражательный романтизм (пародийный – по отношению к классическим романтическим героям), демоническое начало, театральность – такова природа образа данного персонажа.

Образ Гоголя – героя, окружённого мистикой, также насквозь литературен – восходит, на наш взгляд, с одной стороны, к его собственному творчеству, с другой – к концепции Д.С. Мережковского, изложенной в книге «Гоголь и черт». И поэтика, и идейная основа образа свидетельствуют о символистском ключе, которым «открывается» в романе тайна личности великого писателя. Если создавая образ Багрецова Форш обращается к театральной поэтике, то в главах о Гоголе она пользуется художественно-изобразительными средствами: рисует силуэт Гоголя, акцентируя внимание читателя на отдельных деталях, замещающих целостный образ.

Когда бы ни появлялся Гоголь, он изображается в профиль, прямо названа или показана сгорбленность, обрисовывается поза (руки в карманах), используется минимальное количество штрихов. Точками, по которым проводится линия силуэта, являются интересующие автора детали: нос, волосы, выдающиеся части – руки. Создание силуэта, а не человека в полном смысле слова, помогает ввести в роман мир, отличающийся от реального. В «Современниках» не раз встречался также мотив мертвенности, который усиливает изображение Гоголя не как человека, а как изваяния: «камнем продвинулся», «тяжко напирая на шаг», «как камень стоял он», «руки втиснуты крепко одна в другую», «шагал спокойно, тяжело наступая на землю» и др. (2, 197–201). Подобная статуарность, встречающаяся во многих сценах, свидетельствует о создании О. Форш не образа живого человека, а некоего «культурного знака». С другой стороны, явленные на уровне стиля повествования о Гоголе мотивы неживого, нереального, тяжёлого (силуэт, памятник) передают кризис творческого сознания персонажа.

Наделение образа Гоголя статуарностью, вплетение в повествование, связанное с ним, контрастных мотивов мертвенности и внезапности (и в поведении героя, и в сюжетном движении), создание вокруг него особого художественного пространства позволяет автору реализовать ви́дение Гоголя в мистико-фантастическом ключе.

В романном повествовании смеховая стихия в изображении Гоголя соседствует с демоническим началом. В романе не раз возникает тема изгнания беса крестным знамением. В то же время в речи самого Гоголя весьма частотны фразы с упоминанием чёрта: «<…>не крутитесь <…>, как бес пред заутреней» и др. Придать большое значение смеху, непременно поместить чёрта (в его роли в романе выступает Пашка-химик) рядом с Гоголем, окружить символистско-фантастическим ореолом его и всё происходящее с ним – в этом нами видится следование автора романа за критиком-символистом. Мистико-фантастические приемы изображения героя способствуют лучшему «оформлению» символистской основы образа.

В отличие от Багрецова и Гоголя, Иванов изображается вполне реалистично: автор в процессе повествования раскрывает внешний и внутренний облик исторического персонажа, его взгляды на искусство, выстраивает его биографию, опираясь на документальные источники. Среди них: переписка А.А. Иванова, воспоминания о нём, документы, связанные с ним, статья Н.В. Гоголя о художнике. Вкрапление точных цитат в роман обогащает конкретно-исторический план образа героя.

Одним из повествовательных приёмов, углубляющим понимание трагичности творческого пути живописца, является включение в текст экфрасисов, среди которых центральное место занимает описание картины «Явление мессии…». Через «диалогический экфрасис» (термин Н. Брагинской) О. Форш удается показать главное произведение Иванова с разных точек зрения: Багрецова, самого художника и его брата Сергея. Багрецов видит в картине академичность, искусственность: «Складки на апостолах искусственны, в духе мёртвого академизма, вода первого плана похожа на пёстрый узор <…>» (2, 152). Поначалу оценка Багрецова может быть воспринята читателем как доказательство творческого кризиса художника. Однако слова Иванова об изменении замысла картины свидетельствуют о том, что мысль живописца не упростилась, а углубилась: «Вместо городских стен теперь у меня дальние горы близятся равнинами, а во втором плане кроются обильными оливами <…>. Кроме того, картина должна получить сильную глубину в перспективе» (2, 153). В качестве наиболее авторитетного, с авторской точки зрения, объяснения смысла живописного полотна вводится экфрасис, передающий взгляд брата Александра Андреевича – Сергея: «Какое глубокое всенародное постижение Христа! <…> Эта спокойная сила Иисуса <…>. Это не царь царей мастеров Возрождения – это иной, всем близкий, простой» (2, 154).

Таким образом, экфрасис характеризует не только творческий поиск Иванова, но и тех, кто смотрит на картину.

Реализованное в романе стремление к синтезу различных художественных «оптик», к переходу через границы литературы и других видов искусства свидетельствует о созвучности жанрово-стилевых исканий О. Форш и ее современников – писателей 1920-х гг. Однако возникает вопрос о степени удачности реализации задуманного автором. В истории отечественной литературы роман остался как произведение «второго ряда». Думается, что причина столь строгого «суда времени», с одной стороны, связана с диспропорцией интереса к вымышленному герою, образ которого соткан из романтических штампов, с другой – определяется уровнем художественного мастерства. Уделяя первостепенное внимание вымышленному романтическому герою, но по серьёзности связанных с ним проблем ставя его на второе место – после Иванова и Гоголя, писательница разъединяет смысловой и событийный планы романа, что приводит к идейно-эстетической несбалансированность текста. Роман «Современники», не ставший вершинным произведением ни в творчестве О. Форш, ни в литературе 1920-х гг., имеет благодаря своей экспериментальной форме важное значение для исследователей ретроспективной прозы – побуждает к рефлексии о жанровой идентичности исторического романа, его границах и возможностях.

О. Стефанов *(София, Болгария)*

ВЕЛИКИЕ КОМБИНАТОРЫ – КОД ИЛЬФА И ПЕТРОВА

При изучении истории литературы зачастую мы сталкиваемся с неверными интерпретациями популярных произведений. Изобилуют поверхностные взгляды на литературный процесс, намерения авторов «воспроизводятся» приблизительно, крайне неубедительно либо в определении жанра, либо при оценке заложенного в них послания. Часто «умным» верхоглядством пронизан идеологический умысел. Прославленные произведения остаются во власти инерции от туманных и банальных взглядов из так называемого «литературоведческого фольклора».

Наглядный пример подобной приблизительности мы находим при ознакомлении с литературой о творческом союзе знаменитых русских писателей первой трети XX в. Ильи Ильфа и Евгения Петрова. Главный герой «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка»

воспринимается как обаятельный импровизатор, как артист, наслаждающийся собственными шутками и выдумками.

Ниже приведена характеристика, которую дал Остапу во вступительной статье к двухтомнику прославленных соавторов Бенедикт Сарнов: «Остап не стяжатель. Он – художник. Главное для него не деньги, не результат этой бешеные погони, а – сам ее процесс»[1].

Конечно, это всеми любимый и с весьма «артистический» персонаж. Во многих городах Остапу Бендеру возводят памятники, его именем названы фестивали, рестораны, исполняются подходящие танцевальные номера на ледяных шоу. Иногда ситуация доходит до абсурда: например, фанат шахмат Кирсан Илюмжинов воздвиг в столице Калмыкии Элисте монумент Командору. В сквере посреди 12 стульев Великий комбинатор изображен с шахматной доской под мышкой, а его поднятая левая рука гордо показывает фигуру коня. В романе однозначно указано: Остап только притворяется гроссмейстером, и в Васюках он садится играть в шахматы второй раз в жизни. Это только один из многих случаев превратного толкования образа Остапа Бендера в статьях или отзывах, при воплощении на экране или в театре.

Мы предлагаем найти убедительный подход, при котором снимаются разительные противоречия, и тогда мы сможем увидеть одного из самых известных литературных героев русской литературы XX в. в предельно близком к замыслу авторов виде. Бесспорно, что было бы невозможно прямо заявить, на какую личность из реальной жизни они проецируют свой художественный образ. Ильф и Петров жили и сочиняли в те времена, когда для выражения сатирического замысла возможен был только эзопов язык. Они не располагали творческой свободой Чарльза Чаплина, который без особых трудностей мог сыграть угадываемое подобие фюрера нацистской Германии и снять «Великого диктатора», пародируя Адольфа Гитлера (*Хитлера*) в образе Аденоида *Хинкеля*.

Зато оба соавтора владели искусством деликатно зашифровать свой замысел и представить замаскированную аналогию, не прибегая к прямым публицистическим выпадам. Суть их творческого подвига в том и состоит, что с неподражаемой пластичностью они решили свою художественную задачу. Они показали центральную фигуру политического Олимпа, вложив в облик главного героя черты, реакции, особенности поведения и житейских представлений Сталина.

---

[1] *Сарнов Б.* Живые классики / Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев: в 2 кн. М., Эксмо, 2007. Т. 1. С. 17.

Спустя десятилетия после написания романов выдвигались всевозможные версии о прототипе сына турецкого поданного, однако ясность в этом вопросе так и не появилась. Чтобы добраться до истины, понадобятся некоторые усилия, следует провести более широкие сопоставления, найти умело запрятанные намёки.

Обратимся к эпизоду «командования» парадом: Остап только собирается им управлять, а его прототип уже командует всей страной. «Идеи наши – бензин ваш»[2], – говорит Остап, а Сталин владеет всем государством, опираясь именно на свои идеи. Когда Остапа говорит своему «брату» Шуре Балаганову, что его «кормят идеи», такое его «признание» – отсылка к поведенческой практике политических вождей. Если «дети лейтенанта Шмидта» зарабатывают мнимым «родством» с героем официальной пропаганды, то Сталин с людьми из его окружения числятся «братьями во Ильиче».

Предвидим возражения, что фигура Сталина достаточно суровая. Кровавый тиран наводит страх своей безграничной властью, тогда как Остап весел и симпатичен, внушает только приязнь и симпатию. На это можно ответить замечанием, что для многих Сталин был и остается самым обаятельным деятелем в русской истории. Его ретушированные портреты и поныне воспринимаются заядлыми сталинистами как иконы. В то же самое время Остапу присущи суровые черты, которые вряд ли случайны. Например, после речи Остапа над могилой Паниковского Козлевич и Балаганов ужасаются и покидают командора. Стоит вспомнить и издевательское отношение Бендера к бывшему предводителю дворянства. Достаточно привести эпизод, в котором Остап приказывает Воробьянинову упасть на колени, или тот фрагмент романа, где после возгласа Кисы «Бунт на корабле!» Остап ударяет его медной ладонью по шее.

Приведем краткое описание, которое вполне подходит к новому прочтению: «Холодный, рассудительный голос великого комбинатора оказал своё обычное магическое действие. Воробьянинов вытянул руки по вытертым швам и замолчал»[3]. Без учета подобного рода «строгостей», по инерции, Остап продолжает восприниматься почти умилительно. Это проявляется даже в том, что знаменитое «кредо» Бендера – отнимать *чужие* деньги *сравнительно* честными способами – не вызывает возражений, а воспринимается почти восторженно, как крылатое изречение.

---

[2] *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев: в 2 кн. Из серии «Антология Сатиры и Юмора России XX века». М., Эксмо, 2007. Т. 2.

[3] Там же. 2007. Т. 1. С. 356.

Однако шуточно-саркастический план отнюдь не исчерпывает содержание романов. В этом несложно убедиться, ознакомившись с постановлением секретариата Союза советских писателей от 15 ноября 1948 г., которое его генеральный секретарь Фадеев передал Сталину и Маленкову с пометой «секретно». Оно заканчивается следующим решением: «Поручить В.В. Ермилову написать в «Литературной газете» статью, вскрывающую клеветнический характер книги Ильфа и Петрова»[4].

Писателей на тот момент уже не было в живых, и никто бы не смог сказать, будто они писали на заказ официозных инстанций. Однако Надежда Мандельщтам упрекнула соавторов в нападках на интеллигенцию. Она заступилась за Васисуалия Лоханкина, забыв, что он попросту псевдоинтеллигент, который больше напоминает Подсекальникова из пьесы Н. Эрдмана «Самоубийца». Объявленная им голодовка не мешает ему втайне принимать пищу.

Надо понимать, что книги Ильфа и Петрова не только антисоветские по своей направленности. Вскрывая авторитарность в действиях Остапа Бендера, писатели продемонстрировали главную тенденцию эпохи, а их романы воспринимались как угроза для тоталитарного управления забравшихся наверх комбинаторов. Иначе не подлежит объяснению тот факт, что в Германии нацисты и не думали использовать книги Ильфа и Петрова в антисоветской пропаганде, а предавали огню. Известно, что папа римский их проклял, а испанский диктатор Франко – запретил[5].

Конечно, вынужденная краткость тезисов не позволяет представить даже небольшую часть аналогий и подсказок. Но все же отметим, что реальный прототип и вымышленный образ имеют одинаковое число имен и прозвищ: Иосиф Виссарионович Джугашвили, Коба, Сталин, Хозяин и Остап Сулейман Берта Мария Бендер Бей. Примечательно то, что «Хозяин» и «Бей» являются синонимами. Неслучаен также тот факт, что для собственных имен Иосиф и Остап имеется общее уменьшительное обращение – Ося.

Во всем написанном знаменитыми соавторами Сталин упомянут только в записной книжке Ильфа. В пометке саркастично упоминается некий стихоплет, который «речь Сталина переделал в стихи»[6]. Но есть еще одна знаковая запись о пишущей машинке со сломан-

---

[4] *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев: в 2 кн. Из серии «Антология Сатиры и Юмора России XX века». М., Эксмо, 2007. Т. 2. С. 948.

[5] Там же. С. 941–942.

[6] Там же. Т. 1. С. 802.

ным «е». В романе «Золотой телёнок» использование «э» на письме обозначено как турецкий акцент, а в записи от 1928 г. указана аналогия, которая однозначно подтверждает верность выдвигаемой гипотезы: «В машинке нет «е». Его заменяют буквой «э». И получаются деловые бумаги с кавказским акцентом»[7].

Именно так говорил выходец с Кавказа Иосиф Джугашвили.

Е.В. Ливская *(Калуга)*

АВТОРСКИЙ МИФ КАК ОСНОВА «ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ» 1920–1930-Х ГОДОВ: НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «КОЗЛИНАЯ ПЕСНЬ» К. ВАГИНОВА

Роман К. Вагинова «Козлиная песнь» (1928) (в переводе с греческого «козлиная песнь» – трагедия) – это попытка и шанс человека культуры бросить вызов несовершенству окружающей действительности и ценой жизни и/или счастья сохранить духовность мира, преодолеть распад культуры. Параллельно в пространстве романа совершается демифологизация творческого процесса. Поэтическое вдохновение оказывается отторгнутым от своего божественного источника. Подвергается деформации миф об Аполлоне, который становится демоном, исполняющим дьявольскую миссию, превращающим искусство из спасительной альтернативы в губительное начало. В этой метаморфозе особая роль отведена фигуре Автора. Будучи творцом романного мира-пространства и перманентно напоминая читателю о его искусственности, он не столько привносит в повествование сочувствие к героям, сколько «убивает» людей культуры своей иронией.

Художественная вселенная романа двоится. «Козлиная песнь» наряду с изображением современного автору послереволюционного Ленинграда создает условную модель действительности, используя в качестве ее основы античные и литературные сюжеты, ситуации «петербургского текста» русской литературы в их травестированном варианте. В художественной вселенной сосуществуют умирающий Петербург, сливающийся в сознании Автора с образом древнего Рима, «вечного города», который рушится под натиском варварских племен, и новый Ленинград – подчеркнуто урбанистический, чуж-

---

[7] *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев: в 2 кн. Из серии «Антология Сатиры и Юмора России XX века». М., Эксмо, 2007. Т. 1. С. 743.

дый искусству, бездуховный локус. «Бескультурная цивилизация», подобно «Щелиному царству» Сигизмунда Кржижановского, грубо вторгается в гармонично прекрасное пространство Петербурга и захватывает его[8]. Герои романа постепенно оказываются вовлеченными в неизбежный процесс распада их мира. Попытка адаптироваться в новом городе для большинства главных героев «Козлиной песни» оканчивается неудачей: Неизвестный поэт перестает писать стихи и, осознавая, что с исчезновением вдохновения сама жизнь его потеряла смысл, кончает с собой. Образ его оказывается созвучен образу поэта Виктора Ренье из новеллы Кржижановского «Бог умер». С уничтожением идеалов, вытеснением мира духовного миром вещным, с осознанием, что на место «редкого, но сильного приступа счастья», именуемого вдохновением, приходит «пустота», поэт решает перестать быть.

Другой герой «Козлиной песни», Тептелкин, отрекается от собственных идеалов и как будто обретает счастье в новом мире, заполненном положением видного чиновника, садиком с незабудками и раковым супом любимой супруги. Подобный путь проходит еще один герой Кржижановского, ех-поэт, который отрекается от собственного детища (сонетов) ради мещанского счастья с прагматичной Митти и новых, блестящих гуталином ботинок (новелла «Поэтому»). Человек из другой новеллы Кржижановского «Квадрат Пегаса», ранее засматривавшийся на изумрудные огни созвездия, задергивает штору и уже солидным Иваном Ивановичем переезжает с семейством в новый дом.

Очевидно, что для писателей вовлеченность человека в агрессивно наступающую, неумолимую новую эпоху равнозначно его гибели (духовной и/или физической)[9]. Неслучайно в обновленном мире меняются имена героев. Неизвестный поэт из «Козлиной песни» получает фамилию Агафонов, человек в новелле «Квадрат Пегаса» становится Иваном Ивановичем. В художественном мире писателей дать имя – значит обезличить героя.

Небытие, поглотившее мир, писатели связывают не только со свершившейся революцией, но и с всеобщим оскудением культуры, духовным обнищанием самого человека. Реальному миру, порабощенному Ничто, они противопоставляют идеальный, безупречный в

---

[8] См.: *Скороспелова Е.Б.* Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. С. 39.

[9] См.: *Голубков М.М.* Русская литература XX в.: После раскола. Учебное пособие для вузов. М., 2001. С. 41.

своей цельности мир духовной культуры. Знаками этого лучшего мира становятся многовековая человеческая культура и природа, объединенные таинственной причастностью к вечному. Герой пытается скрыться от филистерского ада в пространстве культуры, где в окружении воображаемых собеседников – великих предшественников: русских – Пушкина, итальянских – Данте, английских – Шекспира – герой начинает жить истинной, полнокровной жизнью. Сотворение ими собственной духовной вселенной, сотканной из реалий культуры, оказывается отправной точкой в формировании авторского мифа для Константина Вагинова, в романе которого «Козлиная песнь» персонажи в одно и то же время существуют и осознают себя в умирающем, послереволюционном Петербурге и в собственноручно созданном пространстве культуры и духа. Фактически трагедийное начало сглаживается обращением автора к античному мифу о Дионисе, об умирании и воскресении природы. Циклическое восприятие времени проявляется в отношении героев к их будущему. Они предчувствуют неминуемую смерть и уверены в ее неотвратимости. Главная их задача – преодоление духовного умирания, жизнь в памяти потомков, символическое воскресение. Неслучайно в романе неоднократно возникает образ Феникса. В парадигме романа культура, подобно Фениксу, возродится, как когда-то в эпоху Ренессанса произошло возвращение к культуре античной.

В современном же мире попытка человека культуры прорваться сквозь «дурную бесконечность» одиночества, стать «своим» чаще всего завершается трагически: толпа боится незаурядности. Здесь герои Вагинова и Кржижановского сближаются с героями Александра Грина – Друдом, Давенантом, Амивелехом – в попытке обрести духовную сопряженность с другим человеческим существом. Так, ситуация, созданная Грином в новелле «Канат», глубоко символична. Безумец Амивелех ловко и удачливо идет по канату над площадью. Его действия удивительно точны, ведь он – в припадке безумия, вне нормы, вне родства с другими людьми. Вначале толпа его поддерживает, но это равновесие обычного и необычного, массового и индивидуального рано или поздно нарушается. Толпа быстро распознает «подделку» – и чувствует врага в странном, непохожем на нее человеке: «Почему ты не падаешь?.. Все мы можем упасть с каната, но ты не падаешь, а нужно, чтобы упал ты. Ты становишься против всех. Мы хотим тебя на земле, в крови, без дыхания… Падай! Падай! Падай! Ну же… ну!.. Падай, а не ходи! Падай!»[10].

[10] *Грин А.С.* Собр. соч.: в 6 т. М., 1908. Т. 2. С. 46.

Проза трех писателей оказывается наполненной так называемой «мениппейной» образностью, что проявляется наиболее ярко в описании необычных снов, видений, пророчеств и предсказаний. Такие пограничные состояния сознания размывают границу между мирами, сакральным миром (отражающим мир культурных ценностей героев) и профанным (будничная повседневность). Во сне Тептелкин видит себя сходящим с башни, символизирующей культуру и напоминающей читателю о слоновой башне чистого искусства и башне Вяч. Иванова. Видение Тептелкиным, Неизвестным поэтом и самим автором образа Филострата Флавия, олицетворяющего собою античную культуру, объединяет их в круг посвященных. В видениях Неизвестного поэта воплощается одна из центральных тем романа – эсхатологические предвидения гибели города, смерти друзей и собственного отказа от защиты «высокого храма Аполлона». В романе «Гарпагониана» мотив сна становится сюжетообразующим: сновидения классифицируют, описывают, продают, принимают в дар и воруют. Сновидение оказывается не только символической дверью, позволяющей заглянуть в подсознание, постичь будущее, но и собственно «альтернативной реальностью», позволяющей герою ощутить себя еще живым.

Л.Б. Хван, Ш. Оразымбетова *(Нукус, Узбекистан)*

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МАСТЕРСТВО М. БУЛГАКОВА: ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ВОЛАНДА-«СВЕРХТИПА» В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

В докладе рассматривается мастерство М. Булгакова в создании образа Воланда, вобравшего демонические, мистические начала, обнаруживающих в нем свойства «сверхтипа»[1]. Своеобразие образа Воланда-«сверхтипа» раскрывается на основе анализа приемов его создания – форм поведения, речевой характеристики, вещного мира, принадлежащего герою, лейтмотивной портретной характеристики, пейзажных зарисовок, символики солнца, луны, черного цвета, определяющих могущество «Князя тьмы», наказуемость человеческих пороков и преступлений.

Наличная действительность 30-х годов, реалии тоталитарного режима атмосфера репрессии, страха. «мертвенность свободы», обусловили написание М.А. Булгаковым романа «Мастер и Маргарита», со-

[1] *Хализев В.Е.* Теория литературы. 4-е изд., испр. и доп. М., 2004. С. 186

здание образа Воланда, вобравшего демонические начала, выраженные в имени героя (нем.сатана-ger. Voland, черт), в первоначальных названиях произведения: «Черный маг», «Сатана», «Князь тьмы», «Черный богослов» и др. Права Л.В. Попова, которая отмечает, что: «*Интерес к «демоническому» возрастает в периоды дестабилизации, кризиса, цивилизационного слома, и напротив, угасает в периоды, характеризующиеся устойчивым, гармоничным развитием*»[2].

Демонические начала, присущие Воланду, обнаруживают в нем свойства авантюрно-героических сверхтипов, которые, по словам Гегеля «считают несчастьем» то, что факты прозаической реальности «жестоко противодействуют их идеалам и бесконечному закону сердца»: они полагают, что надо пробить брешь в этом порядке вещей, изменить, улучшить мир»[3].

Сущность образа Воланда – сверхтипа заключен в эпиграфе, смысл которого определяет двойственность, противоречивость героя, представляющего «часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», ярко выраженной в его ценностных ориентациях, формах поведения.

В этой связи примечательной представляется мысль А. Тамбовской, о том, что писатель «впервые в нашей литературе нарушил «черно-белую» классификацию героев-типов некой промежуточной прослойкой. И ангельская чистота идеала, и дьявольское несовершенство грешника вдруг стали недостаточно глубокими для нас. Между этими двумя крайностями появилась новая категория. Человек – сознательно использующий в своей практике «нехорошие» средства, которые могут привести людей к исправлению»[4].

Мастерство М. Булгакова в создании Воланда – образа сверхтипа, определяет, использованные им приемы – формы поведения, поступки, отношения, вещный мир, принадлежащий герою, лейтмотивная портретная характеристика, пейзажные зарисовки. Одним из ведущих приемов характеристики образа Воланда является прием контраста, раскрывающий главную миссию Воланда в романе – заставить каждого отвечать за свои поступки. Он – «карающий меч», символ «наказуемости» человеческих пороков и преступлений», Так, он отправляет лицемерного атеиста Берлиоза вместо Кисловодска,

---

[2] *Попова Л.В.* ««Демоническое» в художественной культуре серебряного века культурофилософские аспекты». М., 2014, С. 3.

[3] *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. ВИТ. Т. 2, С. 304–305

[4] *Тамбовская А.* Не рассудок спасет, а душа. Петровский мост, 2014 № 1. URL: http://LPGZT.ru

куда он хотел, на тот свет. Его подсудимым становятся Степка Лиходеев, москвичи, которые перед Пасхой, когда церковь утверждает пост и запрещает всякие развлечения, с удовольствием развлекаются в варьете, проявляя свою истинную сущность-жадность, меркантильность, лживость Писатель устами своего героя, обличает вечные пороки людей, утверждая мысль о наказуемости человеческих пороков: «Ну что же, они – люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было… Ну, легкомысленны… ну что ж…и милосердие иногда стучится в их сердца…обыкновенные люди… в общем, напоминают прежних… квартирный вопрос только испортил их. «Надо их за это наказать!» – решает Воланд и его свита …»[5] Воланд провозглашает бесконечность и силу бытия как такового, наказывая небытием тех, кто не верит в вечную жизнь: «Каждому будет дано по его вере. Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие»[6].

Воланд не только наказывает зло, но и дарует свободу тем, кто достаточно настрадался, оставаясь великодушным. Качества милосердия и благодарности он обнаруживает только в отношении к Мастеру и Маргарите. С точки зрения Булгакова милосердие – это жест властителя. Просьба о милосердии унижает достоинство личности человека: «…никогда ничего не просите!» – говорит Воланд Маргарите. – «Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами все дадут».[7] Поэтому, когда Маргарита хочет «попросить» об «одной вещи», Воланд исправляет ее речь: «Потребовать, потребовать, моя донна, – отвечал Воланд, понимающе улыбаясь, – потребовать одной вещи»![8]

Важную роль в интерпретации образа Воланда играет портретная характеристика, отличающаяся контрастностью изображения , лейтмотивным характером, обилием черного цвета: «рядом с зеркалом увидел неизвестного человека, одетого **в черное и в черном** берете <…>Прибывшая знаменитость поразила всех своим невиданным по длине фраком дивного покоя и тем, что явилась **в черной полумаске<**…>Как показалось буфетчику на артисте было только **черное белье и черные же востроносые туфли<**…>**черный набалдашник** в виде головы пуделя <…>Что касается зубов, то с

---

[5] *Вулис А.* Михаил Булгаков. Записки покойника. Сатирическая проза. Ташкент, Гафур Гулям, 1990. С.442

[6] Там же. С. 550

[7] Там же. С. 557.

[8] Там же.

левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой – золотые. <…> рот какой-то кривой <…> Правый **глаз чёрный**, левый почему-то зелёный**. Брови чёрные**, но одна выше другой…[9] Подобная портретная характеристика говорит о том, что внутренняя сущность Воланда должна быть противоположна: за маской нелепого иностранца М.А. Булгаков прячет черты демонической силы.

Сущность образа Воланда особенно ярко характеризует мир золотых вещей, которым наделен герой: коронки, часы, портсигар, цепочка, блюдо, подкова и т.д., служащие, как и хрустальный глобус, символом мощи и всемогущества Воланда.

Одним из важнейших приемов, использованных М. Булгаковым, является пейзажные зарисовки – символика солнца, луны, ночи, «закрывающей черным платком леса и луга», служащие средством усиления трагического мироощущения жизни, несвободы, несправедливости. Таким образом, значимость романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» определяется художественным мастерством писателя в создании образа Воланда-«сверхтипа», демоническая сила которого воспринимается как символ справедливого «правого суда, неизбежного возмездия злу» (В. Лакшин),позволившего писателю подняться до вершин метаисторической мысли, связанной с неприятием мира насилия, несправедливости, утверждении святости милосердия, свободы, добродетельности.

К.С. Романова *(Москва)*

РАННЯЯ СТАДИЯ ФОРМИРОВАНИЯ СОЦРЕАЛИЗМА: СТИЛЕВЫЕ ПОИСКИ В «ТУРЕЦКОЙ» ПРОЗЕ П.А. ПАВЛЕНКО

П.А. Павленко, четырехкратный лауреат Сталинской премии, был в 1930–1950-е годы обласкан властью и включен в официальный пантеон авторитетов советской литературы. Позднее, начиная с периода «оттепели», его репутация определялась свидетельствами о причастности к расправам над коллегами-литераторами, в частности, к аресту О.Э. Мандельштама. В значительной степени с этими обстоятельствами связано почти полное невнимание историков литературы к ранним текстам этого литератора, отличавшегося переимчивостью и способностью быстро корректировать стилевую манеру.

---

[9] *Вулис А.* Михаил Булгаков. Записки покойника. Сатирическая проза. – Ташкент, Гафур Гулям, 1990.

Однако именно они способны пролить свет на начальную стадию становления новой, санкционированной государством эстетики, которая в начале 1930-х получит терминологическое закрепление в формуле «социалистического реализма». «Азиатские рассказы» Павленко сочетают в себе разнонаправленные литературные тенденции, так или иначе повлиявшие на становление нового литературного канона.

В литературе метрополии 1920–1930-х годов активно осваивались новые тематические пласты – жизнь российской глубинки (таежных и дальневосточных районов), а также смежных по отношению к Советской России регионов, перспективных с точки зрения идеологии «мировой революции». Показательны в этой связи написанный на дальневосточном материале роман А.А. Фадеева «Последний из удэге» и особенно книга Б.А. Пильняка о Японии «Корни японского солнца».

Рассказы Павленко о Турции, где он работал в советском торгпредстве в период 1924-1927 гг., стали его литературным дебютом. В то время, когда в молодой советской литературе шел поиск нового авторитетного стиля, Павленко экспериментировал со стилевыми приемами разных литературных течений и школ.

Один из первых рассказов Павленко «Лорд Байрон» был написан им в соавторстве с Б.А. Пильняком, ученичество Павленко у которого предопределило тяготение его ранней прозы к орнаментализму. Об этом свидетельствует, например, рассказ «Мастера Эйюба», который открывается фирменным приемом «поэтизации прозы» – речевым повтором: «*Как тихо* и строго в Эйюбе. *Как* долго и *тихо* здесь светит солнце»[10]. Анализ звукописи в рассказе помогает обнаружить попытку автора передать человеческие голоса, шорох одежд, ткани. Вот пример отчетливой аллитерации, передающей шепот голосов и едва различимое слухом шуршание ткани хиджабов и штор: «На медленных улицах *шу*ш*у*каются ни*щ*ие. Неслы*ш*ными *ш*агами проходят полузакутанные жен*щ*ины, закрываются *ш*торы лавок»[11]. Речевая поверхность «Мастеров Эйюба» изобилует синтаксическими повторами и инверсиями.

В композиционном отношении «Азиатские рассказы» с их лейтмотивной структурой повествования вызывают типологические ассоциации с «Голым годом» Пильняка. При этом если в романе о русской революции лирическое начало проступает в фольклорных мотивах,

---

[10] *Павленко П. А.* Азиатские рассказы, М., 1931. С. 3.

[11] Там же.

поэтизирующих русскую народную культуру, то в рассказах Павленко о Турции оно активно окрашивает восточную образность.

Другим вектором влияния на раннюю прозу Павленко оказалась традиция поэтического авангарда[12]. В рассказе «Гали-Болу», который изобилует маринистическими пейзажами, немало примеров экспрессионистских образов, создававшихся под явным влиянием В. В. Маяковского. Как прямо утверждал Павленко в одном из литературно-критических очерков, именно Маяковский «заложил основы новой поэтической эпохи»[13], а пронизывающий творчество футуриста «пафос борьбы и созидания <…> стал душой» советской поэзии[14] (с. 19).

Турецкий полуостров Гали-Болу (Галлиполи), где в период Первой мировой войны происходили ожесточенные бои, а в 1920–1923 гг. размещался лагерь эвакуировавшейся из Крыма Русской армии под командованием П.Н. Врангеля, предстает в рассказе неким «метагеографическим» антиидеалом. В композиционном отношении «Гали-Болу» – это морской этюд, описывающий плавание к турецкому полуострову. Периодически пейзажная «этюдность» смещается в сторону повествовательности – за счет рассказываемых плывущими на судне персонажами мифопоэтических историй.

В рассказе нет ни одного прямого намека на «белогвардейские страницы» истории полуострова, на мученические эпизоды так называемого «Галлиполийского сидения» русских беженцев, однако это идеологически мотивированное умолчание вполне компенсируется соответствующим подбором образной экспрессии.

Павленко намеренно создает антиэстетический образ полуострова как забытой Богом страшной пустыни, своего рода приморской «помойки». В роли сквозного лейтмотива при этом выступает комбинированный цветообраз «ржаво-рыжего», который – помимо прочих отталкивающих образных ассоциаций – дополнительно наделяется семантикой зловония: «*Рыж* и смраден Гали-Болу», «Гали-Болу цепляет их <туманы. – *К.Р.*> за шершавый гребень своих гор, и они висят и треплются, как кучи сырого тряпья, на его *ржавых* и зловонных зубьях» (с. 161).

---

[12] Эта традиция в 1920-е годы учитывалась и таким мастером неклассической прозы, как Е.И. Замятин. Продуктивным для нового искусства он считал принцип художественного «сдвига», истоки которого видел в футуризме.

[13] *Павленко П.А.* Писатель и жизнь. Статьи. Воспоминания. Из записных книжек. Письма. М., 1955. С. 19. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

[14] Там же.

Стилистика рассказа вызывает ассоциации с образностью, использованной В. Маяковским, в частности, с характеристиками «старого мира» в «Мистерии Буфф» (где использован фантастический сюжет «послепотопного», т.е. послереволюционного плавания): мир, опутанный «ржавыми цепями», испепеляемый «недвижной рыжиной солнца»[15], нуждается в радикальной переделке. Подобно Маяковскому, Павленко активно пользуется аллитерациями на шипящий [ж], что придает звучанию фразы напористость и резкость: «Дует сирокко, ветер безумцев и под*ж*игателей, *ж*ирным *ж*аром щекочущий анатолийские берега», «*ж*ар недви*ж*им и плотен, но он не рубит лицо о*ж*огами касаний, как *ж*ар сахарийских песков» (с. 161, 162) и др.

Общий формальный знаменатель визуальных образов рассказа – принцип деформации – тоже напоминает об излюбленных приемах футуристов. Семантика этих образов непременно включает элементы насильственного воздействия, например, сжатия («жар <…> сдавливает грудь горячими тисками» [с. 162]), бичевания («англичане <…> стегали залив огненной сталью» [с. 167]), взрыва («сталь металась над головою и взрывала воду впереди и позади его» [с. 168]), выдавливания («тестообразной жижей вытекает лиловая грязь, в которой – куски человечьего мяса, вырванные глаза, сгустки крови» [с. 161]). Характерны некоторые антропоморфные образы «Гали-Болу», явно обусловленные стремлением автора писать в русле экспрессионистской эстетики, придающей картине воспроизводимого мира «эффект «пьяного», галлюцинирующего сознания»[16]. Вот лишь один пример подобного словотворчества: «жар <…> обсасывает тела потной слюной» (с. 162) (ср. у Маяковского: «Всех пешеходов морда дождя обсосала»[17]).

Разнонаправленные «советские» литературные влияния в ранней прозе Павленко парадоксальным образом сочетаются с зависимостью от манеры признанных мастеров дореволюционного литературного «мейнстрима», оказавшихся после революции в эмиграции. В том, как изображен в «Азиатских рассказах» мир Востока, очевидна ориентация Павленко на И.А. Бунина. Позднее, уже укрепившись на советском литературном Олимпе, Павленко назовет Бунина «крупнейшим стилистом» (с. 107), приоткрыв тем самым важный

---

[15] *Маяковский В.В*. Сочинения в 2 т. М.,1987. Т. 2. С. 485, 467.

[16] Сюрреализм и авангард: материалы рос.-фр. коллоквиума, состоявшегося в ин-те мировой лит. М., 1999. С. 45.

[17] *Маяковский В.В.* Соч.: в 2 т. 1987. Т. 1. С. 10.

ориентир своих стилевых поисков. Несомненно, что путевой очерк Бунина о Стамбуле «Тень птицы» был своевременно прочитан Павленко и повлиял на его рецепцию турецкого мира.

В «Мастерах Эйюба» пространство Стамбула воспринимается не как объективно существующая реальность, а как проекция авторского сознания. Рассказ будто фиксирует неотрефлексированный поток переживаний главного героя, запечатлевая череду его ощущений и эмоциональных состояний. Такая особенность повествования сближает «Мастеров Эйюба» с бунинской феноменологической прозой.

Восприятие героем городка Эйюб (ныне – округа Стамбула) определяется улавливаемыми им запахами («тонкий, далекий запах роз и амбры исходит из гробницы араба Ансара»), его тактильными ощущениями («Холодные грани фаянса скользят под руками»), акустическими и визуальными впечатлениями («В кофейнях <…> звякают кости нард», «туманы Золотого Рога текли косматыми реками») (с. 4, 5, 14). В передаче действий и состояний заметно преобладание глаголов несовершенного вида, вследствие чего создается впечатление надвременного характера происходящего, утверждается самоценность фиксируемых состояний бытия. Формы проявления «живой жизни» разнообразны и не поддаются иерархическому распределению на важное и второстепенное: одинаково весомы и «белые пальмы минаретов», которые «развевают» плач муэдзинов, и «затихающие голуби», и старики, которые «вздыхают и бормочут тихие свои повести», и «стремящаяся в ночь <…> одинокая песня» (с. 3, 5, 7).

Сенсорные реакции героя в «Азиатских рассказах», как и в прозе Бунина, нередко синкретичны, порождены взаимодействием разных органов чувств. Вот характерный пример синестетического сравнения: «Мирный вечер уютен и долог, и грустен, и пуст, как запах поздней осенней мимозы» (с. 4).

Итак, главная формальная особенность «Азиатских рассказов» – это стилистическая эклектичность, обусловленная восприимчивостью Павленко к разным, подчас конфликтовавшим друг с другом литературным течениям. Отражая авторский эксперимент со стилем, «турецкие» рассказы мимикрируют то под орнаментальную прозу, то под футуристические тексты, то под чувственно заостренную прозу Бунина. Историко-литературная значимость «турецкой» прозы Павленко связана прежде всего с тем, что в них отчетливо отразился поиск удобных для советской идеологической парадигмы стилевых форм и приемов, причем «восточный» мотивно-тематический вектор воспринимался как весьма перспективный путь к выработке того, что получит название социалистического реализма.

Н.В. Летаева *(Одинцово)*

ПАРАДИГМА ИМЕНИ В ЗАГОЛОВОЧНОМ ДИСКУРСЕ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Среди заглавий художественных произведений выделяются названия, которые выходят за рамки информационной составляющей заголовочно-финального комплекса художественного текста, формируя некое коммуникативное событие взаимодействия с другим текстом. Такие названия можно обозначить как заголовочный дискурс художественного текста[1]. Коммуникативная структура такового требует фоновых знаний адресата, соотносимых с замыслом автора и корпусом прецедентных высказываний, не только репрезентирующих готовые смысловые комплексы, но и провоцирующих новые смыслы. Одним из компонентов заголовочного дискурса, способным к формированию коммуникативного события, порождению рецепций, определяемых пониманием воспринимающего сознания, является оним. По утверждению Р. Барта, «имя собственное всегда должно быть для критики объектом пристальнейшего внимания, поскольку имя собственное – это, можно сказать, король означающих: его социальные и символические коннотации очень богаты»[2].

В женской прозе русского зарубежья оним достаточно часто встречается в качестве компонента заголовочно-финального комплекса. Среди онимов ключевую роль играют антропонимические поэтонимы, которым свойственна прежде всего идентифицирующая функция: «Аннушка» (Е. Таубер), «Димочка» (Т. Смирнова-Макшеева), «Valentine» (И. Одоевцева), «Мария безрадостная» (Н. Кодрянская), «Анна Степановна» (Тэффи), «Сонечка», «Екатерина Никитишна» (Н. Лаппо-Данилевская), «Лёня», «Миранда» (А. Даманская), «Надя» (З, Гиппиус), «Зоя Андреевна», «История Маши Мимозовой» (Н. Берберова). Безусловно, онимы предоставляют информацию о герое произведения, а некоторые имена формируют провокативные смыслы, как, например, «Сонечка» Н. Лаппо-Данилевской, вероятно представляющая собой аллюзию на «Преступление и наказание» Ф. Достоевского. Заголовочный дискурс в данном случае реализует

---

[1] *Летаева Н.В.* Заглавие и заголовочный дискурс (на материале прозы русского зарубежья) // Текст в культурном, историческом, языковом пространстве: материалы Международной заочной научно-практической конференции (г. Москва, 19 марта 2017 г.) / отв. ред. В.В. Никульцева. М.: Московский финансовый юридический университет МФЮА, 2017. С. 290–294.

[2] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика: перевод с французского / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 1989. С. 432.

коннотативные возможности диалога художественных произведений, направленного на поиск и экспликацию связей текстов и ориентирован в то же время на реализацию образного смысла текста-адресата, в данном случае образа Сони Мармеладовой в контексте иной реальности – эмиграции. Провокативные смыслы могут быть заложены в заглавии «Надя» З. Гиппиус как редукции имени Зинаида. В сопряжении символических коннотаций имени и фамилии главной героини «Истории Маши Мимозовой» актуализируется ассоциативный потенциал поэтонимов художественного пространства текста Н. Берберовой.

Особое место среди антропонимических поэтонимов занимают литературные онимы. Апелляция заголовочного дискурса к онимам прецедентных текстов порождает своего рода заглавия-омонимы, полные или частичные. Это позволяет автору моделировать восприятие адресата и в какой-то степени манипулировать этим восприятием с целью продуцирования потенциальных смыслов. Так, в рассказах «Гедда Габлер» и «Мадам Бовари со станции Хинган» Тэффи и Н. Фёдорова соответственно апеллируют к героиням одноимённой пьесы Г. Ибсена и романа Г. Флобера «Мадам Бовари. Провинциальные нравы», раскрывая трагический образ женщины, ищущей мир прекрасного в мире «провинциальной» повседневности, снижающей трагизм существования героини Тэффи и смерти героини Н. Фёдоровой. Трагикомический эффект в рассказе Фёдоровой изначально создаётся сочетанием в названии топопоэтонима «Хинган» и прецедентного имени «мадам Бовари». В подобных случаях заголовочный дискурс становится маркером диалога текста-адресанта и текста-адресата, что позволяет определить коммуникативную стратегию текста-адресанта как стратегию литературной игры.

В этом отношении показателен рассказ З. Гиппиус «Жюльен или не Жюльен?», ранее имевший заглавие «Вторая любовь» и под ним опубликованный в 1927 г. в «Последних новостях». Спустя четыре года Гиппиус внесла незначительные изменения в текст произведения и напечатала его в «Иллюстрированной России», вынеся в заглавие имя главного героя романа Стендаля «Красное и чёрное»[3]. Аллюзии на роман отмечаются и в тексте рассказа, и в результате экстраполируется мотивно-тематический комплекс текста-адресанта на аналогичный комплекс текста-адресата.

---

[3] Мы. Женская проза русской эмиграции / Сост., вступ. статья и комментарии О.Р. Демидовой. СПб., 2003. С. 583.

Отметим художественные тексты, названия которых формируют вариативность текста-адресата. Так, название романа И. Одоевцевой «Изольда», возможно, отсылает к известному роману «Тристан и Изольда», но в то же время может провокативно рассматриваться как омоним сочетания «изо льда». Название романа И. Одоевцевой «Ангел смерти» апеллирует к Ветхому Завету («И послал Бог Ангела в Иерусалим, чтобы истреблять его. И когда он начал истреблять, увидел Господь и пожалел о сем бедствии, и сказал Ангелу-истребителю: довольно! теперь опусти руку твою» (1 Пар, 21:15)[4]) и, возможно, поэме М. Лермонтова «Ангел смерти». Заголовочный дискурс в данном случае формирует задачу перевода смыслов, заложенных в названии произведения; при этом, разумеется, не исключены риски обеднения или приращения авторской интенции.

Заголовочный дискурс как диалог, наслаивание «смысла на смысл»[5] становится своеобразным сценарием, как было сказано выше, игры, активно используемой авторами в эпоху модернизма и постмодернизма. Так, рассказы Георгия Пескова (псевдоним Е. Дейши, урожденной Репман) «Валькирия» и «Медуза», цикл рассказов Н. Резниковой «Раба Афродиты» не могут быть целостно осмыслены без учёта контекста скандинавской и греческой мифологии.

В женской прозе русского зарубежья в названиях произведений встречаются иноязычные вкрапления: «Valentine» (И. Одоевцева), «Europe et Valerius» (З. Шаховская). Такие вкрапления отражают, с одной стороны, авторскую интенцию адаптироваться к чужеродной среде, формирующей оппозицию «свой – чужой» в условиях эмиграции, с другой – диалог культур, объёмность художественного мышления. Примечателен в этом отношении диалог в рассказе И. Одоевцевой «Valentine»:

«Но Жаклин спросила:

– Как тебя зовут?

– Валя.

– Валя. – Жаклин оттопырила губы. – Такого имени нет.

– Valentine, – поправилась Валя»[6].

Кроме того, поэтоним вовлекает в пространство художественного текста французского шансонье, «певца парижских бульваров

---

[4] Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М., 2008. С. 396.

[5] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 300.

[6] *Одоевцева И.* Valentine // Мы. Женская проза русской эмиграции / Сост., вступ. статья и комментарии О.Р. Демидовой. СПб., 2003. С. 367.

Мориса Шевалье (Chevalier) и его песню с условным названием «Valentine».

Такого рода «субтексты», сложное наложение литературных и культурологических аллюзий становятся «средством эстетизации»[7] женской прозы русского зарубежья, «способом литературного самоопределения»[8], опирающимся на диалогический язык искусства как средство продуцирования новых смыслов. Используя заголовочный дискурс, в основе которого заложены различные приёмы интертекста (реминисценции, аллюзии, подтекст и пр.) и культурный контекст, женская проза русского зарубежья одной из ведущих повествовательных стратегий избирает литературоцентризм[9].

С точки зрения литературной ономастики обращает на себя внимание вариантность имени, используемая как средство выражения эмоционально-оценочного отношения автора к персонажу. Двухкомпонентный оним, включающий имя и отчество («Анна Степановна», «Зоя Андреевна», «Екатерина Никитишна»), или имя и фамилию («История Маши Мимозовой»), или полное имя и апеллятив («Мария безрадостная»), подчёркивает дистанцированность, «стороннюю» авторскую позицию. Использование редуцированного имени («Лёня», «Надя», Маша), в том числе с суффиксами субъективной оценки («Аннушка», «Димочка», «Сонечка»), эту дистанцированность снимает. Вполне обоснованно женские антропонимические поэтонимы значительно преобладают над мужскими антропоэтонимами. Важно отметить внутренние парадигмы имени: Анна (в отчестве Степановна это имя повторяется, создавая внутреннюю рифму) – Аннушка; Мария – Маша; Надежда («Вилла “Надежда”» А. Головиной) – Надя. Очевидно, эти антропонимы важны для творческого сознания авторов, возможно, как аллюзия на библейский контекст. В таком случае заглавие «Мария безрадостная» воспринимается как оксюморонное сочетание.

Помимо антропоэтонимов можно отметить использование немногочисленных топонимических поэтонимов, формирующих хронотоп художественного произведения: цикл рассказов «Биянкурские

---

[7] *Хатямова М.А*. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века / Науч. ред. В. А. Суханов. М., 2008. С. 19.

[8] Там же..

[9] См.: *Летаева Н.В.* К вопросу о литературоцентризме в прозе младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения). V Международная научная конференция. М., 2016. С. 175–178.

праздники» Н. Берберовой, роман «На Волге» Н. Лаппо-Данилевской (переиздание романа «Миллионы Бурлаковых»).

Таким образом, парадигму имени в женской прозе русского зарубежья составляют антропоэтонимы, литературные онимы / прецедентные имена, топопоэтонимы, которые, раскрывая прагматический потенциал имени, отражают авторскую модальность, включающую установку на творческое воспринимающее сознание, реализуют текстообразующую, стилистическую, культурологическую функции в женской прозе русского зарубежья и вовлекают художественный текст в парадигму универсалий «человек–время–пространство». Антропо- и топопоэтонимы, кроме того, моделируют хронотоп фикциональной действительности как оппозицию «гибельному» эмигрантскому быту и средство создания образа героя, имеющего ярко выраженные гендерные особенности. Имя в заголовочном дискурсе как сильной позиции текста продуцирует эстетические ассоциации, формирует ассоциативный фон художественного произведения, кодирует культурно-историческую информацию как стремление авторов включить свои тексты в пространство культуры. Наконец, онимы раскрывают феномен языковой личности прозаика, в данном случае женщины-прозаика, и языковой вкус литературной эпохи.

О.С. Кочеткова *(Минск, Беларусь)*

«АВТОМАТИЧЕСКИЕ СТИХИ» БОРИСА ПОПЛАВСКОГО КАК ЯВЛЕНИЕ РУССКОГО СЮРРЕАЛИЗМА

Вопрос о сюрреализме Б. Поплавского, возникший в среде современников поэта (оценки М. Цетлина, Г. Струве, Н. Берберовой, М Слонима и др.), по-прежнему остаётся дискуссионным и актуальным, поскольку связан с проблемой творческого метода «Орфея русского Монпарнаса» и с выбором адекватного подхода к изучению его поэтического языка. В статье «Энциклопедического словаря сюрреализма» А.И. Чагин справедливо отметил, что «обращение к возможностям сюрреализма в поэзии Поплавского шло на скрещении опыта русского футуризма и французского сюрреализма»[1], и это проявилось в «эволюции Поплавского от заумного творчества к поэтике “ошеломляющего образа” и автоматического письма»[2]. Исследователь также подчеркнул, что «в целом ряде своих стихотворений

[1] *Чагин А.* Поплавский Борис Юлианович // Энциклопедический словарь сюрреализма. М., 2007. С. 386.

[2] Там же.

Поплавский отходил от принципов сюрреализма, возвращаясь в пределы классической традиции»[3]. На движении поэта «от футуризма к сюрреализму»[4] настаивает Елена Менегальдо, расценивая стремление «русского Рембо»[5] «сделаться понятным»[6] как уступку публике, предпочитавшей традиционное искусство, и как свидетельство того, что Поплавский был «внутренним эмигрантом» зарубежной России[7]. Сюрреалистическое определение поэтике «Орфея русского Монпарнаса» дают Л. Ливак, О. Каменева и др. На примере творчества Поплавского подробно рассматривает самобытный характер «русского сюрреализма»[8], существенно отличающегося от футуризма, Л. Сыроватко[9]. Наиболее убедительная критика позиций названных исследователей сформулирована в монографии Д. Токарева, который утверждает «независимость Поплавского от сюрреалистической доктрины»[10] и, не отрицая тот факт, что «поэт живо интересовался всеми новейшими течениями французской литературы»[11] и «некоторые его метафоры могут непосредственно восходить к сюрреалистической поэзии»[12], признаёт связь «метафизико-поэтического метода»[13] Поплавского с символизмом и авангардом, а пик интереса поэта к сюрреализму относит не ко второй половине 1920-х годов, а к началу 1930-х – времени создания «Автоматических стихов»[14]. Отмечая справедливость многих критических замечаний Токарева, необходимо все же подчеркнуть, что ограничивать связь поэтики Поплавского с сюрреализмом происхождением «некоторых метафор» представляется неверным. И дело не только в личных контактах поэта с предтечами сюрреализма дадаистами и французскими поэтами. Поплавский действительно называет сюрреалистов «брать-

---

[3] *Чагин А.* Поплавский Борис Юлианович // Энциклопедический словарь сюрреализма. М., 2007. С. 386.

[4] *Менегальдо Е.* Борис Поплавский – от футуризма к сюрреализму // Поплавский Б. Автоматические стихи. М., 1999. С. 17.

[5] Там же.

[6] Там же.

[7] Там же..

[8] *Сыроватко Л.* «Русский сюрреализм» Бориса Поплавского // Сыроватко Л. О стихах и стихотворцах. Калининград, 2007. С. 50.

[9] Там же.

[10] *Токарев Д.* «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М., 2011. С. 82.

[11] Там же. С. 82.

[12] Там же.

[13] Там же.

[14] Там же.

ями»[15], но не для того чтобы подчеркнуть свою самостоятельность и независимость от них[16], а чтобы указать на родство, «кровную» связь (что не мешает их «уважительным» отношениям).

Главную задачу поэта А. Бретон видел в разрешении противоречия между мечтой и реальностью, которое опирается на бессознательную природу творческого процесса. «Подлинным откровением» для идеолога французского сюрреализма стали слова Пьера Реверди о том, что образ может родиться не из сравнения, а «лишь из сближения двух более или менее удаленных друг от друга реальностей»[17]. Такое «сближение», наложение, совмещение («смещение реальных пропорций»[18]) – в отличие от сравнения, соответствия, разложения с целью последующего коллажа – лежит в основе сюрреалистического образа в творчестве Бориса Поплавского. Именно эта идея сближения удалённых друг от друга и порой несовместимых миров, так же как и мысль о доверии к воображению – источнику «бесконтрольной» истины о мире и знания о глубинной природе человеческой личности, могла привлечь внимание поэта. В статье «В поисках потерянного эмигрантского молодого человека» Б. Поплавский постулирует «соединение противоположностей – мистики и реальности, России и Запада»[19]. Для него «третье» (его «сомневающееся», «колеблющееся» поколение, для которого ни один из миров не является точным, определенным; или так называемый «Париж») – это и есть своеобразный сюрреалистический образ[20]. Не потому что он рожден в строгом подчинении технике «чистого психического автоматизма»[21] (об этом чуть ниже), а потому что дает возможность «выразиться с абсолютной свободой», «расправиться, наконец, с я на основе мотивно-образной или ассоциативно-логической связи. Добавим, что опубликованная (по словам Е. Менегальдо,

---

[15] *Поплавский Б.* О смерти и жалости в «Числах» // Поплавский Б. Собр. соч.: в 3 т. М., 2009. Т. 3. С. 66.

[16] *Токарев Д.* «Между Индией и Гегелем». Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М., 2011. С. 82.

[17] *Бретон А.* Манифест сюрреализма // Поэзия французского сюрреализма. СПб., 2004. С. 363.

[18] *Гальцова Е.* Сюрреальное, сюрреальность // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 459.

[19] *Поплавский Б.* Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. С. 106.

[20] Сравните слова поэта: «Мы сами – это единственная тема, реальность, которую знаешь, на которую хочется писать, подобно тому, как “я сам” единственная тема стихов». Цит. по: *Поплавский Б.* Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма. М., 1996. С. 288.

[21] *Бретон А.* Манифест сюрреализма. СПб., 2004. С. 368.

«в том виде, как того желал сам автор»[22]) книга имеет вступление (первое и второе стихотворения «Сонливость…» и «На аэродроме побит рекорд высоты…»), заключение (итоговое стихотворение «В полдневном небе золото горело…») и «срединное» стихотворение (сто четвертое из двухсот семи, с говорящим названием «Кто дошел до середины…»). Книга, таким образом, условно делится на две части. Первая связана со странствием – историей поколения, преодолением страха и собственной двойственности, поиском опор и связей со временем. Вторая в большей степени обращена к конкретно-предметному мотивно-образному ряду «Флагов»; строится вокруг взаимодополняющих образов снежного Орфея и Орфея-граммофона; раскрывает «тайны» творчества (момента «междуцарствия звуков», в который «плоскости отражения качаются и смешиваются»[23]); содержит «антислово» о «самом главном», определяя точку «совмещения» противоречий (образ Христа, мотивы жалости, совести и креста). Сюрреалистическую «музыку» книги поддерживают акватические, сновидческие и «ошеломляющие» образы. Так, например, среди сквозных образов и мотивов особое место занимает образ руки и мотив голоса в отдалении. В докладе приводятся примеры стихотворений сборника, которые строятся на алогизмах, ассоциативных связях, реализованных метафорах, метонимических буквализациях, а также «смещениях», возникающих на основе паронимии, реализации фонетического, анаграмматического, семантического и грамматического потенциала слова.

Однако наиболее интересным кажется обращение поэта к живописным аналогам автоматической техники создания поэтической картины, в частности, к методу фроттажа (буквально – натирания бумаги, покрывающей рельефную поверхность, с целью проявления текстуры материала и создания на её основе изображения) и декалькомании (несмотря на то что термин возник после создания «Автоматических стихов», он, пожалуй, более всего соответствует технике автоматизма у Поплавского: в живописи на содержащую жидкую краску поверхность бумаги накладывают другой лист и, слегка прогладив, отлепляют, получая изображение-основу для рисунка). Поверхностью с рельефом или листом с краской в поэзии является исходный культурный код (знание-память, воспоминания, сны, контексты и подтексты), накладываемой бумагой – новая реальность иной культуры и цивилизации, включая поведение, поступки, жесты личности. Словами поэта

---

[22] *Менегальдо Е.* Комментарии // Поплавский Б. Собр. соч.: в 3 т. М., 2009. Т. 1. С. 528.

[23] *Поплавский Б.* Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 392.

составляющие можно назвать кратко – Россия и Запад. Важнейший «русский код» для Поплавского – поэзия Серебряного века и, в частности, младосимволистов. Приведенные техники автоматизма отличаются тем, что в первом случае «натирание» соотносится с ритмикой, мелодикой первоисточника и семантикой мотивно-образных рядов, а во втором речь идет лишь о «сцеплении/смещении» идей («мистического содержания») и мотивно-образных рядов.

В докладе рассматриваются примеры «сцеплений» двух миров в поэзии Поплавского: в технике фроттажа – 1) «Саломея I» из сборника «Флаги» Поплавского и «Потеха! Рокочет труба…» Блока; 2) «Не мучайся, читай в пыли газеты…», «За стеною жизни ходит осень…» из «Дополнения к “Флагам”» Поплавского и «Осенняя воля» Блока; в технике декалькомании – 1) «Быть совершенно понятным…» Поплавского и «Прошли года, но ты – всё та же…» Блока; 2) «Высоко над жизнью поэта…» Поплавского и «В голубой далекой спаленке…» Блока.

Принцип «сближения» реальностей диктует также необходимость не только последовательного, но и «параллельного» чтения сборников поэта.

Сюрреалистическая «музыка» Поплавского представляет собой особого рода эксперимент самопознания, позволяющий парадоксальным образом осуществить установку поэта на «умалчивание» и эксплицировать культурные коды, имманентные его сознанию. Эстетический поиск Поплавского направлен на создание средствами сюрреализма собственного идиостиля, обращенного к русскому «мистическому содержанию».

А.А. Хадынская *(Сургут)*

«ЛИРИЧЕСКИЕ МЕМУАРЫ» ИРИНЫ КНОРРИНГ В КОНТЕСТЕ ПОЭТИКИ «ПАРИЖСКОЙ НОТЫ»

Творчество поэтессы первой волны русской эмиграции Ирины Кнорринг (1906–1943), всё еще недостаточно знакомо широкой публике, но не осталось незамеченным для исследователей. Поэтесса была близка к «парижской ноте» на основании следования традициям акмеизма[1], тем более что с Парижем связана большая часть ее

[1] См.: *Соколова В.А.* Поэтические особенности творчества Ирины Кнорринг: к вопросу о периодизации. URL: https://docplayer.ru/36683512-V-a-sokolova-poeticheskie-osobennosti-tvorchestva-iriny-knorring-k-voprosu-o-periodizacii.html

жизни – с 1925 г. по 1943 г., там она и скончалась от тяжелой болезни. Неоднократно отмечалось, что на поэзию Кнорринг оказала влияние ранняя лирика А. Ахматовой; поэтесса долгое время пыталась уйти от подражательности и в конечном итоге ей это удалось. Известен отзыв Ахматовой о молодом даровании, чьи стихи она получила от ее родственников, переехавших в 50-е годы в СССР. Отмечая мастерство Кнорринг, удивительное, по словам Ахматовой, для поэта, «оторванного от стихии языка», она подметила, что «для нее (Кнорринг – А.Х.) судьба поэта тесно связана с судьбой родины, далекой и даже, может быть, не совсем понятной»[2].

В работе В.А. Соколовой подробно проанализировано влияние Ахматовой на раннюю поэзию Кнорринг, которое автор справедливо называет «прямым и непосредственным», «сочетающим в себе стремление учебы и преодоления[3]». Тот же автор указывает на не менее важного учителя в творческой судьбе Кнорринг – И. Анненского, который помогает ее «подключению» к «парижской ноте». Эмигрантская тоска, ностальгия, неустроенность и непонятость – эти темы роднят Кнорринг и Л. Червинскую, признанную «приму» среди поэтесс русского Монпарнаса.

Но в лирике Кнорринг появляется тема материнства и детства, чуждая Червинской из-за бездетности, и, напротив давшая вдохновение для Ирины, обретшей статус матери. Ирина Кнорринг обрела в Париже семейное счастье, выйдя замуж за Юрия Бек-Софиева, одного из организаторов «Союза молодых поэтов и писателей», родила ему сына Игоря и посвятила им много трогательных стихотворений. После замужества Кнорринг отдалилась от бурлящей жизни Монпарнаса, что объясняется ухудшающимся физическим состоянием (поэтесса страдала диабетом). Ее любовь окрашена в грустные тона, но, в отличие от Червинской, ее лирическая героиня имела счастье глубокого чувства и была преисполнена благодарности к возлюбленному:

Спасибо за жаркое лето
И дали несжатых полей.
За проблески яркого света
На слишком несветлой земле.

---

[2] *Ахматова А.А.* Собр. соч. в 2-х тт. Т. 2 Проза и переводы / 2-е изд., испр. и доп. М.: Худож. лит., 1990.

[3] *Соколова В.А.* Мотивы лирики И.Ф. Анненского и А.А. Ахматовой в творчестве Ирины Кнорринг (разветвленность поэтической родословной) // Вестник НовГУ. № 56. 2010. С. 62–66.

За письма – почти человечьи, –
Без литературных прикрас.
За радость нечаянной встречи,
Друг к другу подвинувшей нас.

За шум урагана ночного
И горечь последней любви.
За неповторимое слово,
Жестокое слово: «живи!»[4].

К сыну обращены стихи, написанные как поэтическое и материнское завещание, ибо для нее действительно жизнь и поэзия были одним целым:

После радости, и катастрофы, –
После гибели, – после всего, –
Весь мой опыт – в беспомощных строфах.
Я тебе завещаю его[5].

По словам И.М. Невзоровой, «ее творческую манеру называли поэтикой минимализма; ей свойственна дневниковость, документальность, отсутствие декоративности и риторики[6]», что доказывает ее «родство» с поэтикой «парижской ноты». В зрелом творчестве поэтесса вырабатывает свой собственный лирический почерк, стих становится простым и классически (даже по-ахматовски) ясным, по-акмеистически графичным. Она обращается к гражданским мотивам, размышляет о своей судьбе в контексте судьбы всей русской эмиграции. Образ Дома, важный для Кнорринг, по изысканиям С.И. Афанасьевой, дан в контексте оппозиции «родина – чужбина[7]». Как и для большинства эмигрантов первой волны, Франция второй родиной не стала, а покинутая Россия осталась недостижимой мечтой.

Особое место в лирике И. Кнорринг занимает тема Крыма, который она сама называет «раем»; именно там семья обрела покой, к сожалению, кратковременный: отец поэтессы был ярым монархистом, хранителем архива Харьковского учебного корпуса, вынуж-

---

[4] *Кнорринг И.* URL: http://litresp.ru/chitat/ru/K/knorring-irina-nikolaevna/stihi-o-sebe http://litresp.ru/chitat/ru/K/knorring-irina-nikolaevna/stihi-o-sebe

[5] Там же.

[6] *Невзорова И.М.* Творческий путь Ирины Кнорринг (опыт становления русского поэта в изгнании) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т.11. №4. 2009.

[7] *Афанасьева С.И.* Концепт «Дом» в русской лирике первой волны эмиграции: крымский дискурс: дис. канд. филол. наук, Симферополь, 2014.

денны бежать «за Врангелем», осознавая опасность для себя в присутствии большевиков. Но всю жизнь его мучил вопрос, правильно ли он сделал, обрекая на судьбу беженцев жену и дочь. В стихах Ирины Кнорринг тема родины обретает общую для эмигрантов первой волны тональность, помноженную на горечь неприкаянности «незамеченного поколения» (В. Варшавский) – поэтов, увезенных из России детьми и сформировавшихся как творческие личности вдали от литературы метрополии:

Россия! Печальное слово,
Потерянное навсегда
В скитаньях напрасно суровых,
В пустых и ненужных годах.
Туда – никогда не поеду,
А жить без нее не могу.
И снова настойчивым бредом
Сверлит в разъяренном мозгу:
– Зачем меня девочкой глупой
От страшной, родимой земли,
От голода, тюрем и трупов
В двадцатом году увезли![8]

Поэзию Кнорринг исследователи часто именуют «лирическими мемуарами», исходя из особой «женственной интонации», сохранившейся у нее до последних строк. В. Ходасевич писал: «Кнорринг порой удается сделать «женскость» своих стихов нарочитым приемом – и это уже большой шаг вперед. Той же Ахматовой Кнорринг обязана чувством меры, известной сдержанностью, осторожностью, вообще – вкусом, покидающим ее сравнительно редко[9]». В то же время, антивоенный пафос и патриотические мотивы последних стихов выводят поэзию Ирины Кнорринг за рамки сугубо «женской поэзии»: избавившись от подражаний Ахматовой в ранней лирике, она продолжила ее традицию гражданской поэзии высокой пробы, выразив в простых, но точных и реалистичных строках горькую судьбу целого поколения русской эмиграции.

---

[8] *Кнорринг И.* URL: http://litresp.ru/chitat/ru/K/knorring-irina-nikolaevna/stihi-o-sebe http://litresp.ru/chitat/ru/K/knorring-irina-nikolaevna/stihi-o-sebe

[9] *Ходасевич В.* Женские стихи // Возрождение. 1931. №2214. С. 3.

Янь Куань *(КНР)*

ТЕМПОРАЛЬНАЯ ПОЭТИКА ДЕБЮТНЫХ РОМАНОВ В. НАБОКОВА И Г. ГАЗДАНОВА: СПОСОБЫ ФИКСАЦИИ ВРЕМЕНИ

Доклад посвящен анализу переживания времени в романах В. Набокова «Машенька» (1926) и Г. Газданова «Вечер у Клэр» (1929). Главная задача заключается в сопоставлении способов фиксации времени, отраженных в дебютных романах двух писателей младшего поколения первой волны русской эмиграции.

Общей чертой этих писателей является новое представление о категории времени по сравнению с их русскими предшественниками XIX – начала XX в., кризисное переживание самого «протекания» времени персонажами в их ранней прозе. Прежде всего это сказывается в отказе от традиционной линейной модели времени в нарративе, в решительном отходе от принципа композиционного диахронизма, в особом отношении к ушедшему «прошлому» и непредсказуемому (или тревожащему) «будущему». Общей чертой писателей-эмигрантов младшего поколения был принципиальный антиисторизм, восприятие потока времени как враждебного для личности, однако в первую очередь нас интересуют различия между Набоковым и Газдановым в способах передачи этого ощущения.

Сам образ времени и способы его восприятия главным героем в «Машеньке» Набокова, с нашей точки зрения, определяется понятием «спациализациии» событийного потока, своего рода «опространствлением» времени, которое приобретает в романе свойства физически ощутимой субстанции. Невидимая абстракция «хроноса» благодаря целенаправленной детализации наделяется визуальными и акустическими атрибутами. В результате время «перенимает» от пространства такие качества, как делимость, воспроизводимость и возможность смены ориентира, т.е. направления движения, контролируемого сознанием субъекта. Внимательность к подробностям, связанным с фиксацией времени в романе Набокова, позволяет считать ведущими четыре образных ресурса, «переводящих» время в «формат» пространства. Это образные ситуации, связанные с упоминаниями *календаря, кинофильма, письма и часов.*

Календарь как важный прием «спациализации» времени появляется в самом начале произведения. Шесть первых дней апреля становятся маркерами художественного пространства – благодаря шести листочкам календаря на дверях шести комнат эмигрантского пансиона. Время в такой ситуации утрачивает свойство «непрерыв-

ности», «текучести» и символически членится на шесть участков. Заметим, что основные события сюжета укладываются именно в шесть дней – с понедельника по субботу. Чтобы подчеркнуть автономность, как бы пространственную «самостоятельность» каждого дня, автор прибегает к «отбивочному» маркированию каждого утра в начале очередной главы.

Другой способ членения, своего рода «нарезки» пластов времени – описание фильма, в котором главный герой узнает себя в одном из актеров-статистов. Берлинское настоящее будто надежно «упаковано» в киноплёнке и предъявлено непосредственному визуальному восприятию героя. Это впечатление так сильно, что герой невольно сравнивает прошлое с настоящим, констатируя «пустоту», незаполненность, «миражность» берлинского существования.

Письма персонажа также расчленяют «поток» времени на фрагменты, переводя «текучее» в остановленное, как бы «кадрируя» его. Крымский опыт Ганина, относящийся к промежутку с 1917 по 1919 г., намеренно распределен на пять писем-фрагментов, хранящихся в сознании в форме пяти «темпоральных свитков». Таким образом, время контролируется творческим сознанием, становится подвластным ему в целях художественной комбинаторики.

Самым традиционным образным способом фиксации времени у Набокова являются часы, которые не просто упоминаются, но нередко подаются крупным планом, «останавливающим» движение. Привычный принцип измерения времени – деление на равные исчисляемые единицы (секунды, минуты т.д.), которые во внехудожественной практике не соотносятся с материальными атрибутами (цветом, весом, запахом и т.п.), но в прозе Набокова наделяются именно этими маркерами «пространственности».

Стилевые и семантические последствия такой «обработки» категории времени приводят к тому, что отношения «прошлого» и «настоящего» в романе радикально изменяются. Вместо одномерной линейной модели времени используется модель «сборно-разборная», позволяющая соединять и расчленять эпизоды по воле автора как пространственные фрагменты, своего рода «кубики». Один из ярких результатов этой новой модели времени – интенсивное взаимопроникновение прошлого и настоящего друг в друга. В «Машеньке» постепенно совершенно размывается граница между вспоминаемым Ганиным «прошлым» (1915–1919 гг.) и переживаемым им «настоящим» (начало апреля 1924 г.): «Казалось, что эта прошлая, доведенная до совершенства, жизнь проходит ровным узором через берлинские будни. Что бы Ганин ни делал в эти дни, та жизнь согревала его

неотступно»[1]. Особенно важен в этом фрагменте образ «узора»: благодаря этому атрибуту время воспринимается как пространственный художественный объект, как своего рода «текстовое полотно».

Газданов использует другие образные ресурсы для передачи восприятия времени. В романе «Вечер у Клэр» подчеркивается особое соотношение времени и эмоций, переживаемых субъектом, а поскольку эмоциональные «колебания» непрерывны (их невозможно «отключить» или нейтрализовать), то время наделяется свойствами непрерывности и внутренней цельности, «единопротяженности». В этой связи необходимо отметить, что на Газданова оказали существенное влияние некоторые аспекты философии Анри Бергсона, в частности, введенные французским мыслителем понятия «длительности времени» (durée) и «внутреннего времени». Время, согласно Бергсону, переживается только интуитивно (внелогически) и целиком (во всей его пережитой субъектом «длительности»), так как, подобно мелодии, оно состоит из рядоположенных и одновременно плотно взаимосвязанных частей, которые на самом деле невозможно вычленить из единого потока пульсации. В книге «Непосредственные данные сознания: время и свобода воли» Бергсон писал, что последовательность можно понимать «как взаимное проникновение, как солидарность, как внутреннюю организацию элементов, из которых каждый есть представитель целого, и отличается и выделяется из целого только актом мышления, способного абстрагировать»[2].

Именно такая модель восприятия времени реализована Газдановым в темпоральной композиции романа «Вечера у Клэр». «Окрашивание» событий теми или иными эмоциональными состояниями (своего рода колористической символикой) позволяет передавать рецепцию времени как своего рода внутреннее состояние героя, не связанное с «календарной практикой» внешнего мира. Газдановский герой не способен вырвать (усилием сознания вычленить) из своей «истории души» отдельный «листок» завершенного внутреннего события. Неделимость, сплошная протяженность потока времени в романе передается прежде всего акустическими образами и ассоциациями.

Показательно, что именно звук (музыка) представляет собой основную форму воспоминаний героя. Работа сознания главного героя (а это именно поток мнемонических образов) начинается и оканчи-

---

[1] *Набоков В.* Машенька. М.: Классика-Азбука, 2017. С. 95.

[2] *Бергсон А.* Непосредственные данные сознания: время и свобода воли // *Бергсон А.* Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2008. Т. 2. С. 74.

вается музыкой. Большая часть сюжетных эпизодов окрашена разнообразными звуковыми впечатлениями (шорохи, звуки природных стихий, а особенно часто – звучащие голоса или песни), которые закрепляют «темпоральные» ощущения героя. Более того, в «Вечере у Клэр» – в отличие от набоковской «Машеньки» – очень редко используются конкретные хронометрические маркеры и даты (указания на часы и минуты, упоминания дня, недели, месяца) многих важных для героя событий. К таким событиям относятся, например, кончина отца, смерть дяди Виталия, поступление в военный корпус, встреча с Клэр, прощание с матерью, участие в Гражданской войне и даже расставание с родиной. Персонально значимым атрибутом каждого из этих событий становится тот или иной звук. В числе этих акустических символов – звук пилы во дворе, звон колоколов на похоронах отца, смех Клэр, звучание имени Елизаветы Михайловны, свист пуль и разрывы снарядов на фронте.

Принципиально «музыкальное» ощущение времени героем уводит его прочь от «большой» истории: он целиком погружается в эмоциональные колебания внутреннего «я». Герой существует как внесоциальный и внеисторический субъект – вне времени, а по сути и вне «географического» пространства – в средостении психологического «роевого» движения чувств и ощущений.

С единопротяжностью «личного» времени связана еще одна яркая особенность газдановского лирического нарратива – отчетливая «эмоционализация» времен года. Газдановский «год» знает только два «сезона»: годовой цикл делится на два противоположных полюса (весна и лето противопоставлены осени и зиме). Это сезоны пробуждения чувств и их остывания: время года оказывается по сути «тумблером» или «переключателем» эмоций. Весна и лето у Газданова связаны с восприятием полноты жизни, со стремлением к неизвестному, чувством окрыленности. Именно весной и летом герой встречается с Клэр, проводит каникулы на Кавказе, уходит воевать. Напротив, осень и зима вызывают у героя страх смерти, чувство пустоты жизни. На осенне-зимние промежутки приходятся эпизоды смерти ряда персонажей, сумрачной жизни военного корпуса, разлуки с Клэр, с матерью, «кочевой» жизни на бронепоезде «Дым» и т.д.

Итак, Набоков и Газданов по-разному передают ощущение и восприятие времени персонажами. Первый прибегает к приему «спациализации» времени и придает ему физически ощутимые атрибуты. Время оказывается податливым к приемам художественной комбинаторики, оно в сфере мнемонического упорядочивания, волевого манипулирования со стороны творчески одаренного персонажа.

Напротив, Газданов склонен лишать своего персонажа каких бы то ни было ресурсов хронологической навигации. Время утрачивает свойства дискретности, «календарности», становится вязкой магмой эмоционального опыта, подчиняющего себе реакции персонажа. Главным, чувственно воспринимаемым атрибутом времени оказывается его «тональная окрашенность», музыкально-ассоциативная связь с лирическим миром персонажа, с его «партитурой чувств».

А.А. Семина *(Москва)*

«РОЗЫ» Г. ИВАНОВА КАК ПОЛЕМИКА С ПОЭМОЙ А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Значимость фигуры А. Блока для Г. Иванова – особенно в ранний период – сложно преувеличить[1]. Художественный и биографический путь этой личности занимали поэта-эмигранта всю жизнь. Смерть Блока в августе 1921 г. и собственный отъезд за границу в 1922 г. стали для Иванова в равной мере трагическими этапами утраты дореволюционной России – по словам исследователей, «Блок был для него воплощением высокого служения России, особого чувства “пути к России”»[2]. В посвященном России стихотворении «Это звон бубенцов издалека…» из сборника «Розы» он напишет: «Это черная музыка Блока / На сияющий падает снег» (1, 313). «Музыка революции» в стихотворении Иванова стала «черной музыкой», а лексема «черный» в его поэтическом идиолекте является символом смерти[3].

Революцию 1917 г. Иванов принял как личную трагедию, разрыв с родной страной наделил его катастрофичностью мироощущения, позволив заглянуть в бездну небытия. Это предопределило его интерес к поэме «Двенадцать» (1918): «“Двенадцать” – одна из вершин поэзии Блока, и именно потому, что она одна из вершин, на имя Блока и на все написанное им ложится от нее зловещий отблеск кощунства в отношении и России, и Христа» (3, 163). В «Петербург-

---

[1] «С тем, что Блок одно из поразительнейших явлений русской поэзии за все время ее существования, – уж никто не спорит, а те, кто спорят, не в счет». (*Иванов Г.В.* Петербургские зимы // Иванов Г.В. Собр. соч.: в 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 163. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).

[2] *Рылова А.Е.* Георгий Иванов и русский символизм: автореф. дис. … канд. филол. наук. Шуя, 2006. С. 18.

[3] *Тарасова И.А.* Словарь ключевых слов поэзии Георгия Иванова. Саратов, 2008. С. 200.

ских зимах» Иванов пытается понять, почему Блок написал поэму, – и оправдать его. В издании 1928 г. воспоминаний о Блоке еще не было – Иванов написал их позже: версия, знакомая современному читателю, вышла в Нью-Йорке в 1952 г.

В связи с этим представляется, что как ранние, так и поздние эмигрантские стихи Иванова содержат отсылки к данной поэме. Показательно стихотворение «Лунатик в пустоту глядит…» (1949) из цикла «Портрет без сходства»:

Лунатик в пустоту глядит,
Сиянье им руководит,
Чернеет гибель снизу.
И даже угадать нельзя,
Куда он движется, скользя,
По лунному карнизу.

Расстреливают палачи
Невинных в мировой ночи
Не обращай вниманья!
Гляди в холодное ничто,
В сиянье постигая то,
Что выше пониманья (1, 341).

Хотя Г.И. Мосешвили во второй строфе данного стихотворения видит намек на судьбу Н. Гумилева (1, 614), в тексте очевидна установка на диалог с Блоком. Именно его в «Петербургских зимах» Иванов называет лунатиком: «Блок понял ошибку “Двенадцати” и ужаснулся ее непоправимости. Как внезапно очнувшийся лунатик, он упал с высоты и разбился» (3, 165). «Палачами», по-видимому, Иванов именует тех, кто в «Двенадцати» соотносился с апостолами и шел за Христом. В стихотворении 1932 г. счастье лирического героя оказывается затоптано сапогами «отступающих в вечность солдат» (1, 307), в которых также можно увидеть героев блоковской поэмы, – а надежду, жизнь и свободу заметает снегами. Образы снега и вьюги в поэме Блока имеют ключевое значение: именно они символизируют стихийную природу революции: «Трах-тах-тах! – И только эхо / Откликается в домах… / Только вьюга долгим смехом / Заливается в снегах…»[4]. Интересно, что в эмиграции в художественной системе Г. Иванова лексема «снег» обретает следующие значения: «начало, несущее смерть, связанное

[4] *Блок А.А.* Двенадцать // Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем в 20-ти томах. М., 1999. Том V. С. 19.

со смертью»[5]; «давящая сила, оказывающая влияние на судьбу лирического героя»[6]; «знак России»[7] и «символ ее трагической судьбы»[8].

Стихотворение 1934 г. «Звезды синеют. Деревья качаются…», по-видимому, содержит имплицитную цитату эпизода биографии А. Блока, а именно, намек на создание поэмы «Двенадцать»: «Все мы герои и все мы изменники, / Всем, одинаково, верим словам» (1, 303). Строка «Все прощено. Ничего не прощается», возможно, отсылает читателя к стихотворению З. Гиппиус «А. Блоку», где также в связи с написанием «Двенадцати» автор восклицает: «Я не прощу. Душа твоя невинна. / Я не прощу ей – никогда»[9]. В «Петербургских зимах», говоря о Блоке, Иванов цитирует это стихотворение. В эмиграции Г. Иванов и З. Гиппиус были очень дружны, и цитаты из ее стихов часто фигурируют в его лирике. Стихотворение Иванова содержит лексические маркеры «присутствия» Блока: «звезды», которые «синеют», «музыку».

Однако центральным в поэтическом диалоге Иванова с Блоком является сборник «Розы» (1931). В стихотворении «Холодно бродить по свету…» чтение стихов Блока становится синонимом бытия: «Ты еще читаешь Блока, / Ты еще глядишь в окно…» (1, 279). «Вьюга» из блоковских стихов и «Двенадцати», по-видимому, возникает и в этой книге – в стихотворении, описывающем смерть поэта: «Теплый ветер веет с юга, / Умирает человек. / Это вьюга, это вьюга, / Это вьюга крутит снег. <…> Заметает быстро вьюга / Все, что в мире ты любил» (1, 263).

Одним из центральных стихотворений сборника является известное «Хорошо, что нет Царя…», где лирический герой договаривается до того, что в отчаянии констатирует: «Хорошо, что Бога нет» (1, 276). Для Иванова подобное заявление сигнализирует о глобальной катастрофе. Здесь важно вспомнить, что религиозные мотивы были весьма характерны для его доэмигрантской лирики: это, к примеру, стихотворения «Рождество в скиту», «Он – инок, он – Божий, и буквы устава…» и др. В мини-цикле «Солнце Божие» первого сборника «Отплытье на о. Цитеру» розы упоминаются в неизменно религиоз-

---

[5] *Тарасова И.А.* Там же. С. 179.

[6] Там же.

[7] Там же. С. 180.

[8] Там же. С. 181.

[9] *Гиппиус З.Н.* А. Блоку // Гиппиус З.Н. Собр. соч. М., 2002. Т. 5. С. 453

ном контексте, как символ Христа[10]: «Рдеет злостью роз / Грудь Христова пронзенная, / Каплет кровь, осветленная / Нежным веяньем роз»[11]; «О, Христос, сердец пленитель, / Прободенный копием розан!»[12]; «В сердце розы Христовы рдяные <…>»[13]. В стихотворении «Здесь волн Коцитовых холодный ропот глуше…», впоследствии включенном в книгу избранных ранних стихов «Лампада» (1922), розы также упоминаются в данном ключе, возникая при сошествии Христа в ад: «Раскрылася стена, и легкою стопой / Вошел в нее Христос в одежде золотой, / Влетели ангелы, разбрасывая розы» (1, 62).

В связи с этим стихотворение «Хорошо, что нет Царя…» и общий пафос богооставленности сборника «Розы» знаменуют трагический поворот в жизни лирического героя Иванова, вследствие которого меняется сама семантика этого образа. Если раньше лексема «роза» могла иметь религиозные коннотации, то в эмиграции она выступает по преимуществу символом смерти[14], а стихотворения книги в целом пронизаны ощущением безысходности и предельного отчаяния. Безусловно, первопричиной этого трагического мироощущения для Иванова стала вынужденная большевистским переворотом эмиграция, поэтому заглавие сборника «Розы» может выглядеть полемическим ответом идеализирующему революцию финалу поэмы Блока, где «Впереди – с кровавым флагом, / И за вьюгой невидим, / И от пули невредим, / Нежной поступью надвьюжной, / Снежной россыпью жемчужной, / В белом венчике из роз – / Впереди – Исус Христос»[15]. В «Петербургских зимах» Иванов называет финал «Двенадцати» кощунством и недоумевает: Блок «написал "Двенадцать", где во главе красногвардейцев, идущих приканчивать штыками Россию, поставил – “в снежном венчике из роз” Христа!.. Как же совместить с этим свет, свободу, добро? Если Блок, действительно, “дитя добра и света”, как он мог благословить преступление

---

[10] «В христианстве роза обретает особую символическую емкость и напряженность смыслов: милосердие, милость, всепрощение, божественная любовь, мученичество, победа. Р. на могилах мучеников отсылают к идее воскресения из смерти. <…> (следует упомянуть, что Р. – атрибут Иисуса Христа…)». *Топоров В.Н.* Мифология: Статьи для мифологических энциклопедий. М., 2014. Т. 2. С. 263–264.

[11] *Иванов Г.В.* Заря пасхальная [Электронный ресурс] // Иванов Г.В. Полное собрание стихотворений. URL: http://lib.ru/RUSSLIT/IWANOWG/stihi.txt.

[12] *Иванов Г.В.* Солнце Божие [Электронный ресурс] // Иванов Г.В. Там же.

[13] *Иванов Г.В.* Схима [Электронный ресурс] // Иванов Г.В. Там же.

[14] *Тарасова И.А.* Там же. С. 133.

[15] *Блок А.А.* Там же. С. 20.

и грязь?» (3, 164). Понятно, почему в эмиграции розы уже никогда не будут упоминаться Ивановым в христианском контексте. По-прежнему оставаясь для поэта символом всего самого прекрасного в мире, со смертью в поздней лирике розы ассоциируются у него все чаще: они заплетают «яму, могильных полную червей» (1, 349); розы белеют на груди заколотого кинжалом портного в стихотворении из цикла «Rayon de rayonne» (1, 355), розу лирический герой выбрасывает в помойное ведро (1, 383). Розы приобретают также коннотации угрозы и агрессии: «розами» может «распускаться» война (1, 334).

Таким образом, одним из вариантов значения заглавия эмигрантского сборника «Розы» Г. Иванова может быть ответ на финал поэмы «Двенадцать», чье появление на свет, по мнению Иванова, стало своего рода русской исторической катастрофой. И если до эмиграции семантика образа роз у Иванова включала христианские коннотации, а в поздней лирике этот образ начинает сопрягаться с грязью и агрессией, будучи одновременно символом смерти, то подобная метаморфоза, по-видимому, во многом наследовала Блоку, который финалом своей поэмы, по мысли Иванова, «благословил преступление и грязь». Эмигрантский сборник Иванова словно показывает, к чему привело подобное обожествление революции: к утрате России и вместе с ней всех культурных и нравственных ценностей («нет Царя», «нет России», «Бога нет»). Кульминации подобные размышления достигнут в «Распаде атома» – произведении, которое, по мнению исследователей, генетически восходит к стихотворениям 1930-х годов[16].

Ван Чжижу *(КНР)*

ДУХОВНЫЙ ПУТЬ ИВАНА БЕЗДОМНОГО (СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА МАССЫ В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»)

Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», создававшийся с 1928 по 1940 год, стал его «закатным» произведением, в котором были отражены не только важнейшие особенности художественного мира писателя, но и проблемы, занимавшие его на всем протяжении его творческого пути.

Так, идея соприкосновения человеческого существования с Вечностью, «встречи» героя с иной сущностью мира как прозрение и постижение высокого смысла бытия, пробуждения самосознания

[16] *Чагин А.И.* Истоки пути: от «Лампады» к «Дневникам» // Г.В. Иванов: Материалы и исследования: 1894–1958. Междунар. науч. конф. М., 2011. С. 18.

воплощается в разных жанрово-стилистических контекстах, в том числе и сатирическом. Этим обусловлен и отмечавшийся многими исследователями характерный для булгаковской поэтики синтез «архетипичности» с острой «фельетонностью»[1].

В этом ключе и необходимо рассматривать значение образа Ивана Бездомного. «Причастность» этого персонажа к разным сторонам бытия (и быта), нераздельность в нем разных архетипичных признаков дает основание считать его одним из центральных героев романа.

В начале романа Иван Николаевич Понырев предстает как поэт Бездомный: его настоящая фамилия только упоминается. Очевидна его «иноприродность» литературному начальнику Берлиозу. Булгаков акцентирует не только различия в мировосприятии собеседников, но и стилистические противоречия, причина которых кроется в принадлежности персонажей к разным социальным слоям и пластам культуры. Если Берлиоз «ведет речь», «обнаруживая солидную эрудицию», то его неискушенный визави, как прилежный ученик, слушает его, сдерживая икоту, и утверждает, что «на все сто» соглашается со своим собеседником. Возмущение против Канта он выразил тем, что «неожиданно бухнул» пожелание философу отправиться «года на три в Соловки». Иностранца, который «прицепился», «заграничный гусь», он определяет как «немца», отметив, что тот где-то «наловчился» говорить по-русски. В этом эпизоде в герое, которому предстоит пройти путь духовной эволюции, проступают архетипические черты не только «человека из народа», с его недоверием к подозрительному «чужаку», от которого «жди беды», но и люмпена («Безродный!»), вознесенного революцией на идеологическую высоту («кто был никем, тот станет всем…»): он вправе судить человека (Соловки!), подозревает в изящном незнакомце шпиона («перебравшегося к нам»[2] эмигранта).

Таким образом, с самого первого появления Ивана Бездомного на страницы романа введена тема трагического абсурда, искажения народного самосознания и соблазненности человека из народа идеологемами новой власти.

Наставления Берлиоза о том, какой должна быть концепция новой поэмы Ивана Бездомного, и атеистическое изложение человеческой истории – не что иное, как совершаемое им насилие духовного порядка. Если учесть, что образу Ивана приданы архетипические черты детскости (непосредственность в проявлении чувств, наив-

---

[1] *Яблоков Е.А.* Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001. С. 391.

[2] *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 5. С. 10–18. Далее ссылки даются в тексте.

ность, доверчивость), то становится объяснимой кара, постигшая его «лжеучителя». Смысловые сцепления детскости, правды и проведности характерны для русского традиционного мышления. Можно предположить, что в образе Иванушки (наиболее популярное в русском фольклоре имя) нашел отражение мотив соблазненности народа «коммунистической» верой в будущий рай на земле.

Интересно, что, как это бывает и в других произведениях Булгакова, серьезное, даже трагическое сопровождается комическими, пародийными мотивами: в сюжете преследования нечистой силы Иван с пришпиленной на груди иконкой напоминает юродивого, безумца. Последовавшее по пути в клинику «обличение» Иваном Бездомным собрата по перу вписывается в эту ситуацию. Следует отметить, что «обличение» очищающе действует на Рюхина, он переживает что-то вроде катарсиса. При встрече с Мастером Иван слышит от него: «И вы и я – сумасшедшие, что отпираться! Видите ли, он вас потряс – и вы свихнулись, так как у вас, очевидно, подходящая для этого почва» (с. 134). В русской культуре слово «сумасшедшие» имеет более глубокий смысл, это одна из форм юродства, и слово «почва», использованное Мастером, не случайно.

Представление о юродстве появляется еще в Ветхом Завете. Некоторые пророки юродствовали, к примеру, пророк Исайя. Юродство переводится со старославянского как безумец и дурак, происходит от следующих слов: оуродъ и юродъ. Юродство – духовно-аскетический подвиг, который заключается в отказе от мирских благ и общепринятых норм жизни, принятии на себя образа человека, не имеющего разума, и смиренном терпении поруганий, презрения и телесных лишений. Ключом к пониманию этого подвига является фраза из Священного Писания: «…мудрость мира сего есть безумие пред Богом…» (1 Кор. 3:19). Иван безумен для веры. Так, в комической форме погони за «шпионом» постепенно проступают черты духовного подвига. В герое в момент потрясения просыпается «прапамять».

Встреча и диалог Ивана и Мастера в клинике Стравинского окончательно меняют судьбу героя, это подчеркнуто повествователем: предположение Бездомного, что вредного незнакомца с Патриарших можно «как-нибудь изловить», оценено так: «… не совсем уверенно, но все же поднял голову в новом Иване прежний, еще не окончательно добитый Иван» (с. 134). По сути происходит восстановление «дореволюционного» порядка жизни, подлинных духовных ценностей. Интеллигент Мастер, художник, пусть тоже «заблудившийся» в новой жизни, проявляет подлинный демократизм, без высокомерия разговаривая с простым человеком и находя общее на уровне «бытийном»:

оба они «пострадавшие» в мире идеологизированном, оба лишены имени (Мастер говорит Ивану, что у него «ее нет больше» (с. 140). Мастер, рассказывая Ивану свою историю, ищет его сочувствия и получает его: «…молчаливый Иван сочувствовал и сострадал ему» (с. 146). Так в отделенном от советской действительности мире клиники для душевнобольных обнаруживается то, что воистину объединяет людей, – настоящая братская любовь.

Интересные смыслы, возможно, дающие ориентир для понимания эволюции Ивана Бездомного, раскрывает значение его фамилии. Б. Соколов считает, что «она происходит от станции Поныри в Курской области», а герой – поэт Бездомный- в финале романа возвращает ее себе, а вместе с ней свою «малую родину», «как бы приобщаясь тем самым к истокам народной культуры»[3]. Иной смысл открывается благодаря объяснению В.И. Далем значения этого слова: Поныряти – это «входить тайком, скрытно». Кроме того, поныр, подныр – «подземный проток, сообщение между озер и морей, уход потока вглубь земли»[4]. На самом деле значение персонажа Ивана Бездомного в романе можно уподобить подземному протоку, соединяющему историю с современностью. Благодаря этому «протоку», эпизод истории Пилата соотнесен с современной Москвой, история Мастера и его романа – часть живой человеческой памяти и опыта. В душе профессора Понырева существует вера, не входящая в конфликт со «знанием». Автор прибегает к поэтическому описанию весеннего полнолуния и его воздействия на героя, чтобы выявить символическое значение происходящего с ним: воскрешающая события прошлого личная память делает живой, одухотворенной связь с прошлым «на фоне всеобщего «беспамятства»[5]. Муки, испытываемые героем в весеннюю ночь, его «исколотая память» – возможно, плата за существование в условиях неизбежного духовно-нравственного компромисса, а сама наука, которой он занимается, – форма бегства или защиты от современности и – одновременно – путь к познанию истины. Таким образом, можно и в финале самого знаменитого романа отметить тему внутреннего компромисса, которая так или иначе присутствует едва ли не во всех его произведениях и, вероятно, отражает важную сторону мирочувствования самого автора.

---

[3] *Соколов Б.В*. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 217.

[4] *Даль Владимир.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 2000. Т. 3. С. 286.

[5] *Яблоков Е.А.* Мотивы прозы Михаила Булгакова. М., 1997. С. 49.

Секция 5: «Русская литература второй половины XX века»

Г.В. Зыкова *(Москва)*

САМИЗДАТ Н.И. ГЛАЗКОВА В СОБРАНИИ ВС.Н. НЕКРАСОВА (ПО МАТЕРИАЛАМ ЛИЧНОГО АРХИВА)

Известно, что поэт Николай Иванович Глазков, по собственному свидетельству, придумавший слово «самиздат» «еще в сороковом году», в 50–70-х регулярно делал машинописные книжки, нумеруя их, обозначая на титуле «выходные данные»: Москва, «Самсебяиздат», год, и составляя их иногда из стихов разных лет, иногда целиком посвящая книгу стихам определенного периода. Однако существующие издания Глазкова лишь в очень незначительной степени, насколько можно понять, учитывают авторские попытки составить корпус, – возможно, потому, что эти попытки приходятся в основном на годы, в творческом отношении для Глазкова, как принято считать, не самые удачные. Насколько удалось понять, до сих пор не собрана даже полностью – из объектов, хранящихся в разных собраниях, –виртуальная полная коллекция «самсебяиздатских» нумерованных книг, нет описи, из которой можно было бы понять, все ли части авторского свода до нас дошли; а желательно было бы (и это вполне осуществимо) собрать и сделать доступным хотя бы для исследователей весь глазковский «самсебяиздат» в электронном виде. Воли автора это бы не нарушило: «самсебяиздат» и был публикация, хотя и особенного типа. Учитывать состав книжек «самсебяиздата» необходимо если и не для расширения глазковского «канона», то хотя бы для датировки его стихов (насколько можно судить по существующим изданиям, даты создания очень многих текстов не уточнены).

Глазковский «самсебяиздат» в РГАЛИ – это только две «тетради» 5 и 10, 1945 и 1955 гг. («книги»?) в фонде Д. Самойлова (поверить в такую бедность трудно: скорее всего, не все материалы описаны); фонд Н.И. Глазкова в РНБ (859) содержит сборник, включающий «Первую» и «Вторую» книгу стихов (артефакт 1960 г.); «Седьмую книгу стихов» (1948–1949, артефакт 1952); «Книгу девятую» (1949, артефакт 1961), «Девятую книгу» (так! 1954; вообще «самсебяиздатские» нумерованные авторские книги не

представляют собой хронологически последовательной презентации текстов, с определенного момента Глазков, видимо, начинает ставить рядом стихи разных лет, и сами попытки составить корпус порождают ряд разных версий корпуса); самое большое (но не полное, видимо) собрание авторских книг Глазкова (20) находится в его личном фонде в Архиве Исследовательского центра Восточной Европы (Бремен).

Исследователи Глазкова, цитируя, например, не печатавшиеся «гуттенберговским» образом, но публиковавшиеся в «самсебяиздате» стихи, могут ссылаться на частное семейное собрание[1]; между тем значительная часть глазковских самодельных книжек более доступна, чем принято думать: кроме очевидных, названных выше, но не очень богатых соответствующими материалами РГАЛИ и РНБ стоит иметь в виду собрания Литературного музея в Москве и в особенности фонды Мытищинского историко-художественного музея: Глазков с 1954 по 1979 г. жил в Мытищах на даче (музею были подарены, соответственно, относительно поздние книги, сделанные в 1960–1970-х, например, «Книга 10» со стихами 1950 г., изготовленная в 1976 (выше была названа «тетрадь 10» в собрании Д. Самойлова – с другими датами); «Книга 17» со стихами 1957 г., изготовленная в 1963; «Книга 27» со стихами 1967 г., изготовленная в 1968, и др.).

Известно также, что, судя по высказываниям ровесников и младших современников Глазкова, его творчество в 1950–1960-х гг. некоторыми читателями и особенно коллегами воспринималось как явление очень важное и, видимо, существенно и в разных отношениях повлияло на поэзию «бронзового века»[2]. Однако сколько-нибудь внятного описания этого влияния, его природы и границ, объяснения причин восторженных отзывов, кажется, не предлагалось; обычно

---

[1] См., напр.: *Kolchinsky I.E.* The Revival of the Russian Literary Avantgarde: The Thaw Generation and Beyond. München: *Verlag Otto Sagner,* 2001.

[2] Иногда на неожиданных авторов и в неожиданных отношениях; так, рискну предположить, что ритмико-интонационные ходы стихотворения «Мнение автора», написанного относительно поздно, в 1961 году (считается, что в это время Глазков уже деградировал, променял свою авторскую индивидуальность на возможность хоть что-то печатать, и т.п.), предсказывают интонации Бродского, активно разрабатывавшиеся чуть позже: «Машины громыхают на ухабах, / Водители ругаются при бабах / Довольно нецензурно по вине / Плохих дорог. Фабричные отходы / Упорно обезрыбливают воды. / Вновь недоубран хлеб на целине» («Книга двадцать первая», цитируется по экземпляру из собрания Некрасова). А чего стоит замечательное «Поэт и Милиционер» (и даже «милицьонер», как выясняется), написанное, видимо, не позднее 1961 г. и, возможно, отчасти вдохновившее Д.А. Пригова не только самим выбором героя (и манерой называть его), но и своей стилистикой и сюжетными ходами!

дело ограничивается указанием на то, что Глазков оказался живым связующим звеном между футуристами и «бронзовым веком», что свободному духу его неподцензурного творчества соответствовала свободная речь, интонационно близкая к устной, и что эстетический девиз Глазкова: «самое хорошее в том, что покороче» оказался очень близок минималистическим тенденциям нового авангарда и вообще важному для андеграунда отвращению к риторике. Эти справедливые положения хотелось бы по возможности конкретизировать.

В личном архиве поэта Вс.Н. Некрасова, лианозовца в начале 1960-х и концептуалиста в 1970 х, есть свое собрание «самсебяиздата» Глазкова: обращение к этому собранию может быть полезно для текстолога, занимающегося наследием Глазкова (в том числе и в эдиционных целях), и, кроме того, оно позволяет в некоторой степени уточнить наши представления о влиянии Глазкова на младших коллег.

Со стихами Глазкова, по свидетельству Некрасова, его познакомил школьный друг А. Русанов в 1953 или 1954 году (тот же Русанов немного позже познакомит Некрасова с А. Гинзбургом и будет участвовать в подготовке «Синтаксиса»; кстати, экземпляр машинописи с поэмой Русанова «Глазковиана» есть в Мытищинском музее), и они произвели на Некрасова сильное впечатление, которое Некрасов считал оправданным и о котором охотно вспоминал и в 1990–2000-х (о личности самого Глазкова, которого несколько раз видел, напротив, Некрасов говорил очень неохотно, не любя демонстративной богемности).

В собрании Некрасова сохранились, во-первых, печатные книги Глазкова, где рукой Некрасова вписаны недостающие строфы в изуродованные редактурой или автоцензурой редакции («Физик, что такое скорость…» и «Вступление в поэму» – в сб. «Пятая книга» 1966 г.; «Мужик» (т.е. «Примитив» – в сб. «Большая Москва» 1969 г.; в устных разговорах Некрасов объяснял, как и почему деформировался в печати авторский текст Глазкова, уцелевший в «самсебяиздате»).

Следующие авторские книги Глазкова: «Книга Первая: Перед войной. 1933–1941» (машинопись 1971), «Книга Тринадцатая. 1953» (машинопись 1957), «Книга четырнадцатая. 1954» (машинопись 1960), «Книга Двадцать первая. 1961» (машинопись 1961)[3], «Книга

---

[3] На титуле «Книги Двадцать первой» автограф Глазкова:

Стихи лишь те войдут в века,

В которых крепость коньяка! 10 октября 1961.

Тридцать шестая. 1976» (машинопись 1977). Кроме цельных книг, есть несколько десятков разрозненных листов машинописи; здесь много никогда не печатавшегося, в том числе и в постсоветское время, и – что представляется нам особенно интересным – неизвестные (или, по крайней мере, не печатавшиеся) редакции некоторых «классических» текстов Глазкова, с неизвестными вариантами строк и даже неизвестными строфами (среди них «Азбука теней», «Все происходит по ступеням», «Лапоть», «Ты, как в окно, в грядущее глядишь…», «Пусть жизнь трудна…», «Про корову», «Эфиопская шутка»). Вообще самиздатское бытование, видимо, приводит к тому, что текст склонен меняться чаще и интенсивнее, чем тогда, когда ему обеспечена «нормальная» публикация, для которой поэт вынужден принимать «окончательное» решение. Среди заслуживающих внимания версий отдельных произведений – случаи, когда от большого текста отрываются две-четыре строки и начинают существовать самостоятельно (для Глазкова это обычная практика; каждая новая порция «самсебяиздата» (а иногда, возможно, и самиздата, подготовленного не самим автором, а его читателями) предлагает новые случаи такого рода).

Возможно, Глазкову принадлежат три текста на отдельных листочках, сохранившихся среди стопки машинописи с ранними стихами Некрасова[4]: «Для чего?», «Осенний пейзаж» и «Барометр». Среди напечатанных и доступных нам самсебяиздатских стихов Глазкова этого найти не удалось, но глазковская здесь и картина мира (в «Осеннем пейзаже», например, совершенно не свойственная Некрасову оценка человеческого городского мира с «костюмами» и «машинами автомобилистов» как «пошлого»), и несколько подчеркнутая дидактичность (особенно в маленьком цикле «Для чего?»), и стих и некоторые особенности композиции и вообще поэтического языка (четырехстопный ямб, которому «неклассическое» звучание придает сплошная женская рифма; подводящее итог восклицание; сама манера сравнивать поэзию с чем-то – в «Барометре»). Есть и некоторые свойства машинописи, сближающие эти листочки с заве-

[4] Публикуемый ниже текст дается по беловой машинописи; в той же стопке – еще почти два десятка листов машинописи, иногда с рукописной правкой; некоторые явно представляют собой попытку – под влиянием Г.В. Сапгира – «детских» стихов, попытку, признанную автором неудачной, и написаны, следовательно, не раньше 1960 г. (Некрасов впервые приехал в Лианозово и познакомился с Сапгиром в конце 1959); именно среди такого «детского» обнаруживаются, кстати, публиковавшиеся потом стихи «Сизый, как на кухне…»; много текстов, написанных силлабо-тоническим стихом и дольником, строфически организованных, видимо, совсем ранних (середина 1950-х?).

домыми перепечатками стихов Глазкова в архиве Некрасова: цветная копирка, подчеркивание названия (в стихах, точно принадлежащих самому Некрасову, этого не бывает). Приведем полностью одно из этих стихотворений, «Барометр»: «Не блеск и мишура, а правда / Читателя затронет. / Стихи – не форма для парада, / Поэзия – барометр! // Она укажет и предскажет / Сердец людских погоду, / С огромной точностью покажет / Грозу и ясь народу. // А иногда в литературе / Всё выглядит «прекрасно». / Барометр при грозе и буре / Показывает: ясно. // Да, ясно мне: любой погоде / Противны «ясно» эти, / А инструмент такой негоден, / И даже хуже – вреден!».

Если эти стихи – все-таки подражание Глазкову (по-ученически буквальное; в пользу такого предположения может быть то, что трудно объяснить, почему Глазков не публиковал таких стихов – среди напечатанных у него были и похуже, да и советская цензура во времена оттепели, кажется, вряд ли бы это не пропустила), то тогда это у Некрасова единственный случай прямого ученичества, что свидетельствует об исключительном значении для него Глазкова как учителя; если эти стихи глазковские – сама возможность перемешать их со своими собственными, пусть и случайно, – о многом свидетельствует.

Е.Ю. Зубарева *(Москва)*

«ЛАНДШАФТНАЯ ПРОЗА» В.П. НЕКРАСОВА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ: ОБРАЗ ИТАЛИИ

В одном из писем В.П. Некрасов однажды заметил: «А я люблю бездельничать, шляться, трепаться, валяться на берегу речки, на диване, листать старую «Ниву» <… > в дилетантстве ничего дурного нет. Писатель по призванию, по натуре своей должен быть проповедником, учителем, а ни тем, ни другим мне быть не хочется. И ощущать какую-то свою особую миссию тоже не хочется. А хочется говорить то, что хочется (в меру возможности, конечно, увы), и о чем хочется, и как хочется, и когда хочется. И это я делаю»[1]. Казалось бы, случайно возникшее в потоке речи слово «дилетантство» в действительности является принципиально важным в эстетической парадигме писателя, как и еще одно определение – «зевака». Именно

[1] *Виктор Некрасов* и Владимир Корнилов. Письма и вокруг / Публ., ком. и примеч. Л. Беспаловой http://www.nekrassov-viktor.com/Letters/Nekrasov-Letters-Kornilov.aspx.

оно было вынесено в название одного из произведений Некрасова, став смысловым центром предваривших ее эпиграфов и прочертив логическую траекторию авторских рассуждений в самом начале произведения. Полемизируя с традиционными толкованиями смысла этого слова, Некрасов апеллировал к В.М. Гаршину как автору статьи «Заметки о художественной выставке»: «Я же не только не презираю (зевак. – Е.З), но защищаю и утверждаю, что зевакой быть надо, то есть быть человеком, который, как сказал Гаршин, «не пропустит интересного зрелища». А интересное <…> разбросано буквально на каждом шагу»[2].

В «Записках зеваки» Некрасов, по сути, сформулировал главные принципы своей повествовательной стратегии, основы которой закладывались на протяжении предшествующих этапов его творчества. Она предполагала не только выбор амплуа «зеваки» для рассказчика, установку на общение с читателем, использование пушкинского принципа «свободной беседы» с ним, но и определенную композиционную логику, ломающую линейное повествование. Подчеркивая, что он «не гонится» «за последовательностью и хронологией», автор предупреждает своего «спутника» – читателя: « <…> не удивляйся, если, выйдя с тобой, например, из московского Центрального телеграфа и свернув налево, мы попадём не на улицу Герцена, а на площадь Тертр возле собора Сакрэ-Кёр на Монмартре или начнём вдруг выбирать пудовые арбузы у мечети Биби-Ханым в Самарканде…»[3]. Выбор модели повествования для Некрасова становится формой поиска маршрута прогулки, девиз которой сформулирован так: «давайте гулять, глазеть и вспоминать».

Очевидно, что жанровая форма «литературной прогулки», которой отдает предпочтение писатель, предопределяет и структуру сюжета, и композиционную логику, и стиль повествования. Однако есть еще одна важная особенность повествовательной стратегии Некрасова, которая позволяет вывить принципиальное отличие созданной им модели «литературной прогулки» от других ее форм, которые можно обнаружить в творчестве его предшественников. Повествователь предлагает воображаемому спутнику не только «без плана <…> бродить по улицам незнакомого города, предпочитая их шум или тишину – тишине прославленных музеев», но и «просто так, без дела, походить по улицам, руки в брюки, папиросу в зубы,

---

[2] *Некрасов В.П.* Как я стал шевалье. Екатеринбург. 2005. С. 328.

[3] Там же. С. 329.

задирая голову на верхние этажи домов, которых никто никогда не видит, так как смотрят только вперёд (или направо, налево, витрины, киоски)…»[4]. Эффект движения «зеваки» создается благодаря смене ассоциаций, возникающих при созерцании определенных элементов городского пейзажа. Одним из основных объектов внимания автора становятся здания. Пристальное внимание повествователя к структуре ландшафта и архитектурным особенностям домов обусловлено в равной мере как остротой профессионального взгляда, так и спецификой распределения читательского внимания.

Все эти принципы воплощаются уже в ранних образцах «ландшафтной прозы» Некрасова и особенно ярко, в частности, представлены в образе Италии в путевых заметках «По обе стороны океана» (1962). Свой рассказ об этой стране писатель строит как поток ассоциаций, оформленных с помощью приема монологизации диалога с воображаемым собеседником. При этом Некрасов использует возможности литературной игры, прибегая к помощи традиционных для русской литературы форм беседы с читателем: «Придирчивый читатель вправе возмутиться: сумбур какой-то. И о том и о сем. Напрасно все-таки автор нарушил вторую заповедь – с планом оно все-таки лучше, плавнее, понятнее…» [5]. Но именно план, по мысли автора, не позволит пережить всю яркость впечатления, дарованного неожиданностью появления того или иного элемента пейзажа или архитектурного объекта.

В некрасовских путевых заметках пока еще не так много места отведено городским видам. Значительно больше внимания уделяется описанию впечатлений от встреч, разговоров, изображению социальной и культурной жизни страны, что объяснимо обстоятельствами и временем поездки, о которой рассказывает Некрасов. Создавая образ Италии в путевых заметках, писатель уже пробует посмотреть на нее глазами «зеваки». Однако не просто мозаичность, но отчасти даже «осколочность» текста не позволяет пока увидеть в нем той выраженной ландшафтности, которая появится позднее в «Записках зеваки» или «мемуарных записках» «Взгляд и нечто». В то же время уже здесь заметно тяготение писателя к той жанровой форме, которую, в частности, использовал Н.В. Гоголь в таком произведении, как «Рим», – отрывку. Именно в гоголевском «отрывке» можно увидеть попытки создания объемного образа воссоздаваемого пространства, в которое погружается персонаж: «Величаво глянул на него

---

[4] *Некрасов В.П.* Как я стал шевалье. Екатеринбург. 2005. С. 328.

[5] *Некрасов В.П.* По обе стороны океана**.** М., 1991. С. 20.

тяжелый граненый купол ее собора, темные дворцы царственной архитектуры и строгое величье небольшого городка. Потом понесся через Апеннины, сопровождаемый тем же светлым расположением духа, и когда наконец после шестидневной дороги показался в ясной дали, на чистом небе, чудесно круглившийся купол – о!.. сколько чувств тогда столпилось разом в его груди! Он не знал и не мог передать их; он оглядывал всякий холмик и отлогость. И вот уже наконец Ponte Molle, городские ворота, и вот обняла его красавица площадей Piazza del Popolo, глянул Monte Pincio с террасами, лестницами, статуями и людьми, прогуливающимися на верхушках. Боже! как забилось его сердце!»[6]. Значимость для Некрасова гоголевского литературного опыта подчеркивается отсылками к его творчеству, рассыпанными в разных фрагментах некрасовских текстов. Если созерцание Рима воспринимается Гоголем как чтение романа[7], то восприятие Италии у Некрасова рождает маршруты «литературной прогулки». Именно поэтому в тех фрагментах текста, в которых речь заходит об итальянских пейзажах, писатель отказывается от традиционных для путевого очерка или путевых заметок форм изображения, намеренно перекомпоновывая части увиденных картин и организуя собственный, авторский, ландшафт, акцентируя внимание на наиболее значимых для себя элементах.

Например, описывая прогулку по Флоренции, которая, так же как авторское повествование, строится по принципу: «Шли без всякой цели, куда глаза глядят. По улочкам, переулочкам, вдоль набережной Арно», повествователь фиксирует взгляд читателя на конкретном объекте, которым становится мост Понто-Веккио. Но читатель не увидит традиционного описания его конструкции. Автор стремится создать общее ощущение врастания воображаемого собеседника в воссоздаваемый ландшафт, своеобразие которого определяется временем его формирования («это стариннейший мост, ему четыреста лет»), его организацией и соединением в нем несоединимого («он мост и в то же время улица. На нем лавки и магазины, в основном, ювелирные»[8]), процессом его визуализации и одновременно подключением возможностей сенсорики: «Живописнее его нет в мире мостов. И вот мы вышли на этот мост. Облокотились о

---

[6] *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: в 8-ми т. М., 1984. С. 184.

[7] Об этом см. подробнее: *Падерина Е.* Рим как роман (по письмам Гоголя второй половины 30-х – начала 40-х гг.) // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. С. 216–230.

[8] *Некрасов В.П.* По обе стороны океана**.** С. 13.

перила. Смотрели на стремительную Арно под нашими ногами, на огни ночного города, отражающиеся в ней»[9].

Некрасов неслучайно подчеркивает, что тонкость ощущения собственного присутствия в пространстве города зависит от степени растворенности в созерцаемой реальности, от внутренней свободы, которая невозможна при осознании себя туристом. Постижение ландшафта во всей его объемности возможно лишь тогда, когда его элементы воспринимаются как части живого мира, когда Понто-Веккио, например, «из знакомого превратился в друга»[10]. Автор подчеркивает, что путешественники «сроднились» с Флоренцией, Сиена в его восприятии предстает как причудливое сочетание разных эпох и стилей: с одной стороны «кубические дома», а с другой – «Средневековье, карабкающиеся в гору улочки, лестницы, аркады, внезапно открывающиеся маленькие площади, дворики с фонтанами. И все это XIV, XIII, XII века. И все это какого-то особого, своего, коричневато-рыжеватого, «сиенского» цвета»[11].

Своеобразие образа Италии, приемы его создания позволяют говорить о том, что повествовательная стратегия, представленная в зрелой прозе Некрасова, формируется постепенно, расширяя свои возможности. Специфика авторского подхода нередко интерпретируется как установка на подчеркнутый непрофессионализм, истоки которой объяснял сам писатель. Однако можно с уверенностью говорить, что в творчестве Некрасова существуют произведения, в которых видимый писательский «непрофессионализм» актуализирует профессионализм другого свойства, обусловленный тем образованием, которое было получено Некрасовым и во многом определяло его взгляд на мир.

Е.П. Мельничук *(Москва)*

ХУДОЖНИК И ВЛАСТЬ КАК ПРЕДМЕТ ТВОРЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ В НЕОФИЦИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 50–60-Х ГОДОВ

В 1966 г. в Москве состоялся суд над писателями А. Синявским и Ю. Даниэлем, которые обвинялись за антисоветскую агитацию и пропаганду в своем творчестве. В своем последнем слове на суде

[9] Там же. С. 13–14.

[10] Там же. С. 14.

[11] Там же. С. 22.

А. Синявский произнес фразу-предупреждение: «Так просто – ходят благополучные снаружи люди, а внутри они фашисты, готовые поднять мятеж и бросить бомбу»[1]. Поэт Ю. Галансков, одна из центральных фигур поэтических чтений у памятника Маяковскому, в начале 60-х гг. призывал толпу: «Идите и доломайте гнилую тюрьму государства! Идите по трупам пугливых тащить для голодных людей черные бомбы, как сливы, на блюдища площадей»[2]. Десятью годами ранее невозможно было даже представить, что столь дерзкие речи будут произноситься в зале суда и с пьедестала памятника. Катализатором перемен послужили изменения в культурной политике, произошедшие с приходом к власти Н.С. Хрущева. Отправной точкой перемен можно считать XX Съезд ЦК, на котором первым секретарем был зачитан секретный доклад о культе личности Сталина. Доклад был опубликован в сокращенном варианте под названием «О преодолении культа личности и его последствий». Доклад побудил широкую общественность пересмотреть сложившиеся представления о власти. На волне всеобщего освобождения от иллюзий о недавнем прошлом во второй половине 1950-х гг. интеллигенция начала формировать группы единомышленников, которые примерно одинаково смотрели на советскую власть и у которых были общие взгляды на искусство. Именно в такой атмосфере формируются неофициальные группы писателей и художников. Первые очаги неофициальной жизни складываются на периферии. С середины 1950-х гг. в цитадель молодых интеллектуалов превращается изба поэта и художника А.А. Штейнберга в Тарусе, за плечами которого война и два срока лагерей. К концу 1950-х гг. в пригороде Москвы, на станции Лианозово, формируется еще один центр неофициальной культурной жизни – Лианозовская группа. Её духовным центром была семья поэта и художника Е.Л. Кропивницкого. В группу входили поэты В. Некрасов, Г. Сапгир, И. Холин, художники О. Рабин, В.Н. Немухин и Л.А. Мастеркова. Очаги неофициальной жизни распространялись сетью по Москве, формируя тесные сообщества деятелей искусства, для которых наивысшую ценность представляла творческая свобода: группа Черткова (собирались на Большой Бронной в квартире поэтессы Г. Андреевой), «на Южинском» в старинном розоватом особняке–коммуналке юные таланты искали прибежище у прозаика и философа Ю. Мамлеева.

---

[1] Цена метафоры или преступление и наказание Синявского и Даниэля. М., 1990. С. 476.

[2] «ФЕНИКС» – журнал московской молодежи // Грани. 1962. № 52. С. 154.

Исследовательская традиция изучения неофициальной культурной жизни второй половины XX века сформировалась в середине 60-х гг. на Западе. В западных исследованиях доминирует политическая составляющая, на первый план выдвигается противостояние художников и писателей советской системе. Несомненно, этот аспект очень важен, но не исчерпывает всей проблематике. Сегодня появляется все больше исследований, которые фокусируются не на политической проблематике произведений, а на эстетической, что позволяет более полно взглянуть на творчество неофициальных авторов, но многие сюжеты остаются вне поля зрения исследователей. В докладе я обращаюсь к поэтическим встречам у памятника Маяковскому и рассматриваю их как отдельный «сюжет», сыгравший важную роль в неофициальной культурной жизни 1950–1960-х гг. и заслуживающий более пристального внимания, чем ему было принято уделять. Через призму истории встреч прослеживается, как происходили колебания маятника от Оттепели к заморозкам, как на смену терпимому отношению со стороны власти к «маяковцам» приходит враждебное. Встречи у памятника Маяковскому стоят в одном ряду с Оттепельными явлениями, которые последовали после XX съезда КПСС: Всемирный фестиваль молодежи 1957 г., иностранные выставки в Москве (1956 г. выставка работ Пикассо, американская выставка 1959 г.), деятельность журнала «Новый мир» во главе с А.Т. Твардовским. В то же время прекращение встреч у памятника и разгон «маяковцев» в 1961 г. отсылает нас к событиям, символизировавшим заморозки, которые следовали по пятам Оттепельных событий: Венгерское восстание 1956 г., жестоко подавленное советскими войсками, травля Б.Л. Пастернака 1958 г. за публикацию романа «Доктор Живаго» за рубежом, скандал на выставке «30 лет МОСХу» в Манеже в 1962 г., встречи Н.С. Хрущева с интеллигенцией после скандала. Для второй половины 1950-х гг. по конец 1980-х гг. характерно сосуществование этих двух тенденций, Оттепельных и застойных, которые были частью одной культурной парадигмы. Через призму истории встреч на площади Маяковского можно увидеть, как на поверхности оказывалась то одна тенденция, то другая. Как на смену терпимому отношению со стороны власти к «маяковцам» приходит враждебное.

Отдельное внимание в докладе уделено анализу самиздатовского журнала «Феникс», в котором были опубликованы стихи и проза «маяковцев». Анализ показал, что антисоветская направленность журнала заключалась не столько в выпадах против советской власти, сколько в попытках отстоять право выбора самостоятельного творческого метода и пути, который выходил за рамки социалистическо-

го реализма. Поэты журнала «Феникс» стремились восстановить связь с поэтической традицией начала XX в., оставшейся на периферии литературного процесса в силу исторических событий. «Молодые авторы находятся в состоянии поисков, обобщённых неповторимых поэтических миров и новых форм их выражения», – описывает модернистские эксперименты молодых поэтов литературный критик журнала «Грани» Н. Тарасова в статье «Век крушения вер…»[3]. Поэты «маяковцы» выбирали себе учителей по духу, соответствующие характеру, образу мышлений: раннее творчество Маяковского (Ю. Галансков), ранний Пастернак (С. Красовицкий) и Блок (В. Ковшин). Не ускользнуло огромное влияние Велемира Хлебникова, А. Крученых. Нельзя не обратить внимание, что протестные стихи, опубликованные в журнале, звучали в унисон идеям XX съезда КПСС. Поэты боролись с пережитками прошлого, с культом личности Сталина: «…Мы призваны переделать/ записки главбуха/ Мы равноправные правнуки/ Семнадцатого года/ Мы приправа к правде/ Которую уродуют…» (из стихотворения «Звуки» А. Шухта)[4]. Литературовед и участник чтений И. Волгин так характеризует свое поколение: «Все наше поколение было антисталинским. Никто не мыслил возможности возрождения сталинизма. Но и никто не связывал свое будущее с борьбой против советской власти…Мы видели пороки системы, но не считали болезнь летальной. Наше дело – ускорить процесс выздоровления, действовать, так сказать, изнутри, ибо мы часть этого организма».

Деятельность, которую вели «маяковцы», – издание самиздатовских журналов («Бумеранг», «Феникс», «Коктейль»), попытка создать клуб неофициальных искусств под сенью райкома, публичные выступления «наших» под предводительством В. Осипова на официальных собраниях с целью «сокрушить конформизм, единообразие, лишенное творческого начала»[5] – в полной мере отражает, как интеллигенция в условиях Оттепели взаимодействовала с властью, завоевывала право на свободный творческий путь. В своем стремлении обрести свой путь в литературном процессе участники чтений у памятника Маяковскому были не одиноки. Вспомним судебный процесс, учиненный над писателями Синявским и Даниэлем в

---

[3] *Тарасова* Н. Век крушения вер… (заметки о журнале «Феникс») // Грани. 1962. № 52. С. 194.

[4] «ФЕНИКС» – журнал московской молодежи // Грани. Франкфурт-на-Майне. 1962. № 52. С. 133.

[5] *Поликовская Л.* Мы предчувствие… предтеча… Площадь Маяковского 1958–1965 М., 1997. С. 175.

1966 г., за их творчество. Авторы подверглись не просто общественному осуждению, их привлекли к суду по статье 70 Уголовного кодекса – за антисоветскую агитацию и пропаганду, распространение антисоветской литературы. Произведения А. Синявского и Ю. Даниэля не вписывались в рамки господствующей эстетики соцреализма, они были написаны в гротескной форме и вобрали в себя элементы фантастики. Противоречия с советской властью А. Синявский определял не как политические, а как «стилистические разногласия». Позднее он так объяснял свое творческое поведение: «Я мечтал создать вторую литературу, – вторую не в смысле антисоветскую, а другую по стилю»[6]. Публикация такого рода произведений в СССР была невозможна, поэтому передача рукописей за рубеж под вымышленными именами (Ю. Даниэль – Николай Аржак), А. Синявский (Абрам Терц) – была попыткой обрести тот путь в литературе, по которому нельзя идти в советское время, так же как и деятельность, которую вели «маяковцы», включая публикацию своих произведений в неофициальных журналах – была попыткой обрести своего читателя и вписаться в литературный процесс.

В.А. Редькин *(Тверь)*

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АКСИОЛОГИЯ НИКОЛАЯ ТРЯПКИНА

Творчество Н.И. Тряпкина – вершина русской поэзии XX века, яркий пример своеобразного романтизма с ориентацией на национальные корни, одержимостью русской идеей, литературной реанимацией фольклорной образной системы, духовной основы народной аксиологии и аксиологии православия. Николай Иванович Тряпкин родился 19 декабря 1918 года в деревне Саблино Старицкого уезда Тверской губернии в семье крестьянина-столяра. В 1930 году во время коллективизации семья вынуждена была перебраться в село Лотошино, в избенку в три окошка, которая и стала для Тряпкиных родным гнездом до 1950 года: «Принимай же, изба! Распахни свои древние прясла! / Приголубь же меня, пацана из тверских деревень! / И я сделаю все, чтобы печка твоя не погасла, / Подновлю твои стены, украшу сиренью плетень»[7].

---

[6] *Голубков М.М.* История русской литературной критики XX века (1920–1990-е годы): учебник для бакалавриата и магистратуры / М.М. Голубков. М.: Юрайт, 2018. С. 232

[7] *Тряпкин Н.И.* Горящий Водолей. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 463. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

В художественной системе поэта сплелись образы, навеянные впечатлениями детства, быта и природы Верхневолжья и русского Севера, где бережно сохранялись национальные традиции, память об историческом прошлом. Эти впечатления дали богатую пищу чувству и воображению. По словам В. Кожинова, стихи Тряпкина, которого он считал, наряду с Юрием Кузнецовым, самым значительным русским поэтом конца XX века, предстают «как откровение, как познание тайны»[8]. У Тряпкина бытие предстает в метафизической реальности, он отвергает узкоклассовый подход к истории, воспринимает человека не как средство, а как цель истории.

Вряд ли можно согласиться с мнением В.С. Камышана, который считает, что Н. Тряпкин обращается к традиции русской поэзии «преимущественно XX века и лишь в отдельных «местах» века XIX».[9] Укорененность его поэзии более глубокая. С.Ю. Николаева, например, находит в его стихах реминисценции из «Слова о Законе и Благодати» митрополита Илариона, «Четьих-Миней», «Повести о бражнике», «Жития» протопопа Аввакума и множество перекличек со «Словом о полку Игореве»[10]. Творчество Николая Тряпкина лежит в русле великой национальной традиции, и не столько воссоздающей, сколько пересоздающей действительность на духовной основе, идущей из глубины веков. Именно поэтому его поэтическое наследие нельзя свести к понятиям «соцреализм», «тихая лирика» или «деревенская поэзия».

Основным при анализе поэзии Тряпкина оказывается аксиологический аспект. Важнейшими категориями в его художественном мире являются такие понятия, как совесть, сострадание, стыд, вина, боль, память, добро, справедливость, свобода, гармония и дисгармония мира. С этой точки зрения творчество Н. Тряпкина едино, целостно, хотя по мере приобретения автором нового социального и духовного опыта оно эволюционировало. Происходило углубление миропонимания, совершенствование образной системы.

В сороковые годы поэт развивал романтические мотивы единства природного и социального миров, единства труженицы-природы и труженика-человека, солнца, несущего человечеству свет

---

[8] *Кожинов В.В.* Статьи о современной литературе. М.: Современник,1982. С. 50.

[9] *Камышан В.С.* Строй и лад. Юрий Кузнецов и Николай Тряпкин // Неизбывный Вертоград. Альманах Всероссийского фестиваля имени Николая Тряпкина. М.: НИЦ «Академика». 2010. С. 67.

[10] См.: *Николаева С.Ю.* Концепция мира в поэзии Николая Тряпкина // Неизбывный Вертоград. Альманах Всероссийского фестиваля им. Н. Тряпкина. М.: НИЦ «Академика». 2010. С. 114–115.

и тепло, и советского солдата, в ратном подвиге победившего фашизм. Он любовался тем, как «трактора заключают с грачами договор на рабочий сезон», а «солнце, как шлем Сталинграда, над великой рекою встает» («Пусть метель засыпает ложбины…»). Природа, как это было в фольклоре и древнерусской литературе, сочувствует и сопереживает русскому воинству: «То по ночам в седые травы / Сочится раною звезда». Поэт советской эпохи утверждал единство национального мира с включением в него мифологии древних славян, русского фольклора, христианства и реалий современности: «Здесь прадед Святогор в скрижалях не стареет, / Зато и сам Христос не спорит с новизной. / И на лепных печах, ровесницах Кощея, / Колхозный календарь читает домовой»[11]. Лирический герой предстает в романтическом образе одинокого древнерусского всадника, что скачет под луной во времени и пространстве («Лунный час»).

На философский уровень познания действительности Тряпкин выходит в таких произведениях, как «Лозняком, да выгоном, да лугом…», «Пожалею забытую зорьку мою…», «Дай мне, земля, в эти громкие годы…», «Завещание». При этом он опирается на традиции русской поэтической классики, его стихи интертекстуальны. Так, эпиграфом к стихотворению «Проселки» послужили слова А.К. Толстого «Колокольчики мои, цветики степные», что позволило создать определенное настроение и музыкальный тон.

Для поэтов, уходящих корнями в деревенскую почву, характерно особое внимание к устному народному творчеству, широкое использование как эпических жанров – былины, сказки, легенды, так и лирических, песенных. В стихах Николая Ивановича Тряпкина это проявилось особенно ярко. Сказочные образы возникают у него, прежде всего, там, где речь идет о детстве, о природе, о славянской древности. Тряпкин поддерживает и по-своему развивает известный былинный мотив: истинный богатырь и защитник отечества черпает силы в родной земле. Это главная мысль стихотворения «Исцеление Муромца»: «Исходили вы тыщи привольных путей / По Руси и по Чуди. / Мне бы чуточку пыли от ваших лаптей, / Разлюбезные люди». Песенный жанр – один из ведущих в поэзии Тряпкина. Широко известны такие его песни, как «Летела гагара», «А на улице снег», «Ходит ветер в чистом поле», «Ягодиночка», «Белая ночь» и др. Лирический герой стихотворений Тряпкина – певец, песельник, скоморох, он поет свои стихотворения-песни: «Запеваю первую, начальную, / Самую любимую пою».

---

[11] *Тряпкин Н.И.* Стихотворения. М.: Детская литература. 1983. С. 17.

Вначале духовная традиция православной веры входит в стих Тряпкина на уровне образа, сравнения, метафоры, когда русская печь ассоциируется с алтарем, его жилище со скитом, а сон становится благословенным. Но хотя, обращаясь к своей молодости, Тряпкин признавался: «Надеждами по-детски очудачусь, / Неверием измучаю себя», – с самого начала стержнем системы нравственных ценностей в его творчестве являлось духовно-религиозное начало, основанное на традиционном русском православии с его милосердием, состраданием, соборностью, стремлением к справедливости и полным неприятием гордыни, индивидуализма, насилия.

В отличие от идеологической установки тех советских поэтов, кто ориентировался на коммунистические идеалы, Тряпкин чувствует ответственность не перед будущими поколениями, а перед своими дедами и прадедами. С его точки зрения, именно голос крови поможет преодолеть дремоту современного национального сознания и вернуться к традиционным духовным ценностям, вере предков, которую символизирует колокольный звон («И проснется в моей дремоте / Тот забытый вечерний звон…»[12]). В стихотворении «Кто с нами?» поэт не только призывает к соборному единству, но и выстраивает программу действий и ценностный ряд. Это вешний плуг (труд), ясное солнце (свет), босиком по рыхлой земельке (неразрывная связь с землей), вольная песня (песня – душа народа), русское слово (национальное начало), сев на пашне, добрая слава.

В статьях И. Ростовцевой, В. Котельникова, В. Кожинова, С. Куняева, Г. Красникова, В. Камышана справедливо говорится о «всемирности» мышления Тряпкина, о его космизме. В 1960-е годы он создал замечательные стихи об освоении человеком космоса: «Мелодия высотных пустынь» и «Где-то есть космодромы…». Образы, связанные со звездным миром, вселенной, космосом, буквально пронизывают стихи поэта, приобретая особый философский смысл. По наблюдению С.Ю. Николаевой, наиболее часто повторяется в стихах Н. Тряпкина образ Млечного пути, на основе которого возникает «интереснейший мотивный комплекс» («Это Млечный путь, Млечная река, Млечная галактика, Млечная арка, Млечная перекладина, Звездная перекладина, Хребтина поднебесная, Млечный кряж и др.»[13]). Космизм Тряпкина носит не самодовлеющий характер, а

---

[12] *Тряпкин Н.И.* Стихотворения. М.: Сов. Россия. 1977. С. 61.

[13] *Николаева С.Ю.* Концепция мира в поэзии Николая Тряпкина // Неизбывный Вертоград. Альманах Всероссийского фестиваля им. Н. Тряпкина. М.: НИЦ «Академика». 2010. С.109.

укоренен в мифологии и библейской традиции, связан с идеей Божественного сотворения мира. Так, в «Песне о великом нересте» нерест сопоставляется с клокотаньем земли в начале Творения.

Постепенно поэт приходит к миропониманию, в основе которого лежит представление о существовании мира иного, горнего. Это проявлялось и в стихах, связанных с детскими воспоминаниями, и в разработке темы Великой Отечественной войны, и в стихах о народном быте, и в произведениях о России. В его поэзии возникает образ родины страдающей, «принакрытой гарью», «в запредельной пурге», с долей – «змеёй подколодною», с «провалами черных темниц». В стихотворении «Горячая полночь! Зацветшая рожь!..» возникает образ могучего дуба, сок-молоко которого, как живая вода, возродит не только русский, но и другие духовно близкие народы, и «вызреет в мире громовая рожь», «умножатся роды, прибавится сил, / Засветятся камни у древних могил».

Стихи Николая Тряпкина девяностых годов проникнуты трагическим пафосом. Поэт народный, он в то же время и поэт державный, ибо разрушение сильного, могучего государства, свобода, понятая как свобода грабежа и насилия, всегда несет народу неисчислимые беды, духовную деградацию, вымирание. Именно поэтому он обращается с мольбой к высшим силам о сохранении Советского Союза как оплота стабильности и дружбы народов: «За великий Советский Союз! / За святейшее братство людское! / О Господь! Всеблагой Иисус! / Воскреси наше счастье земное». Здесь воплотилась многовековая мечта русского народа о справедливом теократическом государстве: «Подними Ты мой Красный Союз / До Креста Своего аналоя». В стихотворении «Мать» возникают образы распятого Христа и Божьей матери, при этом образы Матери-Богородицы и Матери-Родины сливаются воедино в безмерном, невыносимом страдании, а путь Христа ассоциируется с судьбой русского человека, оказавшегося в одиночестве в своем горе: «А он кричал с высокого распялища – / Почти один»[14].

В своих произведениях Тряпкин не искажает, не идеализирует и не модернизирует трагическую историю XX века. Исторические оценки Тряпкина не носят сиюминутный, конъюнктурный характер. Бессмысленно осуждать сталинскую эпоху с её жестокостью и невзгодами. С точки зрения поэта, она заслуживает иного подхода и глубинного осмысления: «Эти годы ждут своих Шекспиров, – / Где нам совладать!». И заканчивает поэт экскурс в недавнюю историю в

[14] *Тряпкин Н.И.* Горящий Водолей. М.: Молодая гвардия, 2003. С. 410.

своих «Стансах» всепримиряющим образом света, света надежды: «Но все проходит. И над Русью / За светом новый вспыхнет свет…». Романтическое видение мира питает надежду на духовное возрождение России.

С.Ю. Николаева *(Тверь)*

ТРАДИЦИИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ И.С. СОКОЛОВА-МИКИТОВА

И.С. Соколов-Микитов считал, что с «большаком» русской классической литературы его связывают прежде всего традиции И.С. Тургенева и С.Т. Аксакова: «Я… как последняя береза на русском забытом большаке. Не велико дерево выросло, но все же росло у русского большака»[1]. Однако думается, что связи писателя с магистралью русской литературы были еще глубже и мощнее. Ведь далеко не всегда писательские декларации выглядят так отчетливо, как в учебнике. Иногда они имеют характер легендарный и баснословный, особенно если дошли до нас благодаря свидетельствам современников. Так, в известной статье В. Лакшина дается описание дружеской беседы А.Т. Твардовского с И.С. Соколовым-Микитовым: «Я тут сделал маленькое открытие, как вы на него посмотрите, Иван Сергеевич? – начинал Твардовский, едва обменявшись первыми вопросами о здоровье. – Оказывается, знаменитые клейкие листочки были уже у Пушкина:

…Скоро ль у кудрявой у березы
Распустятся клейкие листочки,
Зацветет черемуха душиста.

А Достоевский в Карамазовых взял это как готовую цитату. Вот в литературе как бывает… Всё связано со всем. <…> А еще бы! А еще бы! – Соколов-Микитов одобрительно хмыкает. Слова о клейких листочках вызывают у него свое воспоминание»[2].

И действительно, в творческом «кузовке» у писателя имеется изумительное стихотворение в прозе, достойный ответ на поэтический вызов Пушкина: «Есть в русской природе особенный день, когда на березах начинает распускаться молодая листва. Выйдешь на волю и радостно ахнешь: зеленой нежной дымкой покрылись лесные

---

[1] *Соколов-Микитов И.С.* Собр. соч.: в 4 т. Л.: Худож. лит., 1987. Т .4. С. 369.

[2] *Лакшин В.Я.* «Я сам был Россия…» // *Соколов-Микитов И.С.* Возвращение. М.: Худож. лит., 2010. С. 714–736.

опушки. Клейкой нежной листвою пахнет в березовой роще. Как хороши молодые березовые листочки! Войдя в лес, человек чувствует свежее дыхание пробудившейся земли. Пройдет день-другой – и все березы покроются молодой густой свежей листвою» («На теплой земле»).

В мемуарах В. Лакшина говорится не только о Пушкине, но и о Достоевском, воспоминания о котором тоже имеют для Соколова-Микитова особое значение: «– Не помню, случалось ли мне вам рассказывать, благодаря чему или, вернее сказать, кому появился я на белый свет? – Нет… – А благодаря старцу Зосиме из «Братьев Карамазовых». – Как так?! – А так, – продолжает довольный произведенным эффектом Иван Сергеевич. – Если б не Зосима (так Достоевский старца Амвросия назвал), меня бы и на свете не было».

И далее следует необыкновенная история о том, как матушка писателя, надумав выходить замуж, пошла в Оптину пустынь советоваться к старцу Амвросию. Три жениха сватались: начальник станции, молодой купчик и лесник Сергей. И хотя лесник был не слишком состоятельным человеком, тогда как два других жениха позавиднее, «Амвросий расспросил ее ласково и сказал: “Выходи, Машенька, за Сергия”. В первую минуту она изумилась, но дело было решено. “Она вышла за Сергея. У них родился мальчик. Это был я”, – объявлял с торжеством Иван Сергеевич. – Вот что значит, – заключает свой рассказ Иван Сергеевич, – и в жизни всё со всем связано. Так и я, выходит, связан с “Братьями Карамазовыми”»[3].

Вот он, семейный миф: писатель Соколов-Микитов появился на свет божий по завету старца Зосимы… Этот миф имеет важное значение: он не только раскрывает семейную историю родителей Соколова-Микитова, но прежде всего проясняет литературный генезис писателя.

Философия природы, любовное воссоздание жизни природы как проявления ее божественной сущности – эти принципы легли в основу творческой программы Соколова-Микитова, опиравшегося на традиции великого предшественника. Отношением к природному миру как миру Божьему Достоевский наделил своих старцев и странников, простых людей крестьянского сословия. В рассказе старца Зосимы, например, есть фрагменты, близкие по своей стилистике и содержательной глубине к текстам произведений Соколова-Микитова: «Ночь светлая, тихая, теплая, июльская, река широкая,

---

[3] *Лакшин В.Я.* «Я сам был Россия…» // *Соколов-Микитов И.С.* Возвращение. М.: Худож. лит., 2010. С. 714–736.

пар от нее поднимается, свежит нас, слегка всплеснет рыбка, птички замолкли, все тихо, благолепно, все Богу молится. <…> Всякая-то травка, всякая-то букашка-то, муравей, пчелка золотая, все-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну Божию свидетельствуют <…>. Поведал он мне, что лес любит, птичек лесных; был он птицелов, каждый их свист понимал, каждую птичку приманить умел; лучше того, как в лесу, ничего я, говорит, не знаю <…> все создание и вся тварь, каждый листик устремляется к слову, Богу славу поет»[4]. Близкие суждения высказывают и другие герои Достоевского. В частности, Маркел, брат старца Зосимы, особенно умиляется, глядя на птиц: «Птички Божии, птички радостные, простите и вы меня, потому что и перед вами я согрешил… Была такая Божия слава кругом меня: птички, деревья, луга, небеса, один я жил в позоре, один все бесчестил, а красы и славы не приметил вовсе»[5]. Такое же чувство овладевает и странником Макаром Долгоруким в «Подростке»: «Во всем тайна Божия. В каждом дереве, в каждой былинке эта самая тайна заключена. Птичка ли малая поет, али звезды все сонмом на небе блещут в ночи <…>. Красота везде неизреченная!»[6].

Почвенническая философия Достоевского, воплощенная в его произведениях, его творческая манера, несомненно, оказала влияние на Соколова-Микитова, на выбор тематики, сюжетов, на саму топику писателя. Вместе с тем его авторская позиция далека от дидактизма, учительности, назидательности, публицистической страстности, стиль этого последователя Достоевского оказался лишенным всякой чрезмерности и чрезвычайности, отмечен истинной гармонией, безупречным чувством меры в выборе красок, звуков, слов. У Соколова-Микитова абсолютный слух в области музыки русской речи.

Каков художественный мир Соколова-Микитова? Это тот самый мир Божий, которым восхищаются герои Достоевского. Причем основу словесной ткани в текстах Соколова-Микитова составляют прежде всего положительные понятия, образы, концепты. Например, в цикле «На теплой земле» наиболее частотны следующие лексемы: солнце, радость, веселье, восторг, торжество, луч, свет, восход, детство, счастье, мед, медовый, медвяный, душистый, золотой, золотистый, чудесный, чистый, любоваться, радоваться, сиять, жить, оживать, приживаться, обживаться, оживлять. Нет слова «Бог», но

---

[4] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Л.: Наука, 1975. Т. 14. Братья Карамазовы. С. 267.

[5] Там же. С. 263.

[6] *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. Т. 13. Подросток. С. 287, 290.

понятие Бога и Божьего мира, безусловно, есть, а тайна Божия раскрывается перед читателем в каждом слове, в каждом описании птиц, деревьев, растений, животных, времен года.

Конечно, картина мира, созданная И.С. Соколовым-Микитовым, восходит не только к Достоевскому. Истоки ее связаны и с «Шестодневом» Василия Великого, и с поучением Владимира Мономаха, и с торжественным красноречием Кирилла Туровского («Слово на антипасху»), и с художественным миром А.П. Чехова («Свирель», «Агафья», «Святою ночью», «Леший», «Дядя Ваня»), и с романом Бунина «Жизнь Арсеньева», и многими другими произведениями русской литературы, объединенными так или иначе натурфилософской проблематикой[7].

Назовем еще лишь один мотив, который указывает на тесное родство Соколова-Микитова как писателя с Достоевским. Это мотив «земля и дети» (по названию главки «Дневника писателя»). Достоевский много размышлял о разрыве между городской буржуазной цивилизацией и землей, национальной почвой, писал об опасности утраты национальной идентичности (например, уже 150 лет назад сделал наблюдение о том, что французы перестали быть французами) и пришел к выводу: «По-моему, дети, настоящие то есть дети, то есть дети людей, должны родиться на земле, а не на мостовой. Можно жить потом на мостовой, но родиться и *всходить* нация, в огромном большинстве своем, должна на земле, на почве, на которой хлеб и деревья растут». И как бы в ответ на эти размышления и роковые вопросы (такова логика литературного развития, литературного процесса) Соколов-Микитов посвящает свое творчество изучению русской почвы, того русского начала, которое заложено в природе и отражается в национальном характере. Одним из ключевых в этом отношении является цикл «На теплой земле», где образ автора становится носителем сердечного тепла, любви к матери-земле, детского ликования и радости.

Высокочастотным является у Соколова-Микитова эпитет «русский», который звучит ненавязчиво, естественно и просто: русский лес, русская природа, русские деревни, русские крестьяне, русские

---

[7] Подробнее см.: *Николаева С.Ю.* «Шестоднев» Иоанна экзарха Болгарского в творческом сознании А.П. Чехова // Славянская культура в Европе – история, настоящее и будущее. Сб. материалов. Москва-София: Академия медиаиндустрии, 2015. С. 158–163; *Николаева С.Ю.* Тема «оскудения» в русской литературе конца XIX – начала XX века и рассказ Л.Н. Толстого «Зерно с куриное яйцо» // Яснополянский сборник-2008. Тула: Изд. Дом «Ясная поляна», 2008. С. 145–163; *Николаева С.Ю.* А.П. Чехов и древнерусская культура. Тверь: ТвГУ, 2000. 168 с.

печи. Если персонаж Бунина рефлексирует: «…коснулось меня сознанье, что я русский и живу в России» («Жизнь Арсеньева»), то рассказчику у Соколова-Микитова не нужно понимать это – он испытывает непосредственное, живое чувство. Вот, например, о рябине сказано: «Есть что-то веселое, радостное, русское в этом деревце, которое всегда и всем улыбается»; о зиме: «Хороши, чисты русские снежные зимы», «Необыкновенны русская зима, яркие зимние дни, лунные светлые ночи!»; о природе в целом: «Наступает особенный торжественный час в русской природе. Как бы до самого неба распахнутся невидимые голубые ворота. Вместе с полой водой покажутся косяки пролетных птиц. От теплого юга до студеного моря, над всей обширной страною, будут слышны их весенние веселые голоса».

Наши беглые заметки – всего лишь один из возможных подходов к затронутой теме. Творчество И.С. Соколова-Микитова действительно остается недооцененным литературоведами, не до конца изученным, его место и значение в русском литературном процессе еще должно уточняться, выявляться. Многие заявки сделаны, но не реализованы вполне. Так, например, требует детального рассмотрения вопрос о влиянии модернизма, и в частности А.М. Ремизова, на прозу И.С. Соколова-Микитова, не выявлены отличия принципов «природоведения» И.С. Соколова-Микитова от творческой манеры К. Паустовского, В. Бианки, М. Пришвина, хотя, казалось бы, их соотнесение стало общим местом. Проблема «духовного реализма»[8] как творческого метода И.С. Соколова-Микитова давно ждет серьезного исследователя, как и многие другие аспекты его творчества.

О.В. Зубова *(Москва)*

К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЧНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В.М. ШУКШИНА

Процесс синтеза искусств оказал значительное влияние на становление киноискусства, определяемого философом и культурологом М. Каганом как «многочленное художественное образование»[9], «синтетическое искусство с изобразительной доминантой»[10], одним из важных составляющих которого стало словесное творчество.

[8] Подробнее см.: *Редькин В.А.* Вячеслав Шишков: Новый взгляд. Тверь: ТОКЖИ, 1999. С. 36-82; *Редькин В.А.* Поэтическое Верхневолжье: Очерки о тверской поэзии XX-XXI веков. Тверь: Изд-во Волга, 2017. С. 47–54.

[9] *Каган М.* Морфология искусства. Л., 1972. С. 374.

[10] Там же. С. 388.

Кроме того, на заре кинематографа литература открыла для него богатейший жизненный материал. Литература, таким образом, становится не только одним из вспомогательных средств создания произведений киноискусства, но также самостоятельным фигурантом взаимодействия искусств, порождающего явление экранизации.

Не удивительно в связи с этим возникновение феномена В. Шукшина, художественный мир которого сплетает воедино разные искусства, что внешне проявляется во множественности ипостасей Шукшина-творца. Вопрос о художественной доминанте шукшинского мира вызывает разногласия. В то время как Н. Толченова, В. Карпова[11] указывают на обусловленные влиянием кино динамизм и лаконизм прозы Шукшина, М. Кузнецов, В. Горн, Е. Кофанова[12] отдают первенство литературе. Г. Павликов[13] придерживается мнения об органичном синтезе искусств в границах шукшинского мира, что позволяет открывать новые изобразительные возможности.

В то же время хотелось бы обратить внимание на факты биографического и художественного характера, свидетельствующие о литературоцентричности творческого мира Шукшина. Увлечение искусством слова с раннего возраста (о чем свидетельствует автобиографический цикл «Из детских лет Ивана Попова» 1968 года) позднее оборачивается предпочтением литературы как более совершенного вида искусства. «Магия слова»[14], по Шукшину, не только завораживает, но и обладает несравнимо большими возможностями отображения авторского замысла, что порождает тезис: «Чем хуже литература, тем лучше можно сделать фильм»[15]. Кинематограф как средство популяризации идей всегда привлекал Шукшина, однако проблема выбора превалирующего вида искусства не переставала мучить его. При этом в статьях и интервью встречается гораздо больше высказываний в пользу литературы: «Но все же, наверное, главное в моей жизни – писательство. <…> Главное – то,

---

[11] *Толченова Н.П.* Слово о Шукшине [писателе, режиссере, актере]. М., 1982; *Карпова В.М.* Талантливая жизнь. В. Шукшин – прозаик. М., 1986.

[12] *Кузнецов М.М.* Кино и время. М., 1977; *Горн В.Ф.* Наш сын и брат: Проблематика и герои прозы В. Шукшина. Барнаул, 1985; *Кофанова Е.В.* Проблема художественной целостности творчества В.М. Шукшина. Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1997.

[13] *Павликов Г.Ф.* Проза В.М. Шукшина (творческая индивидуальность писателя и эволюция героя). Дис. … канд. филол. наук. Л., 1977.

[14] *Шукшин В.М.* Средства литературы и средства кино // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 78.

[15] Там же. С. 73.

без чего не можешь прожить. Я не могу без писательства»[16] (1968); «Нет, больше никаких компромиссов! Конец суете! Остаюсь со стопкой чистой бумаги. Ждут меня большой роман и несколько сборников рассказов…»[17] (1974).

Говоря о специфике прозы писателя, обращают внимание на ее кинематографичность, которую мы, разделяя мнение некоторых шукшиноведов (М. Тупичековой, В. Горна)[18], не склонны причислять к следствию влияния кино как такового. Свои произведения в обеих областях искусства Шукшин строит по единому для литературы и кинематографа «закону движения»[19]. Монтажная композиция его прозы обусловлена скорее спецификой художественного мировидения автора и в равной степени характерна для ранних (еще мало подверженных влиянию кино) и поздних рассказов. Новелла «Лида приехала» (до 1961 года) построена по принципу монтажного склеивания эпизодов из жизни героини с использованием хронологических и топологических связок («Потом Лида ходила по комнатам…»[20], «Потом сидели родственным кружком…»[21], «В купе, в котором ехала Лида, было очень весело»[22] и т.д.). Сходная структура повествования используется в новелле «Психопат» (1973), где следование фольклорной традиции подтверждает ориентацию автора на искусство устного рассказа с характерной отрывочностью повествования, преобладанием действия над описательностью.

В то время как «монтажная» проза Шукшина избегает раздробленности повествования вследствие умозрительного характера визуальности словесного творчества, киноповествование шукшинских фильмов, для которого монтаж является исконным художественным средством, зачастую отрывочно. Это характерно не только для фильмов «Странные люди» и «Ваш сын и брат», демонстрирующих перенесение на экран литературного принципа сборника рассказов. Дипломная работа «Из Лебяжьего сообщают» (1960) основывается

---

[16] Слушая сердце земли // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 97.

[17] «Надо работать!» // Там же. С. 182.

[18] *Тупичекова М.П.* Сказ в прозе В. Шукшина и В. Белова // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1987. № 2. С. 19–24; *Горн В.Ф.* Наш сын и брат: Проблематика и герои прозы В. Шукшина. Барнаул, 1985.

[19] *Шукшин В.М.* Как я понимаю рассказ // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 13.

[20] *Шукшин В.М.* Лида приехала // Там же. Т. 1. С. 25.

[21] Там же. С. 26.

[22] Там же. С. 24.

на параллельном развитии трех сюжетных линий (Байкалова, Ивлева и Сени Громова), вследствие чего на экране попеременно возникают эпизоды с участием того или иного героя. Ограниченностью пространства эти эпизоды напоминают фрагменты театральной пьесы, а резкость смены места и действующих лиц, отсутствие каких бы то ни было связующих элементов в полной мере отображает столь значимое для Шукшина живое течение жизни, однако нарушает художественную целостность фильма.

В то же время шукшинская проза испытывала несомненное влияние театральной драматургии, ограниченность места и действия которой во многом противоречили природе кинематографа. История создания сценария «Точка зрения» демонстрирует факт пренебрежения Шукшиным спецификой кино. Изначально по просьбе Театра имени Е. Вахтангова была написана пьеса, которую Шукшин позднее принес на киностудию в качестве сценария. Примечательно здесь отсутствие жанровой трансформации текста, оставшегося полноценной пьесой, за исключением появления пометки «Весело»[23] на полях рукописи применительно к одной из сцен. Сценарий, таким образом, строится на обширных диалогах, единстве времени, места и действия в рамках отдельных эпизодов, авторские комментарии превращаются в ремарки, что значительно сковывает кинематограф, ориентированный, в частности, на преодоление театральных ограничений.

Перенесение на экран сюжетов прозы Шукшина значительно усложняется использованием значимых для идейного содержания произведений авторских комментариев и отступлений, которым практически невозможно подобрать киноэквиваленты. Подобные текстовые фрагменты или подлежат изъятию в процессе создания сценария, или, что более частотно, сохраняются в неизменном виде, однако на экране оказываются не представлены. В качестве примера можно привести яркую характеристику Чудика: «Жена называла его – Чудик. Иногда ласково. Чудик обладал одной особенностью: с ним постоянно что-нибудь случалось»[24], – перенесенную в текст сценария, но отсутствующую в фильме «Странные люди». Немаловажным также представляется включение политических и философских отступлений в ткань сценарных текстов «Я пришел дать вам волю». И если в опубликованном журналом «Искусство кино» варианте их присутствие ограниченно, то в неопубликованной редакции

---

[23] *Шукшин В.М.* Литературный сценарий «Точка зрения». 1968 г. // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Ед. хр. 1048. Л. 27.

[24] *Шукшин В.М.* Чудик // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 3. С. 469.

1970 года объем авторских отступлений значительно расширяется, дополняясь комментариями наподобие следующих: «Ничто так не страшно было на Руси, как госпожа Бумага. Одних она делала сильными, других – слабыми, беспомощными»[25]; «Совершенная внутренняя свобода Разина, постоянная работа ума, беспокойная натура – силы, которые то и дело сшибали его с мыслями трудными, неразрешимыми <…>»[26] и др. Авторские характеристики героев указывали на сложность и глубину их личностей, в то время как философские обобщения способствовали восприятию произведения как плода серьезных размышлений автора об изображаемой эпохе. И те и другие, однако, требовали поиска художественно равноценных кинематографических средств.

О значимости сказа и несобственно-прямой речи в прозе Шукшина написано много. Однако попытки «экранизации» этих приемов зачастую влекут потерю героями их колоритности и индивидуальности. Шукшин не раз прибегает к «озвучиванию» мыслей героев, то есть переводу их во внешние монологи и диалоги. В случае с героем новеллы «Думы» Матвеем Рязанцевым, главная особенность которого в рассказе – неравнодушие к вопросам философского характера о любви, жизни и смерти, земном предназначении человека, такой прием представляется не вполне удачным. Будучи произнесенными вслух, мысли приобретают оттенок ворчливости, что противоречит авторскому замыслу.

В заключение хотелось бы сказать несколько слов об истории создания произведения «Я пришел дать вам волю». Распространенная версия о воссоздании киноромана из текста сценария, опубликованного в «Искусстве кино», представляется не совсем верной. По свидетельству Шукшина[27], созданный изначально текст представлял собой нечто среднее между сценарием и романом. Этот текст позже перерабатывается, с одной стороны, в значительно сокращенный сценарий, опубликованный в «Искусстве кино»[28], с другой стороны – в роман, изданный «Сибирскими огнями»[29]. На наличие общего текста первоосновы указывают лакуны и недосказанности текста

---

[25] *Шукшин В.М.* Я пришел дать вам волю (Степан Разин). Литературный сценарий. 1970 г. // РГАЛИ. Ф. 2766. Оп. 1. Ед. хр. 168. Л. 5.

[26] Там же. Ед. хр. 167. Л. 121–122.

[27] От прозы к фильму (беседу ведет Л. Ягункова) // Искусство кино. 1971. № 8. С. 43.

[28] *Шукшин В.М.* Я пришел дать вам волю // Искусство кино. 1968. № 5,6.

[29] *Шукшин В.М.* Я пришел дать вам волю (Степан Разин) // Сибирские огни. 1971. № 1, 2.

сценария, восполняемые в романе. В 1970 году после поступившего предложения создать многосерийный фильм о Разине Шукшин пишет новый самостоятельный сценарий[30] из трех частей, о котором исследователи практически не упоминают. Характерно, что возможность увеличения объема рукописи, несмотря на ее жанр, приводит к расширению авторского текста (в сравнении с романом!) размышлениями философского, политического характера.

В итоге, проза Шукшина демонстрирует смешение чисто литературных жанров, жанра сценария и пьесы, при этом значительная смысловая нагрузка ложится на словесные художественные средства, которым, как правило, трудно подобрать равноценные кинематографические эквиваленты. Все это позволяет говорить о первичности литературы в художественной практике и художественном мире Шукшина, тем более что сам автор к концу жизни склонялся именно к такому выводу.

И.Н. Коржова *(Орск)*

МИФОЛОГЕМА «СМЕРТЬ − ВОСКРЕСЕНИЕ» И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ПОЭЗИИ К.М. СИМОНОВА

К.М. Симонов – яркий поэт, у которого рядом с советскими идеологемами, а иногда сквозь них проступают древние архетипы. Мифологема «смерть − воскресение» присутствует в его лирике на всем протяжении творчества. Поэтому наша работа по своим целям близка к классификации архетипов и практически не обращается к диахронии. Уже Дж. Фрейзер увидел связь заявленной мифологемы с циклическим временем: «Представление о смерти и воскресении в равной мере применимо к другому природному явлению (на нем фактически и основываются народные обычаи). Я имею в виду ежегодный рост и увядание растительности»[31]. Не менее важной задачей работы является исследование подобной связи.

Бессмертие в памяти людей. *Личностный* вариант типа реализуется в текстах, обращенных к умершим друзьям: «Неправда, друг не умирает…», «Борису Горбатову», «Вот тебе и семьдесят, Самед!». Симонов возвращает метафоре статус мировоззрения, противопоставляя ее современным взглядам. В стихотворении «Борису Горбатову» подчеркнут атеизм друзей, и тем парадоксальнее звучит

---

[30] *Шукшин В.М.* Я пришел дать вам волю (Степан Разин). Литературный сценарий. 1970 г. // РГАЛИ. Ф. 2766. Оп. 1. Ед. хр. 165–168.

[31] *Фрейзер Дж.* Золотая ветвь. М., 1980. С. 427.

их надежда вернуть товарища. Герои создают компенсирующую субъективную реальность, в которой и возможно воскресение. «Через двадцать лет» − стихи о том, как память девочки останавливает время. Повзрослев, она возвращается в вечно актуальное настоящее: «Вновь полетят в дорожной пыли / Кавалеристы на конях, / Какими мы когда-то были»[32]. Герои еще живы, поэтому они не воскресают, но обретают двойное бытие. И с ними не может соперничать возлюбленный героини – человек линейного времени. Легендарные исторические личности находят *бессмертие в памяти коллективной*. Таковы Мате Залка («Генерал»), Ленин («Ночь перед бессмертьем», «Навеки врублен в память поколений…»). Строка «Страна, где жил и где не умер Ленин»[33] указывает, что они живут вечно, уподобляясь богам. Противопоставление концепций времени отсутствует: бессмертие реализуется как деятельность в истории.

Метаморфозы. Стихотворения «Улица Сакко и Ванцетти» и «Матери Бориса Горбатова» посвящены воскресению в объектах мемориализации − улицах и пароходе. Пластически точное перевоплощение изображается во втором стихотворении: подвижный пароход продолжает активную жизнь поэта, а смена одного другим намеренно затушевана – воскресший продолжает существование в историческом времени.

Надындивидуальное бессмертие, растворение. Стихотворения «Слава», «Ночь перед бессмертьем», «Нет!» говорят о способности пожертвовать своей жизнью ради великой цели: «Бессмертье своего народа / Своею смертью покупать»[34]. В стихотворении «Нет!» сложно переплетаются вечность, линейное время частной жизни и цикличность. Три гордых «нет» герой повторяет каждые пять лет, и Симонов словно раздваивает время: седеют заключенный и его тюремщик, но рядом «те же вишни», «та же тушь»[35]. Это придает конфликту устойчивый метафизический характер, что подспудно отменяет идею прогресса.

Вечно живая идея может оплотняться в предмете: символом дружбы становится случайное военное пристанище («Дом в Вязьме»), мужество и честь воплощены в знамени («Знамя»). В «Песне о веселом репортере» повтор припева «Но вышли без задержки наутро, как всегда, / “Известия” и “Правда” и “Красная звезда”»[36]

---

[32] *Симонов К.М.* Стихотворения и поэмы. Л., 1982. С. 129.

[33] Там же. С. 130.

[34] Там же. С. 128.

[35] Там же. С. 237.

[36] *Симонов К.М.* Стихотворения и поэмы. Л., 1982. С. 138.

утверждает цикличность, и корреспондент словно становится частью непотопляемых изданий.

Метемпсихоз. Эта идея питает юмористические стихотворения «Золотые рыбки» и «Барашек родился хмурым весенним днем…». В первом создан сатирический образ человека с рыбьей душой. Во втором резвость поедаемого животного передается пирующим. В обоих стихотворениях ряд «смерть-воскресение» находится в параллели с рядом еды. В основе этих шутливых текстов – древнейший пласт осмысления воскресения, когда «в акте еды разыгрывалась смерть – воскресение объекта еды, тех, кто ел, и, кроме того, божества небесного и загробного»[37].

*Принадлежность коллективному телу народа. В стихотворении «Любовь» поэт напоминает, что, встречая братскую симпатию за границей, человек сталкивается с чувством не к индивиду, а к ожившей в нем нации. Мысль о бессмертии тела народа принадлежит М.М. Бахтину: «*Смерть ничего не начинает и ничего существенного не кончает в коллективном и историческом мире человеческой жизни»[38]. В совместимости этой формы с идеей развития убеждает *четкая хронология рассказа о прошлом народа.*

Возрождение в наследнике и возведение к архетипу. Продолжением героических отцов выступают сыновья в стихотворениях «Майор привез мальчишку на лафете…» (в редакции 1941 г.) и «Счастье» (1943). Но еще в 1939 г. создано произведение «Мальчик» − два рассказа о гибели летчиков, где каждая история заканчивается мирным сном мальчика, который пройдет тот же путь. Здесь срабатывает логика архаического мышления: «Народная память с трудом удерживает “индивидуальные” события и “подлинные” лица. В своем функционировании она опирается на отличные от истории структуры: использует категории вместо событий, архетипы вместо исторических персонажей»[39]. Очевидно, что наследование − вариант замены индивидуальности архетипом. Последовательное обращение к архетипу − «Наш политрук». Выбором циклического времени объясняются алогизмы, которыми пропитана ткань текста: «Еще много раз погибал он. / Восемь раз копали могилы»[40]. А вот в «Старой солдатской» спасительная идея реинкарнации не проходит испытания

---

[37] *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 64.

[38] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 354.

[39] *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. СПб., 1998. С. 66.

[40] *Симонов К.М.* Стихотворения и поэмы. Л., 1982. С. 282.

современным сознанием. Вернувшийся через 25 лет солдат встречает свою нестареющую жену, однако женщина оказывается его дочерью, жена же мертва. Герой погружается в скорбь, ведь «в индивидуальном замкнутом сознании <…> рождение новой жизни и смерть разделены между разными замкнутыми индивидуальными рядами жизни, смерть кончает одну, и рождение начинает совсем другую жизнь»[41].

Архетип может быть не только героическим: в стихотворении «Тигр» американский делец-издатель напоминает герою увиденных на суде фашистов. В основе текста − та же модель возведения к архетипу, но поэт словно не замечает его живучести, напротив, он вспоминает, как враги «раздавливали ампулы в зубах»[42], и пророчит смерть новым хищникам.

Оборотная сторона мифологемы, повторяемость бед, до времени не осознавалась Симоновым. Впервые цикл как обреченность показан в стихотворении «Мы не увидимся с тобой…»: герой не решается сообщить вдове товарища о его смерти и предвидит, что скоро разговор поведут о нем. Личностный взгляд на проблему не дает утешиться этой цикличностью, но и не отменяет ее: «Все повторяется сначала»[43]. Выходом является возврат к линейному времени (образ чужака, спасающего героиню от прошлого). Наиболее остро безысходность циклического времени осмыслена в последнем цикле поэта «Вьетнам. Зима семидесятого», сближающем Великую Отечественную с войной во Вьетнаме. Ужас повторения звучит в произведениях «Чужого горя не бывает», «Бомбежка по площадям», «Дежурка», в последнем сказано: «Другое небо, / Война – другая. / А если – та же? / И – всё за то же?». Герой еще при жизни осознает свою страдательную архетипичность, что выражается через обращение времени вспять: «Под бомбами, на поле рисовом / Лежу, опять двадцатилетний»[44] – или вживание в другого (многие тексты написаны от лица вьетнамцев).

Реабилитация циклического времени происходит в стихотворении «Разведка», посвященном погибшим космонавтам. Их миссия и гибель заставляют вспомнить военный опыт и увидеть в космонавтах воплощение архетипа воина. Залогом успешного преодоления трагизма становится взгляд на ситуацию извне.

---

[41] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 365.

[42] *Симонов К.М.* Стихотворения и поэмы. С. 229.

[43] Там же. С. 124.

[44] Там же. С. 286.

Контакт мертвых с живыми. В «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины…» и «Безымянном поле» восстают предки, в стихотворениях «Фляга» и «Хозяйка дома» − недавно погибшие солдаты. Здесь соединяются христианские представления о бессмертии души и языческая вера в дедов, предков. В этой группе реализуется народная аксиология времени. Война или только Победа − выход из обычного времени, открывающий возможность контакта с «тем светом»: «Накануне совершения ритуала <…> мир приобретает облик перекрестка. Следствием такого мировосприятия явились широко распространенные представления об активизации персонажей иного мира именно в это порубежное время»[45].

Воскресение как духовное обновление. Наиболее творчески мифологема перерабатывается в цикле «С тобой и без тебя». В «Летаргии» она представлена смягченным вариантом «сон-пробуждение». Хотя герой противопоставляет сон смерти, боясь похоронить чувства заживо, в подтексте данные образы сближаются: линейное развитие не обещает разрешить конфликт, необходимо прохождение через фазу смерти, которое «обнулит» отношения. В стихотворении «Мы оба с тобою из племени…» любовь сохранить можно также при одном условии − представить героя умершим в 1942 году и встретиться с ним как с другим. Симонов увидел в циклическом времени ту возможность, которую отмечал и М. Элиаде: «Человек архаических цивилизаций <…> свободен стать лучше, чем был, свободен уничтожить свою собственную “историю” путем периодического уничтожения времени и коллективного возрождения»[46].

Календарное обновление мира. Циклическое время утверждают тексты, подводящие итоги года («Я, перебрав весь год, не вижу…», «Жены», «Далекому другу»). С Новым годом связывалась мысль о моделирующей функции первого дня. Поэтому «Далекому другу» («И этот год ты встретишь без меня…») звучит как упрек женщине за нежелание изменить мир. В этих стихотворениях 1941 года угроза смерти требует оценить прожитое, и цикл позволяет посмотреть на некий отрезок жизни как на завершенный и уже внеположенный человеку.

Отказ от воскресения. В стихотворении «Если бог нас своим могуществом…» герой, попав в рай, стремится взять с собой все земные приметы, даже смерть, и за это сброшен на землю. Симонов выступает против идеи вечности, обесценивающей жизнь. Но если

---

[45] *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993. С. 124.

[46] *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. С. 279.

на уровне содержания утверждается линейное время, то композиция основана на трех циклах. В линейной уникальности осмысляется солярный круг в стихотворении «Не странно ль, веря в то, что есть рассвет…», где поставлен вопрос о неизбежном угасании чувств. Поэт не поддается навеваемым мифологемой надеждам, хотя опора на нее говорит о тайных чаяниях. Завершает цикл горькое стихотворение «Я схоронил любовь…», где герой путем метаморфозы превращается в памятник чувству. Но в финале звучит нелогичное «Я все-таки не камень»[47]. Вечность пожертвована линейному времени с его болью и сомнениями.

Многообразие форм воскресения, встречающихся в лирике Симонова, убеждает в глубокой укорененности советской поэзии в мировой культуре и побуждает обратиться к творчеству поэта с новых исследовательских позиций.

Е.В. Хворостьянова *(Санкт-Петербург)*

ЛИРИКА С.Е. ВОЛЬФА: К ПРОБЛЕМЕ «ПОЭЗИЯ ПРОЗАИКА»

Сергей Евгеньевич Вольф (1935–2005) вошел в литературу как журналист, прозаик, автор ряда книг для детей и юношества. Именно в этом «качестве» – как детский писатель – он был принят в Союз писателей. Две книги его стихов выходят довольно поздно: в 1993 г. («Маленькие боги») и в 2001 («Розовощекий павлин»). Между тем, по словам самого автора, начинал он именно со стихов: «В школе я написал том стихотворений а-ля Сергей Есенин. После школы увлеченно писал рассказы, стихи – тоже, но уже другие и нечасто»[48]. Добавим, что фрагменты своих стихов Вольф не раз включал в детские рассказы и повести 1960–1980-х годов. Тем самым мы имеем дело с довольно специфической логикой развития творческой индивидуальности: от стиха к прозе и от прозы к стиху, в котором поэт себя по-настоящему обрел несмотря на то, что «собратья по перу» не спешили с признанием конкурента. В рецензии на его последнюю книгу стихов О. Юрьев справедливо отмечал: «Старые друзья относились покровительственно (однако не покровительствовали) – для них он был как бы навеки проштемпелеван “прозаиком”, “детским

---

[47] *Симонов К.М.* Стихотворения и поэмы. С. 217.

[48] *Вольф С.* Чем я обязан Довлатову // Довлатов С.Д. Последняя книга / Сост. А. Арьев. СПб., 2011. С. 311.

писателем", "персонажем литанекдотов". Так было и спокойнее, и приятнее. Никто ни хотел выпускать Вольфа из зоны "комфортабельного поражения", куда он в свое время так успешно сманеврировал. Или почти никто»[49]. Поколению 1990–2000-х он остался п реимущественно знаком как легендарная личность и полумифологический персонаж неофициальной культуры Ленинграда благодаря довлатовскому «Соло на ундервуде».

Однако, несмотря на то, что к настоящему времени опубликована незначительная часть поэтического наследия Вольфа (чуть более 120 стихотворений), эти тексты позволяют говорить об абсолютно уникальной поэтической системе, не находящей аналогий ни у современников, ни у предшественников Вольфа. Так, его метрический репертуар насчитывает 28 размеров, а количество использованных моделей (сочетание размера, строфы, порядка чередования рифм и окончаний) составляет 78. Разнообразие тем более показательное, что у Вольфа нет не только верлибра, но также тактовика и акцентного стиха (редкие тактовиковые строки попадаются в контексте дольника, т.е. в переходных метрических формах). Иными словами, стих Вольфа на удивление строг в метрическом отношении, однако не только исключительно разнообразен, но и вовсе не «старомоден», как отмечали критики, поскольку даже размеры вполне привычные, классические, имеющие давнюю традицию, звучат у него необычно. Отметим лишь несколько отличительных особенностей. Так, 5-стопный ямб используется у поэта исключительно в бесцезурном варианте, его доля составляет 31% от всех ямбов. Но при этом «обновление», нетрадиционное звучание размера обусловлено несколькими факторами: во-первых, использованием однородных окончаний (чаще мужских, реже женских). Характерно, что если в классическом стихе тексты с однородными окончаниями – по данным М.Л. Гаспарова, составляют около 15%[50], то у Вольфа – почти 33%[51]: «Лишь пилигрим способен наяву / Забредить вдруг на уровне мечты. / И, оставляя грязную Неву, / Перенестись на Чистые Пруды»[52]; «Тропа и холм – божественный подарок, / Мышь – не помеха, а орел в отлете, / Два вздоха феи в виде двух помарок, / Возможно, побывавшей в переплете»

---

[49] *Юрьев О.* Призрак Сергея Вольфа (Рец.: Сергей Вольф. Розовощекий павлин) // Знамя. 2002. № 5. С. 218.

[50] См.: *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 302.

[51] Это касается не только 5-стопного ямба, но и других размеров.

[52] *Вольф Сергей*. Розовощекий павлин. М., 2001. С. 132. Далее ссылки на тексты стихотворений приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

(с. 110). Таким образом, Вольф не только предпочитает предельно урегулированные силлаботонические размеры, но и дополнительно «выравнивает» стихи, подчеркивая их эквивалентность равносложностью.

Однако, избирая преимущественно жесткую метрическую форму, он максимально ритмически освобождает силлабо-тонический стих, либо прибегая к синкопам: «Чьи-то знакомые царапают в окошко» (с. 129); либо используя крайне редкие ритмические формы: «И с глазом глаза соприкосновенье», «И слабенькое светоизлученье» (с. 24)[53]; та же стратегия и в 3-сложниках с многочисленными пропусками схемных ударений: «И распахиваются сады, / И накачиваются качели, <…> И присвистывается мотив, / Успокаивается поверхность…» (с. 111).

Клаузульные закономерности строения различных архитектонических форм демонстрируют еще одну неожиданную закономерность: несмотря на абсолютное преобладание мужских окончаний в творчестве поэта, он решительно нарушает сложившуюся в русском классическом стихе традицию завершения строфы и стихотворения мужским окончанием. Более 30% текстов Вольфа завершаются женскими окончаниями, ассоциирующимся не с завершающей «точкой», а скорее с «запятой» или «многоточием».

Новое звучание традиционных размеров также формируется за счет использования длинных рифменных цепей в разделенных и в неразделенных строфах. Среди них – 6-стишия Х5 aaabba; Я335335 abCabC; Я5 ABCCBA; Я5 aBaaBa; Ан224223 abxxab и 8-стишия Х4 ABCdABCd; Я3 aBcdaBcd; 2-сл. п.а. AbCDAbCD; Я4242 abcdabcd; 2-сл. п.а. 2323 AbACAbAC.

Особое место в метрическом репертуаре Вольфа занимают разностопники (как 2-сложные, так и 3-сложные), составляющие 15% от общего количества текстов (для сравнения – по данным Гаспарова – даже у романтиков, по существу открывших и культивирующих разностопники, их доля не превышает 6,6%[54]). Среди них 7 текстов – это ямб 4242. Однако в 4-х из них использована не хорошо узнаваемая «пастернаковская» форма чередования клаузул мжмж, которую

---

[53] По подсчетам К.Ф. Тарановского, доля Х-ой формы 5-стопного ямба составляет в русском стихе менее 1%, а доля XII-й приближается к нулю (см.: *Тарановский Кирилл*. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе. Под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли и А.В. Прохорова. Пер. с сербск. В.В. Сонькина. М., 2010. Табл. X и XI.

[54] *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. С. 296. Табл. 3.

мы находим в знаменитой «Зимней ночи» из стихотворений Юрия Живаго, а сплошные мужские окончания, т.е. структуру, свободную от отчетливых поэтических ассоциаций и не обладающую более или менее устойчивым семантическим ореолом: «Два фонаря горят в окне, / Или в окно, / Вся комната в немом огне, / В немом кино. / Вторжение чужих лучей / Не тронет глаз, / Но отголосок тех ночей / Жив и сейчас. / И паутина в уголке / Дрожит слегка, / Рисуя знак на потолке / От паука. / И тот стакан, и тот графин, / Собой – грифон, / И затвердевший парафин / Твоих времен…» (с. 104). В целом же метрический репертуар Вольфа составляет контраст со стихом как советского, так и постсоветского периода, отличаясь высочайшей долей ямба (66%) и крайне низкими долями хорея, 3-сложников и неклассического стиха (соответственно – 8, 16 и 8%).

Впрочем, гораздо интереснее в исследовательском отношении рассмотрение вопроса о том, что сближает и что резко противопоставляет поэзию и прозу Вольфа как формы выражения творческой индивидуальности. Укажем здесь лишь на наиболее существенные противопоставления, поскольку автора не отличает ни «билингвизм», ни «поэтическое мышление».

Если А. Белый в своей метрической прозе стремился к синтезу стиха и прозы, открыто декларируя цель своих экспериментов в предисловии к «Зовам времен», то Вольф, напротив, отчетливо разводит стих и прозу, причем довольно специфическим образом.

В повестях и рассказах повествование ведется преимущественно от первого лица – «я» героя-повествователя (мальчика – подростка – юноши – мужчины), пребывающего в неструктурированном «жизненном потоке», где предметы, люди, события имеют случайный и «необязательный» характер. Но к финалу самые странные и, казалось бы, мимолетные из них вдруг открывают для героя логически немотивированную возможность радостного обретения гармонии с собой и с миром: «… И мне стало вдруг как-то весело, или нет, не весело, а просто здорово, или другое слово, я не знаю… идти вместе с Ляпиным и ни о чем не думать или думать обо всем на свете…»[55].

В противовес предельно ослабленному сюжету прозы лирика Вольфа всегда обнаруживает не только точечную фабулу, но и логически строго выстроенный сюжет, связанный преимущественно с воспоминанием («прошлое») или перспективой развития («будущее»). Парадоксально, что формой философского осмысления мира, смысла существования становится не проза, а поэзия. Здесь «дру-

[55] *Вольф С.* Кто там ходит так тихо в траве. Л., 1971. С. 239.

гой» – стрекоза, кузнечик, муха, возлюбленная – вступает с лирическим «я» в настоящий диалог; «я» и «ты» находят настоящее взаимопонимание, для которого вербальное воплощение – лишь необязательная формальность: «Мне на плечо сегодня села стрекоза, / Я на нее глядел, должно быть, с полчаса, / И полчаса – она глядела на меня, / Тихонько лапками суча и семеня. / <…> Я дал конфетку ей – смутилась, не взяла, / Ее четыре полупризрачных крыла, / Обозначая благодарность и отказ, / Качнулись медленно и робко пару раз. / <…> …Сиди, убогая! Войди со мной в метро, / Проедь бесплатно, улыбнувшись мне хитро, / Кати на дачу ты со мною, или в бар, / В немой взаимности – мы лучшая из пар…» (с. 22–23).

Рассматривая внутренние импульсы обращения Пастернака и Маяковского к прозе, Р.О. Якобсон отмечал, что «”непонятность другого” – одна из тем, проведенных с наибольшей настойчивостью и остротой в лиризме Пастернака; в стихах Маяковского то же место принадлежит теме “непонятость другими”»[56]. Если описывать прозу и стих Вольфа терминологически сходным образом, то можно – несколько упрощая вопрос – сказать, что в лирическом мире автора существует лишь одна поистине трагическая проблема – невозможность перенести этот мир в мир эмпирического бытия. Проза, которую преимущественно пишет Вольф, как раз и посвящена описанию реальности, в которой «я не понят другими» и большинство людей, окружающих меня, «мне непонятны». Обладавший самыми разнообразными талантами, исключительно образованный светский остроумец и повеса Вольф в то же время оставался человеком в значительной степени «закрытым» для большинства из тех, кому приходилось с ним общаться. Будучи тонким и ранимым, он мог быть откровенно циничен и даже жесток в светском общении, поскольку в его восприятии предмет повествования, его вербальное оформление, интонация, ситуация высказывания, жесты и выражение лица собеседника, совпадающие либо контрастирующие, заставляли Вольфа искренне заинтересоваться, чаще – вежливо (или не очень) дистанцироваться от «не своего» человека.

[56] *Якобсон Р.О.* Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 335.

Н.А. Черникова *(Москва)*

ПРОБЛЕМАТИКА РУССКОЙ «ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ»: ВЗГЛЯД ИЗ БОЛГАРИИ (1980–2000-Е ГОДЫ)

«Последние годы XX столетия были временем проявления заметной научной и издательской активности, создавшей в Болгарии новое представление о русской литературе. Пришедшееся на эти годы интенсивное воздействие западной культуры на болгарское общество побуждает нас говорить именно об академическом бытовании русской литературы в болгарской культурной среде»[1], – утверждают наиболее авторитетные на сегодняшний день русисты Болгарии Р. Божанкова и Л. Димитров. Действительно, нельзя не отметить того, что с каждым годом интерес болгарских исследователей к творчеству русских писателей XX века возрастает, но наиболее изученным явлением русской литературы второй половины XX в. в Болгарии до сих пор остается «деревенская проза».

Один из наиболее известных болгарских исследователей прозы писателей-деревенщиков Р. Русев полагает, что ему удалось найти наиболее точное определение художественной сущности «деревенской» прозы, которое он и выносит в заглавие своей монографии «С маской и несколькими лицами». Подчеркивая «полиморфную внутреннюю природу самого явления» «деревенской» прозы, критик полагает, что в ней создается некая художественная условность, «маска», которая «надевается» для того, чтобы «ввести в заблуждение догматичную критику и избежать цензуры»[2]. При этом сохраняется творческая индивидуальность отдельных писателей, их «лицо», чему способствует поиск особых форм выражения авторской позиции. Например, В.Г. Распутин, по мнению Русева, свои отношения с читателем во многих случаях начинает выстраивать уже на уровне названия, концентрируя в нем «драматическое напряжение, заложенное в целом во всем произведении»[3].

Проблематика русской «деревенской прозы» является одним из основных направлений изучения этого явления в Болгарии. Рассматривая нравственно-философскую проблематику, болгарские критики прежде всего выделяют такие ее аспекты, как взаимоотношения

---

[1] *Божанкова Р., Димитров Л.* «Академики» на Балканах. Болгарская литературоведческая русистика рубежа веков. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58/bozhank.html

[2] *Русев Р.* «С маска и няколко лица» (Валентин Распутин и руската «селска проза»)». София. 2000. С. 7.

[3] Там же.

природы и человека, преемственность поколений, память как духовная опора личности.

Например, смерть старика Егора из повести В.Г. Распутина «Прощании с Матёрой» Русев трактует как реакцию на насильственное переселение героя с родного острова, о чем не раз писала и российская критика[4]. Но исследователь обращает внимание на уникальность того состояния, в котором находится герой, пребывающий между двумя экзистенциальными полюсами – жизнью и смертью. Амбивалентность ситуации, с точки зрения критика, можно увидеть и в повести «Последний срок», героиня которой, старуха Анна, находясь «при смерти», духовно переживает своих сыновей и дочерей, которые внутренне мертвы.

Необходимо отметить, что ряд традиционных аспектов проблематики русской «деревенской прозы» (например, судьба русской деревни, разрыв с культурной традицией и некоторые другие), не раз привлекавший внимание российских исследователей[5], не нашел широкого осмысления в работах болгарских критиков.

Обращаясь к социокультурной проблематике, болгарский исследователь И. Петров на материале анализа рассказов В.М. Шукшина пытается разграничить понятия «советское» и «национальное». Говоря о первом шукшинском произведении «Двое на телеге», исследователь отмечает, что в художественном отношении рассказ несовершенен и не раскрывает всего творческого потенциала Шукшина-художника: «В идейно-тематическом плане нельзя не заметить слабости рассказа – идилличность, легкое разрешение конфликта.<…> Писатель несколько прямолинейно представил себе задачи искусства»[6]. Слабые стороны этого рассказа, по мнению критика, во многом объясняются временем публикации (1958), когда «шли довольно схоластические споры о положительном герое русской литературы, упрощавшие проблему идеала до проблемы наглядного образца»[7]. Но, по мысли Петрова, уже в этом рассказе Шукшин представил публике героя особого типа, образ которого не являлся схемой, а был настоящим воплощением человеческой индивидуальности.

---

[4] *Русев Р.* «С маска и няколко лица» (Валентин Распутин и руската «селска проза»)». София. 2000. С. 112.

[5] См., например: *Большакова А.Ю.* Феномен деревенской прозы. Вторая половина XX в.. Автореф. дис. канд. филол. наук. М. 2002; *Тендитник Н.С.* Ответственность таланта. О творчестве Валентина Распутина. Иркутск, 1978; *Коробов В.И.* Шукшин: Вещее слово. М., 1999.

[6] *Петров И.* «Проза Василия Шукшина. (Художественный мир писателя)». Шумен, 1997. С. 25.

[7] Там же.

Ключевой для понимания специфики восприятия русской «деревенской» прозы болгарскими критиками является проблема русского национального характера. Например, И. Захариева выделяет те качества, которые, по ее мнению, присущи русскому народу в целом. Особую ценность она видит в широте души русского человека, которая была очень дорога Шукшину: «<…> главным для него оказывается человеческая душа – широка ли она, как поля России, или же узка, как домашний сундук с добром»[8]. Критик также обращает внимание на шукшинское чувство юмора и рассматривает его как одну из национальных черт: «Чувство юмора, свойственное русскому народу, воплотилось в самом стиле рассказанных им историй. Так возник характерный сплав комизма и драматизма в его новеллах»[9].

Другой болгарский исследователь, Г. Гърдев, настаивает на амбивалентности русского национального характера, подчеркивая наличие тонкой грани между положительными и отрицательными качествами русского человека. Критик отмечает эту противоречивость в характере Командора из повести В.П. Астафьева «Царь-рыба»: «Он любит подразнить судьбу, поиграть с ней – показательным в этом отношении является его дерзкое поведение на реке, когда за ним гонятся инспекторы рыбнадзора. Однако основное качество Командора, которое и подчеркивает писатель, – это благородство его характера»[10].

Болгарский критик Р. Евтимова рассматривает как проявление национальной специфики сплоченность русского народа. По ее мнению, именно эту идею развивает во многих своих повестях Распутин. Отчужденность и разобщенность героев в трудные моменты часто толкает их на совершение поступков, имеющих подчас необратимые последствия: «Распутин ищет объяснение людским поступкам, разбирая механизм отчуждения и разобщения, <…> который в пору испытаний ломает слабые характеры и толкает их на путь предательства»[11].

Труды болгарских русистов свидетельствуют о том, что их интерес к российской «деревенской» прозе обусловлен не только ее востребованностью в современной культурной ситуации, универсаль-

---

[8] *Захариева И.* Новеллистика В. Шушкина // Болгарская русистика. София. 1982. № 5. С.10.

[9] Там же. С. 7.

[10] *Гърдев Г.* Проблема «природа-человек-общество» в романе «Царь-рыба» В. Астафьева // Болгарская русистика. 1991. № 2. С .10.

[11] *Евтимова Р.* Нравственные императивы Распутина // Болгарская русистика. София. 1987. № 3. С. 29.

ностью ее проблематики, но и художественным потенциалом русской литературы в целом, духовным родством русской и болгарской культур.

Гун Цинцин *(КНР)*

МУЗЫКА И ТЕКСТ В ПОВЕСТИ В.С. МАКАНИНА «ГДЕ СХОДИЛОСЬ НЕБО С ХОЛМАМИ»

Будучи тонким психологом в литературе, Маканин обращается в своем творчестве к синтезу искусств, а именно к сочетанию музыки и художественного слова для отображения ситуации потери человеком своих корней и своей души.

В произведении «Где сходилось небо с холмами» песня рассматривается автором как особое культурное наследие и своеобразный способ познания и описания изменений культурной ситуации в посёлке на Урале. Музыка, звучащая на страницах повести, сконцентрирована вокруг главного героя – Башилова, что весьма характерно для творчества Маканина. Музыкальная мелодия становится композиционным лейтмотивом повести. Так, Башилов плачевое качание мелодической линии поминок с современной музыкой в виолончельных сонатах. Хотя плач уже ушел из ритуала поминок, но его дух находит свое развитие и становится самой сильной частью творчества композитора. Как писал А. Белый, «музыка – окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности, и брызжет магия»[1]. Такое понимание близко Маканину. В музыке Башилова отражается культурно-исторический процесс и имманентная логическая устремлённость и напряжённость человеческой души. Музыка рассматривается писателем как область обнаружения процессуальности бытия в её актуальном социокультурном освоении.

Музыкальность произведения проявляется на сюжетно-композиционном и тематическом уровне. Экспериментальный квартет Башилова выкристаллизовывается из истории изменения жизни посёлка и изменений человеческой души. Именно музыкальный дар связывает Башилова с миром прошлого, миром родного поселка, но также и позволяет пробиться и стать знаменитостью в городской среде.

В музыкальном творчестве Башилова изменяется структура субъекта и объекта, объективное изменение выражается через субъ-

---

[1] *Белый А*. Символизм и творчество // *Белый А*. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 246.

ективное переживание Башилова во время трёх возвращений в посёлок. В повести с помощью образов музыки писатель изображает и процессы деградации внешнего мира и внутреннего мира человека. Можно сказать, что история возвращения композитора на малую родину структурно повторяет симфонию с последующим нарастанием, динамическим и темповым, и постепенным усилением психологического воздействия. Ее начало, кульминация и конец – три вариации на общую тему деградации личности человека и культуры.

Маканин диахронически рассматривает феномен музыки в её эпохальном значении (не случайно им затрагивается тема течения времени и исчезновения музыкальной стихии в посёлке) и выявляет специфические черты исторических пластов культуры, а также трактует её как язык индивидуального человеческого бытия и данность его сознания. Музыка рассматривается и как воплощение душевной чистоты и тесно переплетается в сознании героя с духовными понятиями вины и греховности. Для маканинских персонажей соприкосновение с миром музыки приобретает и социальный, и нравственный характер.

Диалектика художественной формы и творческой души становится одной из основополагающих тем повести. Самое главное в музыке – душа и мысль, которые вложит в неё композитор. Творчество Башилова является непосредственным актом организованной воли. Сокровенная глубина души является истоком музыки; как писал А. Шопенгауэр, «композитор раскрывает внутреннюю сущность мира и выражает глубочайшую мудрость – на языке, которого разум не понимает»[2]. Слова Кошелева заставляют Башилова задуматься о сути музыки: «Музыка не подымается ступенькой выше, если заигрывает с формами, из которых ушла жизнь»[3]. Музыка есть искусство звука, однако её художественное бытие обеспечивается не только звучанием, но и безмолвием.

Итак, используя синтез музыки и литературы, Маканин раскрывает метафизическую потребность композитора Башилова отдать долг своему народу и искупить вину перед ним. Писатель вкладывает в переживание композитора свою собственную тревогу за умирание деревенской культуры и надежду на спасение культурного наследия. Благодаря музыке происходит растворение личного начала в стихийном потоке жизни, и только через неё герой, наконец, находит примирение с собой и своим родным краем.

---

[2] *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Т. 1. М.,1990. С. 269.

[3] *Маканин В.С.* Где сходилось небо с холмами. Повесть. М., 1984. С. 140.

В.Н. Пахтусова *(Москва)*

БУНИНСКАЯ МОДЕЛЬ ЛИРИЧЕСКОГО РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ Ю.М. НАГИБИНА

Присутствие «богатого пласта традиции»[1] – таково свойство многих произведений Нагибина, в том числе его «Книги детства». Рассуждая о её художественных особенностях, А.П. Казаркин отмечает несколько ключевых моментов: воспоминания в них обязательно сопровождаются рефлексией; характер главного героя создаётся по принципу максимального обобщения[2]. В этом, по его мнению, проявляется тесная взаимосвязь «Книги детства» Нагибина и «Жизни Арсеньева» Бунина.

Произведение Бунина «Жизнь Арсеньева» само по себе является объектом литературоведческих дискуссий: пытаясь определить его жанр, учёные называют его «лирической повестью» и «повестью-поэмой» (А.П. Казаркин), «романом потока жизни» (Л.А. Колобаева), «феноменологическим романом» (Ю. Мальцев), «лирическим романом» (И.Б. Ничипоров)[3]. Столь же непросто, оперируя основными жанровыми обозначениями, определить жанровую принадлежность «Книги детства» Нагибина.

Нагибин, как и Бунин, отдавая предпочтение малым и средним жанрам, создаёт произведение, не вписывающееся в традиционные романные рамки. Есть основания полагать, что в основе как «Жизни Арсеньева», так и «Книги детства» лежит малая жанровая форма. Возможность такой трактовки подтверждается наблюдением Л.А. Колобаевой над структурой произведения Бунина: «Новаторское начало бунинского творчества во всей своей силе развернулось в его романе «Жизнь Арсеньева». Необычная уже сама жанровая форма романа. <…> роман напоминает некий разросшийся рассказ с укрупнённым «мгновением» жизни в фокусе: ведь «юность» и «любовь», спустя полвека, кажутся лишь мгновениями»[4]. Принцип

---

[1] *Казаркин А.П.* Истолкование и оценка современного произведения (К постановке проблемы) // Проблемы метода и жанра. Томск, 1980. С. 12.

[2] Там же. С. 8–10.

[3] См.: *Казаркин А.П.* Художественная перспектива в романе «Жизнь Арсеньева» // Проблемы метода и жанра. Томск, 1977. Вып. 4. С. 84–97; *Колобаева Л.А.* От временного к вечному (Феноменологический роман в русской литературе XX века) // Вопросы литературы. М., 1998. № 3. С. 132–144; *Мальцев Ю.* Иван Бунин (1870–1953). Франкфурт-на-Майне; Москва, 1994; *Ничипоров И.Б.* Поэзия темна, в словах не выразима… Творчество И.А. Бунина и модернизм. М., 2003..

[4] *Колобаева Л.А.* Проза И.А. Бунина. М., 2000. С. 53.

«укрупнения» «мгновения» усваивает и Нагибин, выстраивающий свою «Книгу детства» как цепочку разрозненных воспоминаний о ярких мгновениях своего детства и юности.

У Нагибина одним из главных элементов, закрепляющих жанровое содержание, является проблематика памяти. Она играет столь же важную роль, что и в «Жизни Арсеньева»: «<…> у Бунина мы находим не воспоминания, а память – то есть некую совершенно особую духовную сущность, понимаемую художником как суть искусства и даже жизни. <…> Именно поиском этой сути, высветлением эстетического в повседневном, отысканием ценности пережитого момента или присвоением ему ценности (что по сути одно и то же) занят Бунин в своей книге»[5]. Очевидность литературной параллели «Жизнь Арсеньева» – «Книга детства»» позволяет говорить о том, что Нагибин осознанно следует бунинской жанровой традиции. А точеный анализ произведений Бунина и Нагибина позволяет выявить ещё множество сходных черт на разных уровнях жанровой модели лирического романа.

«Жизнь Арсеньева» и «Книга детства» близки тематически. В центре внимания писателей – тема становления личности, основные изображаемые события относятся к детским и юношеским годам двух героев. Бунин и Нагибин стремятся изобразить главного героя во всей полноте переживаний, что обуславливает тематическую многоликость произведений, значимое место в них занимают темы взаимоотношений отцов и детей, юношеской любви, смерти, творчества, поиска своего предназначения. Многочисленные переклички вызваны также тем, что Нагибину при создании «Книги детства» оказываются близки бунинские художественные принципы передачи детских воспоминаний.

Сближает произведения Бунина и Нагибина и образ главного героя – ещё один жанрообразующий компонент модели лирического романа. В «Жизни Арсеньева» и в «Книге детства» главным героем является творческая личность. Создавая его образ, Нагибин вслед за Буниным использует феноменологический художественный принцип. У обоих писателей творческое начало в герое проявляется в способности особенно чутко воспринимать бытие, в постоянном интересе к жизни во всех её проявлениях. Оба героя претерпевают муки творчества, пытаясь художественно отобразить действительность, сомневаются в правильности выбранного пути. Писатели изображают болезненный процесс становления творческой личности, составляющий основу жанрового содержания произведений. Сравним:

---

[5] *Мальцев Ю.* Иван Бунин. Франкфурт-на-Майне – Москва, 1994. С. 303–304.

Бунин: «Что же, думал я, может, просто начать повесть о самом себе? Но как? <…> “Я родился там-то и тогда-то…”. Но, боже мой, как это сухо, ничтожно – и неверно! Я ведь чувствую совсем не то»[6];

Нагибин: «Боже мой, как я старался, как понуждал себя к соответствию слов силе впечатлений, но сам чувствовал, что действительность, на которой я смыкал пальцы, вытекает из них водою…»[7].

Так, интерес Нагибина к бунинскому принципу изображения героя помогает прояснить природу жанровой преемственности. Кроме того, тот факт, что Нагибин в «Книге детства» использует феноменологический принцип на протяжении всего произведения, позволяет поставить его текст в один ряд не только с «Жизнью Арсеньева» Бунина, но с и «Доктором Живаго» Бориса Пастернака.

Продолжая жанровую традицию бунинского лирического романа, Нагибин в своей «Книге детства» сосредоточивает внимание на двух содержательных фокусах. Если у Бунина это личность Арсеньева и Россия, то у Нагибина – личность главного героя и судьба его поколения. Отличительной чертой жанровой модели Бунина является то, что главный герой оказывается одновременно и объектом, и субъектом изображения[8], а это характерно для лирических произведений. По выражению Л.А. Колобаевой, в романе «Жизнь Арсеньева» воплощена «слитность сознания и бытия героя, преодолевающая разрыв между субъектом и объектом повествования»[9]. Как следует из жанровой структуры «Книги детства» Нагибина, писатель подхватывает эту особенность бунинского произведения. Вероятно, тот жизненный материал, который лёг в основу «Книги детства», был не просто интересен писателю с художественной, эстетической, философской точек зрения, но и важен как индивидуальный опыт проживания жизни им и представителями его поколения. Следовательно, именно использованный Буниным феноменологический принцип слияния объекта и субъекта, наполненность лиризмом помогают Нагибину выразить невыразимое, запечатлеть «поток жизни» и «образы её внутреннего видения героем»[10].

У Нагибина, в основу произведения которого ложится рефлексия по поводу его воспоминаний и переживаний юности, создаётся образ

---

[6] *Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 2006. Т. 5. С. 204.

[7] *Нагибин Ю.М.* Собр. соч.: В 11-ти т. М., 1989. Т. 4. С. 257.

[8] *Штерн М.С.* Генезис и структура жанровых форм в поздней прозе И.А. Бунина // Центральная Россия и литература русского зарубежья. К 70-летию присуждения И.А. Бунину Нобелевской премии. Орёл, 2003. С. 63.

[9] *Колобаева Л.А.* Проза И.А. Бунина. С. 59.

[10] Там же. С. 53.

современной ему России. В центре внимания писателя оказываются судьбы людей его поколения, но в этих частных историях рождается образ России, победившей в Великой Отечественно войне, в которой принимало участие большинство представителей поколения Нагибина. Так, роман «Книга детства» вслед за «Жизнью Арсеньева» становится не только отражением частного писательского мировидения, но и свидетельством эпохи, тесно связанным со всей историей России.

На уровне жанровой формы Нагибин вслед за Буниным использует «фрагментарную организацию композиции»[11]. Внутреннее единство произведений «Жизнь Арсеньева» и «Книга детства» достигается за счёт введения большого количества лирико-философских отступлений, посвящённых как законам человеческого бытия (жизни, смерти, вере, любви), так и бытовым жизненным наблюдениям. Эти отступления выполняют функцию организации композиции, поскольку они «не просто свидетельствуют о душевной тонкости и зоркости взгляда героя, но <…> погружают его в подлинную жизнь, делают его причастным всему миру, а также связывают все события в его жизни в единое целое»[12]. Однако если пять частей «Жизни Арсеньева» Бунина воспринимаются именно как фрагменты целого, изображающие принципиально разные этапы развития личности, то пять частей «Книги детства» Нагибина обладают сами по себе большей внутренней завершённостью. Каждая часть, а также каждая глава частей «Лето», «Старые переулки» и «Школа» воспринимается как отдельное произведение, поэтому для характеристики композиции нагибинского произведения в жанровом аспекте применимо понятие *лирическая книга*[13]. В этом состоит одно из существенных отличий жанровой модели лирического романа Нагибина в сравнении с моделью Бунина. В то же время эта жанровая номинация отсылает к бунинской книге «Тёмные аллеи». В «Книге детства» Нагибина, как и в «Тёмных аллеях» Бунина, целостность произведения проявляется, главным образом, «во внутреннем ассоциативном контексте, смысловых связях между отдельными компонентами, в движении ассоциативно-символических рядов»[14].

Итак, в произведении Нагибина «Книга детства» очевидным образом прослеживается обращение писателя к жанровой модели Бу-

---

[11] *Штерн М.С.* Генезис и структура жанровых форм в поздней прозе И.А. Бунина. С. 63.

[12] *Кириченко М.В.* Жанровая морфология прозы И.А. Бунина. Дис. … канд. филол. наук. М., 2005. С. 127–128.

[13] *Штерн М.С.* В поисках утраченной гармонии. С. 14.

[14] Там же. С. 17.

нина. Книга Нагибина, как и «Жизнь Арсеньева», – это «слиток из всех земных горестей, очарований, размышлений и радостей»[15], для неё не подходит ни одна из базовых жанровых номинаций.

Однако нельзя сказать, что Нагибин абсолютно последовательно осваивает бунинскую традицию, ставит перед собой цель скопировать жанровые черты «Жизни Арсеньева». Писатель берёт многие жанровые элементы, свойственные роману Бунина, но трансформирует их и представляет по-другому. Например, элегические мотивы, возникающие почти всякий раз, когда в тексте Бунина идёт речь о судьбе России, у Нагибина появляются в эпизодах, в которых герой размышляет о судьбе своего поколения, о рано ушедших из жизни друзьях. Нагибинскому герою свойственно принятие тех значительных изменений, которые происходят в мире.

Обращение Нагибина к бунинской жанровой модели позволяет ему достичь главной цели – запечатлеть индивидуальный жизненный опыт, включённый в поток переживаний, отразить сложность человеческого сознания и выявить, насколько это возможно, взаимосвязь событий и явлений, хранящихся в памяти.

Цзоу Вэньяо *(КНР)*

КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИИ В РОМАНЕ «ДОКТОР ЖИВАГО»

Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» представляет собой духовную биографию человека, который оказался на разломе времен. Хотя в тексте романа отображаются важные этапы в истории страны, роман выстраивается не в соответствии с законами эпических произведений.

В основе произведения лежит не история событий жизни, а история духа[16]. Юрий Живаго стремится уловить смысл событий, их место в жизни человека. Следует отметить, что сам Пастернак исходит из религиозно-философского понимания воли и силы, которая, по сути, является нравственным, духовным чувством. В этом смысле Христос представляет собой воплощение нравственного идеала, которое осуществило поворот в истории, когда «человек умирает в

---

[15] *Паустовский К.Г.* Иван Бунин // *Паустовский К.Г.* Близкие и далёкие. М., 1967. С. 301.

[16] См.: *Им Хе Ен*. Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго»: Дис. канд. филол. наук. СПб., 2000. С. 118-129.

разгаре работ, посвященных преодолению смерти»[17]. А чтобы достичь бессмертия, нужно сохранить, прежде всего, верность Христу, по мнению Веденяпина.

Юрием Живаго история ощущается как данность. Октябрьскую революцию, как и многие другие интеллигенты, он принял с восхищением: «Какая великолепная хирургия!» (С. 193–194). При этом Живаго пытается осознать гуманистический смысл революции. Герой видит, что вокруг царит беззаконие, ему в равной степени чужие и красные, и белые, однако как врач он должен спасать и тех, и других. При всем при том Живаго не является безучастным наблюдателем. История у Пастернака рассказывает, главным образом, о том, что совершается в человеческом мире, о различных поступках людей и их причинах.

Собственно, отношение Пастернака к истории – основная характеристика его художественного мира. Поэтому необходимо исследовать не только взгляды писателя на те или иные исторические события, трактовки, которые он давал событиям прошлого, но и понимание современности, вообще хода исторического процесса, оснований, следствий и значения событий. Важнейшим аспектом изучения концептуализации истории является влияние историографического дискурса на художественный мир романа.

Писатель идет вразрез с традиционным интересом художественной литературы к развитию характера нового человека в условиях революции и под ее воздействием. Россия для Юрия Живаго – это, прежде всего, природа, окружающий мир, история России. Главный герой является свидетелем русско-японской войны, волнений 1905 г., Первой мировой войны, революции 1917 г., Гражданской войны, красного террора, начала первой пятилетки. Практически все герои «Доктора Живаго» также по-своему «вплетены» в бурную жизнь века и принимают ее как свою собственную жизнь. Каждый разрешает свою судьбу с оглядкой на требования времени: войны, революции, голода и т.д.

Пастернак повествует о судьбе главного героя романа в историческом контексте. Антитеза Рима, с его разделением на вождей и народы, с его ложным божеством, евангельскому признанию божественного смысла отдельного человека переводится в авторский план, когда главный герой противопоставляется новому обществу вождей и рабов, поскольку революция не стала процессом высвобождения

---

[17] *Пастернак Б.Л.* Доктор Живаго. СПб., 2012. С. 7. Далее ссылки на текст романа Б. Пастернака приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

народов, вопреки мечте Веденяпина. Вместо утопического братства свободных личностей из хаоса войны медленно образуется новый Рим, новое варварское разделение на власть и толпу. Соответственно, новым идолам противостоит главный герой – Юрий Живаго.

Он не может найти ответа на вопрос: что стоит принимать, а чего не стоит принимать в новой действительности. В изображении духовной жизни Юрия Живаго писатель выразил определенные сомнения своего поколения. Главный вопрос, около которого движется повествование о внешней и внутренней жизни персонажей, – это их взгляд на революцию, а также то, какое влияние оказали переломные события в истории страны на их судьбы. Сам Пастернак относился к революции неоднозначно.

Мир истории и вступление человека в него характеризуется для писателя измерениями, которые он обозначает в христианском ключе: «свободная личность», «любовь к ближнему» и «идея жизни как жертвы». Высшая сфера, где воплощаются эти качества мира истории, раскрывается, по мнению Пастернака, в искусстве. Такое искусство для писателя было реалистическим и отвечающим не только правде истории, но и правде природы. Так в романе достигается равновесие между данными полюсами[18]. В среде интеллигенции, к которой относился Пастернак и символом которой является Юрий Живаго, разочарование в революции наступило довольно скоро. Позиция главного героя романа нисколько не испытала ее идеологического влияния. Политические взгляды остались теми же, что были до революции, как и у большего количества представителей дореволюционной интеллигенции. Социализм изображается в романе как нереализуемый идеал, «курящий сквозь дым теорий». Разочарование интеллигенции в революции объясняется тем, что процессы, порожденные ею, практически не соответствовали тем мифическим образам либерализации жизни в стране, которые связывались с революцией в идеалистическом представлении интеллигентов.

Катастрофические события, представленные в «Докторе Живаго», тесно переплетаются с пастернаковской концепцией судьбы, которая не просто эксплицируется в тексте, но и становится структурообразующей в сюжете. Однако следует отметить, что судьба, по Пастернаку, является не слепой и капризной силой, а осмысленным законом существования, позволяющим сохранять или разрушать объективный порядок жизни, устанавливать таинственную связь

---

[18] См.: *Им Хе Ен*. Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго»: Дис. канд. филол. наук. СПб., 2000. С. 119–131.

необходимости и свободы, объективного порядка вещей и творческой воли человека[19]. Так, например, Первая мировая война и революция предстают как некий апокалипсис, во время которого одни (как Стрельников), становились средством возмездия прошлому, другие скрывались, уезжали из страны, третьи (как Живаго) шли по своему пути. И по мере того, как главный герой сталкивался с применением марксизма на практике, его оппозиционность нарастала, и она была тем более серьезна, что представляла собой оппозицию в философском ключе.

Таким образом, концепция истории у Пастернака предстает как точка, где встречаются временное и вечное (то, что позволяет раскрыть человеку его подлинное измерение). Рассматривая концепцию истории, представленную в романе «Доктор Живаго», нельзя не сравнить ее с концепцией истории, представленной в другом эпохальном произведении – «Войне и мире» Л.Н. Толстого. Так, по мнению исследователей, существенна разница в обращении к истории двух писателей[20]: в романе «Доктор Живаго» она вырастает, в противоположность толстовскому, главным образом из разбросанных по всему тексту монологов персонажей (среди которых особо выделяются Юрий Живаго, Веденяпин, Лара, Антипов-Стрельников, Сима Тунцева и др.). Но все они так или иначе выражают взгляды писателя. Также следует отметить, что в романе нет «систематических» заявлений об истории по аналогии с теми, которые были сделаны Толстым в публицистических отступлениях и эпилоге романа «Война и мир». XX век – век революций и войн – стал в определенном смысле и концом истории, и прогрессирующей деградацией общества, и его уходом в язычество, и процветанием бескультурья.

Кроме того, в «Докторе Живаго» прослеживается определенная эволюция жанра романа и, соответственно, эволюция историчности реальности, переход от особого во всеобщее. Историчность главного героя и заключается в том, что он становится «негероем антиистории»[21]. При этом наличие «Стихотворений Юрия Живаго» как завершающей части романа говорит о том, что главный герой выходит из повиновения историческому времени: он уже является не родона-

---

[19] *Тюпа В.И.* Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении // Коллективная монография. М., 2014. С. 215–228.

[20] См.: *Душкова З.В.* Роль личности в истории: историософский анализ. Дис. … канд. филос. наук. М., 2009. С. 73–85.

[21] См.: *Кондаков Б.В.* Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» и русский классический роман // Пастернаковские чтения: материалы межвузовской конференции. Пермь, 1990. С. 51–67.

чальником, а последним из рассыпавшегося рода либо, с другой стороны, родоначальником совершенно нового рода – духовного[22]. В целом же писатель понимал историю с точки зрения философии, которая накладывалась на историю в христианском ее понимании. История для Пастернака способна не только формировать будущее, но и «архивировать» прошлое: т.е. роман подытоживал историю, а также открывал ее для будущего. Однако открывать для будущего может только текст не фрагментарный по своему характеру, а все же в произведении Пастернака присутствует определенная тенденция к фрагментаризации художественной действительности, которая нарастает к концу романа («Стихотворения Юрия Живаго», каждое из которых характеризует собой определенный фрагмент жизни)[23]. Тем не менее и фрагменты формируют органическое целое, которое спаяно внутренней связью более высокого порядка, чем «*разлагающееся*» предыдущее прозаическое повествование.

Таким образом, в романе существует несколько планов. Один из них – внешний, повествование о жизни доктора Живаго, другой – внутренний, он отражает духовную жизнь главного героя. Пастернаку важнее представить не события жизни героя, а его духовный опыт. В связи с этим основная смысловая нагрузка в «Докторе Живаго» переносится с событий и диалогов персонажей на их монологи. В романе отображается жизненная история незначительного круга лиц, нескольких семей, которые соединены отношениями родства, любви, личной близости. Судьба главного героя и его близких – это история людей, чья жизнь выбита из колеи, разрушена войной и революцией. При этом идея жизни в романе противопоставляется идее неживого, неприродного, искусственного, поэтому главный герой и уклоняется от насилия истории. В концепции истории в романе Пастернака выявляется ущербность революционных процессов, которая проявляется в пренебрежении как истинной природой человека, так и возможностями отдельных человеческих личностей в их самостоятельном революционном перерождении.

---

[22] См.: *Куцаенко Д.О.* Концепт истории как определяющий фактор генезиса персонаж. в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Автореф. дис. … канд. филол. наук. Краснодар, 2011. С. 12.

[23] Там же.

Секция 6: «Современный литературный процесс»

О.Ю. Осьмухина *(Саранск)*

МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ РОМАННОЙ ПРОЗЫ В. ПЕЛЕВИНА 2000–2010-Х ГОДОВ

Нам уже неоднократно приходилось отмечать актуальное для постмодернистской прозы художественное преобразование исходного мифологического материала (античного, христианского и т.д.) в мифопоэтические элементы авторского текста, приводящее к созданию вполне конкретного авторского неомифа[1] и характерное для творчества многих отечественных прозаиков. В романах В. Пелевина последних лет мифологические образы и символы чаще всего выворачиваются наизнанку, пародийно переосмысляются, что приводит к ремифологизации известных сюжетов. Так, в «Empire “V”» и в «Бэтмане Аполло» с целью сатирического переосмысления современной реальности, размышления о «вечных», бытийных проблемах прозаик обыгрывает и ремифологизирует известные образы и мотивы. Прежде всего – устоявшуюся «вампирологическую» традицию и миф о графе Дракуле.

«Empire “V”» с подзаголовком «Повесть о настоящем сверхчеловеке», пародирующим «антигламурный» минаевский «Духless», представляет «Пятую империю» – анонимную диктатуру, поддерживаемую вампирами и халдеями. Сам писатель исчерпывающе разъясняет: «Это всемирный режим анонимной диктатуры, который называют “пятым”, чтобы не путать с Третьим рейхом нацизма и Четвертым Римом глобализма <…>. Это гуманная эпоха Vampire Rule, вселенской империи вампиров»[2]. Уже заглавие романа в русском эквиваленте намекает на очевидную перестановку букв «Ампир “В”» – «Вампир», что ориентирует на изображение в тексте

---

[1] *Осьмухина О. Ю.* Мифопоэтическое пространство отечественного романа рубежа XX–XXI вв. (на материале прозы В. Пелевина и Д. Липскерова) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4 (2). С. 228–230; *Она же.* Ремифологизация сюжета о вампирах в романах В. Пелевина «Empire V» и «Бэтман Аполло» // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков: коллект. монография. Н.Новгород, 2016. С. 225–233 и др.

[2] *Пелевин В. О.* Empire «V»: Повесть о настоящем сверхчеловеке. М., 2013. С. 273.

«империи вампиров», которая, однако, как и сам образ вампира, принципиально отличается от традиционных трактовок.

В. Пелевин не просто переосмысляет, но ремифологизирует известные сюжеты о вампирах. Вампиры в его романах – отнюдь не страшные существа из легенд с постоянной жаждой крови и не стокеровские «романтические» герои, это интеллектуально развитые хозяева жизни, выстраивающие систему управления людьми посредством «гламура» и «дискурса». Они носят имена богов, чем подчеркивается их отстраненность от мира людей и избранность, «исключительность» как высшей расы, в отличие от мифов, где вампиры – это зловещие мертвецы, не нашедшие покоя. Кроме того, героям Пелевина помогают адаптироваться в новой среде боевое искусство вампиров и курс любовного мастерства. Причем первое имеет свои отличительные признаки: вампиры изобрели так называемую конфету смерти, которая преумножает силы и навыки того, кто ее съест, но она бесполезна без воинского духа, который представляет собой последовательность из пяти вздохов. Помимо этого, следует воспользоваться ею в тот момент, когда вампир применит самый подлый прием. Что касается любви, то настоящей близости между вампиром и человеком ни в коем случае не может быть. Вампиры у Пелевина никогда не употребляют слово «кровь» в своем лексиконе, поскольку это считается дурным тоном, оскорбительным для вампира. Обычно они заменяют его на словосочетание «красная жидкость»: «”Когда сосет кровь”. Фу. Запомни, Рама, мы так не говорим. Мало того, что это вульгарно, это может оскорбить чувства некоторых вампиров <…>. Вампиры говорят “время дегустации”»[3]. Если вампиры пьют кровь живых людей, то вампирам Пелевина это не нужно: «Вампиры ели обычную человеческую пищу. <…> Мы ходили в средней руки ресторан на Садовой, где ели суши»[4], кровь они используют с целью изъятия фактов и воспоминаний из жизни человека для своих целей. Жажда у них возникает к другому веществу – баблосу, т.е. к тому, что выделяют люди в результате проявления своих эмоций.

Вампиры у Пелевина не скрывают от людей факт своего существования рядом с ними, в отличие от мифологических персонажей. Более того, большую часть информации они сами запускают в мир в виде сказок и фильмов. Вампиры у всех на виду, но никому нет до

---

[3] *Пелевин В. О.* Empire «V». Повесть о настоящем сверхчеловеке. М., 2013. С. 51.

[4] Там же. С. 105.

них дела, потому что все считают их выдумкой, благодаря чему они спокойно правят миром и считают себя высшей кастой. При этом на вопросы Рамы об отрицательной сущности вампиров старшие из них утверждают, что все это не более чем ложь. В то же время им свойственно думать о людях с некоторой долей заботы. По Пелевину, люди – лишь организмы, существующие для производства денег, отдающие этому всю свою энергию. Они низменны и примитивны, что позволяет вампирам вдоволь пользоваться их «ресурсами».

Автор, правда, наделяет своих героев способностью к трансформации, которая перекликается и со стокеровской трактовкой образа вампира и с некоторыми фольклорными поверьями об упырях, например, в связи с летучей мышью. При этом божество вампиров у Пелевина отличается от традиционного образа Дракулы: если последний является живым мертвецом, способным превращаться в летучую мышь, который, по сути, богом не является, то у Пелевина божество – это большое тело летучей мыши с головой женщины, вырабатывающее баблос и осуществляющее контроль над вампирами. Богиня Иштар, или Великая Мышь, когда-то совершившая преступление, была сослана на Землю, где и создала вампиров. Становится очевидна «иерархия», выстраиваемая Пелевиным в «империи» вампиров. В «божественном» пантеоне низшую ступень занимает Иштар, создавшая вампиров и являющаяся вершиной социальной лестницы; затем стоит Бэтман, который осуществляет суд над вампирами, преступившими закон, и в тоже время он правит миром, выдавая отдельной стране «план» жизни в виде Ацтланского календаря; выше всех находится граф Дракула, который «дает» возможность, общаясь в лимбо с анимограммами, узнать то, что скрыто от других глаз. При этом у графа Дракулы в интерпретации В. Пелевина есть ряд сходных черт с Дракулой Б. Стокера: соответствие своему титулу, аристократические манеры при общении с гостями, образованность. Но если Дракула Стокера лишь внешне спокоен, а при первом отклонении от его планов показывает свое истинное лицо демона, то Дракула Пелевина – это некий оппозиционер в сфере вампирской индустрии, который нашел путь к облегчению страданий, как человеческих, так и вампирских. Он философ, открывший тайну гармонии и указавший дорогу к ней. Его не держат земные дела, и поэтому он спокоен.

Таким образом, В. Пелевин, ремифологизирует образ вампира-мученика, приписывая ему специфические черты – философствование, углубленное знание жизни, буддистскую наполненность, тем самым вновь демонстрируя читателю, что каждый текст есть сугубо

личностное, субъективное впечатление. Создавая образы вампиров, В. Пелевин привлекает не только мифологические контексты: вторая часть имени Бэтмана Аполло, с одной стороны, отсылает к названию театра в Гарлеме, особенностью которого было неизменное присутствие «палача – человека с метлой, который сметал исполнителей со сцены, если аудитория их просила удалить»[5]. Бэтман, действительно, выполняет в романе функцию «чистильщика», «убирая» неугодных и провинившихся. С другой стороны, «Аполло» отсылает к названию американских космических кораблей и американской программы НАСА, специализирующейся на полетах на Луну. В контексте повести «Омон Ра», а также активизировавшейся в последние десятилетия дискуссии по поводу фикциональности прилунения американских космических кораблей, сущность Бэтмана, по всей вероятности, сводится к его иллюзорности, симультантности, что в свою очередь отсылает к образу Бэтмана как героя комиксов. Общеизвестно, что это супергерой, который живет в вымышленном городе Готэм-сити, являющемся вечной квинтэссенцией современного западного (американского) общества, причем за маской черного мстителя скрывается Брюс Уэйн, миллионер-промышленник, плейбой и филантроп. После того, как у него на глазах были убиты его родители, он занялся тренировкой своего тела и духа до полного совершенства, изобрел специальный костюм и принялся бороться с преступниками. Уэйн (Бэтман) сам себя делает супергероем, используя неограниченные финансовые возможности, ум, технику и физическую силу. Для Пелевина принципиально важны не просто сверхспособности Бэтмана как супергероя, образа, растиражированного кинематографом, но его сущность – он человек – летучая мышь. Последняя составляющая позволяет придать дополнительное – мифологическое – измерение облику Бэтмана Аполло: равно как и мифический персонаж, он имеет предысторию, обладает возможностью существовать вне времени, наделен особыми способностями и выполняет некие «подвиги» на благо всего человечества, но при этом у Пелевина он становится героем-демиургом в мире вампиров. Наконец, имеет место дополнительный историко-культурный штрих, несомненно, прозаиком учтенный: в 2005 г. студия «Warner Bros» выпустила полнометражный мультфильм «Бэтмен против Дракулы», изображающий противостояние двух известных персонажей. Пелевин буквально реализовывает подобное противостояние героев в

[5] *Jackson K.T.* Apollo Theater // The Encyclopedia of New York City. Yale, 1992. P. 40.

одной из сюжетных линий романа, но вновь несколько переосмысляет «претекст»: если традиционно Бэтман и Дракула олицетворяют соответственно добро и зло, то у Пелевина подобное разграничение «снимается», напротив, Дракула становится воплощенным мучеником, носителем добра и истины.

В романах «Ананасная вода для прекрасной дамы» и «t» миф трактуется Пелевиным предельно широко (от персональных литературных «мифов» до философских систем), чем объясняется их религиозно-философско-мифологический синкретизм. Многочисленные мифологические мотивы и образы, постоянно возникающие прежде всего в «t» (древнеегипетское обожествление кошки – у Пелевина Бог превращается в кошку, греческая река Стикс и чудовище Цербер) лишь усиливают ощущение некоей онтологической игры, в которую играют с ни о чем не подозревающим человеком, на что весьма символично указывает и сам эпиграф к произведению: «<…> солдат забытой Богом страны, Я герой – скажите мне, какого романа?»[6] И дело здесь в самом современнике, сознание которого формируется в изначально заданных координатах, подобно квесту с участием персонажей романа. Особенностями претворения мифологического материала в литературный текст в романах В. Пелевина 2010-х годов становятся, во-первых, подчеркнуто служебная функция, подчиненность раскрытию остро социальной и духовно-нравственной проблематики произведений; во-вторых, включенность мифов в повседневность; в-третьих, их амбивалентный характер; в-четвертых, общая ориентация на индуистскую религиозно-мифологическую и философскую систему адвайта-веданта, несколько переосмысленную в соответствии с сугубо авторскими художественными задачами.

И.Б. Ничипоров *(Москва)*

МОЛОДЕЖНАЯ СРЕДА НА ПЕРЕЛОМЕ ЭПОХ: РОМАН АЛЕКСЕЯ ИВАНОВА «ОБЩАГА-НА-КРОВИ»

Ранний роман А. Иванова «Общага-На-Крови» (1992, опубл. в 2006) был написан на основе авторских впечатлений от обучения в Уральском университете на переломном рубеже 80–90-х гг. и предваряет проблематику его последующих произведений о современно-

[6] *Пелевин В.* t. URL: http://e-libra.ru/read/195920-t.html (дата обращения: 20.04.2018).

сти («Географ глобус пропил», «Ненастье» и др.). Студенческое общежитие художественно осмыслено здесь как модель социума со своим напряженным психологическим климатом, преломлением исторического контекста стыка эпох; это «зыбкое отражение реальной действительности в зеркале воспоминаний автора, создающего образ ушедшей эпохи»[7]. Характерология молодежной среды стремительно меняющегося времени раскрывается в остро драматичной динамике романного действия, в контрастном наложении сниженно-натуралистической образности и прорывов персонажей к экзистенциальным переживаниям.

В экспозиционных сценах произведения романтический настрой Отличника, который «глядел вверх и видел небо в чердачном проеме»[8], вступает в диссонанс с искренними и одновременно нарочито-надрывными раздумьями его однокашников о травмирующей атмосфере «общажной вольницы», которая оборачивается «отрицанием духовной жизни у человека» и диктует восприятие как казенного жилья, так и собственной души в качестве уязвимого перед любыми вызовами «проходного двора».

Путь к бытийным обобщениям намечается в суждениях студентов о том, что «весь мир – общага», что здесь «жизнь как в фокусе собрана, предельно обострена и обнажена». Дети едва-едва освобождающегося общества, выражая протестное настроение, обнаруживают склонность не к усвоению газетных клише «перестроечной» поры, но к спонтанной символизации общажного пространства как образа тотального подчинения индивида скрытой от его глаз власти, так как, по их убеждению, «все здесь принадлежит не людям, а чему-то высшему». «Геометрия» «удручающе голых» холлов, пронизанных «ощущением сквозняка, пустоты и прохлады», внушает чувство опасной «разреженности» личного существования со сбитыми ориентирами, которые подменяются смутными, отягощенными суицидальным подтекстом томлениями по «внеобщажной» реальности, куда ведет «лестница на крышу», где «видно больше, нежели позволяет линейная геометрия» и где весь земной мир «истончается в призрак» перед небесной бесконечностью. Красноречив исповедальный, вырастающий из до конца не выраженного любовного признания монолог од-

---

[7] *Никольский Е.В.* Опыт современного эпоса: роман Алексея Иванова «Общага-На-Крови» // Пушкинские чтения – 2017. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: материалы XXII междунар. науч. конф. / отв. ред. Т. В. Мальцева. СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2017. С. 125.

[8] Текст романа приводится по: *Иванов А.* Общага-На-Крови // URL: http://mk-lib.net/reader.php?genre=prose_contemporary&id=1308

ной юной героини о неразличимости подлинных и мнимых приоритетов, о собственных потерянности и богооставленности: «…как мне не стыдно жить в этой вонючей общаге, в этой грязи… Почему эта природа так прекрасна, бесконечна, бессмертна, а я мала, погана, смертна, но ставлю себя выше ее, сужу ее, наконец, просто плюю на нее, когда вместо того, чтобы посмотреть в окно, хлещу винище… Ведь от этих звезд свет столько тысяч лет шел, а я и имен их не знаю – стыдно это, непорядочно… Разве не стыдно, разве порядочно жить, когда не знаешь, зачем ты живешь, кто дал тебе эту жизнь? И ведь даже в бога не веришь, чтобы хоть обмануть себя…»

Завязкой трагедийного сюжета становится самоубийство 17-летней студентки, оказавшейся беззащитной жертвой как прошлой неблагополучной жизни «с отцом-алкоголиком, братом-уголовником и многодетной матерью», так и общажной среды.

Композиционно эпизод ее падения с крыши «рифмуется» с раздумьями Отличника, который, немногим ранее забравшись на ту же крышу, волевым усилием пытается высвободиться из-под власти общаги, пусть и заглянув в глаза смерти: «Он захотел прыгнуть, но в голове бешено застреляло оттого, что он наклонился, и Отличник не стал прыгать. Он не мог сделать этого, пока его что-нибудь отвлекает. Рассыпавшиеся над общагой звезды были похожи на колесики и шестеренки развалившихся часовых механизмов, которые, противоборствуя вечности, пытались ее измерить, но потерпели поражение. И к горлу Отличника подкатило сдавленное, предсмертное ликование побежденного, который узрел все неимоверное могущество своего победителя и понял, что принять его вызов уже само по себе победа». Самоощущение на краю бытия, обостренное видение земного и космического пейзажей, того, как «геометрия города перекликалась с геометрией космоса над головой», навевают ему интуиции об одухотворенности вселенского бытия, которому причастен и его личный, пока не раскрывшийся творческий дар: «Чем будет он под этими вечными огнями, он, лежащий на глыбе из желтого кирпича, что плывет в дикой пустоте? Зачем создан этот простор, этот свет и эта боль, наполняющая любую вещь в мироздании? И что может сделать он в сравнении с мощью и величием гигантских звездных скоплений и бесконечных пространств? Какой свет рассеет эту мировую тьму и какой звезде он будет принадлежать? И нужен ли кому-нибудь, кроме человека, свет его солнца? Какой свет, какой дар хранится в его душе?»

Через восприятие Отличника изображена сцена гибели героини – с эффектом «замедленного» кадра, в космической перспективе, где

пространство «на глазах» обрывающейся человеческой жизни на мгновение фокусирует в себе вселенную и тут же сжимается до масштаба метеорита, разбивающегося о земную твердь: «И в маленькой дуге, которую описала ее голова, уходя за грань крыши в невесомость, и в огромной дуге, что описал ее взгляд, уже были все дуги мироздания – меридианы, мосты, радуги, Млечные Пути. Но она все равно летела вниз, слишком поздно почувствовав, что сейчас начнется смерть, и желтые, как вечность, кирпичи общажной стены ручьем струились в зенит. Тогда от страха она скорчилась в воздухе, закрыв лицо руками, но все равно, пусть даже ничком и молча, молча, молча, все равно падала, пока асфальт, разрастающийся под ней, не распростерся во всю вселенную и она, как живой метеорит, не ударила в него своим телом».

Центральное трагическое событие романа, предопределяя его заглавный образ, с одной стороны, растворяется в потоке праздных голосов, равнодушных откликов, досужих сплетен, однако в разговорах и переживаниях центральных персонажей формирует *дискурс обсуждения «проклятых» вопросов о собственной жизни и мироустройстве*. Леля и Отличник «плакали о вечной обреченности человеческого рода», о бессмысленной пустоте мироздания, вызванной тем, что «на небе нету бога» и даже «у Богородицы такое грустное лицо». *В сознании последних студентов советской поры – наследников эпохи воинствующего атеизма – разворачивается лишь отчасти отрефлектированное ими противостояние искреннего, самозабвенного богоборчества и отношения к Богу как безликой интеллектуальной теории, понятийной конструкции, служащей для описания мировых законов*.

В затяжных – пьяных и трезвых, спокойных и доходящих до столкновений, местами напоминающих споры персонажей Достоевского – прениях Отличника с Нелли, Ванькой, Игорем, Лелей очевиден *пытливый, нередко насыщенный болезненным чувством интерес к религиозной проблематике*. Общага, причудливо сочетающая установку на тотальный гедонизм и представление о жизни как нелепом фарсе, подталкивает персонажей к провокативному правдоискательству, поскольку, с их точки зрения, «лжи тут нет, но ведь и правды сказать здесь не дадут».

Бросая личный вызов Творцу, Отличник выдвигает «условия» возможного диалога с Ним («пусть сначала бог свою гордыню смирит») и одновременно поставляет себя на место демиурга-интеллектуала, уверяя в том, что «сам бы я никогда не выдумал бога, если бы решил объяснить этот мир». Горьким переживанием «при-

думанности» Бога делится и Нелли, которая честно отталкивается от утилитарного ожидания небесного покровительства («Когда ищут заступничества, то придумывают бога, способного на него») и приоткрывает ранее начатый ею путь к религиозному осмыслению бытия, то, как она «все-таки искала истину, а не заступничество. Если я хочу соответствовать замыслу бога, то есть истине, мне, естественно, легче будет жить, но я ищу все-таки соответствия, а не легкой жизни».

Герои Иванова мучаются сомнениями о соотношении Божественной силы и творческой воли человека. Бунтарски настроенный Ванька в хмельном надрыве поет песню А. Башлачева (тоже когда-то свердловского студента) «Время колокольчиков» – «песня у него шла горлом, как кровь» – и дерзко провозглашает идею о человеческом таланте как единственной мере истинности: «Что за истина? Бог? Если он есть, пусть только попробует рыпнуться, когда судить меня начнет. Я столько ему предъяв выстрою на то, что он мне обязан был дать, но не дал, что он сам в десять раз грязнее меня окажется… Я – талант, мне все можно… Нет никакой истины, кроме моего таланта. Нету никакого добра, кроме спасения его любой ценой. Нет ни греха, ни вины, ни искупления – только бесконечный поток предательств и преступлений во имя таланта». К безнадежному заключению о том, что «нет никакого нравственного закона в природе», приходит и Леля, объясняя свои душевные терзания лишь тем, что «вот кусок души оторвался, и больно».

В общем контексте метафизических раздумий героев проступает неразрешимая для их сознания антиномия *деистского понимания Бога* как Творца, который «вкладывает в нас души и отпускает нас в этот мир. Мир создан по его воле, но живет уже по своим законам, от воли бога не зависящим», – и *созвучного постмодернистскому мышлению текстоцентризма*, представляющего Бога в качестве невидимого художника, «скриптора», создающего посредством человеческих судеб «текст» «романа» и разделяющего «персонажей» на главных и второстепенных, то оставляя им право самостоятельного поступка, то авторитарно «вписывая» их в свои сюжетные конструкции: «Есть третья, настоящая правда, ради которой и живешь, – правда прочтения нашего романа. Правда тех, кто будет читать эту книгу, написанную богом. Именно в ней и состоит выбор. Именно ради нее бог все создал и велит нам жить так, чтобы читатель видел божественную правду в нашей жизни, пусть и не понимая ее до конца. Я не верю в рай и ад – нету ничего такого, он допишет свой роман, и мы останемся не душами на том свете, а рядами строчек на

книжной странице. И люди, которые нас окружают, – это не люди, а персонажи… Значит, его, бога, в его романе интересует только общага. Все, что в ней происходит. Если мы живем, значит, он пишет свой роман. Я уверена, когда роман будет готов, он назовет его “Общага-на-Крови”…»

Вызов небу, вынашивание теорий о «боге-писателе» и его «текстах» сочетаются у Отличника и иных героев с *жаждой превозмогания богооставленности*. Дискотечный угар, когда «в джунглях грохочущей музыки отплясывала Общага-на-Крови», разрастается в глазах Отличника во всеобъемлющий диагноз болезней не только этой среды, где «одиночество, неприкаянность, страдание» укутывались в «тряпье пьянства, гусарства и ерничества», но и всего мира человеческих страстей, в миражах которого чудится, что сам «господь бог увлекся дискотекой», где, с одной стороны, все «ясно и обнажено» и «даже истина выражается матом», а с другой – «мешанина одежд, цветов, теней, рук, ног, лиц, причесок, голосов и движений не поддавалась рассудку… души кувыркаются, как горящие птицы».

В качестве противовеса общажной неприкаянности в романе намечены просветляющая общий событийный фон линия Серафимы Стороженко и оборвавшаяся история ее жизни и любви с Отличником. Путь «чистенькой» Серафимы, сберегающей «ясное» и «простое» мировидение даже «в привычной общажной обстановке» и отчасти предвосхищающей образ Тани Куделиной из романа «Ненастье», становится свидетельством о возможном устоянии под натиском агрессивной среды хрупкой, не настроенной на конфронтацию с миром натуры. Под ее влиянием отчаявшемуся Отличнику жизнь начинала «казаться безгранично щедрым даром какого-то высшего, мудрого и любящего существа». Проникновенные сцены запечатлели их первую и последнюю близость, перед которой рассеивается мрак среды, предъявлявшей свои права на человеческие души: «И лед начал таять в долгом поцелуе – повернулся земной шар, унося за горизонт арктическое море и подводную лодку на грунте, осели сугробы вокруг человека, который под прицелом пулемета притворяется мертвецом, и трава, прорастая, постепенно скрыла его из виду…»

В трагедийной сюжетной динамике любовь Отличника и Серафимы, поэтичные в своей бытовой простоте подробности их последнего утра незримо предвещают внезапную гибель героини и прописанную гротескно-фантастическими красками финальную сцену «ухода» Отличника, когда его прежние интуиции о Боге как «создателе» романа из области рациональных построений перетекают в

онейрическое измерение: «"…Как это бог-писатель меня убивает? Ведь я – это он здесь, в общаге… Что, и он в это время тоже умирает, что ли?.. Не-ет, кто ж тогда допишет роман? А если роман дописан не будет, то как же я живу? Значит, я не умру? Неужели успеют, откачают? Вот гады!.. За кого тогда меня мой бог держит – за идиота? А-а, нет! – осенило его. – Значит, есть жизнь и после смерти, вот что! Значит, все не зря, и я еще увижу Серафиму! Это хорошо… Хорошо, что я сейчас о ней вспоминаю… Серафима!.. Надо повторять ее имя, а то уж совсем непристойно помру… Серафима… Серафима… Серафима… Серафи…" И вдруг из мглы медленно выплыло ее улыбающееся лицо, потом показались плечи, руки, и вот уже видно все – он стоит на узкой лестнице, а двумя ступеньками выше, напротив него, Серафима. Лестница ведет к маленькой двери в бесконечной стене, рассекающей мир пополам…»

Роман Алексея Иванова «Общага-На-Крови» может быть прочитан как натуралистически жесткое, доходящее до гротеска *повествование о студенческой молодежи рубежа советской и постсоветской эпох*, которая высвобождается из идеологических тисков и наощупь прокладывает пути психологической, социальной, религиозной самоидентификации. Вместе с тем произведение содержит притчевый потенциал *рассказа о мире как вселенской «общаге»*, совершающей свой исторический путь «на крови» многих разбившихся человеческих судеб, но до конца не отрекающейся от поиска Божественной правды.

М.С. Руденко *(Москва)*

МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ АЛЕКСЕЯ ИВАНОВА

Подзаголовок нового произведения А. Иванова «Тобол» – «роман-пеплум» – носит, на наш взгляд, иронический характер. Взятое из кинематографа жанровое определение «пеплум» отсылает нас к массовой культуре. Этот жанр кинематографии с его эксплуатацией античных или библейских сюжетов, масштабностью, панорамностью, объёмом, произвольной и схематичной трактовкой исторических событий в пользу зрелищности имеет мало общего со сложным, тщательно выписанным полотном «Тобола». В этом романе Иванов возвращается к тематике, им, казалось бы, давно оставленной. После остросоциального «Ненастья», дэнджерологических «Комьюнити» и «Псоглавцев», повествующих о сегодняшних страхах, разочарованиях и опасностях, писатель снова обращается в глубь истории.

Интересна ли сегодняшнему читателю история Сибири? Актуально ли обращение к теме Петра I после Пушкина, Мережковского, Пильняка, А.Н. Толстого, Платонова? Насущен ли выбор между древними языческими божествами и Христовой верой? Да, основные темы и образы романа трудно назвать актуальными и насущными. Однако более полутора тысяч страниц текста держат читателя в неослабевающем напряжении, хотя, вроде бы, и так всё понятно и чем кончится, хорошо известно. По-видимому, в этом и заключается секрет мастерства писателя – затронуть за живое, увлечь вопреки теме, на, мягко говоря, не слишком актуальном материале поставить важнейшие вопросы.

Мнения критиков и учёных, пишущих об Иванове, полярны: от признания его крупнейшим современным писателем-реалистом, творцом принципиально нового романа XXI в. до «уличения» в принадлежности к массовой культуре. В прозе Иванова можно без труда отыскать признаки реализма, романтизма, постмодернизма, а также магического реализма, кинематографичности, фэнтези, боевика и т.д. Однако философская составляющая, в принципе характерная для всех текстов Иванова, в случае его обращения к прошлому приобретает качество историософии. И в «Тоболе», и в «Сердце Пармы», и особенно в «Золоте бунта» религиозно-философская мысль выходит на передний план, подчиняя себе и реальную историю, и сюжетные линии вымышленных персонажей.

Мысль о сравнении текстов А. Иванова с произведениями Д. Мережковского, особенно его трилогией «Христос и Антихрист», кажется очевидной. Действительно, у обоих авторов нераздельно и неслиянно действуют три основные силы – язычество, христианство и старообрядчество/сектантство. Герои Мережковского – Юлиан Отступник, Леонардо да Винчи и Джованни Бельтраффио, Пётр и Алексей – словно растворены в персонажах современного автора. При всей разности художественных решений и религиозно-философских трактовок очевидна не зависимость, а именно преемственность: например, Иванов, так же, как и Мережковский, крайне внимателен к историческому фону и детали, вещной и языковой, создающей эффект присутствия. Однако в отличие от Мережковского Иванов большое место уделяет пейзажу, реалистическому и мистическому в одно и то же время. В основе произведений Мережковского, как известно, лежит историческое и религиозно-философское построение, чёткая концепция, ради которой и создаётся художественный мир. У Иванова же мир в каком-то смысле более сбалансирован: в нём органично и вполне реалистически сочетаются исто-

рия и география, зримая реальность и всепроникающая мистика, вымысел и документальность.

Пётр «Тобола» в каком-то смысле подводит итог под старым спором западников и славянофилов: жесток и беспощаден, как в «Петре и Алексее» Мережковского, рассказе «Герр Питер Командор» Пильняка, «Епифанских шлюзах» Платонова, «Дне Петра» А.Н. Толстого, и державен, как в пушкинской «Полтаве» и в толстовском «Петре I».

Модернистская, точнее, символистская «закваска» позволяет Иванову с удивительной естественностью повествовать о мистике как неотъемлемой части обыкновенной земной жизни. Старообрядчество/сектантство, язычество, православие (а также мусульманство и буддизм) у него, по сути, – равные свидетельства об истине, разные по форме, тождественные по содержанию. Негасимая свеча митрополита Иоанна, чудотворная кольчуга Ермака, запах мира из сектантской «морильни», чудеса вогульского шамана Нахрача Евплоева, священные могилы сибирских мусульман – в каждом из этих явлений – частица сверхъестественной силы. Но если в «Сердце Пармы» Иванов, кажется, поэтизирует язычество и уличает христианство, равно сочувствует и «князю-Христу» Михаилу и хумляльту Асыке, то в «Тоболе» язычество всё же эстетически и этически проигрывает христианству. И если в «Сердце Пармы» изображены подчас недобросовестные и фанатичные иерархи и их сподвижники, то в «Тоболе» нарисованы живые и привлекательные образы христианских подвижников и мирских «несвятых святых». И владыка Иоанн, и митрополит Филофей, и Григорий Новицкий, и Семён Ремезов – прежде всего живые люди со своими достоинствами и недостатками, радостями и огорчениями. Однако в них есть нечто главное, просвечивающее через суетное и временное. И то, что Иванов пластически показывает это главное и в людях, и в мире природы, и в сцеплении событий, и делает его художником-реалистом метафизического склада.

В «Тоболе» герои много спорят, но, наверное, главный спор идёт между правдой язычества, требующего от богов (и Бога!) непременного и немедленного участия в земной жизни людей, и правдой Христа, ничего не обещающего на земле, кроме благодати и понимания высшего смысла событий. Но именно благодать, коснувшаяся остяцкого князька Пантилы, оказывается для него неопровержимым аргументом в пользу христианства. Иванов, впрочем, не был бы метафизическим реалистом, если бы не уравновесил пришедшего ко Христу Пантилу образом отрекшегося от Христа Новицкого. Сила

колдовства Айкони, направленного на Табберта, случайно поражает Новицкого, и из глубоко верующего христианина он превращается в одержимого, «меджнуна», сохраняя в себе главное – сострадательную любовь и живую душу.

У Иванова в отличие от Мережковского нет фигур, подобно Тихону Запольскому, воплощающих авторский идеал духовной истины. Все исторические романы Иванова кончаются как будто ничем: князь Михаил убит Асыкой, Осташа самовольно разбил барку, ушёл в странствия, не закончив своей великой миссии, владыка Филофей, состарился Семён Ремезов, погиб Гагарин. Однако Михаил на своём опыте постигает то, что смерти нет, Осташа побеждает истяжельцев и находит любовь, истина Христова постепенно проникает к остякам и вогулам.

Что бы ни происходило в романах Иванова, жизнь торжествует в них вопреки разладу жестокости и смерти, жизнь неидеальная, подчас беспощадная, несправедливая, но единственно ценная в земном мире. Во всяком случае, историко-философские романы Иванова кончаются надеждой на продолжение – дела, истории, рода.

Н.А. Нагорная *(Белгород)*

САКРАЛЬНЫЙ ПЕРСОНАЖ В ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ БОРИСА ГРЕБЕНЩИКОВА

Под «сакральным персонажем» будем здесь подразумевать, во-первых, персонажа, принадлежащего к сокровенному миру Абсолюта, стоящего на божественном или приближенном к божественному уровне развития, знающего мировые законы и тайны бытия. Во-вторых, духовного искателя-человека, ориентирующегося в своих поисках на обобщенный опыт разных религиозно-философских учений и на мировую мифологию.

Рассмотрим вкратце специфику сакрального персонажа в художественной системе одного из главных представителей современной русской рок-поэзии, Бориса Борисовича Гребенщикова, известного также под псевдонимом БГ. Опираясь на некоторые ключевые поэтические тексты преимущественно зрелого периода его творчества (1990–2000-е гг.): «Летчик», «Навигатор», «Дубровский», «Тайный Узбек», – обратим внимание на иерархию сакральных персонажей в песенной поэзии автора и на их взаимодействие с персонажами «обычными».

Изучение необычного, наделенного феноменальными способностями персонажа в текстах песен Гребенщикова, в основном, возможно с точки зрения традиционных литературоведческих составляющих (имя, внешность, поведение, речь). Но, поскольку речь идет о сакральном аспекте персонажа, эти составляющие не обязательно присутствуют в полном объеме. Автор не всегда наделяет «иномирных» персонажей видимыми признаками, уводя их за границы имени и формы. В соответствии с поэтикой невыразимого, Борис Гребенщиков зачастую оставляет живущих в истинной реальности персонажей безымянными. Так как они вышли за пределы обыденной реальности, то бывают обозначены в тексте прописанными заглавными буквами именами существительными и прилагательными («Тайный Узбек»), или одними местоимениями («тот, кто сторожит баржу»).

Сакральные персонажи обладают качеством незримого присутствия: они принадлежат к небесному воинству, к мистическому братству стражей, ограждающих священный мир от проникновения профанов, подобно архангелу у врат рая. «На границах мечты мы стоим от начала времен». Суть духовной работы этих посвященных – приближение неба к земле, преобразование своей земной жизни и защита других людей от темных сил. Даже когда духовный искатель молчит, находясь в окружении «простых людей», его выдает и внешность, и поведение: «С арбалетом в метро, / С самурайским мечом меж зубами; / В виртуальной броне, а чаще, как правило, без <…> » (песня «Навигатор» из одноименного музыкального альбома 1995 г.)[1]. В тексте песни происходит раздвоение точки зрения лирического субъекта: с одной стороны, он ощущает себя Навигатором, с другой же – обычным человеком, обреченным на земное плавание, который только стремится к своему небесному покровителю. Спасительное воздействие Навигатора на внешний мир вполне ощутимо, он – «последний маяк» всем пропавшим и падшим.

В традициях русской классической поэзии, сакральные персонажи БГ связаны со стихиями неба, воды, огня. Стихии у поэта обладают качеством синтетического взаимопроникновения. Вода метафорически соединяется с огнем в образах Капитана и Матроса, указывая на их внутреннюю чистоту: «Капитан Белый Снег, / Капитан Жар Огня» («Капитан Белый Снег», альбом «Лилит», 1997 г.). В песне «Иерофант», написанной в соавторстве с А. Гуницким (альбом «Любимые песни Рамзеса IV», 1993 г.), образ Матроса, принад-

[1] *Гребенщиков Б.Б.* Песни / БГ. М., 2014. С. 299. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

лежащего к стихии воды, связан с древними космогоническими представлениями о небесном океане и звездах – небесных свечах: «Плывет матрос в надзвездной тишине / И гасит золотящиеся свечи» (с. 250). В песне «Юрьев день» (альбом «Пески Петербурга», 1994 г.) утверждается, что «Обожженный матрос с берегов Ориона / Принят сыном полка» (с. 271). В одном образе здесь сочетаются космический и земной смыслы.

Мотив капитана (от ранней песни «Капитан Африка» до поздней «Капитан Беллерофонт») в творчестве Гребенщикова сквозной. В песнях «Капитан Воронин», «Юрьев день», «Навигатор», «Капитан Белый Снег», «Мертвые матросы не спят» в роли сакральных также выступают иносказательные образы капитана, навигатора, матроса. В соответствии с древней мифологической картиной мира, они символизируют три уровня реальности: верхний, средний и нижний. С точки зрения обыденной реальности, эти персонажи должны находиться в отношениях начальников и подчиненных, образуя четкую иерархию. Но в сакральной реальности духовного поиска они выступают в роли Учителя и Ученика, которые, хотя и проходят разные этапы духовного пути, но идут единой командой к одной цели, и в этом стремлении равны друг другу. В христианстве эта цель именуется Царством Божьем, в буддизме – Просветлением. Преображение обыденной реальности происходит мгновенно, стоит лишь последовать за своими сокровенными желаниями. Спасаясь от обыденности, так и поступает почтовый курьер из песни «Сувлехим Такац» (альбом «Кострома mon amour», 1994 г.), тоже потенциально являющийся капитаном парусного флота.

Другой излюбленный сакральный персонаж БГ связан со стихией неба, он именуется Летчиком. В одноименной песне из альбома «Любимые песни Рамзеса IV» образ сакрального Летчика надмирен, объединяет в себе противоположности: высоту и глубину, огонь и воду, день и ночь. «Лети, летчик, лети, лети высоко, лети глубоко; / Лети над темной водой, лети над той стороной дня <…>» (с. 247). Летчик является посланником сокровенной реальности, принося весть самому себе, живущему на земле человеку земных страстей от человека небесного, уже чистого, живущего в Царстве Божьем. Такое раздвоение идет от христианской дихотомия грешного тела и чистой души.

Сакральный персонаж несет свою небесную весть всем людям в одном из главных хитов Гребенщикова – песне «Дубровский» (альбом «Снежный лев», 1996 г.). БГ создает новый сюжет на основе пушкинского. В его ремейке благородный разбойник превращается в

бессмертного мудреца-волхва: «Из леса выходит старик, а глядишь – он совсем не старик, / А напротив, совсем молодой красавец Дубровский» (с. 316). Любовная история Дубровского и Маши становится посланием для всего человечества, запечатленным в небесных письменах. Зафиксированное письменно сакральное послание – важный мотив многих песенных текстов Гребенщикова. Автор наделяет своего героя, сострадательного защитника всех обиженных, летными навыками и способностью «писать на небе».

В песне «Под мостом, как Чкалов» («Воздухоплавание в компании сфинксов», 2012) абстрактный летчик становится мифологизированным героем советской эпохи Чкаловым. Пилот-ас сделал, казалось бы, невозможное, виртуозно пролетев под мостом. Таким же трудным, но выполнимым делом является речевое поведение персонажа, «тайное слово», прекращающее дело войны. «Я могу сказать вам тайное слово, но / Как до вас докричаться?» (С. 599).

Именовать безымянное – трудная задача для любого автора, поэтому имена своим сакральным персонажам БГ придумывает то возвышенные и странные, то намеренно нелепые (Быколай Оптоед, Братья Забадай, Екатерина-с-Песков, Зимняя Роза, Бессмертная Сестра Хо и т.д.). Метафизически они давно парят над миром, хотя в повседневной реальности каким-то образом еще связаны с «обстоятельствами места», на что указывают условные географические маркеры в именах. Например, всемогущий персонаж из песни «Человек из Кемерова» («Песни рыбака», 2003 г.). Кемерово – город шахтеров. Но БГ имеет в виду шахтеров иного рода, у него они превращаются в рудокопов истины. Персонаж песни – богоподобный человек из глубинки, запросто решающий все сложные проблемы, знающий тайные «ходы под землей» и контролирующий события. Еще один сакральный персонаж – «Тайный Узбек» из одноименной песни («Архангельск», 2011 г.). В одном из главных текстов позднего творчества Гребенщикова слово «Узбек» не является указанием на национальность, а лишь формирует собирательный образ выходца из Азии. Настоящее место его обитания, как у истинного правителя из книги Дао Дэ Цзин, – везде и нигде одновременно: «И даже если нам всем запереться в глухую тюрьму, / Сжечь самолеты, расформировать поезда – / Это вовсе не помешает ему / Перебраться из там-где-он-есть к нам сюда» (с. 504). Доминантная роль сакрального персонажа, невидимого и вездесущего, проявляется в его способности стоять над противоположностями, преодолевать условные границы пространства, времени, социальных ограничений и штампов мышления. «Он не «за», он не «против», он занят другим, как Басё. / Он

не распоряжается ничьей судьбой, / Просто там, где он появляется, все / Происходит словно само собой» (с. 503).

Японский мастер Мацуо Басё, на которого ссылается Гребенщиков, как известно, создал свои философско-лирические миниатюры в жанре хокку под влиянием дзен-буддизма. Буддийский код данного текста очевиден. Тайный Узбек – это Майтрейя, грядущий Будда, который, как обещано в буддийской мифологии, должен прийти и освободить человечество от оков сансары в конце очередного цикла существования. Тридцать две строчки текста песни организованы в четыре строфы по восемь строк и сигнализируют о тридцати двух признаках Будды, которые упоминаются в традиционных буддийских писаниях. Кстати, так называемых «естественных альбома» у БГ и группы «Аквариум» тоже пока 32.

Итак, сакральные персонажи песен Бориса Гребенщикова созданы автором в соответствии с мировыми религиозно-философскими и мифолого-литературными традициями, но вписаны в современные реалии. Они наделены поэтом необычной внешностью либо вовсе ее лишены (невидимы), их поведение и речь немотивированны привычными человеческими стереотипами. Обладая сверхчеловеческими качествами и духовно обитая в абсолютной реальности, они, тем не менее, остаются в нашем относительном мире, чтобы помочь человечеству выйти из мрака к свету. Описывая их, автор пользуется иносказаниями и метафорической номинацией. В песнях БГ не все гладко, там всегда есть печаль по поводу невозможности достижения Абсолюта, вечные вопросы «маленького человека» о справедливости мироустройства, о добре и зле, ирония над бесконечными попытками преодолеть собственные границы. Поэтому песни БГ притягивают к себе людей из разных социальных групп и разного уровня развития. Иначе говоря, песенная поэзия Бориса Гребенщикова уже при его жизни вышла на общенациональный уровень.

С.П. Гудкова *(Саранск)*

КНИГА СТИХОВ НА РУБЕЖЕ XX–XXI СТОЛЕТИЙ: ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА, ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ

Книга стихов как особое единство, обладающее специфическими жанровыми признаками, все чаще становится объектом теоретического осмысления. Несмотря на активность процесса изучения данного феномена, до сих пор в литературоведении остается целый ряд

вопросов, не нашедших однозначного решения. Исследователей интересует генезис, этапы развития, специфика функционирования книги стихов в историко-литературном процессе, а также ее содержательные особенности и композиционные принципы. Среди наиболее дискуссионных проблем, связанных с книгой стихов, выделяется проблема ее жанрово-родовой принадлежности.

Признавая особый статус книги стихов в истории развития литературы, исследователи определяют ее как «систему циклов», одну из «форм циклизации лирики» (И. Фоменко), «жанровое образование» (О. Лекманов), «сверхжанровое образование» (М. Дарвин). О. Никандрова утверждает мысль о том, что книга стихов «не достигает той целостности, которая позволила бы рассматривать ее как жанр. Это скорее “сверхжанровое” образование, пока находящееся в стадии становления»[1]. Из подобного плана утверждений, с одной стороны, вытекает очевидная связь книги стихов с процессом циклизации, с другой – обнаруживается спорный момент в определении этапов ее становления и формирования.

Так, например, И. Фоменко цикл и книгу стихов рассматривает как две основные формы циклических образований. Основой их «интуитивной» дифференциации исследователь склонен считать «величину конструкции» (Ю. Тынянов), однако при этом он уточняет, что «величина – лишь следствие важной содержательной особенности»[2]. Теоретик литературы одним из первых поднимает вопрос о различии между поэтическим циклом и книгой стихов: «Если книга стремилась к “всеохватности”, претендовала быть выражением целостной личности и даже моделью мира, – утверждает исследователь, – то у цикла была более скромная, частная цель: выразить сложное (а, возможно, и противоречивое) отношение только к одной из граней бытия»[3].

В начале XX в. книга стихов приобретает достаточно оформленные очертания, происходит окончательное становление ее как особого жанрового образования, что в конечном итоге приводит к выявлению определенных границ данного явления, его места в иерархии стихотворных текстов (сборник, ансамбль, поэма). Учитывая выводы, сделанные отечественными исследователями по данной проблеме, можно констатировать, что книга стихов – *это сложное интуи-*

---

[1] *Никандрова О.В.* Лирическая циклизация в аспекте исторической поэтики: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2009. С. 6.

[2] *Фоменко И.В.* Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С. 21.

[3] *Фоменко И.В.* О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984. С. 12.

тивное или сознательное авторское циклическое объединение группы поэтических текстов, претендующих на целостность выражения личности. Среди основных условий, необходимых для выделения данного жанрового образования, можно отметить: осознанное авторское, а не редакторское объединение группы текстов; наличие зачастую метафорического названия, учитывающего общую тональность всех стихов, смысл которых перетекает из одного произведения в другое; развитие условной сюжетной схемы (есть элементы сюжета: завязка, развитие событий, кульминация, развязка), присутствие группы «персонажей» (лирический герой, героиня); обязательное наличие ключевых слов и сквозных образов и мотивов; художественное сцепление текстов внутри книги при этом должно демонстрировать целостное мироощущение личности.

В поэзии рубежа XX–XXI в.в. наблюдаются различные подходы к построению рассматриваемового образования. Плодотворное развитие в современной отечественной поэзии получила книга стихов, построенная именно по *жанровому* принципу. Обращаясь к данному типу организации поэтического материала, поэты в первую очередь учитывают трансформацию того или иного жанра в новых исторических условиях. Доминантные жанровые «смещения», намеренно акцентированные поэтами на пространстве книги, позволяют наиболее ярко подчеркнуть авторское мироощущение, выразить индивидуальную концепцию творческой личности. К такому роду изданий можно отнести книги Г. Сапгира «Сонеты на рубашках» (1989), Ел. Шварц «Лоция ночи. Книга поэм» (1993), С. Завьялова «Оды и эподы» (1994), «Советские кантаты» (2015), Т. Кибирова «Избранные послания» (1998), «Три поэмы» (2008), «Греко– и римско-кафолические песенки и потешки» (2008), М Амелина «Холодные оды» (1996), М. Степановой «Песни северных южан» (2001), А. Тимофеевского «Краш-трест» (2009) и мн. др. Лирический сюжет в этих книгах строится с опорой не только на жанровую динамику, но и на разветвленность ассоциативных образов и мотивов. Авторы не просто выстраивают единый текст, ориентируясь на жанр сонета, поэмы, послания, оды и т.д., для них более важным моментом является демонстрация реинкарнации жанра (Г. Сапгир, Е. Шварц, М. Амелин, М. Степанова), его реконструкция (Т. Кибиров, И Кабыш) или же «руинизация» (С. Завьялов). Каждый из обозначенных подходов репрезентирует своеобразную модель авторского взгляда на мир.

В построении книги стихов значимой является и авторская принадлежность к двум условно выделяемым парадигмам – «традиционной» и «авангардной». В творчестве поэтов, тяготеющих к «тра-

диционной» парадигме, наблюдается наибольший интерес к *тематическому типу* организации книги, когда от первых до последних страниц прослеживается развитие определенных тематических линий, обозначается динамичность движения основного лирического сюжета. Тяготение к тематической книге стихов обнаруживается и в творчестве О. Чухонцева («Слуховое окно», 1983; «Пробегающий пейзаж», 1997), Е. Рейна («Имена мостов», 1984; «Балкон», 1998), Т. Кибирова («Памяти Державина», 1998; «Интимная лирика», 1998; «Стихи о любви», 2009), И. Кабыш («Личные трудности», 1994), С. Гандлевского («Праздник», 1995), О. Хлебникова («На краю века», 1996; «Жесткий диск», 2002), Г. Русакова («Разговор с богом», 2003), В. Павловой («Интимный дневник отличницы», 2001; «Мудрая дура», 2008), Б. Херсонского («Семейный архив», 2006), И. Ермаковой («Улей», 2007) и мн. др. Книга стихов в творчестве перечисленных авторов представляет собой летопись внутренних переживаний лирического героя, ориентированного на типичный образ современника. Поиск духовной основы, смысла жизни, личного счастья и предназначения – основные движущие мотивы лирического сюжета.

Следует отметить, что в творчестве поэтов, тяготеющих к «авангардной» парадигме, где четко прослеживается установка на формальный и содержательный эксперимент, книга стихов в большей степени ориентирована на ассоциативный принцип построения. К такого рода изданиям относятся книги Вс. Некрасова «Справка» (1991), Ел. Шварц «Mundus Imaginalis: Книга ответвлений» (1996), С. Завялова «Мелика» (1998, 2003), А. Полякова «Орфографический минимум» (2001), М. Амелина «Конь Горгоны» (2003), М. Степановой «Физиология и малая история» (2005), А. Цветкова «Ровный ветер» (2008) и мн. др. Отдельные стихотворения в таких книгах скрепляются ассоциативно, посредством метафорических образов, движение которых от стихотворения к стихотворению рождает эффект целостного авторского взгляда на мир.

В современной отечественной поэзии наряду с поэтическими книгами, построенными по жанровому, тематическому, ассоциативному принципам, наблюдается и использование такой разновидности книги, как «итоговая»[4]. Она чаще всего представляет собой метажанровое объединение. При создании «итоговой» книги авторы достаточно длительное время тратят на ее осмысление, тщательно

[4] См.: *Мирошникова О.В.* Ансамбль итоговых книг в русской поэзии: проблема метациклизации // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы Междунар. конф. [сб. статей]. М., 2003. С. 140–160.

продумывают ее композицию. Поэтому такая книга в большинстве случаев состоит из разделов, частей, глав, в которых шаг за шагом прослеживается поэтическая биография автора, становление его поэтического стиля, мировоззрения – складывается целостное представление о движении поэтической мысли художника.

Однако следует оговорить, что, опираясь на жанровый канон «итоговой» книги, разработанный поэтами-классиками, современные авторы вносят в него существенные коррективы. В их изданиях также наблюдается попытка выработки единого мотивного комплекса, который складывается из ключевых мотивов-сюжетов отдельных книг, что в конечном итоге приводит к созданию «метацикла многоуровневого и поливалентного характера»[5]. Но в то же время современные поэты, в отличие от предшественников, не делают доминирующим мотивом свих книг мотив прощания, сказывающийся, в первую очередь, на метафорическом названии книг («Последние песни» Н. Некрасова, «Вечерние огни» А. Фета, «Прощальные песни» А. Жемчужникова и др.). Более важным моментом при подготовке подобного издания сегодня является не экзистенциальная проблематика, а, скорее всего, желание автора подвести определенную черту в своем творчестве, поделиться с современниками опытом пережитого через яркие вспышки поэтической памяти. Поэтому «итоговую» книгу в творчестве современных авторов необходимо воспринимать в широком смысле, как завершение не только всего творческого пути поэта, но и определенного периода, связанного с какими-то знаковыми событиями в его жизни. Примером подобной книги могут служить поэтические сборники А. Кушнера «Канва» (1981), Е. Рейна «Избранные стихотворения и поэмы» (1993), В. Сосноры «Девять книг» (2001), «Старые песни» (2003), О. Хлебникова «Жесткий диск» (2002), «Инстинкт сохранения» (2008), М. Степановой «Счастье» (2003), В. Павловой «Совершеннолетие» (2004), С. Сеничева «Заповедник имени меня. Почти избранное», (2005), И. Лиснянской «Птичьи права» (2008) и мн. др.

Таким образом, ориентируясь на классический жанровый канон книги стихов, разработанный поэтами второй половины XIX в., современные авторы активно развивают данное жанровое образование с учетом тех изменений, которые произошли в современном поэтическом пространстве. Многообразие существующих творческих практик, развивающихся в русле постмодернизма, позволило значи-

---

[5] См.: *Мирошникова О.В.* Ансамбль итоговых книг в русской поэзии: проблема метациклизации // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы Междунар. конф. [сб. статей]. М., 2003. С. 151.

тельно разнообразить книгу стихов, построенную по жанровому, тематическому и ассоциативному принципам. Единство формы и содержания, подчеркнутое на пространстве отдельной книги, дало возможность усилить развитие основной поэтической мысли. Наряду с художественными открытиями поэзии рубежа XX–XXI в.в. авторы активно используют и разнообразные вербальные, полиграфические средства, что и делает книгу стихов последним словом на определенном этапе их творческого пути.

П.Е. Спиваковский *(Москва)*

МЕТАРЕЛЯТИВИСТСКАЯ КАРТИНА МИРА В РОМАНЕ П.В. КРУСАНОВА «УКУС АНГЕЛА»

Феномен метарелятивизма связан с частичным преодолением релятивности без полного разрыва с ней, то есть на трансформацию релятивистской системы, влияние которой оказывается намеренно ограничено: в какой-то момент писатель может уйти «по ту сторону» релятивизма, перейдя на иной, не менее значимый уровень восприятия, что позволяет достичь весьма высокой степени свободы, в частности, в какой-то мере и от авторской интенциональности: «по ту сторону релятивизма» нас ждет обновленный мир, который существеннейшим образом отличается не только от «последовательно релятивистского», но и от традиционалистски-бинарного[1]. В нем есть пространство для этических оценок и в то же время он обогащен опытом релятивистской свободы. По сути он особым образом сочетает в себе черты бинарности и тернарности в лотмановском смысле[2], обретая бóльшую способность к восприятию глубины, чем это возможно в ортодоксально-постмодернистской традиции[3].

В романе «Укус ангела» основная тенденция связана с изображением тернарной, этически неопределенной картины мира. Имперское начало изображается мощным, блистательным, ярким, побед-

---

[1] Подробнее об этом см.: *Спиваковский П.Е.* «Месяц в Дахау»: нисхождение в рай. Владимир Сорокин как метарелятивист // Филол. науки. Науч. доклады высш. шк. 2018. № 6. С. 66–82.

[2] См.: *Лотман Ю.М.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) / Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 88–116; *Лотман Ю.М.* О русской литературе классического периода (вводные замечания) / Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). СПб., 1997. С. 594–604.

[3] Подробнее об этом см.: *Липовецкий М.Н.* Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920–2000-х годов. М., 2008. С. 45–68.

ным, и в то же время оно находится по ту сторону добра и зла. Массовые убийства людей подаются так, чтобы читатель в как можно меньшей степени ощущал этическую травму на этой почве. По возможности они изображаются красиво, вплоть до нарочито эстетизированной картины отравления газами восставших под предводительством Клюквы. Однако когда в финале романа возникает апока-апокалиптическая ситуация и жизнь на Земле уничтожается по вине «зарвавшихся» имперцев, читателю начинает казаться, что роман построен как давно привычная для него антиутопия, так что совесть наивного реципиента может быть чиста, поскольку жестокая и беспощадная империя осуждена, несмотря на то что ее изображение провоцирует читательское сожаление об утерянной победной красоте. Впрочем, Крусанов в автокомментарии к этому произведению говорил, что «сгущение красок в финале»[4] не должно смущать читателя, поскольку здесь изображено в некотором роде «руководство в действию», позволяющее понять, как именно надо строить империю[5]. Крусанов всегда подчеркивал, что он сторонник имперского начала, причем и раньше он говорил о «Небесной Империи»[6], однако «небесные» манифестации в современной литературе достаточно быстро и легко спускаются на землю, будь это «Небесный Град» в приговском цикле про Милицанера или «Русь небесная»[7] о которой говорит замаскированный под «почвенного» старика мог Бадняк в «Укусе ангела». Однако коллапс, который ожидает созданный в романе мир, имеет скрытое «двойное дно». Дело в том, что в этом романе мы соприкасаемся с дуалистическим противопоставлением двух братьев: светлого и благородного Палдобара и темного коварного Модрубара. Хозяину (таким «сталинским» прозвищем Крусанов наделяет тернарно-релятивистски ориентированного Бога-Творца, изображенного эстетом, находящимся по ту сторону добра и зла) оба эти брата «были удивительны», поэтому он, подобно терцевскому Пушкину-релятивисту, в равной степени сочувствует обоим. А так как братья непримиримо враждебны, он выбрасывает их за границу окружающей земли, вселенной, вынимая гвоздь из неба, с тем чтобы спор между ними разрешили созданные каждым из братьев люди: чьи люди победят, тот брат и воцарится на земле. Чьи же

---

[4] *Крусанов П.В.* «Меня привлекает эстетика империи…». URL: http://www.fandom.ru/inter/krusanov_1.htm

[5] См.: Там же.

[6] Там же.

[7] Крусанов П.В. Укус ангела. СПб., 2000. С. 88.

люди побеждают в финале романа? Очевидно, это люди Модрубара: это коварные, злые, абсолютно беспощадные моги, которые создают рукотворный апокалипсис. Пересоздать мир должен, конечно, Модрубар. Нечто подобное на внешне более мирном уровне предлагается и в романе Крусанова «Мертвый язык», в котором изображен тернарно ориентированный «Реальный театр», актеры которого во время представления, изображающего гибель их герев, должны добровольно умирать на сцене. Это и происходит, вследствие чего внезапно проявляется некий мистический феномен, который в романе назван «душем Ставрогина». Крусанов резко неприязненно настроен против системы взглядов Достоевского: это ощутимо и при изображении чудовища-людоеда князя Кошкина, саркастически отсылающему нас к своему номинативному антиподу – князю Мышкину. Те же тенденции проявляются в описании семейства Норушкиных (отсылка к тому же Мышкину через «мышку-норушку» здесь вполне прозрачна) в романе «Бом-бом». Норушкины призваны мистически защищать Россию от нашествия злых сил, стремящихся ее погубить, но делают это плохо и неэффективно. На роль мифологизированного обманщика Ивана Царевича из «Бесов» проецируется фигура Ивана Некитаева, в то время как его помощник, Петруша Легкоступов, ассоциируется с образом террориста-провокатора Петра Верховенского. Фигура Ставрогина здесь возникает неслучайно. И в результате соприкосновения с *душем Ставрогина* для героев романа Крусанова «Мертвый язык» открывается возможность пересоздания мира. «Этот мир», полный лживых, согласно ультраправым представлениям Крусанова, либеральных ценностей и американских влияний, в котором безраздельно царит уничтожающий все «здоровые начала» «ветер перемен», должен неизбежно погибнуть, а вместо него формируется иной, альтернативный мир, в другой параллельной вселенной, куда переселяются все положительные герои романа и где появившийся Адам дает имена всем окружающим его предметам. Называние предметов – это архаическое магическое действие, благодаря которому называющий получает власть над этими предметами, это присутствует в ветхозаветном тексте и это есть в альтернативном мире Крусанова.

Концепция радикального изменения мира представлена в финальной части «Триады» Крусанова «Американская дырка», где на самом деле не умиравший ультраправый идеолог и известный музыкант Сергей Курехин оказывается во главе хитро организованного заговора, ликвидирующего катастрофические последствия «мистической ошибки», совершенной в начале 1990-х годов, когда на Коль-

ском полуострове пробурили сверхглубокую скважину, из которой, согласно крусановскому мифу, вырвались бесы и тем самым породили упадок России. Вместо этого американцам при помощи целого ряда обманных манипуляций внушается мысль, что в России изобретен способ добывания огромного количества золота из глубин Земли: достаточно просто пробурить невероятно глубокую скважину. Сам мотив добычи золота таким способом, заимствован из романа А.Н. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина», в котором доступ к сверхглубоко залегающему оливиновому поясу позволяет Гарину добывать невиданное количество золота и таким образом «мирно» поработить весь буржуазный мир. Американцы в романе Крусанова бурят такую скважину, после чего они тоже становятся жертвами злых подземных духов: взрываются атомные электростанции, начинаются мощные расовые столкновения, чего так давно ждали российские ультраправые… Соединенные Штаты быстро теряют статус сильнейшей державы мира, и он естественным образом переходит к России, которую на Западе воображают немыслимо богатой, из-за того что она якобы добыла исключительно много золота. При помощи такого рода постмодерных манипуляций осуществляется мечта о глобальном имперском перераспределении сфер влияния, в чем, собственно, и состоит крусановская идея синтеза. По его словам, три романа образую нечто вроде гегелевской триады. *Тезис* воплощает роман «Укус ангела»: это победа через всеобщее уничтожение. Антитезис демонстрирует ложный путь, связанный с попыткой обороны России от внешних врагов, однако слабые и ненадежные Норушкины не справляются со своим предназначением, и в финале романа «Бом-бом» герой решает не спускаться под землю, для того чтобы ударить в колокол и там погибнуть, но спасти Россию. Вместо этого он идет навстречу красивой девушке, вокруг которой жухнут травы. Правда, у этого романа есть альтернативный вариант финала, приписанный Крусановым позже публикации его первого издания, где герой все-таки спускается к колоколу, а затем попадает в некий странный фантастический мир. Очевидно, согласно концепции «Триады», надеяться на стратегию оборонного типа неправильно: империя непременно должна наступать, прямолинейно и брутально, как в «Укусе ангела», или «постмодернистски тонко», как в «Американской дырке». Крусановские концепции непрямым образом ориентированы на победу имперского начала, а тернарная этическая неопределенность необходима для морального «оправдания» любых действий на этом пути.

А.С. Бокарев *(Ярославль)*

СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ЛИРИКИ М. СТЕПАНОВОЙ

В критической литературе поэтика Марии Степановой осмысляется в категориях «диффузности» и «деперсонализации» «я», «столкновения голосов», приводящего к «какофонии цитат и аллюзий»[1], «протеизма» и «ситуативности» субъекта речи[2]. По мнению И. Ратке, творчество М. Степановой – это «метание/мерцание “я” в слоях языковой стилистики», имеющее цель «выйти к… новой разновидности поэзии, преодолевшей наивные формы авторского присутствия»[3]. О том же говорит и сама Степанова в эссе «Перемещенное лицо»[4], подчеркивая кризисный характер и полифоническую природу современной поэзии: «Исчерпанность и конечность “я” <…> представляются мне главной ловушкой, в которой обнаруживает себя лирика, подошедшая к очередной финальной черте – где, чтобы выжить, поэту нужно стать *хором*» (с. 426; курсив автора. – *А. Б.*). Именно хоровое начало, исторически присущее поэзии[5], актуализируется в текстах Степановой, а развитие ее поэтики, по точному выражению Е. Вежлян, может быть представлено как «рождение внешнего мира из солипсического духа лирики»[6]. Рассмотрение эволюции субъектных отношений в поэтических текстах Степановой как раз и является задачей настоящей статьи.

В первых книгах автора, «Женской персоне» (с. 11–67) и «Негре» (с. 90–125), едва ли не основным способом репрезентации субъекта становится отделение от «я» его субститутов, восходящее к древнерусской традиции «при» между душой и телом[7]. Тяготеющее к персонажному полюсу, тело, пожалуй, и является главной темой ранней Степановой, представая то как предмет наблюдения героини,

---

[1] *Шевеленко И.* Охота к перемене лиц. (Рец. на кн.: Степанова М. Против лирики: Стихи 1995–2015. М., 2017) // Новое лит. обозрение. 2017. № 5(147). С. 302.

[2] *Житенев А.* Земляная цезура. (Рец. на кн.: Степанова М. Spolia. М., 2015) // Новое лит. обозрение. 2017. № 1(143). С. 319.

[3] *Ратке И.* Возможность поэзии и ничего личного // Prosōdia. 2017. №7. С. 69.

[4] *Степанова М.* Против лирики. М., 2017. С. 412–433. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

[5] См.: *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М., 1997. С. 11–12.

[6] *Вежлян Е.* Метафизика тела и хора (Заметки о творческой эволюции поэта Марии Степановой) // Знамя. 2012. № 5. С. 200.

[7] См.: *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). С. 67.

вглядывающейся в свое отражение (при этом фиксируется старение, болезненность, ущербность плоти), то как объект ее манипуляций, направленных на получение удовольствия (в этом случае на первый план выдвигаются аутоэротические мотивы). Регулярно повторяющаяся сюжетная ситуация – неузнавание себя в собственном теле, вызванное либо несовпадением ожиданий с действительностью («В малом зеркальце – и посмотреть противно / На немилые черты. <…> На тебя ли, на себя» [с. 38]), либо вообще не мотивированное («Тело, в постелю падающе, как сноп, / В неживом одеяле, как в кулаке. / Словно не я, а чего-то горб» [с. 111]). Однако наибольший интерес представляют примеры, где неузнавание выступает в комплексе с другими немаловажными для Степановой особенностями. Так, в стихотворении «Вот кожа – как топлено молоко» (с. 92) связь между внешним обликом и внутренним «я» героини истончена, поэтому тело воспринимается как неудобная, будто пальто с чужого плеча, оболочка, вырваться из которой заведомо невозможно: «Свернувшись в раковине тесной / Ушной, душной или очесной <…> Взмороженная, как треска. / Створоженная, как тоска <…> Лежу лежмя, как неизвестный» (там же). Вообще, мотив оболочки и содержимого (словами самой Степановой – «пазухи жаркой для жалобной жизни» [с. 48]) в творчестве поэта один из ведущих, а его многочисленные вариации порождают диалогические отношения между разными ипостасями субъекта.

Прежде всего, интенции «я» и «тела» радикально разнятся. Если первое сориентировано на активную деятельность и открыто переменам, то второе сопротивляется любому движению, предпочитая новизне впечатлений атмосферу домашнего комфорта («Ленивица, встань-ка с постели! / Себя бы я за ногу в утро втянула, / Когда б не сидела в расслабленном теле, / Как в деснах здоровые зубы» [с. 31]). Именно «телу» (а вовсе не «душе», как это принято в классической традиции) предписано быть источником чувств – например, любви, которая не только овеществляется («…Ты, любовь, в квартире расположилась, / Разлеглась, разъелась, выкатив брюхо» [с. 23]), но и противопоставляется творчеству, находящемуся вне материальных координат и потому бесполезному («Ты, тетрадь, уныла, – плохой соложник. / Разве что ладонь на тебя положишь» [с. 23]). Кроме того, «тело» осмысляется как несамодостаточное и нуждается в постоянной опеке со стороны «я»: сколь бы ни казалась естественной необходимость в элементарных гигиенических процедурах, отдыхе или одежде, соматические потребности у Степановой дополнительно акцентируются (см., например, такие тексты, как «Моря бы не зреть

у моря, око!..» [с. 29], «Рыбицей стеклянной, голубою…» [с. 33], «Чтоб, неразумное, не голосило…» [с. 104] и др.).

В свете сказанного стихотворение «О Близнецах» (с. 56–57), реализующее сходный набор мотивов, прочитывается как развернутая метафора человеческой жизни. Взаимодействие «близнецов» – «души» (эквивалентной «я») и «тела» – представлено как «дружба-вражда», как конфликт интенций, являющийся, однако, необходимым условием существования. В каждый момент времени пассивность «тела» компенсируется витальностью «души», лишившись которой человек тут же «соскальзывает» в небытие. Границы земного пути у Степановой отчетливо обозначены: «утренний поезд» из первой строфы образует композиционное «кольцо» с поездом в финале стихотворения: в одном случае протагонист рискует опоздать к отправлению («Близнеца близнец торопит, / Поезд утренний гудит…» [с. 56]), в другом же только одному «близнецу» удается продолжить путешествие («Скорый поезд пробегает / Виноградники и чащи, / Как надкушенная груша, / В нем близнец без близнеца» [с. 57]). Значимо и то, что «расставание» «братьев» обрисовывается как подготовка к похоронному обряду: приведенное в порядок «тело» дожидается своей участи в гостиничном номере («гостиница» – указание на ограниченность отведенного человеку времени), пока «душа» переселяется в «лучший мир», воспользовавшись нехитрым транспортом (параллель с греческим мифом «смазана», но угадывается без усилия).

В книгах Степановой 2000-х годов, «Тут-свет» (с. 127–169) и «Лирика, голос» (с. 213–262), телесные коннотации субъекта не столь выражены, а мотив оболочки и содержимого приобретает новые смыслы. Соотнесенность не выговоренных напрямую интенций, распределенных между «я» и «телом», уступает место полноценному диалогу, участники которого воплощают разные грани личности протагонистки. Например, в стихотворении «Вот она весна, и все шелушится…» (с. 214–215) сополагаются обновляющаяся природа и состояние героини, занятой пасхальными приготовлениями. Двучленный параллелизм, лежащий в основе текста, усложняется введением «голосов», комментирующих происходящее; если в «природной» части параллели их присутствие минимально, то «человеческая» строится по всем законам драмы: жизнеутверждающий, но излишне самонадеянный монолог героини («Будем яица красить, / полы-углы пидорасить. <…> Это все будет у нас перекроено, / вынуто, выделено, устроено») сопровождается резкой, как бы «отрезвляющей» авторской ремаркой («Это мне говорила / Маша, егда курила. / А сигарету

бросит – / пойдет и меня не спросит» [с. 215]). Впрочем, расщепление говорящего на несколько самостоятельных «я» – в одном из стихотворений они позиционированы как «Маша» и «Степанова» [с. 221] – для рассматриваемой поэтической системы не предел: содержимым телесной оболочки, наряду с уже упомянутыми субъектами, может стать и реальный, внеположенный автору «другой».

Стихотворение «Я, мама, бабушка, 9 мая» (с. 129) и подобные ему могут считаться переходными от ранней степановской лирики к книгам 2010-х годов – «Киреевскому» (с. 268–337) и «Spolia» (с. 339–411). Упомянутые в заглавии персонажи осмысляются здесь как части одного, будто бы собранного из осколков, целого. Сюжетно субъектная структура текста мотивирована их родством, содержательно – попыткой «высветлить в повседневном существовании… признаки утраченных ощущений, контуров предметов, смыслов, <…> ушедших в прошлое»[8]. Проявляясь в настоящем, эти «смыслы» нуждаются в материальном носителе, которым, в соответствии с авторской логикой, становится тело героини – сквозь внешнюю оболочку «я», подобно водяным знакам, проступают черты ее предков, а в произносимых ею словах слышатся чужие голоса: «Оттого и каждый день Победы / Выше на один этаж, / На котором мы ведем беседы / Тройственные, как трельяж» [с. 129]). Дальнейшая эволюция Степановой просматривается достаточно четко: в «Киреевском» стремление протагонистки быть «каждой» и «любой» (с. 239) приводит к появлению целого потока ролевых монологов (см., например, стихотворения, входящие в раздел «Девушки поют» [с. 270–293]), а в «Spolia» выступает объектом метапоэтической рефлексии («она не способна говорить за себя, / потому в ее стихах обязательны рифмы <…> где ее я, положите его на блюдо», «почему она говорит голосами» [с. 341] и т. п.). Согласно Степановой, центром художественного мира на современном этапе должна быть «не личность поэта», а «что-то с-наружное» (с. 425), поэтому метасюжет ее поэзии – это движение от единораздельной целостности «я», утверждающейся в ранних текстах, к полноценному «другому», который выделяется из его структуры и приобретает самостоятельность.

Сделанные наблюдения позволяют говорить о том, что стихотворения М. Степановой восходят к одному типологическому инварианту, в основе которого – раздвоенность субъекта речи, чреватая диалогическими отношениями. При этом поэтическая система Сте-

[8] *Бак Д.П.* Мария Степанова // Бак Д.П. Сто поэтов начала столетия: Пособие по современной русской поэзии. М., 2015. С. 465.

пановой имеет открытый характер: полифония здесь – промежуточная ступень, обеспечивающая переход от автопсихологической лирики к разноголосице ролевых текстов. Не вызывает сомнений и то, что традиционные субъектные отношения подвергаются у нее последовательной ревизии – и это только один из симптомов обновления поэтического языка в неклассическую эпоху.

Н.Ю. Буровцева *(Тайбэй, Тайвань)*

О ВЕРЛИБРИЧЕСКИХ МИНИАТЮРАХ АНДРЕЯ СЕН-СЕНЬКОВА

Андрей Сен-Сеньков (родился в 1968 г.) – поэт, прозаик, фотохудожник. Опубликовал более десяти книг, которые переведены на итальянский, английский, французский, немецкий.

«Проэзия» – такое жанрово-видовое определение дал текстам Сен-Сенькова писатель Алексей Цветков-младший. Хотя сам Сен-Сеньков остро чувствует тонкую, едва уловимую, но реально важную грань между своей поэзией и прозой, ситуация пограничности возникает постоянно при попытке обозначить жанр как поэтических, так и прозаических текстов данного автора. Его «проза» – это миниатюры, часто складывающиеся в циклы, которые можно (и хочется) назвать описями, каталогами и даже коллекциями. Коллекциями всего, что угодно: предметов, портретов и биографий (фиктивных); ментальных и символических объектов, медийных образов. В коллекцию попадает всё, из чего состоит наша жизнь, точнее, то, на чём остановился освобождающе-остраняющий взгляд Сен-Сенькова. Поэт не раз отмечал свою «всеядность»: и милые мелочи, и мусор жизни – всё «это одёжки для стихотворений. Как дети: вырезают бумажную куколку, одну, и к ней делают кучу одёжек, а куколка-то всегда одинаковая. Пишешь всегда об одном и том же, только слова разные»[1].

Вот пример травелога-миниатюры Сен-Сенькова «Калифорния», “золотой штат”», открывающего цикл «Оклахома. Уроки рисования в начальной американской школе для мальчика из семьи эмигрантов» (весь цикл – «каталог» американских штатов): «Ты рисуешь желтый кружок. Цвет такой вкусный, что ты начинаешь слизывать получившийся рисунок. Вечером с соседской девочкой Дженис у вас

[1] Интервью Линор Горалик // Воздух. 2007. №4 // Литературная карта России. URL: http://www.litkarta.ru/russia/moscow/persons/sen-senkov-a/

будут получаться и не получаться желтые поцелуи. На следующий день у Дженис тоже будет урок рисования. Но она не придумает ни одного предмета желтого цвета. А после школы её собьёт автомобиль. Такси, возвращающееся из автосервиса, где его только-только покрасили в желтый цвет. А ты будешь стоять рядом и собирать в ладонь слетающие с ее губ обручальные кольца кончившегося детства»[2]. Жёлтый цвет, эмоциональная палитра которого по ходу текста резко меняется, выступает в роли смыслового маркера, выстраивающего сюжет взросления героя миниатюры, обозначенного как «ты».

Процитируем одно из стихотворений (курсив авторский: Сень-Сеньков, занимающийся визуальной поэзией и фотографией, постоянно использует графические возможности текста):

Северные особенности текста
снег разбивает белый молоточек
об окно, назначенное быть
квадратной шляпкой гвоздя

знаете, а ведь ни один плотник
не напишет
об этом так – *уцелел из них тот, что прозрачней*[3]

О чём это? Вариант интерпретации: во время метели неведомый Плотник забивает снежным молотком гигантские гвозди, шляпки которых – окна домов. Последнюю, курсивную строку (смысловую пуанту текста) каждый из читающих волен объяснить сам, например: прозрачное окно-гвоздь «уцелело», потому что «не забито» снегом, поэтому через него сохраняется визуальная связь с миром.

Такие тексты невозможно читать «автоматически», заранее дешифруя фразу, до конца которой ещё не дошёл. Читатель Сен-Сенькова вынужден постоянно быть начеку, ему надо приготовиться к смешению языков и времён, к перетеканию свойств вещей и событий, к перемене правил и законов изложения. Каждый пункт сенсеньковской «описи» – задержка нашего инертного способа воспринимать/отражать/сообщать. Автор заставляет читателя поверить в многослойность и неочевидность привычного, того, что мы зовём «реальностью». Приостановка автоматического бега сознания (взгляд вдруг усомнившегося сознания на себя) открывает новую

---

[2] *Сен-Сеньков А*. Заостренный баскетбольный мяч. Челябинск, 2006. С. 35.

[3] *Сен-Сеньков А*. Бог, страдающий астрофилией / Предисл. А. Цветкова-младшего. М., 2010. С. 85.

сложность простых и привычных вещей. Коллекции Сен-Сенькова – «набор вопросов: хотели бы вы сменить восприятие и оказаться в альтернативной реальности? Откуда взялась ваша нынешняя реальность, и на каком сценическом эффекте держаться её права? На что вы готовы её обменять?» (Алексей Цветков)[4].

При этом главный языковой инструментарий Сен-Сенькова вполне традиционен – это метафора и остранение. В каждом из сокровищ его сюрреалистического бюро всегда остаётся нечто легко узнаваемое, полный разрыв с «действительностью» не происходит и не предполагается.

Такая каталожно-описывающая поэтика является попыткой увидеть наш мир в его смысловой цельности и одновременно признанием тщетности сделать это при помощи слов. Цельности нет. Детали пазла разлетелись и перемешались. Единственно возможный визуальный жанр – это коллаж. Именно визуальность играет определяющую смысловую роль во многих текстах Сень-Сенькова, при этом цельный образ визуализируется минимальной затратой слов: «Если радуга теряет единственную косточку, к которой крепятся разноцветные мышцы, – она падает в воду. Обездвиженную радугу безжалостно пожирают рыбы» (цикл «Христос. Пиратские копии» – в этом цикле каждый текст толкует визуальный знак «копии»)[5].

«Пропоэзия» Андрея Сен-Сенькова отрицает монополию логоцентризма и всеобще-мифического, обнаруживая в вещах и явлениях особенное, парадоксально-частное. По справедливому замечанию критика Ильи Кукулина, это голос человека, «который воспринимает любые культурные символы как разломы в мироздании, как одновременно шифровки и «болевые точки», требующие ответного жизненного усилия по преодолению разнообразных исторических травм»[6]. Каждый написанный текст – это новая попытка увидеть раздробленную реальность как целую, ощутить смысл жизни, пусть на миг, но сложить пазл.

---

[4] *Сен-Сеньков А*. Бог, страдающий астрофилией / Предисл. А. Цветкова-младшего. М., 2010. С. 13.

[5] *Сен-Сеньков А*. Заостренный баскетбольный мяч. С. 35.

[6] Литературная карта России. URL: http://www.litkarta.ru/russia/moscow/persons/sen-senkov-a/

Т.Г. Кучина *(Ярославль)*

СЕМИОТИКА МОЛЧАНИЯ: О МЕТАПОЭТИЧЕСКИХ АСПЕКТАХ ЛИРИКИ СОВРЕМЕННЫХ АВТОРОВ

В поэзии рубежа XX–XXI вв. отчетливо прослеживается сквозной мотив немоты, утраты власти поэта над словом, погружения в мучительное, бесплодное молчание. Разумеется, история вопроса о Слове и словах в поэзии насчитывает не одно столетие, но, пожалуй, сочетание трагизма и сарказма, индивидуальных деталей с автобиографической «маркировкой» и универсальных мифопоэтических схем, «своего» и «чужого», прецедентных текстов и «беспрецедентного» оригинала – особенность именно современной поэзии.

Семантический комплекс «молчание / немота / тишина» подробно рассматривается в статье Н.Г. Бабенко[1], где приведены содержательные характеристики каждого из трех концептов, выявлены «невербальные знаки, так или иначе обозначающие территорию молчания в поэтических текстах»[2], обозначены семантические полюса исследуемых категорий – от молчания как приобщения к непостижимому, несказа́нному, проявления высшей гармонии до немоты как неспособности к речи, изобличающей ущербность, несвободу субъекта, откуда происходит отрицательное напряжение немоты, ее болезненность и дисгармоничность[3]. Предметом рассмотрения в нашей работе будут поэтические произведения, в которых актуализируется мотив немоты как утраты контакта со словом и, как следствие, разрабатывается тема о-бес-смысливания творческого процесса, утечки семантического заряда, а с ним – жизненных токов.

Стихотворение С. Гандлевского «Все громко тикает. Под спичечные марши…» породило целую серию интерпретаций. В нем видели самое разное – от кинематографического этюда[4] до мортальной декларации[5]. «Заставка» лирического сюжета дана через звуковые образы – громкого тиканья и «спичечных маршей». Воспринимают-

---

[1] *Бабенко Н.Г.* Семантический комплекс «молчание / немота / тишина» в языке русской поэзии второй половины XX века // Балтийский филологический курьер. 2003. № 2. С. 69–89.

[2] Там же. С. 71.

[3] Там же. С. 70.

[4] Анализ одного стихотворения: «Все громко тикает. Под спичечные марши…» С. Гандлевского URL: http://docplayer.ru/30644990-Analiz-odnogo-stihotvoreniya-vsyo-gromko-tikaet-pod-spichechnye-marshi-s-gandlevskogo.html

[5] *Степанов А.Г.* Поэт и смерть: стихотворение С.Гандлевского «Все громко тикает. Под спичечные марши…» URL: https://librolife.ru/g4305368

ся они в четко обозначенной субъективной перспективе: словарная семантика «тиканья» предполагает чуть слышимый звук, а у С. Гандлевского он отчетлив и назойлив; «*громкое* тиканье» – это указание на болезненную обостренность восприятия, а не на объективное качество звука. Не будем подробно останавливаться на поэтических претекстах этой «увертюры», напомним лишь, что подобным образом начинали свои произведения А.С. Пушкин («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»), Ф.И. Тютчев («Бессонница»), П.А. Вяземский («Бессонница»), Г.Р. Державин («На смерть князя Мещерского»). С. Гандлевским «унаследована» их сумеречная тревога – и сфокусирована она на страхе смерти: появившееся в третьем стихе «чувство страха» еще через три строчки получает объяснение – «вот это смерть и есть»[6].

В пользу версии о свидании со смертью говорит множество деталей стихотворения. Первая такая деталь – ключи: они знак «пороговости», пересечения пространственных границ. Другое слово с «пограничным» значением – «теплится»: в языковой практике оно чаще всего используется в таких контекстах, как «жизнь едва теплится» или «теплится надежда», и указывает тоже на пересечение черты, на «неполноту» жизни, ее то ли неразгоревшийся, то ли угасающий свет. «Окурок» легко встраивается в этот ряд маркированных подробностей, указывающих на исчерпанность жизненного ресурса, бесполезность «пустого» остатка. Жизнь вот-вот иссякнет до небытия, подобно тому как реальный «зимний сумрак» обратился в потустороннюю «прозрачную темноту». Прямое же упоминание о «плохом или совсем плохом» и затем «большой разлуке» и вовсе не оставляет читателю никаких иллюзий.

Акустическое сопровождение происходящего – постепенно замирающие звуки: «спичечные марши» – внешний звук – сменяются мысленным проговариванием как будто застопорившихся в сознании рифм; «жердь, круговерть и твердь» ничем не продолжаются и, судя по всему, возвращаются по кругу, а потому воспринимаются как «мученье рифмача» – не раз встречающийся мотив в лирике С. Гандлевского: «<…> променять простосердечье, женскую любовь на эти пять похабных рифм: свекровь, кровь, бровь, морковь и вновь!» (с. 57). Однообразное эхо от отражающихся друг в друге слов наводит тоску – и в следующих строфах она перерастает в хо-

---

[6] *Гандлевский С.М.* Порядок слов. Стихи, повесть, пьеса, эссе. – Екатеринбург, 2000. С. 112. Далее ссылки на тексты стихотворений С. Гандлевского приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

лодное отчаяние, становящееся эмоциональной кульминацией стихотворения: «Присядет и она, не проронив ни звука. / Отцы, учители, вот это – ад и есть!» (с. 112).

Подчеркнем две значимые подробности: субъект лирического высказывания предстает теперь перед нами в роли поэта (пусть и «рифмача»), а образ молчаливой женщины в балахоне приобретает новые коннотации – она явно оказывается в этом лирическом сюжете на месте музы. Однако весь трагизм стихотворения в том, что муза, вместо того чтобы одарить поэта вдохновением, олицетворяет немоту. С ее появлением из стихотворения С. Гандлевского исчезают абсолютно все звуки, остается лишь призрачный визуальный ряд («прозрачная темнота», создающая ощущение «странного сна»), который не может разрешиться словом – ни устным, ни письменным: «<…> запишет, уходя, но слов не разобрать» (там же). Удел поэта – беззвучный мир, в котором у него нет больше настоящих, собственных слов, и муза молчаливо его покидает, оставляя в ужасе и тоске. Строго говоря, стихотворение вполне могло бы называться «Смерть поэта» – причем смерть дана в металитературном плане: поэт утрачивает способность творить поэзию. «Странный сон» – это прижизненный опыт смерти, и самое страшное в нем для поэта – переживание немоты.

Сходным образом «мучения рифмача» представлены в других стихотворениях С. Гандлевского. Например, в «Стоит одиноко на севере диком…» писатель оказывается лишен каких бы то ни было слов, ему доступно только «вытьё», да и то на уровне намерения – он лишь «собирается выть» (с. 84). Все слова – чужие («кавычки закрыть»), а своих не находится. В «Самосуде неожиданной зрелости…» неподвластность «невыразимого» поэтическому выраженью передана характерной мизансценой: «<…> Расплескался по капле мотив. / Всухомятку мычу и мяукаю, / Пятернями башку обхватив» (с. 80–81). Взаимоотношения с музой и музыкой резюмируются в этом стихотворении С. Гандлевского формулой стоической готовности поэта принять поражение: «И пощады не жду от тебя» (с. 81).

Предвестием надвигающегося безмолвия, проводником в потусторонность выступает муза и в стихотворениях Бориса Рыжего. Она лишь ненадолго принимает земное обличье, сохраняя свою эфемерную сущность – и мертвую хватку. Не столь важно, как она охарактеризована в стихотворении – «красавица», «сестра милосердья» или «муза бестолковая моя»: она неизменно несет в себе соблазн – соблазн гибели, добровольного последнего шага туда, откуда не возвращаются. Показательно в этом отношении стихотворение «Вопрос

к музе»: «<…> по горю, по снегу приходишь в прозрачной одежде – / скажи мне, Эвтерпа, кому диктовала ты прежде? / Сестрой милосердья вставала к чьему изголовью, / чей лоб целовала с последней, с прощальной любовью?»[7]

Прикосновение музы – вовсе не благословляющий поэта жест, не аллегория вдохновения, которое мгновенно снисходит на творца, – это, по сути, приглашение в последний путь (да и сама она – «в прозрачной одежде» – является не с Олимпа, а словно бы из Аида). У Рыжего муза приходит не К поэту, а ЗА поэтом. Эвтерпа является в обличье Эвридики, уводящей Орфея в царство теней. Поэт, впрочем, делает свой выбор с ясным осознанием необратимости пути – строго говоря, это даже не выбор, а единственно возможная участь, ему уготованная и им безоговорочно принимаемая: «Я тенью стал, а сумрачные речи / отныне стихнут, тишина их спрячет»[8].

В обыденном мире, эмпирической действительности – все проще и прозаичней, но со столь же неотвратимым финалом: «Похоронная музыка / на холодном ветру. / Прижимается муза ко / мне: я тоже умру»[9].

Таким образом, мотивы молчания (музы) и немоты (поэта) в лирике С. Гандлевского и Б. Рыжего устойчиво соотносятся с понятиями смерти и потусторонности. Но если у С. Гандлевского это смерть «риторическая», метапоэтическая, то у Б. Рыжего это «полная гибель всерьез»: лирический герой покидает пределы реальности и из шума времени уходит в безмолвие вечности.

Е.В. Суровцева *(Москва)*

К ВОПРОСУ О ФУНКЦИОНИРОВАНИИ ЖАНРА ЖИТИЯ СВЯТИТЕЛЕЙ: НА МАТЕРИАЛЕ ДВУХ ВАРИАНТОВ «ЖИТИЯ ТИХОНА БЕЛАВИНА»

Одной из наименее изученных проблем современного литературоведения является функционирование житийного жанра в русской литературе XVIII – начала XXI веков. Впрочем, житиям новомучеников «повезло» больше – они уже стали объектом анализа словесников. Требуется также анализ и других типов житий – например,

---

[7] *Рыжий Б.Б.* В кварталах дальних и печальных: Избранная лирика. Роттердамский дневник. М., 2012. С. 150.

[8] Там же. С. 169.

[9] Там же. С. 282.

житий святителей. Особенность святительского подвига объясняется так: «Основное содержание подвига святых иерархов – церковное и общественное служение. Святители традиционно описываются агиографами как духовные наставники порученной им паствы, ведущие ее ко спасению. Борьба за чистоту веры и ревность в сохранении церковных канонов, обличение неправедных властей и защита угнетенных, учительство и служение спасению всех, храмоздательство и щедрая милостыня – важнейшие мотивы святительских житий. Некоторые черты сближают их с житиями святых других чинов святости: как и преподобным, святителям (особенно избранным из черного духовенства) свойственна монашеская аскеза; как и миссионеры, они несут благую весть и христианскую проповедь язычникам; подобно св. правителям, являются заступниками вдов, сирот и вообще обиженных сильными мира сего»[10].

Для рассмотрения бытования святительского жития в конце XX – начале XXI века мы выбрали два варианта жития Тихона Белавина, канонизированного в чине святителей. Авторы житий – М. Вострышев (1990)[11] (отметим, что позднее этот же автор издал биографию Тихона в серии «Жизнь замечательных людей»[12]) и О. Клюкина (2016)[13]. Необходимо оговорить, что Российских Архиерейским Синодом РПЦЗ Патриарх Тихон был прославлен в лике новомучеников и исповедников (прославление состоялось 1 ноября 1981 года), а Архиерейским Собором РПЦ, решения которого мы придерживаемся, он был прославлен в лике святителей несколькими годами позже (9 ноября 1989 года).

На наш взгляд, в современной агиографии можно выделить жития канонические и неканонические. Один из признаков канонического жития является строгое соответствие фактическим данным[14]. Другой важный аспект – создание текста уже после прославления святого. Кроме того, жития святых XX века основываются на документах, которые в тексте обильно цитируются, и это тоже можно считать признаком канонического жития. Важное отличие совре-

---

[10] Житийная литература [Коллектив авторов] // Православная энциклопедия. Под редакцией Патриарха Московского и Всея Руси Кирилла. М., 2008. Том 19. С. 285.

[11] *Вострышев М.И.* Великий защитник веры // Слово. 1990. № 6. С. 47–50.

[12] *Вострышев М.И.* Патриарх Тихон. М., 1995. (Серия «Жизнь замечательных людей». Выпуск 726).

[13] *Клюкина О.П.* Святитель Тихон, Патриарх Московский и всея Руси (1865 – 1925) // *Клюкина О.П.* Святые в истории. Жития святых. М., 2016. С. 77–117.

[14] См. об этом, напр.: *Зайцев А.* Жития святых. Путеводитель. М., 2008.

менных житий от житий древнерусских сформулировано современным исследователем «[к]анонические жития в свою очередь могут подвергаться авторской обработке. В них автор иногда пытается самостоятельно осмыслить события, дать им свою оценку, а при недостатке фактов решается делать свои предположения. В таких житийных произведениях писатель может вводить психологизм и отдавать предпочтение художественной форме произведения перед фактологической стороной»[15]. На наш взгляд, житие Вострышева тяготеет к житиям каноническим, хотя и не в чистом виде. Кроме того, в последнее время появилась такая разновидность житий, которую можно условно назвать беллетризованным житием (например, серия житий, написанных О.В. Клюкиной под общим заглавием «Святые в истории») – его также, на наш взгляд, можно отнести к типу неканонических житий.

В анализируемых текстах разнится подача материала. Житие Вострышева начинается с краткой справки по истории патриаршества в России, затем даётся краткое описание жизненного пути Тихона (от рождения до кончины), затем – история двух проповедей Тихона – в Казанском соборе 1918 года (об убийстве Николая II) и «К народам мира и к православному человеку» (о голове), в конце приводятся упомянутые проповеди (целиком). Клюкина начинает своё повествование с описания осмотра Кремля после артобстрела и перед избранием Патриарха, затем повествует об избрании и интронизации Тихона, о Декрете об отделении церкви от государства, об арестах Тихона, об изъятии церковных ценностей и голодоморе, о «живоцерковниках», кончине Патриарха.

Житие Вострышева заметно короче жития Клюкиной – в текстах насчитывается примерно 1430 и 2170 лексем соответственно.

Особо надо отметить богатый цитатный потенциал текстов. У Вострышева мы насчитали 17 цитат (из Сергия Булгакова, И.И. Скорцова-Степанова, проповедей Тихона, молитв и пр.), у Клюкиной – 55 цитат (воспоминания крестьянина Юдина и княгини Н.В. Урусовой, письма – Елизаветы Фёдоровны Романовой княгине А. Олсуфьевой, В. Ленина В. Молотову, письма Тихона новым властям, допросы Тихона, молитвы, материалы из газеты «Правда» и пр.). Общая цитата только одна – из воспоминаний Г. Трубецкого о посещении Тихона перед отъездом в Добровольческую армию.

---

[15] *Макаренко Е.К.* Агиография XX века. Проблема жанра и методов его исследования // Святоотеческие традиции в русской литературе: Сб. материалов I Всероссийской интернет-конференции с междунар. участием / Отв. ред. В.В. Соломонова, С.А. Демченков. Омск, 2010. С. 158.

Кроме манеры и детальности изложения материала анализируемые нами жития отличаются и оценками и интерпретацией происходящего. Очень ярко это сказалось в описании Декрета об отделении церкви от государства и его последствий. Вострышев говорит о репрессиях в отношениях священников и кратко сообщает: «… что греха таить, Декрет об отделении церкви от государства понимали зачастую как сигнал к повсеместному уничтожению церкви и ее служителей»[16]. Клюкина же пишет намного более пространно, эмоционально и с иным посылом: «… утром 31 декабря 1917 года в газете "Дело народа" был опубликован проект декрета об отделении Церкви от государства. Трудно было поверить, что новая власть решилась на такой радикальный шаг. Казалось, еще можно этого не допустить, предостеречь… Вступивший в силу 23 января 1918 года декрет Совета народных комиссаров "Об отделении церкви от государства и школы от церкви" одним махом перечеркнул тысячелетнюю историю союза государственной власти и Церкви на Руси. После трескучих фраз о свободе совести и о том, что "каждый гражданин может исповедовать любую религию", тринадцатый пункт декрета гласил: "Все имущества существующих в России церковных и религиозных обществ объявляются народным достоянием". Другими словами, отныне Православная Церковь не владела храмами, древними иконами, церковной утварью и всем, что накопила за тысячу лет. Новая власть все национализировала, то есть нагло присвоила. И без того воры и дезертиры повсеместно грабили храмы и монастыри. Теперь эти нападения не считались преступлением: в любой момент к настоятелю мог явиться комиссар с мандатом и "на законных основаниях" забрать все, что считал нужным, включая и само здание церкви»[17].

Чуть дальше Вострышев о действиях Патриарха пишет: Патриарх «не мог смириться с тем, что вопреки словам Декрета об отделении церкви от государства, она стала не свободной, а гонимой»[18]. Упоминает о попытках «достучаться» до властей и Клюкина, но в ином ракурсе: «Патриарх Тихон обратился к председателю ВЦИК М.И. Калинину, пытаясь объяснить, что вскрытие мощей является неправомерным действием даже с точки зрения декрета об отделении Церкви от государства и принятой в июле 1918 года Конституции РСФСР»[19].

---

[16] *Вострышев М.И.* Указ. соч. С. 48.

[17] *Клюкина О.П.* Указ. соч. С. 86 – 87.

[18] *Вострышев М.И.* Указ. соч. С. 48–49.

[19] *Клюкина О.П.* Указ. соч. С. 96.

Обращает на себя внимание также и тот факт, что Вострышев, в отличие от Клюкиной, не упоминает канонизации Тихона РПЦЗ, а говорит только о канонизации РПЦ. Думается, это связано с трудностями доступа к необходимой информации, которых у позднейших авторов не было.

Таким образом, мы видим, что житие святителей продолжает функционировать в русской литературе рубежа XX и XXI веков и благодаря усилиям современных авторов идут поиски новых форм данного жития.

О.А. Колмакова *(Улан-Удэ)*

МИФОЛОГЕМА «РУССКИЙ НАРОД-БОГОНОСЕЦ» В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Эпоха конца XX – начала XXI века породила целую систему мифологий как сложно организованную образно-понятийную структуру, гарантирующую устойчивость миропорядка и вписывающую в него современного человека. В структуре современных мифологических представлений русского человека одно из важнейших мест занимает национальный миф, реализующийся в таких мифологемах, как «Россия-Русь», «Русский солдат», «Русский интеллигент», «Русский народ-богоносец» и др. Мифологема «Русский народ-богоносец» заслуживает пристального внимания, поскольку составляет ядро национального мифа и является сквозным мотивом русской литературы.

Истоки мифа о русском народе-богоносце обнаруживаются еще в древнерусской публицистике времен правления Василия III. С новой силой миф расцветает в XIX в.: сначала как элемент государственной идеологии периода царствования Николая I (концепция С. Уварова «Православие. Самодержавие. Народность»), а затем – в оформившемся в 1840-е гг. славянофильстве. Во второй половине XIX столетия миф о народе-богоносце продолжает культивироваться в творчестве Ф.М. Достоевского. Писатель высказывает русофильские идеи устами своих персонажей. Так, князь Мышкин в романе «Идиот» провозглашает возможность «обновления всего человечества и воскресения его <…> одною только русскою мыслью, русским богом»[1]. В XX в. идея народообожения метафорически вопло-

[1] *Достоевский Ф.М.* Идиот // *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 10 т. М., 1957. Т. 6. С. 618.

щается в романе А.М. Горького «Мать», а затем трансформируется в стержневую для советской идеологии концепцию о мессианской роли пролетариата. Буквальное же воплощение идеи народа-богоносца обнаруживается в «деревенской» прозе, в частности, в образах «мудрых и сердечных» старух у В. Белова, Ф. Абрамова, В. Распутина и проч.

В 1990-е гг. в отечественной прозе происходит деконструкция мифа о русском народе-богоносце. Как показательный пример могут быть рассмотрены произведения Л.С. Петрушевской, которая разрушает деревенскую идиллию: в ее новеллах «Новые Робинзоны» (1988) и «Никогда» (1998) народ далек от идеализации. В этих текстах исключается сама идея возвращения к родовому, общинному единству. Так, в «Новых Робинзонах» изображены три старухи, чьи образы явно полемичны по отношению к благообразным героинями «деревенщиков». У сумасшедшей 85-летней Марфутки «лицо маленькое и темное, а глаза, как мокрые дырочки»[2]. Бабка Анисья, оставшись без пенсии, дожидается скорого Марфуткиного конца, чтобы «снять урожай за нее». На совести «рыжей Тани», бывшей медсестры – смерть наркоманки Верки, которой стало нечем платить за «лекарство».

Лена, героиня новеллы Петрушевской «Никогда», отправляется в загородный лагерь, чтобы навестить сына. Вечером Лена почувствовала, что женщины, в доме которых она остановилась, относятся к ней с подозрением. На улице она замечает «блудливые глаза деревенских парней» и их «нехорошие улыбки». А ночью «баба Раиса», хозяйка дома, с «жуткой интонацией» сообщает Лене, что деревенские парни грозятся ее убить. Эту ужасную ночь героиня провела с топором в руках. На утро выяснилось, что местные жители заподозрили Лену в страшном преступлении – в убийстве собственного неродившегося ребенка, которого она, якобы вызвав искусственные роды, и закапывала в сарае, когда ходила «на двор». Уезжая, Лена ловит себя на мысли, что народ стал совершенно не страшным. Но героиня не может справиться с ощущением, что ужаса подмосковной деревни ей уже не забыть никогда.

В изображении народа в романе А. Королева «Эрон» (1994) использована уже натуралистическая стилистика. В эпизоде видения Пресвятой Богородицы предельно прекрасное резко контрастирует с предельно безобразным. Один из главных героев романа архитектор

---

[2] *Петрушевская Л.С.* Новые Робинзоны // *Петрушевская Л.С.* Собр. соч.: в 5 т. Харьков; М., 1996. Т. 2. С. 75.

Адам Чарторыйский, ставший случайным свидетелем чуда, испытывает благоговейный восторг. И этой «норме реакции» противопоставлено «адское скотство» толпы колхозников, которые «не то что благоговеть – даже не робели», намеренно совершая непристойности с ненавистью к видению и друг к другу: «Подростки назло – для пакости и смеху – пер…ли в штаны. Толкались, больно щипали ягодицы. Рябая деваха в резиновых сапогах на босу ногу ковыряла чирей на руке и матюкалась от боли. Пьяненький пацан-подсобник в пилотке держал за крыло дохлую ворону для пущей вони» [3]. Справедливости ради, следует сказать, что в финале эпизода писатель все-таки изображает проблески человечности в своих героях. После кары Господней, когда «вифлеемская свинья» символически пожирает и исторгает грешников, в них пробуждается какое-то сострадание.

Начиная с 2000-х гг. наблюдается актуализация национального мифа: многочисленные мистификации прошлого создают неоязыческие религиозно-мифологические системы, которые легко усваиваются массой граждан[4]. В русской литературе миф о народе-богоносце вновь обретает свою актуальность. Так, в романе Ю.В. Мамлеева «Мир и хохот» (2003) создается образ русского человека, живущего «по слову Божьему», практически праведника. Такова Оля Полянова, которая «была удивительным человеком», воплощающим собой «любовь не к “любимому”, а ко всем, к самому бытию, к образу и подобию Божьему, скрытому в глубине человеческой души, к Свету сознания и к его Источнику, к великой тайне в человеке.

У Ольги все это было проявлено, светилось на лице <…> Стоило только взглянуть на нее. Все животные токи, все, что объединяет человека со зверем, мгновенно исчезало, превращалось в труп, а душа – оживала, как будто она попала в райский мир. Да, Олечка была красива, тихая такая голубоглазая русская девушка, но все решалось необъяснимым Светом любви, исходящим от нее, от ее бледного лица, превращенного в отблеск Неба»[5].

Еще один показательный пример – роман М.Ю. Елизаров «Pasternak» (2004), где народное сознание изображается не только как ступень к православной духовности, но и как самоценный космос. Обращаясь к стилистике фольклорного сказа, М. Елизаров создает традиционный для устного народного творчества речевой

---

[3] *Королев А. В.* Эрон: роман. Пермь, 2014. С. 489.

[4] См.: *Неклюдов С.* Структура и функция мифа. М., 2005. С. 22–23.

[5] *Мамлеев Ю.* Мир и хохот: роман. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/37183/36/Mamleev_-_Mir_i_hohot.html.

портрет сказителя – таков «дедушка Мокар». Дедушка Мокар открывает маленькому Васильку (Льнову, главному герою романа) не только бытовую сторону народной жизни, но и вводит его в пространство традиционной культуры древней Руси. Это пространство идеальное, поэтому в нем нет смерти. Употребляемое Мокаром выражение «уснуть смертью» противопоставлено подлинной смерти, которую несет западная культура: это «мертвечина» «баб-тисков», «евон-глистов» и других лжепророков.

Подобную тенденцию реставрации мифа о народе-богоносце можно обнаружить и в романе А. Понизовского «Обращение в слух» (2013). Стилизация монологов демократических рассказчиков становится одной из ведущих форм романного повествования. Писатель обращается как к лирическому сказу, сближающему автора и героя-рассказчика, так и к сказу комическому, дистанцирующему автора от его персонажа. Яркими примерами лирического сказа являются монологи некоей Нины Васильевны «Рассказ незаконнорожденной» и «Рассказ о матери». Эти монологи приобретают характер исповеди, а в их речевой композиции возникает орнаментальное начало. Комический сказ представляет собой, к примеру, «Рассказ о двухтавровой балке», имеющий подзаголовок «Dies irae» («Судный день»). Его рассказчик «дядя Костя» зловеще предупреждает о грядущем народном бунте: «Поднимемся все, вся Россия-матушка, всех мочить будем сподряд, всех!»[6]. Сниженная лексика, создающая пафос отрицания, одновременно вызывает комический эффект: «Одна наркота у нас в Одинцово», «Бабульки у нас – нищета! <…> Это же вообще, срамотища!» [43]. А фраза о масонах среди российского правительства придает комический характер уже самому образу «дяди Кости». Индивидуализированность речевой манеры сказовых рассказчиков все же позволяет писателю создать «коллективный портрет» демократического рассказчика, которому автор явно симпатизирует, несмотря на наличие дистанции.

Центральным конфликтом в романе становится спор о русском народе, возникший между Федей, студентом-филологом, занимающимся изучением проблемы национального характера (сказовые монологи – его «материал»), и Дмитрием Белявским, русским предпринимателем, последние годы живущим на Западе. Поднимая тему русского народа, Федя напрямую апеллирует к идеям Достоевского, над которым буквально глумится Белявский. Вот, к примеру, как он

---

[6] *Понизовский А.* Обращение в слух: роман. СПб., 2014. С. 42. Далее ссылки на это издание даются в квадратных скобках с указанием номера страницы (с. 236).

театрально изображает «русского мужика», увиденного Достоевским: «Я “подл и низок” – но зато припадаю и упадаю. Я весь в дерьме – зато падаю, плачу – и все. И – оправдан. И воссияю! И – русский народ!»(с. 279).

Совершенно иным видится русский народ Феде и видение это во многом определяется влиянием Достоевского. И для Достоевского, и для «современного Мышкина» Феди главное – в «страдающих и озлобленных увидеть божественный образ, божественную любовь; чтобы весь Божий народ, страдающий и озлобленный, суметь увидеть в реальности как народ-богоносец!» (с. 292). Таким образом, у А. Понизовского миф о русском народе как народе-богоносце реставрируется посредством создания вокруг него религиозно-философского, онтологического контекста.

Итак, динамизм и неравновесность эпохи рубежа XX–XXI вв. проявляется среди прочего в наличии двух противоположных тенденций, которые находят свое осмысление в современном художественном сознании. С одной стороны, русские писатели разрушают стереотипы предшествующей культуры, с другой – возрождают ее мифы, актуализируя традиционные смыслы и создавая новые. Обе эти тенденции отчетливо прослеживаются в осознании современными писателями мифа о русском народе-богоносце.

Н.П. Иордани *(Москва)*

ДРЕВНЕРУССКИЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА «ДЕНЬ ОПРИЧНИКА»: ТИПОЛОГИЯ ЯЗЫКОВОЙ СТИЛИЗАЦИИ

В докладе рассматриваются различные способы стилизации древнерусского языка в романе В. Сорокина «День опричника». Опираясь на результаты лингвистического анализа текста, мы можем выделить два принципа стилизации, которые использует В. Сорокин. Первый способ – заимствование маркированных лексем, словообразовательных и морфологических моделей, синтаксических конструкций из разных типов дискурса: фольклорного, церковно-религиозного. Также автор воспроизводит речевые черты, характерные для носителей разговорного языка и диалектов. В некоторых случаях В. Сорокин идет другим путем: самостоятельно конструирует языковые единицы. Модели создания подобных образов и будут рассмотрены в настоящей работе.

Основной объем выразительных средств, использованных в романе, составляют элементы, заимствованные из фольклора. Автор активно применяет в тексте характерный для произведений устного народного творчества синтаксис: *обратный порядок слов в именной группе «атрибут + существительное»*. Для естественной речи характерен прямой, нейтральный порядок слов, в то время как в фольклорных текстах используется экспрессивный, обратный порядок слов. В романе обнаруживается огромное количество подобных синтаксических единиц.

Фиксируются немногочисленные случаи *семантических повторов*, которые также генетически связаны с фольклорными текстами. Автор активно прибегает к словообразовательным моделям, которые маркированы в нашем языковом сознании как фольклорные. Произведения устного народного творчества изобилуют большим количеством *слов с диминутивными (уменьшительно-ласкательными) суффиксами*.

В. Сорокин использует в романе средства связи, нехарактерные для современного русского литературного языка. Так, например, в тексте последовательно используется союз *да* вместо союза *и*. В романе интересно функционируют церковнославянские служебные слова: вместо привычных нам *как*, *потому что*, *если*, *что* автор использует *аки*, *ибо*, *ежели*, *коли*, *яко*.

Церковнославянские словообразовательные модели также применяются при стилизации. Морфологические особенности церковнославянского языка реконструируются в романе. Если мы говорим о системе склонения существительного, то тут автор заимствует яркие, заметные окончания. Так, например, он заменяет привычное *–ой* на *–ою* в форме творительного падежа единственного числа существительных женского рода.

Автор пытается средствами орфографии передать произношение своих персонажей, которое отличается такими диалектными особенностями как яканье, развитие протетических гласных и согласных, нехарактерных для литературного языка.

Умело используются языковые средства, которые можно определить как региональные морфологические варианты. В. Сорокин использует падежные формы, характерные для русских диалектов или городского просторечия, предлоги и частицы, отсутствующие в литературном языке. В романе представлены разнообразные случаи нарушения формообразования, характерные для просторечия малограмотных. Интересно, что ни за кем из персонажей определенная диалектная характеристика не закреплена, потому что большая часть

текста представляет внутреннюю речь одного персонажа, в то время как остальные говорят значительно меньше.

Наибольший интерес представляют собой собственно авторские конструкции. Для автора существуют две системы бытия: современность и прошлое. Автор концептуализирует объекты, принадлежащие миру современному, в понятиях мира прошлого. Таким образом, современный предмет именуется при помощи слов, обозначающих реалии, характерные для мира Древней Руси. Мы будем рассматривать подобные элементы как результат «пересчета», своеобразного «перевода с русского на древнерусский». Такой принцип «пересчета» в тексте может функционировать по-разному. В некоторых случаях автор ограничивается прямым полексемным «переводом», в других случаях к механизму «пересчета» подключается метафора.

Как же автор конструирует подобные элементы? В. Сорокин использует средства литературного языка, а непосредственным материалом для построения таких образов являются архаизмы. В романе встречаются и историзмы, но заметно меньше. Интересно, что автор включает в повествование не только лексику, типичную для средневековой Руси, но и слова, отражающие реалии девятнадцатого века, конструкции, присутствующие в классической русской литературе, но уже архаичные для нас как для носителей языка. Необходимо отметить, что эта лексика функционирует в тексте иначе, чем в историческом романе. Здесь не реконструируется прошлое. Мир Древней Руси – призма, через которую автор смотрит на современность. Автор ищет альтернативу современным явлениям в Древней Руси, а не помещает предметы прошлого в настоящее.

Особый комический эффект создают такие единицы, которые можно назвать оксюморонами-анахронизмами: герой умывается из ведра колодезной водой с льдинками, потом принимает ванну в джакузи. Роскошный особняк окружен тыном. Героя провожают на службу с иконами.

Таким образом, можно говорить о том, что в романе В. Сорокина стилизация древнерусского языка происходит за счет различных средств: фольклорных синтаксических конструкций, лексем, заимствованных из церковнославянского языка, диалектных фонетических и морфологических вариантов, а также различных авторских новообразований.

М.В. Бочкина *(Москва)*

ВРЕМЯ И ЧЕЛОВЕК В РОМАНЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА «АВИАТОР»

В своих романах Е. Водолазкин ставит эксперименты над временем, скрещивая линейную и циклическую модели, и как итог, вовсе от него отказываясь, реализуя идею одновременности. Отношение к истории у автора также своеобразное: он то совмещает в тексте несколько исторических эпох, используя фантастические мотивировки («Авиатор»), то отказывается от понятия истории, называя «Лавр» «неисторическим» романом. Тем не менее писатель никогда не отрицал отсутствие значимых связей человека с родным временем, эпохой. Исторический фон, безусловно, всегда интересовал писателя: «В “Лавре” у меня сначала возник определенный тип человека, а потом надо было его поместить в тот исторический контекст, где его черты раскрылись бы максимально»[1]. Подобным образом создается и «Авиатор», при написании которого автор обращается к архивным документам о Соловецких лагерях.

В основе сюжета романа «Авиатор» лежит ситуация выпадения человека из своего времени. Главный герой Иннокентий просыпается в 1999 г. после долгих лет криогенной заморозки. Однако фабула романа научной фантастики – это только внешняя сторона. Проблема потери связи человека с родным ему временем понимается Е. Водолазкиным как глобальная, метафизическая. Для ее обозначения автор вводит в роман вымышленный термин – «хронотоплес», который в тексте приписан М. Бахтину. Идея разрыва связи времен, нарушающей целостность и непрерывность линейного времени, реализуются с помощью фрагментарной структуры романа-дневника, в котором хаотичные воспоминания Иннокентия связаны с постепенным восстановлением нейронов головного мозга. Как отмечает М. Липовецкий, фрагментарность, издавна существовавшая в искусстве, в модернизме, «служит утверждением автономности индивидуального сознания, творящего свой мир (или миф), следуя бессознательным импульсам, а не общепринятой логике»[2].

В «Авиаторе» человек находится в особых отношениях со временем, которые трактуются глубже превалирования частного над историческим. Связь человека со временем писатель прокомменти-

---

[1] URL: http://evgenyvodolazkin.ru/1171_evgenij-vodolazkin-smert-odna-iz-glavnyx-tem-moix-tekstov/

[2] *Липовецкий М.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской литературе 1920–2000-х годов. М.: Новое лит. обозрение, 2008, С. 19

ровал в своем интервью таким образом: «Человек ведь, по определению моего учителя академика Дмитрия Сергеевича Лихачева, “заперт во времени”. То есть, окажись он в другом историческом периоде, он вряд ли сможет правильно понять, что происходит вокруг, потому что каждой эпохе присущ свой тип мышления»[3]. Сравним данное высказывание с мыслью героя «Авиатора» Иннокентия: «Так, говорю, в горной породе остаются ракушки – миллиарды ракушек, живших на океанском дне. Мы понимаем, как они выглядели, но не представляем их естественной, вне горной породы, жизни – в воде, среди зыбких водорослей, подсвеченных доисторическим солнцем»[4]. Писателя и филолога Е. Водолазкина интересуют категории ментальности, определенные мировоззренческие установки, формирующиеся в конкретную эпоху. «Человек – не кошка, он не может приземлиться на четыре лапы всюду, куда бы его ни бросили. Для чего-то же он поставлен в определенное историческое время. Что происходит, когда он его теряет?»[5].

Иннокентий, ощущающий тоску по непрожитым годам, является свидетелем двух отдаленных во времени исторических периодов – с начала XX в. до 1930-х гг. и 1999 г. Настоящее видится герою чужим и инородным: «<…>а просто не мое это время, не родное, я это чувствую и не могу с таким временем сблизиться» (с. 274). Потеря связи прошлого и настоящего характеризует прерванную линию жизни Иннокентия, что является причиной ощущения собственной чужеродности по отношению к происходящему. По словам врача Гейгера, Иннокентий не переплывал реку, ведущую от прошлого к будущему: «То, что было дорогой, стало дном. И он по этой дороге не шел» (с. 296). Иннокентий упоминает древнерусских летописцев, которые отмечали «пустые» годы, ценили непрерывность времени, «отсутствие дыр». Разрыв времен мыслится героем как катастрофа, состояние противоестественное для человека: «Знал, что нельзя выпускать из жизни десятилетия заморозки» (с. 387). Главный герой пытается преодолеть распад прошлого и настоящего путем детального описания своих воспоминаний. Здесь возникает параллель главного героя и Робинзона Крузо, образ которого занимает важнейшее место в интертекстуальном поле романа: «<…>всё у Робин-

---

[3] URL: http://evgenyvodolazkin.ru/1075_evgenij-vodolazkin-segodnya-obshhestvo-xochet-chitat-sereznuyu-literaturu/

[4] *Водолазкин Е.Г.* Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. С. 196. Далее ссылки даются на это издание с указанием номера страницы.

[5] Там же. С. 97

зона – последнее, ничему нет замены. Родившее его время осталось где-то далеко, может быть, даже ушло навсегда. Он теперь в другом времени с прежними привычками, ему нужно либо их забыть, либо воссоздать весь утраченный мир, что очень непросто» (с. 420). В своих дневниковых записях герой пытается запечатлеть «красоту мира Божьего» во всех его проявлениях, он описывает цвета, запахи, вкусы, события повседневности, затрагивает социально-политические изменения, некоторые записи датируются. Подобным образом автор реализует расширенную трактовку истории (которая скорее понимается как «неистория») и события: «История Иннокентия не только вневременная. Её особенность ещё и в том, что она состоит не из событий, а из явлений. Или так: её событием является всё, что ни происходит на белом свете. Включая, разумеется, кузнечика и самовар» (с. 237).

Интерес к прошлому побуждает его к творчеству, подводит к мысли о собственном предназначении. Герой пытается постичь божественный замысел в отношении собственной судьбы: «Думая сейчас о моей разморозке, я – ввиду количества ушедших лет – спрашиваю себя: не стала ли она воскрешением целого поколения? Ведь любая деталь, которую я сейчас припоминаю, автоматически становится деталью эпохи. А может быть дело не в детали, а целом? Может, как раз для этого я воскрешен, чтобы мы еще раз поняли, что с нами произошло в те страшные годы, когда я жил?» (с. 279). Понимание эпохи в романе отличается от традиционных трактовок, оно заключается в глубоко личном, субъективном восприятии времени, через которое преломляются общественные резонансные события. Подобные размышления мы встречаем в дневниковых записях героя «Авиатора» Иннокентия, считающего себя скорее художником и «жизнеописателем», чем историком: «Интересует меня самая мелкая повседневность, то, что современникам кажется само собой разумеющимся и не достойным внимания. Это сопровождает все события, а потом исчезает никем не описанное – как будто все происходило в вакууме» (с. 196). По мысли героя, в вечной жизни, где пребудет душа после смерти, встретятся все события и воспоминания, поэтому бережное отношение к деталям времени, настоящего и прошлого, есть забота о вечной жизни.

Приблизиться к прошлому герой пытается путем воспоминаний, а также через людей, заставая живой возлюбленную Анастасию и своего мучителя Воронина, посещая могилу Остапчука, умершего современника, с которым герой чувствует метафизическую связь. Герой приходит к мысли, что современники, живущие в одну эпоху,

тесно связаны друг с другом, пусть даже они не ощущают этой связи: «<…> Вот мы в тогдашнем мире были разными, чужими, часто – врагами, но сейчас посмотришь – в чём-то, получается, и своими. Было у нас общее время, а это, оказывается, очень много. Оно делало нас причастными друг другу» (с. 200–201). Связь времен также трактуется как связь поколений, и Настя младшая, по мысли Иннокентия, является продолжением Анастасии старшей, «воскрешает» её. Иннокентий констатирует: «Я ведь только тем и занимаюсь, что ищу дорогу к прошлому: то через свидетелей (их со смертью Анастасии больше нет), то через воспоминания, то через кладбище, куда переместились все мои спутники. Я пытаюсь приблизиться к прошлому разными путями, чтобы понять, что оно такое. Что-то отдельное от меня или проживаемое мной до сих пор?» (с. 349).

В основе авторской трактовки времени и, в частности, исторического процесса лежит морально-этический взгляд. По мысли Е. Водолазкина, причиной исторических катаклизмов является иррациональная темная сторона человеческой природы, а не политические или экономические предпосылки, что сближает интерпретацию исторического процесса с пониманием древнерусских летописцев. Выпадение Иннокентия из родного времени мыслится как результат нарушения божественного закона. В основе разрыва во времени и исторического надлома лежат прегрешения человечества. Корни своей трагедии Иннокентий видит в собственной греховности: «Читая, я подумал: Робинзон за грехи был заброшен на остров и лишен своего родного пространства. А я лишился своего родного времени – и тоже ведь за грехи» (с. 297). С подобной целью в романе приводится и сравнение Иннокентия с Лазарем, воскрешение которого, как понимает это Иннокентий, связано с переменой божественного решения и идеей искупления нераскаянного греха, что возможно только при жизни. Также в основе истории Иннокентия лежит притча о блудном сыне. Создание коллективного дневника становится не только попыткой спасти разваливающуюся на части жизнь, восстановить «всеобщую картину прожитого» (с. 326). Ведение дневника и создание портрета ведет героя к покаянию, признанию убийства Зарецкого. По мысли Иннокентия, «стремление к полноте выражения – это стремление к полноте истины» (с. 410). Так, всеобщая история в романе является фоном для развертывания персональной истории спасения.

Таким образом, в романе Е. Водолазкина особое место занимает проблема связи человека со временем. В творчестве писателя прослеживается связь концепции времени с древнерусскими трактовка-

ми, где в основе исторического пути человечества видится грехопадение и искупление греха. Также в романе акцентируется субъективное восприятие времени человеком, где мелкие детали повседневности имеют не менее большое значение, чем масштабные общественные события.

У.Ю. Борисова *(Воронеж)*

ТЕКСТ «СМЕРТИ АВТОРА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XXI ВЕКОВ

Древняя профессия актера часто бывает связана с трагическими и сакральными ситуациями, что породило устойчивую модель «смерть артиста», часто бытующую в художественной литературе. Актёру приходится играть «чужие» смерти (мнимые), поэтому его реальная смерть (да ещё на сцене или во время съёмок) воспринимается как последняя творческая работа. Неслучайно существует традиция хоронить актёра под аплодисменты – последняя роль.

В художественную литературу рассматриваемая модель проникала и с образом гладиатора – древнего актёра, умирающего на арене. В 1823–1824 гг. Г. Гейне создал стихотворение «Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand…», неоднократно переведённое русскими поэтами. Один из лучших переводов сделал А.К. Толстой в 1868 г. по просьбе И.А. Гончарова для романа «Обрыв». В произведении обозначена параллель между изображением страдания и действительной душевной болью, граничащей с гибелью: «И что я поддельною болью считал, / То боль оказалась живая, – / О боже, я, раненый насмерть играл, / Гладьятора смерть представляя!»[1]. В разное время гладиатора с актером отождествляли М.Ю. Лермонтов («Умирающий гладиатор»), Б.Л. Пастернак («О, знал бы я, что так бывает…»), И.А. Бродский («Гладиаторы»).

Бурная общественная (Французская революция, революционные события в России) и культурная (традиции сентиментализма, образ гетевского Вертера) жизнь конца XVIII–XIX в.в. повлияла на развитие текста «смерти актера» (и шире – артистической личности), что отразилось как в прозаических, так и в драматических произведениях.

Одним из примеров «эстетических отношений искусства к действительности» (Н.Г. Чернышевский) может послужить череда ху-

[1] *Толстой А.К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1963. Т. 1. С. 629.

дожественных произведений, порожденных трагической гибелью молодой талантливой актрисы Е.П. Кадминой, которая в 1881 г. приняла яд, играя на сцене харьковского театра роль Василисы Мелентьевой в одноимённой пьесе А.Н. Островского. Причиной гибели стала неразделённая любовь и проблемы, связанные с профессией певицы и актрисы, чьим талантом восхищались П.И. Чайковский, Н.Г. Рубинштейн, поэт С.А. Андреевский и другие современники. И.С. Тургенев под впечатлением от смерти актрисы пишет повесть «Клара Милич (После смерти)» (1883), Н.С. Лесков (в свою очередь, восхищённый тургеневским произведением и потрясённый реальным происшествием) создаёт очерк «Театральный характер» (1884), из-под пера А.И. Куприна выходит рассказ «Последний дебют» (1889). Русские прозаики показали незащищенность таланта от грубых или безнравственных людей, а также и его мистическую мощь и бескомпромиссность.

В 1875–1880 гг. М.Е. Салтыков-Щедрин пишет роман-хронику «Господа Головлевы», где предвосхищает реальную трагедию Е.П. Кадминой, создавая идентичную ситуацию: героиня-актриса, не выдержав тягот жизни, также отравилась серными головками спичек.

Драматурги – А.С. Суворин (в 1887 г.) и А.П. Чехов (в 1889 г.) также, каждый по-своему, откликнулись на гибель актрисы и создали пьесы с одним названием – «Татьяна Репина». Пьеса Чехова (написанная как «подарок» Суворину) чудом сохранилась (издана Сувориным в трех экземплярах и не должна была дойти до сцены, так как действие происходило в храме).

Однако в XX в. ситуация изменилась, и В.В. Фокин в 1997 г. создал спектакли – в Авиньоне и в Москве – «Татьяна Репина». Чеховская пьеса в интерпретации современного режиссера была представлена в авиньонском храме и в московском театре. Кинорежиссер К.Г. Муратова в 2002 г. сняла фильм «Чеховские мотивы», где объединились указанная мини-драма («Татьяна Репина») и рассказ «Тяжелые люди». В названных произведениях в центре внимания – трагическая судьба «артистической натуры».

А.И. Чепалов в 2000 г. написал пьесу-романс «Святая грешница Евлалия», которая с большим успехом прошла в Харькове (где похоронена актриса Е.П. Кадмина). В пьесе звучат романсы на стихи А. Плещеева, А. Апухтина, А. Фета, И. Сурикова, А. Майкова. А.И. Чепалов воссоздал и поэтизировал образ Е.П. Кадминой («кометы дивной красоты», по словам А.В. Луначарского), чья судьба стала показателем самоотверженности артиста.

Как видно, профессия, жизнь и смерть артиста стали объектом внимания многих поэтов, прозаиков и драматургов, таким образом, писатели отрефлексировали ранимость и одновременно силу таланта, противопоставленного миру корысти и жестокости.

Н.В. Лосева *(Тверь)*

ДУХОВНЫЙ РЕАЛИЗМ В РОМАНАХ ЮРИЯ КРАСАВИНА

На счету известного тверского прозаика Юрия Красавина шесть романов. Два романа написаны в русле «деревенской прозы» (ранний – «В середине лета» (1973) и поздний – «Колхозные элегии» (2005–2008)), другие социально-бытовой («Великий мост», 1979), производственный («Мастера», 1983), социально-философский («Русские снега», 1990–1995) и исторический («Письмена», 1996–2006). В них автор размышляет о нравственных, этических, онтологических, духовных проблемах общества. Герои, созданные Юрием Красавиным, высоконравственны, они следуют православным канонам, в их душе идет большая духовная работа, они хотят понять тайну мироздания.

Православное мировоззрение Ю.В. Красавина эволюционировало, как оно эволюционировало в общественном сознании, и в большей степени проявляется во втором периоде творчества, после 1990-х годов. Автор, как и Ф. Абрамов, «сознательно не акцентирует внимание на деталях христианского мира»[1], тем не менее читателем осознается, что в житейский круговорот героев прочно вошли христианские обычаи, православные праздники. Это заметно на примерах произведений как малых, так и средних и больших жанровых форм.

Христианское видение мира находит свое отражение в названиях произведений, сюжетостроении, типах и образах героев, их речи, философских размышлениях, цветовых образах, выборе тем, художественной детали, реминисценциях и аллюзиях на библейскую и древнерусскую литературу.

Уже в поэтике названий заложено духовное начало: «Божество», «Паломник», «Дело святое», «Причислен к лику», «Живые души», «Проведению было угодно», «Дорога к храму» и др.

Природа во многих произведениях Ю.В. Красавина выступает одухотворенной, как часть Божьего мира. В «Колхозных элегиях» говорится, что ласточка – божья птица, стог сена – храм; в романе

---

[1] *Груша С.А.* Русский национальный характер в малой прозе Ф.А. Абрамова. Тверь, 2011. С .9.

«Великий мост» – «Солнце веселое, словно лик некоего божества»[2]. Явления природы происходят по Божьему промыслу: «Бог послал дождик именно такой, о каком мечтала Дуся Фролова» (X, 266).

Художественный мир произведений насыщен символами веры, он является отражением и продолжением внутреннего мира героев. К ним можно отнести «крест», «икону», «лампаду», «божницу», «молитву» и др. Тьма ассоциируется с грехом; свет – с очищением, просветлением героя; голос отступника от веры – злой и т.д.

Православное мироощущение героев проявляется на генетическом уровне, когда вольно или невольно в их речь проникают словосочетания из христианского мира: «слава Богу», «не дай Бог», «Бог ведает», «святой угодник», «душа», «божество», «благодать», «грешны» и т.д.

В системе нравственных ценностей героев Красавина в приоритете – духовно-религиозное начало: милосердие, сострадание, всепрощение, любовь к ближнему, обездоленным, уважительное отношение к старикам. Герои Юрия Красавина открыто не заявляют о своей религиозности, их внутренний мир отражается в поступках, раздумьях над происходящим.

Герои задумываются о Боге, о душе. Митя из романа «Колхозные элегии» подвергает сомнению способность Бога уследить за всеми. В то же время бабушка Роди говорит обратное: «Как солнышко отражается в росе, в каждой капельке, так и Бог» (X, 331). Герои романа ощущают свою греховность, которая заключается в совершении неблаговидного поступка. Можно узнать, что считается грехом в деревне Лучкино: пить, курить, болтать, лениться, есть яблоки до Яблочного Спаса.

В душе героев Красавина идет большая духовная работа, а иногда и борьба. Неоднозначен образ Галины Тихомировой из романа «Мастера». На первый взгляд она резка и груба, а в то же время в живописи подсознательно тяготеет к золотым тонам, свойственным иконописи. Художнице чужды православные добродетели, такие как милосердие, сострадание (она выгоняет из дома своего бывшего мужа Алексея Сущенина), но вместе с тем ей чужд материальный достаток – новый дом Вадима Горлачева. Она увлекается художником бессребреником Дмитрием Полеткиным, так как их объединяют духовные устремления в искусстве.

---

[2] *Красавин Ю.В.* Полн. собр. художественных произведений: в 14 т. Тверь, 2010. Т. 7. С. 202. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

Герои Красавина при настигшей беде объясняют свои несчастья отступлением от веры. Так, в социально-философском романе «Русские снега» жители деревни задумываются над причиной вселенских снегов, задаются извечными вопросами «Кто виноват?» и «Что делать?» Богомолица Ольга дает свой ответ на первый вопрос: «И снега зыбучие, и дьяволы искушения, и все беды наши – то кара за семьдесят лет безверия и развратной жизни. Грех на нас великий: надругались мы над родной землей, и над верой прадедов наших, и над могилами их, и над душой своей» (IX, 234). По мнению странника Овсяника, бесовская сила виновна в природных катаклизмах: «Это как болезнь: ослаб человек, тут бесы его и осаждают» (IX, 237).

Священник пилятицкой церкви Анаксимандр дает ответ на вопрос «Что делать?»: «Не возноситесь в гордыне и не тщитесь постигнуть мудрость Божию… Что нам делать ныне? Не утвердиться ли на единении и не постоять ли за чистую и непорочную веру Христову, за святую церковь Богородицы и за многоцелебные мощи наших чудотворцев?» (IX, 313).

Персонажи на себе ощущают присутствие параллельного ирреального мира, высших сил. Историк Владимир Андреевич из «Великого моста», где земля «вздыхала, плакала, стонала, гомонила на разные голоса» (VII, 189), находит ответы на свои вопросы, как будто кто-то ему подсказывает. Он идет по реке, «словно подчиняясь некоему могучему велению» (VII, 193). Таинственность, сакральность ощущает Мережников при встречи с Наташей: «Это проведение» (VII, 148), – говорит он; любовь воспринимается им как чудо. Автор описывает проявление бесовских сил: после интимной связи Мережникова и Фаи «словно тихий бес вселился в него и расправил свои крылышки; было радостно и легко» (VII, 135).

Для выражения мистического, сакрального Красавин прибегает к поэтике сна. Героям снятся вещие сны, которые трактуются как провидение. Сны позволяют выйти к духовному реализму, раскрыть внутренний мир героев. Пророческий сон снится Мите в «Колхозных элегиях»: Катя жалеет Костяху, и через несколько дней он умрет. В «Середине лета» Виктор во сне видит большие северные цветы, которые не пахнут, и через некоторое время он понимает, что Тоня не испытывает к нему чувств.

Историческое будущее выступает объективно-нравственной мерой поступков – герои расплачиваются за совершенные грехи, отступления от православных канонов. В то же время в конце романа «Письмена» осколок кометы, пламя от которого ассоциируется с любовью, яркой жизнью, посылается Млад-Воинко и Родиме. И это

оправдано: они праведны, трудолюбивы, не гонятся за легкой наживой, придерживаются важных христианских добродетелей. Таким образом, писатель дает понять, что нарушая православные законы, человек обрекает себя на несчастья, а придерживаясь их, получает дар свыше.

В поиске истины герои романов Ю.Красавина обращаются к священным книгам – Библии, Евангелию – в «Колхозных элегиях», «Письменах». Но обращение к теме веры для Красавина – это не просто следование постулатам религии, а философское осмысление происходящего. И это заметно не только в романах. Так, в повести «Пастух» автор размышляет, влияет ли вера на преображение внутреннего мира человека или это дань общепринятым канонам, внешняя реальность взамен духовной трансформации человека. Жители деревни Прямухино избрали себе кумира – председателя колхоза Колманова, они готовы закрыть глаза на несправедливость, которую он совершает. Общество относится к пастуху Михаилу, оступившемуся человеку, отвергнувшему православные каноны, без понимания и жалости. Люди следуют мнениям живых кумиров, а не заповедям Христа.

Проза Красавина изобилует религиозными реминисценциями, свойственными древнерусской литературе. Как писала С.Ю. Николаева, «обращение к древнерусскому наследию не просто обогатило художественные миры многих поэтов и писателей конца XVIII – начала XXI вв., но еще и позволило рассматривать Г. Державина и Ю. Кузнецова, А. Хомякова и Н. Тряпкина, Л. Толстого и Ф. Абрамова, А. Чехова и В. Крупина как ступени единой духовно-нравственной и эстетической парадигмы – парадигмы русской литературы»[3]. По нашему мнению, Ю.В. Красавин примыкает к этой парадигме и достойно продолжает традиции древнерусской литературы.

Обращение к древнерусской литературе, священным книгам помогает автору не только претворить замысел в реальность, но и воссоздать таинственную жизнь души героев. «Вот это ощущение тайны и составляет особенность духовного реализма. Тайны Бога, тайны мира, тайны человека»[4], что позволяет отнести творчество писателя к такому направлению, как «духовный реализм».

---

[3] *Николаева С.Ю.* Древнерусские памятники в литературном процессе (от Г.Р. Державина до Ю.П. Кузнецова). Монография. Тверь, 2010. С. 250.

[4] *Редькин В.А*. Вячеслав Шишков: Новый взгляд. Очерк творчества В.Я. Шишкова. Тверь, 1999. С. 50.

В своих романах Юрий Красавин прикасается к таинственному и непостижимому в жизни героев, прибегает к библейской символике при создании образов героев, использует поэтику сна, видения; для выражения своей концепции автор использует различные образы-символы, а также задается вопросом о воздействии религии на мировоззрение и поступки человека.

Ли Синьмэй *(Шанхай, Китай)*

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КНР

Повышенный интерес к русской литературе возник в Китае около ста лет назад. Первые переводы произведений русских писателей появились в знаменательный для Российской империи 1917 год, когда страна пережила потрясения в виде двух революций. За следующее десятилетие с русского на китайский было переведено 93 книги, больше переводили только с английского языка. «Переводческий бум начала 1920-х гг. был связан с так называемым «Движением 4 мая» (1919), которое объявило о начале «новой культуры» и частью идеологии которого было чтение зарубежной литературы»[1]. К 1940-м годам количество переводов русских книг многократно увеличилось, они заняли лидирующую позицию среди изданий на иностранных языках.

В то же время стоит отметить, что произведения русских писателей оказали весомое влияние на всю китайскую литературу. Китайские писатели обращали внимание на советскую литературную традицию. Им было не понаслышке знакомо повышенное влияние власти на творческую интеллигенцию, давление цензуры и т.п., т.е. все те составляющие, которые присутствовали и в жизни писателей СССР. «Братская дружба» и взаимодействие двух народов еще больше подтолкнуло их к литературному сотрудничеству.

Современной русской литературой в Китае принято считать произведения, выпущенные не раньше 1985 г. Данная статья посвящается общему обзору переводов и исследований новейшей русской литературы в КНР.

С начала 1990-ых годов китайские издатели снова заинтересовались изданием и переизданием переводов зарубежной литературы, в

---

[1] *Третьяков В.* Русская литература в Китае (Рец. на книги: *Gamsa M.* The Chinese Translation of Russian Literature: Three Studies. Leiden; Boston, 2008; *Gamsa M.* The Reading of Russian Literature in China: A Moral Example and Manual of Practice. N.Y., 2010).

том числе и русской. Это породило новый виток интереса молодых исследователей в деле изучения русского языка и литературы. «И в результате сегодня почти во всех библиотеках страны можно найти произведения А. Пушкина, Н. Гоголя, М. Лермонтова, И. Тургенева, И. Гончарова, Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова, М. Горького, М. Шолохова, Н. Островского (его считают советским классиком: роман «Как закалялась сталь» вышел аж в 20 переводах). Именно с издания классиков начался новейший период в истории перевода русской литературы»[2]. Популярность обрели работы китайских филологов-русистов.

Начиная с середины 80-х – начала 90-х годов прошлого века интерес к переводу и исследованиям современной русской литературы в Китайской Народной Республике растет непрерывно. Перевели и переводят писателей 1920–1980-х годов рождения.

Хотелось бы отметить, какие именно авторы популярны в современном Китае. Среди них самым переводимым современным писателем считают Александра Солженицына, чьи произведения многократно переведены, переводятся и переиздаются. Следующий в списке по популярности Николай Леонов, знаменитый своими детективами. В общей сложности переведено 18 книг автора. Далее идут: Ю. Бондарев, В. Астафьев, Б. Екимов, В. Распутин, Д. Гранин, у каждого было переведено от 8 до 10 произведений. Также популярны в Китае произведения В. Маканина, А. Рыбакова, Л. Улицкой, Т. Толстой, Б. Окуджавы. У каждого примерно по 4-5 текстов. Следуюшими идут такие писатели, как В. Шаров, Вик. Ерофеев, Л. Петрушевская, В. Сорокин, О. Славникова, С. Довлатов, А. Варламов, В. Пелевин, М. Шишкин, Е. Шишкин, В. Карпов, А. Проханов, М. Бутов. Переведено по две-три книги у каждого. Другие писатели, такие как В. Дудинцев, С. Есин, М. Харитонов, А. Битов , А. Сергеев, В. Ерофеев, А. Азольский, А. Морозов, Б. Акунин, Г. Владимов, А. Волос, О. Павлов, З. Прилепин, Е. Колядина, А. Иличевский, М. Елизаров, Г. Яхина, имеют по одному переведенному произведению в КНР.

Знаменательно, что с 2003 по 2006 г.а, а также в 2011 году в Китайской Республике выпущены антологии, которые открыли китайскому читателю разнообразие русской поэзии двадцатого века. «Отдельными книгами вышли как произведения массовой литературы, так и «качественной литературы». Перечисляем главные из них: это постмодернистские романы В. Пелевина «Generation “П”» (Пекин,

---

[2] *Ян Чжэн*. Переводная картина. Современная русская литература в материковом Китае. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/10/10ch.html

«Народная литература», 2001)… Б. Акунина «Ф.М.» (Шанхай, «Ивэнь», 2012); роман Т. Толстой «Кысь» (Шанхай, «Ивэнь», 2005), романы В. Ерофеева «Русская красавица» (Нанкин, «Илинь», 2005)… В. Распутина «Эти 20 убийственных лет» (Пекин, Издательство Академии общественных наук, 2013), первые три тома эпопеи А. Солженицына «Красное Колесо» (Нанкин, «ЦзянсуВэньи», 2010–2013) и многие др.»[3].

Одним из самых известных китайских русистов выделяют исследователя Ян Чжэна. Ян Чжэн родился в 1978 г. Окончил русское отделение Нанкинского университета. Кандидат филологических наук. Старший преподаватель русского языка Нанкинского университета. Публиковался в многих китайских и российских журналах, среди которых и «Новый мир».

Среди видных литературоведов известны Ичжун Юй («Как «нас» читают в Китае?»[4]), Вэньфэй Лю («Перевод и изучение русской литературы в Китае (краткий обзор)»[5] и многие-многие другие.

Самыми изученными литературными направлениями оказались постмодернизм, реализм, неореализм, а также женская, деревенская, военная и экологическая и эмигрантская литература. Беллетристика, биографическая и документальные направления в литературе изучены существенно меньше. Статистика по количеству опубликованных статей о современных русских писателях в китайских журналах такова:

1) Солженицын и Распутин. Им посвящено 151 и 95 статей соответственно.

2) Астафьев, Пелевин, Улицкая и Бондарев. Около 40–50 научных статей о каждом из них.

3) Маканин, Толстая, Сорокин, Петрушевская. О них написано 20–30 статей.

4) Рыбаков, Довлатов, Венедикт Ерофеев, Варламов, Даниил Гранин, Акунин, Славникова и Виктор Ерофеев. Исследовательские статьи о каждом в количестве 8–16.

5) Иличевский, Михаил Шишкин, Ким, Есин, Владимов, Колядина, Елизаров, Сенчин, Дудинцев, Екимов, Проханов, Карпов, Битов, Прилепин, Харитонов, Павлов, Бутов, Волос и Яхина. Этим писателям было посвящено около до пяти работ.

---

[3] *Ян Чжэн.* Переводная картина. Современная русская литература в материковом Китае. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/10/10ch.html

[4] Лит. газ. 1996. 3 июля.

[5] Новое лит. обозрение. 2004. № 5.

За десятилетия истории взаимодействия современной России и современного Китая успело появиться несколько поколений литературоведов. Переводчики и исследователи, занимающиеся современной русской литературой в Китае, представляют три поколения: старшее, среднее и младшее. Поколения делятся друг с другом опытом, численность специалистов с каждым годом только увеличивается, большое количество молодых людей предпочитают учебу в России, где получают необходимые знания для дальнейшей работы в Китае в сфере исследований и перевода.

К сожалению, несмотря на большое количество переведенных произведений, на развитие русистики в КНР и на повышенный интерес к теме со стороны молодежи, существуют следующие факторы, тормозящие эволюцию в этой сфере:

1) нехватка исследований по современной поэзии и драматургии, в силу того, что переводится не так много стихотворений и пьес;

2) дисбаланс в количестве работ об одном и том же писателе у разных исследователей, что мешает повышению грамотности молодых специалистов;

3) отсутствие системности в исследованиях, развития работ по определенной тематике и о конкретном писателе;

4) отсутствие собственных теоретических работ китайских ученых.

Несмотря на это, можно утверждать, что в современном КНР нисколько не утрачен интерес к современной русской литературе. Китайский народ все так же близок духовно к российской нации, как и в начале прошлого столетия. В настоящее время сохраняется весьма позитивная тенденция в деле перевода современной русской литературы. Проводятся русско-китайские литературные конференции, уже более чем в 130 китайских университетах есть факультеты русского языка, учреждаются гранты, премии, поощряющие интерес к русской литературе. Все это может говорить лишь о позитивных тенденциях в отношении двух стран во всех сферах.

Ван Лидань *(Тяньцзинь, Китай)*

К ВОПРОСУ ОБ ЭЛЕМЕНТАХ МЕНИППЕИ В ДРАМАТУРГИИ И. ВЫРЫПАЕВА

Ивана Вырыпаева называют главным богоборцем сегодняшней русской сцены. Успех его сочинений вызван прежде всего ощущаемыми в них «романтизмом с его манфредовским бунтом, Достоевским с его “человеком из подполья”, Жаном Жене с его интересом к

изнанке души»[1]. Постоянный интерес к иррациональному началу в человеке объясняется тем, что драматург всегда старается «обращаться к чувствам людей»[2] и поэтому не очень любит европейский театр – «концептуальный и интеллектуальный»[3]. Фирменный вырыпаевский текст, парадоксальный и имеющий бунтарскую, разрушающую табу основу, в значительной степени воплощает свойственные ему художественные и философские идеи, демонстрирует культурную психологию и ценностные ориентации современных русских людей. Драматург предлагает читателям задуматься над «вопросами духовными, социальными, вопросами выбора»[4].

Освобождение от ограничений рационального, стремление к последней воле являются основными проблемами вырыпаевской драматургии. Почти в каждой пьесе у драматурга проявляется иррациональное. Например, обряды и ритуалы, особенно религиозные, выступают не как средство рационального выражения духовного стремления, а как такое «сакральное», которое «явно не вписывается и в рамки традиционных религиозных дискурсов – с этой точки зрения, его драматургия открыто кощунственна и, более того, антирелигиозна»[5]. Фрагментированная организация нарратива и имманентное эстетическое выражение, составляющие нетеатральную тенденцию в пьесах Вырыпаева, в каком-то смысле препятствуют рациональному мышлению аудитории, чем и обусловлен выбор драматургом иррационального пути. «Универсальное и предельное означающее свободы»[6] вырыпаевского насилия и эмоции «отвращения», обнажающие инстинктивные импульсы персонажей, непосредственно раскрывают подсознательный и уровень мышления людей. Все эти иррациональные элементы у драматурга тесно связаны с его экзистенциальным сознанием.

Драматургия Вырыпаева по форме является типично постмодернистской. В текстах драматурга трудно найти что-то сквозное, еди-

---

[1] *Довыдова М.* Иван Вырыпаев, драматург и кинорежиссёр: «Не хочу показаться сумасшедшим, но я жду эпоху Возрождения» // Известия. 2006. 1 сентября. № 160. С. 54–55.

[2] Там же. С. 55.

[3] *Вырыпаев И., Квятковский Ю.* Что творится в театре? URL: http://www.the-village.ru/village/city/teatalks/130851-theater

[4] *Добрякова Е., Вырыпаев И.* «Пьеса – это стенограмма жизни» // Невское время. СПб., 2011. 23 декабря. С. 11.

[5] *Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М., 2012. С. 326.

[6] *Уланов А.* Убивающий язык // Знамя. 2013 № 3. С. 220.

ное, цельное, обычно всё фрагментарно и отрывочно. Вместе с тем Вырыпаев как будто не намерен создавать яркий образ, тем более не пытается развивать драматический конфликт. Элементы классической сюжетной линии *завязка – развитие действия – кульминация – развязка* почти полностью отсутствуют в его текстах. Композиция вырыпаевских пьес, совершенно чуждая классическим драматическим произведениям, тяготеет к нетеатральной тенденции. В такого рода композиционных построениях присутствуют несколько сюжетных линий с философским подтекстом, где активно функционируют элементы античной мениппеи.

Своё название жанр мениппеи получил от имени философа III в. до н.э. Мениппа из Гадары, создавшего ее классическую форму, причем сам термин как обозначение определенного жанра был впервые введен римским ученым I в. до н.э. Варроном, который назвал свои сатиры «saturae menippeae». Опираясь на исследования и обобщения М.М. Бахтина[7], мы можем заметить, что элементы мениппеи как вида серьёзно-смехового жанра отчетливо проявляются в вырыпаевских текстах. Примером мениппеи в сочетании смелого вымысла и необузданной фантастики может служить практически каждое произведение драматурга, которое ставит вопрос о смысле человеческого существования. Для вырыпаевских героев огромное значение имеют философские размышления о таких метафизических проблемах, как бытие и пустота, вера и Бог, жизнь и смерть. А мениппея – это жанр «последних вопросов», «в ней испытываются последние философские позиции. Мениппея стремится давать как бы последние, решающие слова и поступки человека»[8]. В этом смысле можно сказать, что все проблемы, которые Вырыпаев стремится решить в своих произведениях, соответствуют основным проблемам мениппеи. Герои у Вырыпаева в разной степени проявляют необычное безумие. Они не только увлекаются насилием, но и разговаривают сами с собой, склонны к саморефлексии и самоанализу. Таким образом, вырыпаевский текст демонстрирует раздвоение личности героев, характеризуется смешением трагического и смехового начал. Подобные признаки присущи и морально-психологическому экспериментированию мениппеи. Для нее характерно «изображение необычных, ненормальных морально-психических состояний человека – безумий всякого рода (“маниакальная тематика”), раздвоения

---

[7] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 65.

[8] Там же С. 67.

личности, необузданной мечтательности, необычных снов, страстей, граничащих с безумием, самоубийств и т.п.»[9], и эта тематика также находит художественное отражение в произведениях Вырыпаева.

Свойственные мениппее сцены «неуместных речей и выступлений», «новые художественные категории скандального и эксцентрического»[10] причудливо переплетаются и в вырыпаевских пьесах. «Широкое использование вставных жанров: новелл, писем, ораторских речей»[11] и «смешение прозаической и стихотворной речи»[12], характерные для мениппеи, также нередко встречаются в вырыпаевских драматических произведениях. Жанру мениппеи присуща публицистичность, острый отклик на злободневные вопросы. Мениппеи полны «аллюзий на большие и маленькие события эпохи, нащупывают новые тенденции в развитии бытовой жизни, показывают нарождающиеся социальные типы во всех слоях общества и т.п.»[13]. Все эти особенности мениппеи, наряду с публицистичностью, острой злободневностью», находят своё отражение и у Вырыпаева, в произведениях которого изображается социальная реальность постсоветской России. Используя особенности мениппеи, а именно «объективную память» в сочетании с философско-сатирической манерой, вырыпаевский мениппейно-карнавальный тип иррационального дискурса балансирует на грани между вымыслом и реальностью, бытием и небытием.

Фрагментарный и отрывочный текст у Вырыпаева как будто лишен цельности и завершенности, а явная фантастика и прозрачная символика, стоящие за словами и действиями вырыпаевских персонажей, свидетельствуют о нарушении драматургом принятых норм и правил. Таким образом, его эстетическая позиция проявляется в художественном многообразии мотивов и их реализаций. Несомненно, мотивы свободы, любви и веры у Вырыпаева основываются на органическом сочетании «философского диалога, высокой символики, авантюрной фантастики»[14].

---

[9] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 68.

[10] Там же. С. 69.

[11] Там же.

[12] Там же.

[13] Там же.

[14] Там же. С. 67.

Вэй Го *(КНР)*

КИТАЙСКИЕ ОБРАЗЫ И ТЕМЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА В.О. ПЕЛЕВИНА)

В. Пелевин всегда интересовался древней восточной философией и культурой и часто вносил восточные и в частности китайские культурные элементы в свои произведения: таковы, например, рассказы «Синий фонарь», «СССР Тайшоу Чжуань», «Запись о поиске ветра», роман «Священная книга оборотня» и т.д.

В романе «Священная книга оборотня» Пелевин активировал разные культурные ресурсы: «Записки о поисках духов» (кит. «搜神记»), «Рассказы о людях необычайных» (кит. «聊斋», разные переводы этого романа, выполненные академиком В. М. Алексеевым, были распространены в России), мифы и легенды древней Греции, поэмы древнеримского поэта Овидия и т.д. Среди этих произведений китайская литература занимает в романе важное место. С целью добавления китайских элементов на обложке первого издания книги «Священная книга оборотня» приведены иероглифы «А Хули» (кит. 阿狐狸), написанные кистью.

Как отметил Александр Балод, можно «провести параллели между знакомством с романом и экскурсией по музею человеческой истории и культуры – скорее не по его главным маршрутам, а по боковым улочкам, закоулкам и проездам, проводимой фантастически талантливым, эрудированным и самобытным экскурсоводом <…>»[1]. Однако если для российского читателя эти «маршруты» кажутся «боковыми улочками», то китаец увидит в романе множество отсылок именно к «магистральным» элементам своей национальной мифологии и литературы.

Пелевин сосредоточен на бренной и иллюзорной сущности человеческого самосознания, и даже в современных эпизодах романа восприятие действительности определяется его личной рецепцией философии дзен-буддизма. «Священная книга оборотня», на наш взгляд, по своей экзистенциальной природе сближается с буддийской притчей. Главная героиня романа «Священная книга оборотня» – проститутка по имени А Хули, а на самом деле – лиса-оборотень. Она влюбилась в русского генерала-лейтенанта.

«Мы, лисы, не рождались, подобно людям. Мы происходим от небесного камня и состоим в отдаленном родстве с самим Сунь-у-

[1] *Балод А.* Иронический словарь А Хули. URL: zhurnal.lib.ru/b/baloda/slowarx.shtml

Куном, героем «Путешествия на Запад»[2],– говорит А Хули. В связи с тем, что повествование ведется от первого лица и при том проникнут волшебной окраской, атмосфера романа – и абсурдная, и магическая.

В докладе рассматриваются китайские темы, мотивы и образы в творчестве Пелевина. Основным материалом исследования станет роман «Священная книга оборотня», дополнительными материалами – многочисленные отсылки к китайской литературе и философии в других текстах из всего корпуса произведений писателя. С помощью конкретного анализа текста романа «Священная книга оборотня» в аспектах тематики и поэтики демонстрируются его источники и связь с китайской мифологией, философией и литературой, а также зависимость интерпретации современной российской реальности Пелевиным от дзен-буддистских особенностей его мировоззрения.

И.Н. Минеева *(Петрозаводск)*

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС В РОМАНЕ М.В. ТЛОСТАНОВОЙ «ЗАЛУММА АГРА»

М.В. Тлостанова – известный филолог, философ, культуролог, писатель. Область ее научных интересов сосредоточена главным образом на проблемах критики проектов модерна и глобализации в контексте этнических, социальных и гендерных движений. Обозначенный круг проблем рассматривается исследовательницей многогранно – с точки зрения философской и социальной антропологии, постнациональных и компаративных штудий, критики глобалистики. Особое внимание в статьях и монографиях М.В. Тлостановой уделяется постсоветскому культурному и политическому воображаемому, транскультурной и гендерной теории, субъективности, проблемам литератур России, США, Центральной Азии и Европы.

Главная литературоведческая категория, к которой апеллирует М.В. Тлостанова, изучая художественные произведения, посвященные самоидентификации советского человека (в том числе выходца из бывших советских республик) на постсоветском / глобальном пространстве, – хронотоп промежуточности. Согласно наблюдениям исследовательницы, отличительной его чертой является «протейность, постоянное состояние переходности, незавершенности <…>

[2] *Пелевин В.О.* Священная книга оборотня. М.: Эксмо, 2015. С. 12.

экзистенциальное агасферство»[3]. В подобной ойкумене герой ощущает себя изгнанником, занимает «маргинальное положение в привычной системе координат»[4] и, как следствие, выпадает из привычного пространства и времени. Он находится в «непрерывном движении, динамике»[5], состоянии изменения, в ттом числе когнитивных схем поведения. Подобная трансформация субъекта произведения обусловлена деисторизацией и детерриторизацией. Кроме того, по мнению Тлостановой, хронотоп промежуточности выражает суть культурной глобализации. Время продолжает осознаваться через пространство, однако при этом привычные для него характеристики – одномерность и необратимость – переосмысляются или разрушаются. Оно условно, движется в разные стороны, имеет относительную объективность и может разрушиться в любой момент. Подобная интерпретация понятия «хронотоп промежуточности» обусловлена не только научными поисками М.В. Тлостановой, но и особенностями ее мироощущения. Филолог и журналист У. Бахтикереева так говорит об уникальности писательницы: «Мадина представляется мне гражданином мира, полилингвальной личностью, способной функционировать на всех уровнях межкультурной коммуникации: глобальном, обладая потенциалами общечеловеческого сообщества; межнациональном, имея в себе способность к восприятию национальной культуры представителей разных лингвокультур»[6].

Научная концепция хронотопа промежуточности трансформируется в романе М.В. Тлостановой «Залумма Агра». Роман повествует о непростом пути главной героини Магды, которая на определённом жизненном этапе начала сталкиваться с некими странностями, подтолкнувшими её на путь поиска собственной идентичности и ответов на вопросы о судьбе и истории её женского рода. В связи с этим в текст произведения вводится несколько женских историй. Все они тесно переплетены с жизнью Магды, позволяют ей осознать себя и своё место в постколониальном мире, где, как оказалось, ей не нашлось места. Многочисленные города и страны, которые возникают на страницах романа, приобретают болезненную и безвыходную атмосферу. В них раскрываются основные черты характеров и

---

[3] *Тлостанова М.В.* Эра Агасфера, или Как сделать читателей менее счастливыми // Иностранная литература. 2003. № 1. С. 238–251.

[4] Там же.

[5] Там же.

6 *Бахтикереева У.* Встречи с Мадиной // Тамыр. URL: http://tamyr.org/?p=1771

психологии героинь, которые, в свою очередь, определяют смысл и идею жизни Магды. Долгий поиск времени и пространств, где можно было бы обрести дом, гармонию и всеобщее сестринство, не приносит результатов. Магде удается обрести желаемое лишь после авиакатастрофы, в результате которой она попадает на несуществующий в реальности остров Боробудур.

История Магды и сопутствующих женских судеб тесно переплетены между собой посредством хронотопов промежуточности. Действие романа разворачивается как в имперских, так и (пост)колониальных государствах: показаны СССР, Туркменистан, Турция, Центральная Азия, США, современная Россия. Пространство в романе условно-реальное, фантастическое и промежуточное, время – дискретное, прерывистое.

Нью-Йорк – улицы, бары, музеи, фабрики – наполнен огромным количеством людей, которые некогда покинули свои родные дома в поисках лучшей жизни, но не обрели их в новом пространстве. Состояние промежуточности привело к стиранию их культурного и этического своеобразия. Именно в Нью-Йорке автор знакомит читателя с историей родственницы Магды – Мэри, которая пытается добиться успеха и признания у местной богемы. Между тем Нью-Йорк принимает её враждебно, поскольку она обладает специфическими для тех мест национальными и гендерными чертами. Героиня работает в музее, который находился на «углу Бродвея и Энн Стрит»[7], там были собраны «“уродцы” со всего света – сиамские близнецы, бородатая женщина, Зип булавочная голова. И ещё там был зверинец» (с. 381). Доминирующая черта топоса – замкнутое и цикличное время-пространство, насыщенное мультикультурными, бутафорскими объектами, транскультурными предметами различных стран и эпох. Мэри не может терпеть пространство музея, поскольку «её тяготила доставшаяся ей странная роль» (с. 79) живого экспоната. В этом эпизоде наблюдается взаимосвязь образов Мэри и Магды. Через несколько десятилетий «талантливая и тонко чувствующая женщина сможет облечь её смутные ощущения в прозрачную и законченную форму» (там же).

История поиска истины, самоидентификации Магды начинается на научной конференции, посвященной глобальному и транскультурному феминизму, в Аммане (Иордания), где она знакомится с Лолой Браун, которая рассказывает ей историю своей прабабушки

---

[7] *Тлостанова М.В.* Залумма Агра. М., 2011. С. 78. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием.

Залуммы Агры. Во время встречи главная героиня периодически выпадает из своего и переносится в пространство позднейшнего времени (примечания 1963, 1868 гг.), теряет нить разговора, погружаясь то в яркие образы современности, то в историю, наблюдает со стороны происходящие события, отмечая странность поведения времени и точность пространства: «время поплыло вспять, и снова вернуло её на землю. Как много раз потом, во сне и наяву останавливала она свою летящую, рвущуюся душу, возвращала её насильно, втискивала назад в тело» (с. 353).

Ментальные странствия Магды продолжаются в Хоршиде – месте, где нет дискриминации, где она могла бы обрести семейную идиллию, а также найти ответы на вопрос: кто или что есть твой дом? Героиня переживает жизни женщин своего семейного рода, погружаясь в их детство, юность и зрелость. Магда посещает Хоршид тогда, когда он обретает «советский» вид: прежний «постепенно увял и сошёл на нет», «на всём была печать необустроенной и бесприютной временности» (с. 206). Хоршид проигрывает свою гонку со странами Запада и уничтожается модерностью СССР, что, по мнению автора, отталкивает героиню и лишает ее своего дома и семейной идиллии. Подобная ситуация повторяется и в Москве – центре метрополии, где сосредоточены основные дискурсы многонационального общества. Мать Магды и сама Магда пытаются здесь обрести свободу, понимание, однако все попытки оказываются тщетными из-за массового невежества и проявления ксенофобии жителей. Третья жизнь, которую они стараются создать и прожить здесь, приводит их к инобытию: мать растворяет себя в браке, а после занята воспитанием дочери; дочь, не имея своих детей, сделав свой выбор в пользу литературы по завещанию матери, находит свою свободу в филологии и написании книг.

Пространство аэропорта играет роль отправной точки в жизни Магды – в ее переходе в иной мир. Символическая природа аэропорта созвучна миру главной героини: «всё же я люблю аэропорты, люблю это концентрированное ощущение нигдейности и вечного ожидания. Даже теперь, когда я на полпути к дому, ещё не там и уже не здесь» (с. 307). Именно в подобном состоянии, когда, «окончательно сбросив с себя пористую кожуру физического существования, отягощённую нелепыми навязанными пространственно-временными обязательствами» (там же), ты найдешь ответы на мучающие вопросы, обретешь себя и свое единство с историей семьи, сможешь пробиться в пространство инобытия – пространство «зарождающейся жизни», в котором каждая женщина «получает своё

тайное откровение» (с. 101). «Все мы, кто оказался здесь после конца, на самом деле живём в пространстве и времени “между”» (с. 99). Согласно позиции автора, выхода в реальном мире нет. Единственное место спасения – это ойкумена Боробудур. В нём Магда и другие избранные героини (женщины, чьи судьбы были искалечены колониальным миром, глобализацией, шовинизмом и расизмом XIX – XX вв.) обретают свободу, покой, «необъяснимое умиротворение» (там же). Пребывая в координатах «промежуточности», они проживают «так и не случившиеся сюжеты» (там же), наслаждаются остатками прежнего мира и создают свой собственный.

Н.Э. Ибадова *(Москва)*

ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА ЮРИЯ ПОЛЯКОВА «ЛЮБОВЬ В ЭПОХУ ПЕРЕМЕН»

Китайская пословица гласит: «Время – золото, но никакого золота тебе не хватит, чтобы купить время». Методологически ценным представляется замечание академика Д.С. Лихачева: «Литература в большей мере, чем любое другое искусство, становится искусством времени. Время – его объект, субъект и орудие изображения. Сознание и ощущение движения и изменяемости мира в многообразных формах времени пронизывает собой литературу»[1].

Сергей Михалков в свое время окрестил Юрия Полякова «последним советским писателем», но автор повестей «Сто дней до приказа» и «ЧП районного масштаба» в то же время признан одним из первых – в смысле читательского резонанса его произведений – среди писателей новой, постсоветской эпохи. Без Юрия Полякова сегодня трудно представить современную русскую литературу. Основное место в творчестве писателя занимает проза, в которой отражены почти все жизненные вехи, пройденные писателем и его страной в переломное для нее время.

Среди поклонников писателя немало людей, вступивших в пору зрелости в 70–80-е годы прошлого века. Благодаря произведениям Полякова они перечитывают, переживают заново, переосмысливают свою жизнь. Их молодость пришлась на годы перестройки и гласности. В раннюю постперестроечную эпоху многие из них были опьянены иллюзиями, полны прекрасных надежд и ожиданий счастливого будущего. А потом наступило отрезвление, «элегическая» ретро-

[1] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 209.

спекция, рефлексия над утратами и разочарованиями. Подобно такому жизненному «плану» построен событийно-психологический контекст романа Ю. Полякова «Любовь в эпоху перемен».

По словам Ю. Полякова, в его мыслях было написать произведение в стиле И.Бунина о том, как человек, уже «идущий с ярмарки», вспоминает с грустью свою любовь. Психологическая убедительность подобных произведений во многом связана с «подробным описанием чувств», воспроизводимым на фоне описания деталей, связанных с реальными историческими событиями. Именно эпоха, на фоне которой разворачиваются непростые отношения между мужчиной и женщиной, и оказывается в фокусе писательского внимания.

«Любовь в эпоху перемен» – яркий пример того, как писатель обращается к приему сжатия времени, когда действие романа укладывается в хронологические рамки одного дня, но в то же время фабула вмещает в себя всю жизнь главного героя. События, воссозданные в романе, разворачиваются в 1988 г., а их последствия ощутимы и в наши дни. Автор смело соединяет два разведенных во времени событийных пласта. Собственно сюжет сфокусирован на описании всего лишь одного дня из жизни главного редактора еженедельника «Мир и Мы» («Мымра»), «седого апоплексического импозанта» Гены Скорятина. Но в этот переломный день его сознание вынуждено принять и осознать глобальные вещи – происходит переосмысление главным героем канувшего в прошлое большого исторического отрезка из жизни страны. Сюжет романа М.М Голубков обозначил как историю «трагического жизненного благополучия»[2].

Среди редакционной почты Скорятину попалось на глаза письмо из провинциального Тихославля с фотографией девушки и надписью: «Это наша Ниночка в день рожденья. Не забывай нас!»[3] Фотография вызывает в памяти поток воспоминаний, в этом отрывке перед нами предстает почти весь жизненный путь героя. В течение длинного, тяжелого дня Скорятин узнает о том, что у него есть еще одна дочь, о том, что ему изменяла любовница, о предательстве друга, в конце концов на героя обрушивается новость о том, что он не родной отец своему ребенку; узнает о том, что дочь таскает его деньги своему родному отцу, любовнику матери; а в конце дня он узнает о собственном увольнении. Автор обрушивает на героя удар за ударом, заставляя расстаться с иллюзиями и почувствовать отрезвление. Частную судьбу героя, непосредственно включенного в исторические процессы со-

---

[2] *Голубков М.М.* Преодоление иллюзий, или Как нас обманывает история // Филологическая регионалистика. 2016. № 3. С. 7.

[3] *Поляков Ю.М.* Любовь в эпоху перемен. М., 2015. С. 35.

временности, автор соотносит с национальной исторической судьбой, а время его частной жизни – с историческим временем.

В романе Юрий Поляков затрагивает ещё одну актуальную во все времена тему – неравный брак. Чаще всего в произведениях искусства и литературы описывают несчастливых супругов, неравный брак которых заканчивается трагедией. Как и Валера Чистяков из «Апофегея», Гена Скорятин, парень из простой трудовой семьи, женился на девушке из высших слоев советского общества. Родители Марины с презрением относились к своему зятю, не захотели жить с ним под одной крышей, срочно купив молодым квартиру.

Последняя строка эпиграфа – «Грустна любовь в эпоху перемен…» – дает нам ключ к пониманию романа, соотнесение частного и исторического пути. Любовь, которая могла осчастливить героя, приходится на время исторических перемен для всей нации. Эпоха перемен, обещавшая герою семейное счастье с любимой женщиной, напротив раскрыла жестокую реальность перед Скорятиным, разбудила его ото сна. Потенциала эпохи перемен не хватило не только на национальную жизнь, но и на личную. В романе «Любовь в эпоху перемен» частная судьба является отражением судьбы всего общества.

Эпоха перемен обещала очень многое. Но практически большинству не дала ничего – ни в социальном плане, ни в личном. Скорятин искренне верил в проповедуемые им идеи обновления социального бытия. Встретив в Тихославле любовь всей своей жизни, он мог бы реализовать потенциал эпохи перемен, уйдя от неверной жены и создав новую семью с Зоей. Но ему не хватило личных усилий ‒одного «ветра перемен» было недостаточно.

Историческое время – это иллюзия. Говоря о времени, мы подразумеваем прошлое, настоящее и будущее. Прошлое вобрало в себя наши представления о том, каково оно было. Поэтому прошлого больше нет. Нет и будущего, ведь оно лишь вмещает возможности из настоящего, и трудно предугадать, какие из возможностей будут реализованы, а какие нет. Есть только настоящее, которое имеет значение тогда, когда несет в себе потенциал из прошлого и обусловливает будущее. Таким образом, в настоящем сходятся прошлое и будущее, наполняя категорию времени историческим и частным смыслом. Время имеет смысл лишь тогда, когда очевидна связь между прошлым и настоящим. «Время – это солидарность человеческих поколений, сменяющихся и возвращающихся подобно временам года»[4].

---

[4] *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 111.

Осознание времени как «солидарности человеческих поколений» подразумевает то, что настоящее воспринимается как плод усилий ушедших поколений. Следовательно, жизнь людей, живущих в настоящем, наполнена историческим смыслом: они несут в будущее опыт предшествующих поколений и вкладывают в него свой опыт.

В романе Ю. Полякова мир предстает перед нами вне прошлого и настоящего. Герой перебирает свое прошлое и хочет понять, какие же потенции он смог реализовать в настоящем. И тут, по словам М. М. Голубкова, мы обнаруживаем еще один важный мотив романа, «мотив онтологической пустоты»[5]. Мучительно размышляя о своей жизни, Скорятин делает вывод, что время перестройки не было «эпохой перемен». Это было время тяжелых исторических деформаций, смысл которых сводился к насильственному разъятию времени; тектонических изменений национальной культуры, невероятным усилием вывихнувших советский мир из его коленного сустава.

Время существует в форме реализовавшихся в настоящем возможностей прошлого и возможности их прорастания в будущее. Когда здоровый потенциал по каким-то причинам не реализуется, направление исторического развития резко меняется. В этот момент, называемый точкой бифуркации, любой организм находится в очень неустойчивом состоянии, и каждая случайность может определить иное, и далеко не всегда лучшее, направление развития – будь то государственное устройство или личная судьба. Тогда время как единство прошлого и будущего распадается, исчезает связь поколений.

Распалась связь времен, и целое поколение выпало из своего времени. Для этого поколения точка бифуркации – горбачевская перестройка – обернулась утратой смыслов своего времени. Скорятин мучительно пытается понять, почему точка бифуркации – та сама «эпоха перемен» – обманула надежды его поколения.

Отсутствие связей прошлого с настоящим говорит о том, что «эпоха перемен» оказалась эпохой «онтологической пустоты»[6], поглотившей исторические смыслы прошлого и не несущей в себе никаких исторических смыслов. Обретенная тогда свобода – это только результат разрушения старых смыслов.

История и человек связаны, неразделимы, история отражается в сознании личности и формирует эту личность, осознание чего свойственно современной литературе. Трактовка сознания персонажа как

---

[5] *Голубков М.М.* Преодоление иллюзий, или Как нас обманывает история // Филологическая регионалистика. 2016. № 3. С. 10.

[6] Там же.

«аккумулятора» истории, зеркала, в котором отразилась эпоха, ведет в современной литературе к повышению значимости явления, подразумевающего «раздвижение и сопряжение временных рамок, периодов <…> и состояний в жизни героев, их памяти, судеб их предков, самой историчности сознания персонажей»[7].

Ю.Ю. Шестакова *(Москва)*

«МИНЕРАЛОГИЧЕСКАЯ» ОБРАЗНОСТЬ В РОМАНЕ ОЛЬГИ СЛАВНИКОВОЙ «ПРЫЖОК В ДЛИНУ»

Эффект стилевой нарядности, свойственный речевому строю прозы О. Славниковой, является следствием кропотливой, почти ювелирной работы со словом, которое, в свою очередь, разворачивается в целый «языковой сюжет» романа: персонажи вслепую движутся по линиям прихотливого узора в калейдоскопе художественного мира произведения, никогда не зная наперёд, что их ожидает на следующем вираже судьбы. Ощущение иллюзорной стабильности бытия ни на минуту не покидает главного героя – Олега Ведерникова, в прошлом – молодого многообещающего прыгуна, совершившего свой последний, потенциально рекордный прыжок под ампутирующие колеса хаммера.

Скрепами готового распасться в сознании героя бытия оказываются по большей части иносказания и образы-лейтмотивы, которыми интенсивно прошивается нарратив. Именно они сдерживают децентрированную и дестабилизированную реальность от распыления на элементарные частицы, не цементируя её при этом в цельный массив, но сохраняя мозаическую, дробную сущность действительности. Видное место среди этих «стилевых интеграторов» принадлежит образам самоцветов, прозрачный многогранник которых становится своего рода калейдоскопической подзорной трубой, втягивающей в себя и упорядочивающей разрозненные элементы хаотического бытия.

Согласно наблюдениям Н. Лейдермана и М. Липовецкого, подобная художественная тенденция – демонстративное обнажение хаоса и указание путей к его преодолению – с другой – является конститутивной чертой современной прозы, совмещающей принципы реализма и модернизма (О. Славникова, В. Маканин, Л. Петрушевская и т.д.). Система зеркал и двойников, фиктивность художествен-

---

[7] *Старцева А.М.* Поэтика современной советской прозы. Ташкент, 1984. С. 10.

ной реальности, первичность языковых структур по отношению к сюжету – все эти характерные особенности стиля О. Славниковой ассоциируются прежде всего с традицией В. Набокова, которая стала для писательницы главным стилевым «ориентиром».

Показательно, что художественный мир Славниковой населяют «набоковские» (по технологии «производства») персонажи-манекены, чья кукольность подчеркивается повтором характерных портретных деталей и «затверженных» речевых формул. В этом ряду обнаруживают свою особую значимость предметные детали, связанные с украшениями и ювелирными аксессуарами. Драгоценные камни словно замещают самого персонажа, вытесняя его «макетный» образ своим неподдельным ослепительным сиянием.

Образы самоцветов, которыми столь щедро усыпана текстовая ткань романа, формируют пласт независимого, самодовлеющего бытия, простирающегося над симулятивной реальностью славниковских героев: бриллиант в дутом кольце «страдает еле уловимым косоглазием»[1], «аметист… жмурится в растворе нежной шелковой рубашки», потерянная заколка лежит в песке с «заплаканными камушками»[2].

Материальным эквивалентом метафизической отчужденности, непроницаемости близких друг другу людей становится именно бриллиант с его мощной светоотражательной способностью.

Самоцветы в повествовании нередко сравниваются с глазами, и это сопоставление отнюдь не случайно. Дело в том, что многогранные драгоценные камни во многом дублируют оптические свойства фасеточного (от франц. – «грань») зрения насекомых, обладающих дополнительными глазка́ми. Самое главное в этой оптике – недоступное редуцированному человеческому глазу поляризационное зрение, залог идеального пространственного чутья, своего рода прототипическая модель пригодного для всего универсума компаса. Неспроста в этой связи в повествовании не единожды проступают намеки на «третий глаз», «шестое чувство», а то и на «девятикружие» (соотносимое с ви́дением как рая, так и ада).

Самоцветы у Славниковой – не только декоративные элементы повествования: они организуют символическую смысловую «подсветку» сюжетным событиям или же, будучи эмблематическим аксессуаром того или иного героя, становятся средством его развернутой многогранной характеристики.

---

[1] *Славникова О.А*. Прыжок в длину. М., 2018. С. 172.

[2] Там же. С. 275.

Сквозь драгоценный камень, как через калейдоскоп, можно увидеть оптически преображенную реальность, испещренную выверенными симметричными узорами, которые на сюжетном уровне реализуются в виде пересечения судеб, рокировки персонажей, а также в зеркальном отражении действительности подлинной и потенциальной, обретающей статус виртуального симультанно текущего бытия. Эквивалентом последней становится сквозной образ паутины – своеобразного узора, сотканного самой природой – или же виртуальной сети интернет, которая вобрала в себя альтернативный вариант счастливой, «неампутированной» судьбы Олега Ведерникова.

Итак, О. Славникова, будучи прямой наследницей Набокова–Замятина–Соколова, последовательно превращает декоративность в символику, претворяет инкрустацию в метафизику, стилевые арабески – в «смыслопись». Оптическая система романа, также во многом повторяющая художественный опыт предшественников-модернистов, обладает разветвленной и сложной структурой: это и калейдоскоп, придающий действительности облик затейливой радужной мозаики; это и зеркала, порождающие невероятные гротескные миражи и в то же время проецирующие целый веер автоматов-двойников. В конце концов важнейшую оптическую, или визуализирующую функцию, несут на себе именно самоцветы, генерирующие бесконечные радужные блики, рассыпанные по всему романному полотну, – своеобразные интеграторы пестрого и текучего бытия.

Секция 7: «М. Горький, А.И. Солженицын: два юбилея 2018 года»

Ш.Г. Умеров *(Москва)*

«ДО ЧЕГО НЕ ДОПИШЕШЬСЯ В ЭТОЙ ВТОРИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ…»: ОЧЕРКОВАЯ ЭПОПЕЯ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА

Дистанция огромного размера простирается от очерка, жанра скромного, малоформатного, едва ли не подсобного в художественной (по слову Солженицына, «первичной») литературе, до вершины словесного искусства – монументального романа-эпопеи.

Но что делает повествование эпическим, что делает эпопею – эпопеей?

По мысли Гегеля, «все подлинно самобытные эпопеи дают нам картину национального духа <…> вообще дают образ всего уровня и состояния сознания»[1]. Для этого требуется масштабность повествования. Масштабность события, имеющего исторически переломное значение, охваченного, выявленного адекватно, что подразумевает, «прежде всего, не внешние, а внутренние масштабы, масштабы понимания человека»[2]. Оттого и появляются такие жанровые формы, как, например, поэма-эпопея или даже рассказ-эпопея[3].

«Теленок» тоже необычная эпопея. Впрочем, что такое обычная, бывают ли они вообще? Здесь не сталкиваются народные массы. Тут Давид ведет изнурительный, долгий, как Тридцатилетняя война, бой даже не с Голиафом, а с огромной армией Голиафа.

Это и есть ее тема: схватка с советским тоталитаризмом, бой с мировой системой коммунизма. Само мировоззрение писателя, пропитанное жаждой правды, чуткое к национальной, народной боли, вместившее неотменяемую огненную память о бредущих по кругам ада братьях, определило эпичность художественного видения. Даже во время неповторимой редакционной эйфории после выхода «Одного дня», «в медовый наш месяц», он сознавал, «какой длинный-длинный-грозный путь был впереди».

---

[1] *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике // Сочинения. Т. XIV. М., 1958. С. 241.

[2] *Чичерин А.В*. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958. С. 370.

[3] См. подробнее: *Илюшин А.А*. «Кому на Руси жить хорошо» как эпопея // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. 1978. № 3. С. 3–14; *Якименко Л.Г.* Творчество М.А. Шолохова. М., 1970. С. 618–632.

Массы, не в последнюю очередь благодаря творческому и человеческому подвигу Солженицына, пришли в движение. Тому залогом эволюция Твардовского, описанная в книге. Она удивительна: лауреат, орденоносец, кандидат в члены ЦК, депутат Верховного Совета многих созывов, номенклатурщик с персональным автомобилем и прочими атрибутами чина – в итоге фактически изгой, но со взглядами, миросознанием, довлеющими его природной крестьянской, некрасовской, народной натуре. Высоко поднявшийся над собой прежним. «Даже для него правдинское ругательство уже было ничто!.. Времена-а!..».

«Да вы *освободите меня от марксизма-ленинизма*, тогда другое дело. А пока – мы на нем стоим», – воскликнул он однажды. И реакция Солженицына: «Вот это – вырвалось, чудным криком души! Вот это было уже – вектор развития Твардовского!». «Нет, менялся Твардовский! Менялся, и совсем не медленно».

Едва ли не большая часть книги связана с Твардовским. «Теленок» – редкое в автобиографическом жанре произведение, где наряду с автором есть другой равновеликий, равнозначащий герой. «Теленок» – очерковая эпопея как о самом Солженицыне, так и о великом поэте и редакторе Твардовском, о его «вбирающем огромном сердце», «поэтическом и мужицком чувстве» и не скрывающая того, «какими непостоянными, периодически слабеющими руками» велся лучший в стране литературно-художественный и общественно-политический журнал.

Солженицын сумел вовлечь в противостояние большевистской системе различные слои общества. От многих десятков «невидимок» до делегатов писательских съездов. «Ведь около ста писателей поддержало меня <…> Это ли не изумление? Я на это и надеяться не смел. Бунт писателей!! – у нас! После того, как столько раз прокатали вперед и назад, вперед и назад асфальтным сталинским катком!». От студенческой молодежи, интеллигенции – до номенклатуры. И уже «кто-то из ЦК не в закрытой комнате и не под расписку, а запросто в автомобиле передавал *почитать* мой роман Межелайтису <…>. Да и в чтении не станет он работать на *них*: у моих врагов, у скально-надежных лбов он отнимет какую-то долю уверенности; головы затуманенные на долю просветлит». «Даже М. Алексеев, целиком занятый своею карьерой, сказал мне в ту осень, правда, наедине: “Много лет мы всё строили на лжи, пора перестать!”».

И чем дальше разворачивалась эпопея его трудов, тем все более крепло у него «живое ощущение, что я работаю для России, а Россия помогает мне».

Из искры возгорится пламя. Когда-то этот декабристский образ использовал его Персонаж (у Солженицына именно так, всегда с большой буквы), назвав первую газету своей партии – «Искра». Произведения Солженицына сами образовали партию, в члены которой вошли, без всяких споров об уставе, миллионы тех, кого не окончательно заразил большевистский вирус. «Теленок» – свидетельство о том, как искра слов (в кок-терекской ссылке все написанное вмещала одна-единственная конспиративная бутылка из-под шампанского) разгорелась в мировое пламя.

Литература может ускорить историю, считал А. Солженицын. Он, одаренный математик и физик, в своей аргументации нередко и, кажется, с особенным удовольствием прибегавший к естественнонаучным постулатам, твердо верил, что «ОДНО СЛОВО ПРАВДЫ ВЕСЬ МИР ПЕРЕТЯНЕТ. Вот на таком мнимо фантастическом нарушении закона сохранения масс и энергий основана и моя собственная деятельность, и мой призыв к писателям всего мира» [4].

Как личность, как «эпический индивид», у которого все, что движет им, является «значимым, всеобщим, нравственным» [5], Солженицын вошел в мировую историю, потому что сумел изменить ее. В конце концов он боролся не за публикацию того или другого своего произведения, он боролся с коммунистическим злом, с ложью, которую коммунизм внедряет в сознание людей и народов. «Я весь был напряжен в борьбе с бастионами советской лжи». Боролся как писатель – и только как писатель.

Его противодействие идеологии (много раз он поминает это слово) началось еще на фронте. Но последовательное повествование в «Теленке» ведется с осени 1961 года, когда он бросил вызов режиму как писатель, передав свою рукопись в «Новый мир». «Начался наш первый выход из бездны темных вод. Мне пришлось дожить до этого счастья – высунуть голову и первые камешки швырнуть в тупую лбину Голиафа».

Иллюзиям и лжи коммунизма – тому, на чем он изначально держался, – Солженицын противопоставил правду, извлеченную из русской, советской истории XX века, из концлагерей, из судеб таких людей, как старый социал-демократ Анатолий Ильич Фастенко, как просветленные верой Божией тетя Дуся Чмиль и Вера Корнеева, как

---

[4] *Солженицын А.И.* Нобелевская лекция // Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Ярославль, 1995. Т. 1. С. 24.

[5] *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М., 1971. Т. 3. С. 464–465.

прирожденный хозяйственник Василий Власов, несгибаемые Григорий Иванович Григорьев и Анна Петровна Скрипникова, бесстрашный Павел Баранюк, «убежденные беглецы» свободолюбивые Георгий Тэнно и Иван Воробьев, и таких, как его незабываемые Иван Денисович, Матрена, Костоглотов, Нержин, Спиридон, а также как 70-летний Юбиляр, как «Персонаж», полковник Яконов, лейтенант Зотов и многих-многих других.

Сокрушительное разоблачение лжи и фальши, сатирическая и критическая стихии сопрягаются на страницах повествования с процессом самопознания и самоуглубления. Читатель слышит то авторское сомнение («Что же мне делать?», «А я – совсем неправ, я запутался»), тревогу («и теперь было страшно»), неудовлетворенность сделанным (о Твардовском: «Нет, не разобрался я в этом человеке! Написал о нем четыре главы воспоминаний, а не разобрался»), а то спор двух голосов в душе писателя. Трудно, например, не уступить друзьям-новомировцам, настаивающим на необходимости дать, как полагалось, отпор эмигрантскому журналу «Грани», который собрался публиковать запрещенный «Раковый корпус». И даже начал, было, составлять какой-то протест, но вовремя остановился: «Оберег меня Бог опозориться вместе с ними».

Проявляются и противоречия, как у каждого живого человека. Одно из наиболее разительных, правда и в вопросе для всей русской мысли сложнейшем, – об отношении к Западу. Вот из лучших чувств дается ему совет, как вести себя на встрече с руководством Союза писателей: «Скажите, что западный шум у вас самого вызывает досаду». Его внутренний голос, тут же: «Мой спаситель, от которого я ликую?!» А с другой стороны, прямой речью: «Надежды на Запад – не было, как впрочем и не должно быть у нас никогда. Если и станем свободными – то только сами. <…> От слишком гладенького благополучия ослабились у них воля и разум».

Солженицын рассказывал пусть о совсем недавнем, вчерашнем, но все-таки прошлом. Однако, являясь не только субъектом своего повествования, но и объектом, персонажем (что подчеркнуто уже названием, где он предстает в третьем лице), рассказывал так, будто события разворачиваются сейчас, на наших глазах. Допустим, описывая свои будни в решающие одиннадцать месяцев 1961–1962 годов, когда «Один день» томился в сейфе «Нового мира» – с утра колка дров во дворе, затем подготовка к урокам и прочее, – он еще ведать не ведает о том, насколько изменится его жребий в последующее пятилетие (исходная часть книги создавалась весной 1967 года). Читатель втягивается в эту симультанность, сопереживает как участник.

Почти каждое из событий, описанных в «Теленке», по отдельности – более или менее обыкновенно. Поездки из Рязани и в Рязань, встречи и разговоры с людьми, совещания в редакции, заседания в писательских организациях, забота о состоянии близких, о судьбе рукописей, литературная работа… Нет какого-то отдельного подвига, прыжка выше головы, героической кульминации. Но все вместе складывается в невероятную картину очистительного катарсиса для страны, мира, в бытие исполина. «Первый раз в своей жизни я чувствую, я вижу, как делаю историю», – записал он после чтения глав из «Круга» перед полутысячной аудиторией в Лазаревском институте востоковедения. Ощутима принципиальная разница с другой великой эпопеей, которой гордится русская литература, – «мемуарной эпопеей»[6] А.И. Герцена «Былое и думы», явившейся, по определению ее создателя, «отражением истории в человеке, *случайно* попавшемся на ее дороге»[7]. В «Теленке» история не только отражается в человеке, но и непосредственно им делается.

«*Прозаически* упорядоченной действительности» романного жанра Солженицын противопоставил «свободную смелость созидания» (еще раз безупречные гегелевские формулировки [8]) – раскрепощенную структуру, не стесняющую, не удерживающую мысль, но дающую содержанию разворачиваться абсолютно естественно. И настолько непринужденно, что автор, увлекшись, может заговорить с читателем своей еще далеко не законченной, находящейся в работе книги – даже не сказать, что будущим читателем, раз он видит его прямо сейчас: «Другой раз грянуло: “Телёнок” – вот этот самый опять, который вы держите сейчас в руках, “Телёнок” – *ходит по Москве!*»

Неспешная обстоятельность рассказа, позволяющая касаться любых тем, задерживаться на объемных свидетельствах, описаниях, даже за счет «краткости и легкости, каких бы я хотел», также напоминает о классической эпопее. «Во всякую минуту книга столь же кончена, сколь и не кончена, можно кинуть ее, можно продолжать, пока жизнь идет, или пока теленок шею свернет о дуб, или пока дуб затрещит и свалится». Квалифицируется как аддитивно-эпическая композиция с речевыми эллипсами[9]. Но это лишь звучные термины, а в книге Солженицына кипит, бурлит, на глазах становясь историей страны, реальная жизнь, неустанно взаимодействует с ней писатель-

---

[6] *Гинзбург Л.Я.* «Былое и думы» Герцена. Л., 1957. С. 49.

[7] *Герцен А.И.* Былое и думы // Герцен А.И. Собр. соч.: в 30 т. Т. 10. М., 1956. С. 9.

[8] *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике. С. 474, 429.

[9] *Казак В.* Лексикон русской литературы XX века. М., 1996. С. 394, 395.

ская мысль (никаких отдельных авторских отступлений, ткацкий станок один) и, вопреки «загораживающей тупой силе» государственно-идеологических церберов, ежечасно торится путь к правде, к свету. Не ощутить нам этого сполна, если бы не творческие находки писателя, если бы не щедрая палитра художника.

Прозу А. Солженицына, на что не раз указывали исследователи, отличает жанровое новаторство, многостильность. Отказ от привычных приемов повествования и сюжетосложения, сублимация «вторичных» элементов повествования, ретардации, «закрепление *случайных результатов*»[10], импровизация, пародийность, апелляция к серьезно-смеховой манере как истоку романного жанра, самоирония, полифонический регистр, выражение авторского сознания посредством «непосредственного видения» (Дж. Хартман)[11] – вот некоторые характерные свойства его живописной манеры, выразительно проявившиеся в многолетнем процессе создания «Теленка».

Он не раз упоминает о своей, как ни странно, «слабой <…> схватчивости на лица», но его портретное искусство блистательно, мощно. Чего стоит хотя бы сочное многофигурное полотно секретариата СП СССР – верхушки литературного «верноподданного баранства, гибрида угодливости и трусости», – не уступающее шедеврам из «Капричос» Франсиско Гойи.

Многое повидавший, чуткий Роман Гуль, ознакомившись с первым изданием солженицынских очерков, которое тогда составляло лишь половину от нынешнего, посвятил им одну из прозорливейших своих статей. Он со всей уверенностью возвестил о достигнутом писателем грандиозном масштабе, назвав «эпопею борьбы одиночки-писателя Солженицына со всей тоталитарной левиафановской властью» – «явлением монументальным». Его вывод дорогого стоит: «Недаром Господь “вразумил” Солженицына. Думаю даже – с бóльшим основанием, чем древнего летописца. Без преувеличения надо установить: *ТАКОЙ* книги в мире не появлялось. И в этом непреходящая историко-литературная ценность “Теленка”»[12].

---

[10] Ср.: «Таково в литературе и закрепление *случайных результатов*: черновые стиховые программы и черновые “сценарии” Пушкина становятся его чистовой *прозой*» (*Тынянов Ю.Н.* О литературной эволюции // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 279).

[11] Цит. по: *Харрис Д.Г.* «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына и «литература достоверности» // Русская литература XX века: исследования американских ученых / под ред. Б. Аверина, Э. Нитраур. СПб., 1993. С. 477.

[12] *Гуль Р.Б.* А.И. Солженицын в СССР и на Западе. «Бодался теленок с дубом» // Гуль Р. Солженицын: статьи. Нью-Йорк, 1976. С. 5.

М.В. Михайлова *(Москва)*

СИМВОЛИЧЕСКИЙ КОД В ПЬЕСЕ М. ГОРЬКОГО «ФАЛЬШИВАЯ МОНЕТА»

Конечно, заявленное название доклада провокативно, и естественно, что в нем не будет доказываться идея принадлежности писателя к символистскому лагерю. Также речь не пойдет о символичности как категории, которая определяет творческую природу слова изначально. Говоря о символичности Горького, мы будем иметь в виду особое качество типизации, в которой порою при создании образов оказываются предельно приглушены индивидуальные черты, а ведущими становятся обобщенно-символические элементы. И в наследии писателя есть произведения, где эти моменты не особенно заметны, а есть такие, где они отчетливо выражены. В центре доклада будет анализ самой загадочной для интерпретации пьесы М. Горького «Фальшивая монета». Но прежде чем мы перейдем к ее разбору, сделаем экскурс в тот пласт произведений, что ей предшествовали.

Напомним, что критика 1890-х годов встала в тупик, соприкоснувшись с системой горьковских образов в его рассказах о босяках. Согласно мнению В.В. Воровского, Горький в образах босяков отразил именно героическое настроение эпохи, пробуждение личностного потенциала человека, т. е. что-то неуловимо-аморфное, туманное, то, что носится в воздухе и определяет общественную атмосферу в целом. В качестве примера такого предельного обобщения явления укажем на нечасто привлекаемый к анализу рассказ «Мой спутник», где герой явно задуман не как типический характер (грузинские черты в характере князя Шакро Птадзе не является определяющими для его облика).

Чехову рассказ понравился тем, что в нем есть «и воздух, и дальний план, одним словом, всё»[1], т.е. опять-таки что-то, что больше, чем конкретная история. Определение «странная повесть»[2], данное Иваном Странником (А.М. Аничковой), на разные лады варьировалось и в других отзывах. Многие догадывались, что ключ содержится в названии, отсылающем к словам рассказчика: «Это мой спутник… Я могу бросить его здесь, но не могу уйти от него, ибо имя ему – легион… Это спутник всей моей жизни… он до гроба

---

[1] М. Горький и А. Чехов. Сборник материалов. Переписка, статьи, высказывания. М., 1951. С. 66.

[2] *Иван Странник*. Максим Горький. Критико-биографический этюд / пер. с фр. М., 1903. С. 38.

проводит меня…»[3]. Но все-таки даже в них не раскрывалась центральная идея образа как концентрированного зла, дьявольского начала, которое порабощает душу человека, без особых усилий способно полностью овладеть им. Иными словами, Шакро – это Дьявол, пользующийся человеческой податливостью и слабостью, несущий ложь и обман. Так в самом начале творческого пути писателя обозначилась едва ли не главная проблема его творчества: фальшь, разъедающая людские души, и та тонкая грань, что отделяет ее от правды. Ведь недаром одной из завершающих рассказ фраз была такая: «<…> я часто вспоминаю о нем с добрым чувством и веселым смехом» (1, 152). На нее, кстати, критики не обратили должного внимания, а слова встреченного героями чабана, с которыми солидаризируется Горький, дружно цитировали как доказательство великодушия человека, дарующего другому свободу.

В плане символического прочтения горьковских произведений хочется выделить мнение И.Ф. Анненского, определенно заявившего, что «после Достоевского» этот писатель «самый резко выраженный русский символист». Критик уточнил: есть нечто, что «придает реализму Горького особо фантастический <…> колорит»[4], имея в виду, конечно, «фантастический реализм» Достоевского

Над пьесой «Фальшивая монета» М. Горький работал невероятно долго, более 10 лет. Задумав пьесу в 1913 г., он вернулся к ней в начале 20-х и завершил в 1926 г.

О реалистической символике в «Фальшивой монете» писала Н.Н. Комлик[5], которая выделила главный символ пьесы, акцентированный в ее заглавии, – фальшь, верно уловила в ней «бесовские ноты», усиленные отсылками к лермонтовскому Демону и гетевскому Мефистофелю. Но все эти интересные находки практически аннулируются в результате интерпретации идейного смысла драмы как указания на грядущую гибель «буржуазной цивилизации»[6]. А раскрытие ее «подлинно горьковского содержания»[7] автор свела к торжеству «очистительного огня революции, который уничтожит “вековую

---

[3] *Горький М.* Полн. собр. соч. Худож. произв.: в 25 т. М., 1968. Т. 1. С. 133. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.

[4] *Анненский Иннокентий*. Книги отражений. М., 1979. С. 72.

[5] *Комлик Н.Н.* Своеобразие реалистической символики драмы А.М. Горького «Фальшивая монета» // Художественное творчество и литературный процесс. Выпуск VII. Томск, 1988. С. 53–118.

[6] Там же. С. 18.

[7] Там же. С. 5.

ложь”»[8]. В итоге получается нелепость: по мысли автора статьи, более десяти лет Горький потратил на то, чтобы в 1926 г. обнажить душевную гнилость «представителей <…> буржуазной России»[9] и заявить о своей вере в будущее. Ведь если это так, то становится понятно изумление Луначарского, принявшего появившуюся в 1926 г. пьесу за современную и потому вынесшего ей суровый вердикт: «Если не понимать эту пьесу символически, тогда она лишена абсолютно всякой ценности <…>. Но если понимать пьесу как широко символическую, то и тогда вряд ли пьеса может кого-либо удовлетворить <…>». Больше всего Луначарского возмутила затея автора создать пьесу, «характеризующую “жизнь вообще“» и отсутствие в ней «огромного, свежего, светлого, зовущего к простору прорыва в самую настоящую правду», коей и является «революция»[10].

И надо признать, что Луначарский в этой разносной статье ближе всего подошел к осмыслению философского замысла Горького, естественно, категорически не приняв его. Тот писал: «Ложь – это главное действующее лицо пьесы <…>. Сумасшедший <…> представляет собою <…> символ, долженствующий выразить идею писателя, а именно то, что правда пропала, а может быть, ее и вовсе нет. Никто ее не отыщет, и весь мир живет в тенетах сплошной лжи». И действительно, разве можно понять иначе диалог между Стоговым и Наташей после того, как она не сумела найти настоящую монету среди фальшивых: «<…> Иногда думаешь, что настоящих – вовсе нет. То есть фальшивых нет. Но – эта признана фальшивой» (13, 276)? Значит, наличие правды и лжи – это всего лишь условность, некий договор, существующий между людьми, заключаемый на определенный срок. И подтверждает Стогов свое наблюдение словами: «С людьми так же: настоящего человека отличить от фальшивых можно, только поставив на него свой знак. Но это портит его» (13, 276–277). Последнее замечание означает, что сохранить правду не удается никому, ни лжецу, ни правдолюбцу. О том, что сутью пьесы должно было стать некое явление, которое Горьким обозначено как Чёрт, свидетельствует его признание 1924 г.: «Сочиняю пьесу, у которой главное действующее лицо – Чёрт, он фабрикует фальшивую монету»[11].

---

[8] *Комлик Н.Н.* Своеобразие реалистической символики драмы А.М. Горького «Фальшивая монета». С. 18.

[9] Там же. С. 9.

[10] Красная газета. Веч. вып. 1926. 18 нояб. № 273.

[11] *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. Т. 15. М., 2012. С. 31 (письмо В.Ф. Ходасевичу от 13 июля 1924 г.).

Загадочность пьесы подтвердила ее постановка режиссером и актрисой Татьяной Павловой, эмигрировавшей в Италию в 1921 г. Премьера состоялась в римском театре Валле 18 января 1928 г. Она не была понята ни критикой, ни актерами (однако их игра в целом была принята), ни публикой. Её сравнивали с пьесой «На дне», в то время, как стоило ее сравнить с пьесами Л. Пиранделло, поскольку в ней имеет место то и дело резко меняющийся тон, сочетание явно несовместимых жанров, недоговоренность, многозначительность. Возможно, что такая реакция в свою очередь смутила автора.

А после публичного «раздраконивания» (выражение Горького – 13, 538) пьесы Луначарским писатель начал опасаться именно такого, «расширительного» прочтения пьесы. Во всяком случае, он стал усиленно подчеркивать, что пьеса была «написана в 1913 г.» (13, 538), что он ничего не будет иметь против, если ее снимут «с репертуара» (13, 539). Но еще более показательны слова Горького, обращенные к немецкому переводчику пьесы, в которых он резко высказался против символического значения пьесы: она ему «кажется ясной и уже (?! – *М.М.*) не очень символической» (13, 535). И он предложил пояснение едва ли не каждого образа. Тут надо заметить, что обычно все разъяснения Горьким своих пьес страдают огрублением и упрощением (вспомним, что в итоге он «расшифровал» своего Луку как человека, врущего для того, чтобы его оставили в покое). То же произошло и здесь. Сложным, противоречивым, двоящимся, не поддающимся однозначной трактовке характерам он дает однозначные характеристики. Стогов, агент полиции, оказывается у него порядочным человеком с темным прошлым, потерявшим смысл жизни; Лузгин – всего-навсего душевнобольным. И это он говорит о героях, в которых наиболее заметно «бесовское» начало. Ведь Стогов появляется в пьесе как бес-искуситель из прошлой жизни Полины, которую он соблазнил. Он вновь пробуждает в ней чувственность, горячие желания, с которыми она усердно боролась прежде, манит ее несбывшимися мечтами, а потом переключает свое внимание на Наташу. Наконец он подбрасывает фальшивый золотой Яковлеву, и до конца остается неясным, то ли он сыщик-провокатор, то ли сам замешан в темных делишках и в любую минуту готов вступить в сделку с одноглазым часовщиком. Он по-своему является двойником Лузгина, в чье сумасшествие не верит. Создается впечатление, что он видит в Лузгине соперника по «бесовскому ремеслу» и не хочет ему уступать пальму первенства.

Но и Лузгин со своими речами о некоей трагедии, приключившейся с его сыном, в чем явно есть и его вина, не так прост, как ка-

жется на первый взгляд. Неслучайно именно завершение пьесы бредом сумасшедшего показалось переводчику неубедительным, он прямо признался, что «не понимает конца пьесы» (13, 535).

И хотя, глядя на Лузгина, Яковлев произносит: «Кто здесь распоряжается? Чёрт распоряжается, а?» (13, 289), – и тот не является полноценным Дьяволом. Он, как и Стогов, из породы фальшивых чертенят. Вот почему при виде Стогова он говорит: «Нет, это не ты… не тот!» (13, 291). Они оба, скорее, подмастерья или подручные у кого-то, кто заправляет всем. Их повелитель – невидим, но вездесущ. Его изображение возникает в зеркале. Там происходит обнаружение изнанки каждого человека, но сквозь нее маячит нечто сверхъестественное, фантастическое, что хочется изловить, прочувствовать, осознать, ибо, как признается Лузгин, «он давно ходит за мной, он изуродовал всю мою жизнь» (13, 291). Это что-то наподобие андреевского «Некто в Сером», но не выведенного на авансцену. «Вот, вот он… Держите его… <…>» (13, 289), – кричит Лузгин, глядя в зеркало. И чуть позже поинтересуется: «А того – мерзавца – поймали? Врага моего поймали?» (13, 290). Но «враг» окажется не пойманным. Это Некто в Зеркале или в Зазеркалье, распространяющий свое смрадное дыхание на все вокруг. И окончательную его характеристику даст опять-таки Лузгин: «Был фальшив, как бес. Притворялся, что знает несокрушимые законы. Он – правду оболгал…» (13, 291).

Думается, не случайно Горький не оставил своего замысла 1913 г. (возможно, в чем-то инициированного тесным общением с Андреевым), что действительность 20-х годов подтвердила его весьма неутешительный диагноз: «правит бал» на земле все та же «фальшивая правда», а контролирует ее вечное присутствие в мире «мой спутник», о котором речь шла в начале, тот, который забирает власть над людьми, заставляя их лгать, притворяться, двурушничать, обманывать себя и других.

О.В. Богданова *(Санкт-Петербург)*

КОНЦЕПТУАЛЬНО-ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА ТРИПТИХА М. ГОРЬКОГО «СТАРУХА ИЗЕРГИЛЬ»

Известно, что в конце XIX – начале XX в. Горький страстно увлекался популярными идеями мировой философии и находился под влиянием отвечающих взглядам времени концепций А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Знаменитый горьковский Гордый Человек есть

очевидная рефлексия по поводу ницшевского Сверхчеловека, трактата Ницше «Так говорил Заратустра». В триптихе «Старуха Изергиль» Горький предпринимает своеобразную попытку «художественного комментария» к трактату Ницше и намеревается адаптировать, «гуманизировать» образ ницшевского сверхчеловека, наделив философскую инвариантную матрицу возможностью ее вариативной модификации, ориентированной на действительность.

Традиционно исследователями довольно легко выстраивается концептуальная триада «Старухи Изергиль», когда вслед за трехчастной композиционной структурой рассказа уверенно выводится направление идеологического вектора: жизнь вне людей и для себя (легенда о Ларре) → жизнь с людьми, но для себя (история Изергиль) → жизнь с людьми и для людей (притча о Данко). Соблазнительная стройность подобной концепции, кажется, не вызывает сомнений, однако в связи с «адаптацией» Горьким ницшевской теории эта концепция обретает несколько иные черты. И если опереться на одно из центральных положений ницшевского Заратустры: «Человек – это канат, закрепленный между зверем и сверхчеловеком, – канат над пропастью»[1] – и на вытекающее из него утверждение: «В человеке ценно то, что он мост, а не цель», – то концепция (и структура) горьковского рассказа должна будет восприниматься под несколько иным углом зрения.

По Ницше (заметим, вслед за Платоном), иерархическая триада выстраивается следующим образом: животное–человек–сверхчеловек. И хотя на первый взгляд кажется, что структура горьковского рассказа не имеет ничего общего с подобным построением, тем не менее при внимательном обращении к тексту (при изменении визуального ракурса) становится очевидным, что в основе наррации Горького лежит именно это базовое положение, другое дело, что актуализировано оно не во внешнем композиционном строении триптиха, а на уровне его глубинного идейного фундамента. Во всех трех частях (всех трех – I, II, III – изображенных человеческих мирах) рассказа «Старуха Изергиль» первую ступень *человеческого* мира составляют именно животные, звери, гады и черви. При этом мир природный (в смысле – мир без человека, вне человека, до человека) и мир человеческий (в значении присутствия в нем человека) противопоставлены. Если образ природного (до-человеческого) мира и у Ницше, и у Горького наделен признаками некоей абстрактной сущности, маркирован символиче-

[1] *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Полн. собр. соч.: в 15 т. М., 2007. С. 15.

скими смыслами, формирующими константы вселенского хаоса/космоса, то субъективированный мир, населенный людьми, лишен гармонии и стабильности и требует эволюционирования, в ходе которого человек должен возвыситься до сверхчеловека, стать «смыслом земли»[2].

Если обратиться к самой «человеческой» части рассказового построения Горького – к истории старухи Изергиль (ч. II), то внимание обращает на себя то обстоятельство, что в событиях, изложенных рассказчицей, едва ли не каждый персонаж с удивительным постоянством сравнивается с каким-либо животным, нередко не одним. Первый возлюбленный Изергиль, рыбак, свистел «как суслик»[3], другой, рыжий гуцул, был то ласков, то «иногда, как зверь, ревел и дрался»[4]. Наложницы турецкого хана, в гареме которого некоторое время жила Изергиль, «ругаются, квохчут, как курицы…»[5]. О жалком любовнике-«монашке» Изергиль говорит, что он, «как червяк, всё извивался»[6] перед ней. И данный ряд можно убедительно продолжить. Горький не акцентирует этот «животный» мотив, вводит «звериные» коннотации как бы случайно, попутно, метафорично, но интенсифицирует их настолько, что не обратить внимания на них невозможно. В мифологизированных легендах о Ларре и Данко, в символизированных первой и третьей частях, подобный «животный» мотив хоть и ослаблен, но по-своему выразителен и характерологичен, символически обобщен (в I и III частях образы племени и табора даны с неизменным указанием на их стадность, т.е. животность).

В триаде Ницше «животное – человек – сверхчеловек» среднее звено есть «мост» (в другом случае – «перила»), который соединяет низкое и высокое, грязное и чистое. У Горького в рассказе-триптихе позицию «моста», несомненно, занимает старуха Изергиль, которая не достигает вершины и силы сверхчеловеческой личности, но указывает направление, по которому, следуя Ницше и Горькому, должно идти эволюционное движение. Старуха Изергиль не сливается со стадом, но вбирает в себя его рудименты, она наделена волей и силой, но нечто «рабское» (по сути – до-человеческое, животное) просматривается и в ее образе. Сильная героиня Горького безумна,

---

[2] *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Полн. собр. соч.: в 15 т. М., 2007. С. 14.

[3] *Горький М.* Старуха Изергиль // Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произв.: в 25 т. М., 1968. Т. 1. С. 83.

[4] Там же. С. 84.

[5] Там же. С. 85.

[6] Там же.

страстна, «сочна», но она только человек, потому наделена Горьким коннотациями снижающими, редуцирующими силу и мощь ее характера. Слушая конец рассказа Изергиль о Ларре, повествователь подмечает, что вела рассказ Изергиль «таким возвышенным, угрожающим тоном», но «*все-таки*» в этом тоне повествователь слышит «<…> в этом тоне звучала боязливая, рабская нота»[7]. Рассказывая историю спасения Аркадэка, Изергиль сама, словно извиняясь, подмечает слабость в собственном поведении: «Мне горько стало, как подумала я, что раньше за мной ползали… а вот оно, пришло время – и я за человеком поползла змеей по земле и, может, на смерть свою ползу»[8]. Образ Изергили со всей очевидностью вбирает в себя составляющие образов Ларры и Данко, но он сознательно при*землен*, чтобы констатировать его «переходность» и «промежуточность». Горький намеренно (хотя бы на уровне фиксации) отмечает в Изергили черты червя, змеи, растения, призрака (NB: все слова суть термины ницшевской образной терминологии) и через автора – «от автора» – весьма преднамеренно локализирует ее образ среди героев-теней. Слушая историю «жадной жизни» Изергиль, повествователь замечает: «И все они [возлюбленные Изергили. – *О.Б.*] только бледные тени, а та, которую они целовали, сидит рядом со мной живая, но иссушенная временем, без тела, без крови, с сердцем без желаний, с глазами без огня, – тоже почти тень»[9]. Некая рациональность (заданность) ощутима в подобном наделении образа Изергиль некими двойственными, «промежуточными» чертами.

Что же касается образов сверхлюдей Ларры и Данко, они, по Ницше, должны быть образами «очищенными», надмирными. По словам Заратустры, «притчи должны быть вершинами»[10], а те, о ком они говорят, – «большими и высокими»[11]. И первым же маркером избранности одного из героев Горького становится то, что Ларра – сын *орла* (напомним, любимого «зверя» Ницше).

Традиционно в интерпретации рассказа «Старуха Изергиль» принято противопоставлять «эгоизм» Ларры и «человеколюбие» Данко. Подобная дилемма кажется убедительной и – горьковской. Однако, на наш взгляд, это не так или не совсем так. Герои Ларра и

---

[7] *Горький М.* Старуха Изергиль // Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произв.: в 25 т. М., 1968. Т. 1. С. 82.

[8] Там же. С. 89.

[9] Там же. С. 86.

[10] *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. С. 41.

[11] Там же.

Данко действительно противопоставлены, но не на уровне нравственно-этическом – любовь к людям / нелюбовь к людям, – а на уровне ментальном, философском. Приверженец идей Ницше, молодой Горький должен был подняться над моралью, следуя ницшевской формуле – «*По ту сторону добра и зла*» – и отказаться от привычной этической дифференциации.

Кажется, что граница близости Ларры и Данко проходит по линии их отношения к людям. Однако *оба* героя выше «маленьких», «общинных» людей, у *обоих* отношения с племенем вызывают скуку и тоску. Не только у Ларры, но и у Данко при общении с людьми сердце вскипает негодованием, дума о них в обоих героях рождает тоску. Напомним, что именно Данко вербализирует сравнение людей со стадом овец, органично близкое *обоим* персонажам. Однако если Ницше предложил *абсолютный* тип сверхчеловека, не опирающегося на моральные каноны (современности), наказывая искать великих героев в отдаленно глубоком историческом прошлом (прежде всего в языческом, греко-римском), то Горький предпринял попытку воплотить собственный – *относительный*, «дифференцированный» – вариант сверхчеловека (= Гордого Человека). С одной стороны, это «языческий» сверхчеловек, который по природе своей презирает людей, с другой – «христианский», который любит и *жалеет* людей: «в его сердце вскипело негодование, но от *жалости* к людям оно погасло»[12]. Другими словами, сверхчеловек Ницше «распадается» у Горького на два подтипа, проблематизируется в двух образах – Ларры и Данко, условно «отверженного» и «приверженного», тем самым синтезируя (= при*мир*яя) «имморализм» философии Ницше (Платона) и духовную (православную) традицию (в том числе и традиции русской классической литературы).

Фактически «колебания» молодого Горького и пока еще не выкристаллизовавшая его личностная философия *смещали* ницшевские константы в попытке найти собственный путь, в некотором отношении согласный с традицией русской литературы (или русского фольклора). Ревизия ницшевских идей, а также гордость уверенного в себе молодого еще Горького привели к тому, что Ницше был «подправлен» начинающим писателем. Но «подправлен» на время. Немногим позднее Горький все-таки изберет (хотя и на конечный отрезок творческой эволюции) ницшеанский путь, вырисует образ цельного и единого, *не раздробленного* Гордого Человека и воплотит его черты в героях последующих рассказов, повестей и драм. Пока

[12] *Горький М.* Старуха Изергиль. С. 95.

же в «Старухе Изергиль» Горький колеблется между притягательностью ницшеанства и традицией русской классики, намереваясь показать искусственную победу человеколюбивого Данко и намеренно дискредитируя (как показывает текст) Ларру, образ которого создан намного ярче и выразительнее, чем образ его *мнимого* антипода.

В.Н. Крылов *(Казань)*

РОЛЬ КРИТИКИ В ФОРМИРОВАНИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ М. ГОРЬКОГО

В начале XX в. многие писатели достигали быстрой и шумной известности, несравнимой с темпами XIX в. В связи с этим возможно говорить о феномене так называемых «ускоренных» репутаций. Проблема литературных репутаций становится одной из ключевых в книге А.А. Измайлова «Пестрые знамена» (1913), где он на конкретных примерах судеб писателей рассуждает о «раздутых»[1] и «пониженных»[2], медленно создававшихся репутациях, а также репутациях, в создании которых наименьшее место отводится удаче. В начале XX в. усиливается и роль *критики* в создании репутации писателя, в возможном усилении средствами критики воздействия произведения искусства на публику, в формировании и закреплении его успеха и вообще судьбы автора (как в положительном, так и в отрицательном смысле).

Ситуация с ранним М. Горьким в этой связи приобретает особый интерес. Горький, по точному выражению Б.В. Дубина, прошел «все фазы от модного автора сезона, анархиста и апаша, до символа государственного авторитета <…>»[3].

Первые шаги Горького и первый сборник рассказов и очерков 1898 г. имели беспрецедентный успех, кажется, не имеющий аналогов в истории русской литературы. О зримых проявлениях этого успеха содержится много материалов в воспоминаниях о писателе, почти все критические статьи о Горьком содержали рассуждения о феномене его успеха. В содержательной статье С.В. Заики «М. Горький в общественном мнении начала века (1898–1904)» приводится

---

[1] *Измайлов А.А.* Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. М.: Издание т-ва Сытина, типография т-ва И.Д. Сытина,1913. С. 173.

[2] Там же. С. 173.

[3] *Дубин Б.В.* Классик – звезда – модное имя – культовая фигура. О стратегиях легитимации культурного авторитета // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель / под ред. М.Ф. Надъярных, А.Н. Уракова. М., 2001. С. 327.

много фактов «материализации» славы писателя, проявившейся в приметах социального быта и стиля жизни той эпохи (открытие новых работных домов, реконструкция ночлежек, создание клубов так называемых паспортных босяков, появление в журналистике массы новых сюжетов из жизни низов, сочинения подражателей Горького и т.д.)[4]. Успех Горького связан и с сознательно выстраиваемой *авторской стратегией*, включающей выбор «читательского поля, наиболее подходящего для функционирования его текстов»[5]. Показателен, например, такой его совет Л. Андрееву, несомненно, основанный на собственном писательском опыте: «Еще скажу: молодежь любит тебя пока что авансом, ибо кроме “Темной дали” вы, сударь, пока ничего ей не дали. По нынешним дням ей потребно жизнерадостное, героическое, с романтизмом (в меру)»[6].

Но наряду с указанными факторами (автор, читательская аудитория, издатели) в «случае» с Горьким необходимо учитывать и критику. М. Горький в письме к Д.Н. Овсянико-Куликовскому от декабря 1911 г. по поводу его статей о раннем творчестве писателя отмечал: «В свое время я был весьма *обласкан критикой*, но – она не дала мне решительно ничего, кроме приятных эмоций, ничему не научила меня <…>»[7] (курсив наш – *К.В.*). Однако было бы поспешным на основании только данной оценки делать вывод о недооценке Горьким критики. На самом деле писатель постоянно ею интересовался, о чем свидетельствует его переписка (оцениваются статьи Н. Михайловского, М. Меньшикова, В. Боцяновского, Е. Соловьева и др.), пометы на статьях и книгах о нем в личной библиотеке писателя[8].

В первых рецензиях, статьях и итоговом сборнике «Критические статьи о произведениях Максима Горького. Издание С. Гринберга» (СПб., 1901) был создан неоднозначный, но в целом положительный образ писателя[9]. Каждая критическая статья о Горьком начинается с

---

[4] *Заика С.В., Марченков А.М. М.* Горький в общественном мнении XX в. 1898–1904 (историко-функциональный аспект) // М. Горький на пороге XXI столетия. Горьковские чтения 1998 года. Нижний Новгород, 2000. Т. 1. С. 27–35.

[5] *Берг М.* Литературократия. Проблемы присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000. С 196.

[6] Переписка М. Горького: в 2-х тт. Т. 1. М., 1986. С. 196.

[7] Цит. по: М. Горький и его эпоха. Материалы и исследования. Вып. 4. М., 1995. С. 202

[8] Цит. по: М. Горький и его эпоха. Материалы и исследования. Вып. 4. М., 1995. С. 192–205.

[9] В 1999 г. в серии «Русский путь» вышел том «Максим Горький: pro et contra. Личность и творчество М. Горького в оценке русских мыслителей и исследователей 1890–1910-х гг.» (СПб.), куда вошли некоторые ранние статьи о Горьком. В дальнейшем статьи из этого сборника цитируются в тексте с указанием страницы.

констатации успеха писателя, с размышлений о его популярности, о метаморфозах, которые могут ожидать молодого автора. Н. Михайловский, сравнивая темп достижения успеха Толстого, Достоевского, Чехова, подчеркивал: «В особенности поразителен успех г. Горького. Г. Чехов зарабатывал свое нынешнее положение далеко не сразу, тогда как с г. Горьким произошло нечто вроде рождения готовой Минервы из головы Юпитера. <…> Но завоеванная г. Горьким область далеко не ограничивается русскими пределами: его усиленно переводят, критикуют, комментируют, интересуются обстоятельствами его личной жизни и за границей – в Германии, во Франции, в Италии, в славянских странах»[10]. И, действительно, почти все критики, стремясь разобраться в причинах столь быстрого успеха, выдвигают свои версии. Н.К. Михайловский связывает общественный успех Горького с изменением «в самом составе читателей»[11]. Для М. Гельрота «опасная для всякого писателя популярность г. Горького коренится в калейдоскопе тех современных нам “смут” и “настроений”, которые характерны не для одной только нашей российской жизни»[12]. Для М. Меньшикова одна из причин «шумной славы»[13] Горького в том, что он пришел «вовремя», «вместе с новою умственною волною в русском обществе, в разгар ожесточенных битв народников и марксистов»[14].

Сходясь в том, что основой этого успеха является дарование автора, художественный талант (характерны в этой связи мысли Н. Михайловского о различиях дебютов «мимолетных» авторов и Горького), многие критики склонны были рассматривать и своего рода социологические факторы успеха (продажа книг, читательские мнения, необычная биография, неотделимая от творчества и т.д.).

Анализ ранних статей о Горьком позволяет заключить, что критика, опираясь на социологическую аргументацию, в сущности вынуждена была учитывать в своих оценках читательский успех молодого писателя, хотя у самих «законодателей вкуса» (критиков) к Горькому как художнику не было однозначного отношения. Б. Эйхенбаум писал, что «Горький стал знаменитостью прежде, чем успел оглянуться на русскую литературу и на то, как он выглядит в ней»[15].

---

[10] *Михайловский Н.К.* Литературная критика и воспоминания. М., 1995. С. 495.

[11] Там же. С. 496.

[12] Максим Горький: pro et contra. Личность и творчество М. Горького в оценке русских мыслителей и исследователей 1890–1910-х гг. СПб.: РХГИ, 1997. С. 427–428.

[13] Там же. С. 434.

[14] Там же.

[15] *Эйхенбаум Б.М.* «Мой временник…» Художественная проза и избранные статьи 20–30-х гг. СПб., 2001. С. 122.

Но именно критики как бы «за Горького» впервые стремились проследить его связь с традициями XIX в. В ситуации конца столетия, когда в критике, истории литературы, гимназических программах, издательской практике устанавливается представление о галерее отечественных классиков[16], Горький практически включается в эту «компанию» благодаря постоянным и настойчивым аналогиям с вершинами русской литературы XIX в. Критика, опережая академическую историю литературы, воспринимает Горького как «живого» классика[17].

Уже первые рецензенты его рассказов проводили сравнения с классикой XIX в. Так, состязание певцов в трактире (рассказ «Тоска») сопоставлялось с «Певцами» Тургенева. Аналогии с классическими произведениями усиливаются в рецензиях и развернутых статьях в связи с выходом «Очерков и рассказов» (1898). В. Поссе в статье «Певец протестующей толпы» мотивирует необходимость сопоставления рассказов Горького «даже не с народными очерками интеллигентов Успенского и Златовратского, а с “барскими” произведениями Гоголя, Тургенева и Щедрина»[18]. Проходящее через всю статью сравнение произведений Горького с творчеством Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Толстого способствовало созданию особого ореола вокруг Горького. Горький, по мысли В. Поссе, призван был «открывать общечеловеческие стремления и настроения в низших, обездоленных народных слоях, как это сделали художественные таланты Гоголя, Тургенева, Толстого и Щедрина в родственной им привилегированной среде»[19]. Потому неграмотный босяк Коновалов близок тургеневскому Рудину, а полуграмотный мельник Тихон Павлович из рассказа «Тоска» близок

---

[16] *Дубин Б.* Слово – письмо – литература. Очерки по социологии современной культуры. М., 2001. С. 321.

[17] Интересный факт читательского и научного (историко-литературного) несоответствия восприятия статуса Горького приводит в своих воспоминаниях актриса Н. И. Комаровская. Она рассказывает о том, как по окончании одной из лекций по истории русской литературы, которую читал Алексей Николаевич Веселовский (на историко-филологическом факультете Высших женских курсов В.И. Герье), в аудитории раздался голос: «Почему в курс лекций по истории литературы не включен Горький». «Аудитория встрепенулась. Веселовский на секунду оторопел. «Горький не классик», – наконец ответил он» (*Комаровская Н.И.* Виденное и пережитое. Л; М., 1965. С. 5–6).

[18] Максим Горький: pro et contra. Личность и творчество М. Горького в оценке русских мыслителей и исследователей 1890–1910-х гг. – СПб.: РХГИ, 1997. С. 227.

[19] Там же.

высокопоставленному и образованному чиновнику Ивану Ильичу из повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича»[20].

В. Боцяновский, подхватывая прием, известный в русской демократической критике, рассматривал героев Горького как своего рода Рудиных, «лишних людей», только из другой среды[21]. В финале статьи В. Боцяновский, как бы суммируя общие читательские впечатления, переадресует слова Лежнева о Рудине Горькому: «В нем есть энтузиазм, а это – самое драгоценное качество в наше время <…>. Мы заснули, мы застыли, и спасибо тому, кто хоть на миг нас расшевелит и согреет»[22]. Н.К. Михайловский, выражая согласие с теми, кто утверждал, что «художественного такта»[23] Горькому не хватает, вместе с тем впервые стал проводить смелые аналогии Горького с Достоевским. Так, Мальва из одноименного рассказа – это «тот самый женский тип, который мелькал перед Достоевским в течение чуть не всей его жизни»[24]. Интересно, что сравнение Мальвы и героинь Достоевского служит для Михайловского даже показателем некоторого преимущества Горького, талант которого лишен черт «жестокости» и «бесстрашия» Достоевского[25].

Аналогии Горького с классиками XIX столетия и писателями-современниками первого ряда породили в критике 1900-х годов целый поток статей-параллелей и книг-параллелей: «Книга о Максиме Горьком и А.П. Чехове» Е.А. Андреевича-Соловьева (1900), «Максим Горький и причины его успеха (Опыт параллели с А. Чеховым и Глебом Успенским)» Л.Е. Оболенского (1903), «Горький и Л. Андреев» П.М. Александрова (1903), «О повестях и рассказах гг. Горького и Чехова» Н.К. Михайловского (1902), «Чехов и Горький» (1906), «Горький и Достоевский» (1913) Д.С. Мережковского и др.

Таким образом, именно ранняя критика во многом закрепляла успех писателя в общественном мнении. Рассматривая критические оценки в исторической перспективе, можно утверждать, что положительный тон оценок и широкое использование аналогий с классиками, апелляция к читательскому мнению станут основой для выступлений противников Горького во второй половине 1900-х годов (для З. Гиппиус, Д. Философова, Н. Стечкина и др.), в которых отразится борьба элитарной культуры против общедемократических ценностей.

---

[20] Максим Горький: pro et contra. С. 230–232.

[21] Там же. С. 251.

[22] Там же. С. 261.

[23] Там же. С. 350.

[24] Там же. С. 351.

[25] Там же. С. 354.

А.И. Ванюков *(Саратов)*

ПОСЛОВИЦЫ И ПОГОВОРКИ В СТРУКТУРЕ «АПРЕЛЯ СЕМНАДЦАТОГО» А. СОЛЖЕНИЦЫНА КАК ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ

«Апрель Семнадцатого» – Узел IV (29 марта – 5 мая ст.ст.) «повествованья в отмеренных сроках» «Красное Колесо» А. Солженицына, который представляет «действие второе», носящее заглавие «Народоправство»[1]. «Апрель Семнадцатого» состоит из двух книг, 186 глав. В первой книге – 91 глава, 10 заканчиваются пословицами и поговорками, выделенными в тексте композиционно и шрифтом. Во второй книге – 95 глав, из них 13 завершаются пословицами и поговорками. Можно сказать, «мал золотник, да дорог».

Пословицы и поговорки в структуре «Апреля Семнадцатого» имеют важные формообразующие и смыслопроявляющие функции и выстраиваются в определённую систему, позволяющую глубже понять авторскую концепцию этого Узла исторического «повествованья». Автор здесь выступает «автором-творцом», «источником единства эстетической реальности, инстанцией, ответственной за целостный смысл художественного высказывания, или же «носителем концепции всего произведения (Б.О. Корман)», «представляющим собою телеологически организованное целое» (А.П. Скафтымов)», которое и передаёт своей структурой «авторский замысел о мире и человеке»[2]. В данном тексте – эпический художественный образ «действия» и времени «отмеренного срока».

В «очерках изгнания» «Угодило зёрнышко промеж двух жерновов» А. Солженицын так характеризовал роль и функции пословиц в «Красном Колесе»: «Отдельно, меж глав, крупным шрифтом приводимые пословицы призваны выразить народные суждения о только что услышанном (прочитанном) в главе. При удаче – они тоже открывают восприятию добавочное измерение. Иногда – бросают луч и на главу предыдущую»[3].

В процессе работы над «Красным Колесом» А. Солженицын активно опирался на «Сборник пословиц, поговорок, речений, поверий

---

[1] *Солженицын А.И.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2009. Т. 15. Красное Колесо. Повествованье в отмеренных сроках. Узел 1У. Апрель Семнадцатого. Кн. 1. С. 3–7. Далее ссылки на этот том даются в круглых скобках, номер книги обозначается римской цифрой, страницы – арабской.

[2] *Тамарченко Н.Д.* Автор // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 13, 12.

[3] *Солженицын А.И.* Угодило зёрнышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания. Часть вторая (1979–1982) // Новый мир. 2000. № 9. С. 156.

и проч.» В. Даля (1862), который давал «свод народной опытной премудрости и суемудрия»», «цвет народного ума, самобытной стати, это житейская народная правда, своего рода судебник, никем не судимый»[4]. В «Напутном» к сборнику В.И. Даль отмечал: «Пословица – коротенькая притча <…>. Это – суждение, приговор, поучение, высказанное обиняком и пущенное в оборот, под чеканом народности <…> как всякая притча, полная пословица состоит из двух частей: из обиняка, картины, общего суждения и из приложения, толкования, поучения; нередко, однако, вторая часть опускается, представляется сметливости слушателя, и тогда пословицу почти не отличишь от поговорки» (18). Поговорка же, по В. Далю, – «окольное выражение, переносная речь, простое иносказание, обиняк, способ выражения без притчи, без суждения, заключения, применения; это одна первая половина пословицы» (20).

IV Узел «Апреля Семнадцатого» органично продолжает историческое повествование А. Солженицына первых трёх Узлов[5] и вместе с тем имеет свой «отмеренный срок», «календарь», своё «действие», свою временную структуру и эпическую типологию форм, среди которых пословицы и поговорки представляют своеобразные узловые «вершины» выражения нравственно-духовной и философско-исторической концепции Автора.

Первая пословица в «Апреле Семнадцатого» появляется в 9" обзорной главе (пресса о Ленине, 4–16 апреля) и кратко, ёмко выражает суть высказываний о приехавшем Ленине ведущих российских газет: ПРИШЁЛ СБОКУ, А БЕРЁТ В СТРОКУ (I, 97). Затем в 27-й главе, повествующей о собрании инвалидов войны и столкновении инвалидов и ленинцев, вырастает предупредительная сентенция: ТЯНИТЕ ЖИЛЫ, ПОКУДА ЖИВЫ (I, 244). Следом 28-я глава, в которой передаются переживания генерала Алексеева, подписавшего «ставочное Положение» («а подписал своей рукою гибель ар-

---

[4] *Даль В.И.* Пословицы русского народа. М., 1957. С. 18–19. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера страницы в скобках.

[5] См.: *Ванюков А.И.* «Красное Колесо» А. Солженицына: Поэтика заглавия и структура повествования (Узел 1. «Август Четырнадцатого») // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст. Междунар. Сб. науч. трудов. Благовещенск. 2005. С. 244–280; *Он же.* «Красное Колесо» А.И. Солженицына: поэтика заглавия и структура повествования (Узел II. Октябрь Шестнадцатого) // Жизнь и творчество Александра Солженицына. На пути к «Красному Колесу».: Материалы Междунар. науч. конф. М., 2013. С. 387–405; *Он же.* «Март Семнадцатого» А. Солженицына: пословицы и поговорки в структуре третьего Узла «Красного Колеса» // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2014. Т. 14. Вып. 2. С. 68–72.

мии» [I, 250]), завершается поговоркой-предостережением: СПОХВАТИШЬСЯ, КАК С ГОРЫ СКАТИШЬСЯ (I, 253). В 34-й главе, рисующей один день военного министра Гучкова и его неутешительные итоги («А вот – как будто забрёл в мёртвые солончаки» [I,302]), возникает полномерная, двустрочная пословичная форма: РОДИШЬСЯ В ЧИСТОМ ПОЛЕ, / А УМИРАЕШЬ В ТЁМНОМ ЛЕСЕ (I, .302). Пословица приводится и в следующей, 35-й главе – «Фрагменты народоправства – железная дорога», картина ясна: ТЕМ ДОБРО, ЧТО ВСЕМ РАВНО (I, 306). 40-я – плехановская – глава заканчивается пословицей-приговором: НЕ НАД МЕРОЮ ПЛАЧУТ – НАД ПРИГОРШНЕЙ (I, 355). Эти шесть пословиц вершинно выделяются в повествовательной структуре «Двенадцатое – восемнадцатое апреля».

В пространстве «Девятнадцатое – двадцать второе апреля» – четыре пословицы. В 67-й главе даётся политическая история эсера Виктора Чернова, включающая понятие «ирония истории» (I, 491) и завершающаяся пословицей ХОРОША У КУРИЦЫ ХОДА, ДА ПЕРЕЛОМЛЕНА НОГА (I, 493). В конце 79-й главы, повествующей о положении Командующего Корнилова – между Правительством и Советом, оказывается точная поговорка ОДНОЙ РУКОЙ УЗЛА НЕ ЗАВЯЖЕШЬ (I, 546). Две последние пословицы первой книги приводятся в самом конце 86-й главы: «ночная стрельба на углу Невского и Садовой» заканчивается воззваниями Совета и городской думы, «слухом, что Ленин – покинул Петроград» и пословицей в рифму: ПОШЛО ВРОЗЬ ДА ВКОСЬ, ХОТЬ БРОСЬ (I, 582). А 90-я глава, героем которой выступает Стеклов, смирившийся с решением «прямо идти на поклон в особняк Кшесинской» (I, 602), выводит на заглавную проблему исторического повествования: НА КОЛЕСЕ СИДИШЬ – ПОД КОЛЕСО ГЛЯДИ (I, 603).

В первом разделе второй книги «Двадцать третье – двадцать девятое апреля» – пять пословиц и поговорок. В 98-й главе «Фрагменты народоправства – тыловые гарнизоны» итоговый смысл концентрируется в пословице ВОЙНА ДО ПОБЕДЫ – ГРАБЁЖ ДО КОНЦА! (II, 57). 105' глава «Временное правительство молит о поддержке» заканчивается иронической пословицей РАД БЫ ЗАПЛАКАЛ, ДА СМЕХ ОДОЛЕЛ (II, 89). Итог главы 116' «Заседание Четырёх Дум, 27 апреля» передаёт рифмованная пословица СЛАВИЛИ, ХВАЛИЛИ – ДА ПОД ГОРУ И СВАЛИЛИ (II, 146). В центре 128-й главы П.Н. Милюков, его положение в политике, которое формулируется в поговорке САМ РЫБАК В МЕРЕЖУ ПОПАЛ (II, 208). 130-я глава, продолжающая линию генерала Кор-

нилова, который знает народный говор: «Да чтоб вам ни всходу ни умолоту, делать мне больше нечего!» (II, 216) – и «сечёт» с плеча: «У нас царит двоевластие… Я – старый солдат, и при таком положении не могу оставаться» (II, 218), заканчивается народной же мудростью: СВИНУЮ ЩЕТИНКУ НЕ В КУДРИ ВИТЬ» (там же).

Во втором разделе второй книги «Тридцатое апреля – пятое мая» – восемь пословиц и поговорок. В 135-й главе «фрагменты народоправства – фронт» заканчиваются ёмкой пословицей И ЕЩЁ БЫ ВОЕВАЛ, ДА ВОЕВАЛО ПОТЕРЯЛ (II, 254). Герой 137-й главы Фрол Горовой «и никогда не был камнем лежачим, под который не течёт, но всегда горячо поворачивался» (II, 260), и теперь солдат-делегат Горовой в Питере слушает выступления вождей революции Гучкова, Зиновьева («ждали Ленина»), Церетели, звучит итоговая пословица с народной оценкой БРЕХАТЬ – НЕ ПАХАТЬ, НЕ ЦЕПОМ МОТАТЬ (II, 273). В 152-й главе «умный человек» Шульгин «поехал на квартиру к князю Львову» (II, 344), «ничего не решили, а просидели долго» (II, 348), «всё же кое-кто шепнули кое-что под самым большим секретом» – и вывод в пословице И РАДА Б КУРОЧКА НА ПИР НЕ ШЛА – ДА ЗА ХОХОЛ ТАЩАТ (II, 348). «Фрагменты народоправства – провинция» (глава 167) заканчиваются пословицей ЧУЖИМ ДОБРОМ – ПОДНОСИ ВЕДРОМ (II, 429). В 160-й главе повествуется об открытии 4 мая съезда Советов крестьянских депутатов всей России (II, 434), на котором выступают многие эсеровские ораторы и Шингарёв, а в заключение приводится пословица СЛОВА СЕРЕБРЯНЫ, ПОСУЛЫ ЗОЛОТЫЕ – А ВПЕРЕДИ БОЖЬЯ ВОЛЯ (II, 440 – десятая пословица второй книги).

Последние три пословицы и поговорки в структуре второй книги завершают вершинную цепь народных оценок Апрельского «действия» и выделяют три его слагаемых с неутешительными выводами. В 171-й главе совещание с главнокомандующими (генералы, министры, «советские») подытоживается народной поговоркой НАША МАРИНА ВАШЕЙ КАТЕРИНЕ / ДВОЮРОДНАЯ ПРАСКОВЬЯ (II, 454). 176-я глава рисует картину возвращения в Петроград военнопленных (доктор Федонин) и политических эмигрантов (Троцкий – «О-о, он ещё наделает дел! Это – штучка» (II, 483)), их споры в вагоне, встречу «группы Троцкого», «малой кучку» на вокзале, пословичный смысл – ГДЕ ЧЁРТ НИ МОЛОЛ – А С МУКОЙ К НАМ НА ДВОР (II, 485). В 178-й главе воссоздается атмосфера съезда крестьянских депутатов в Народном доме – сначала через восприятие Пешехонова («Керенский взлетел на трибуну уже ракетой» (II, 497),

«поддал порыва» (II, 499)), а затем Чернова («решил, что ему надо произвести перед съездом ещё одну речь» (II, 500)); оценочный вывод в поговорке ИГРАЙ, ДУДКА, ПЛЯШИ, ДУРЕНЬ (II, 501).

В финальной 186-й главе появляется ещё одна – не выделенная, но важная для понимания авторской концепции – внутренняя поговорка «Нужна речь – как меч» (II, 557), звучащая как афоризм и программа действия одного из главных героев – Воротынцева и Автора исторической эпопеи.

Е.А. Шаронова *(Саранск)*

КАРНАВАЛ СМЕРТИ В ТРИЛОГИИ М. ГОРЬКОГО «ДЕТСТВО», «В ЛЮДЯХ», «МОИ УНИВЕРСИТЕТЫ»[1]

В настоящем исследовании мы прибегаем к теории карнавала М.М. Бахтина, стремясь в ее контексте рассмотреть трилогию М. Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты». Творчеству М. Горького, безусловно, свойствен так называемый карнавальный разум, который, с одной стороны, управляет миром его литературы, а с другой стороны, производится этим самым миром. Карнавальный разум произведений М. Горького обладает уникальными свойствами, выражающими универсальную (неразрывную и бесконечную, прямую и обратную) связь Жизни и Смерти. Художественный мир М. Горького – неиссякаемый мир карнавальных превращений, цепочка которых не заканчивается никогда.

Жизнь и Смерть общаются у М. Горького через «карнавальное» пространство человеческого бытия, когда они превращаются и внутри самих себя, и прорастая друг в друга, а значит, рождая новое явление, также способное к превращению.

Жизнь и Смерть у М. Горького состоят в страстном, яростном поединке, постоянно сливаются в экстазе борьбы, попеременно виртуозно побеждая друг друга: «Вдруг мать тяжело взметнулась с пола, тотчас снова осела, опрокинулась на спину, разметав волосы по полу; ее слепое, белое лицо посинело, и, оскалив зубы, как отец, она сказала страшным голосом:

– Дверь затворите… Алексея – вон!

Оттолкнув меня, бабушка бросилась к двери, закричала:

– Родимые, не бойтесь, не троньте, уйдите Христа ради! Это – не холера, роды пришли, помилуйте, батюшки!

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №18-012-00341 А

Я спрятался в темный угол за сундук и оттуда смотрел, как мать извивается по полу, охая и скрипя зубами, а бабушка, ползая вокруг, говорит ласково и радостно:

– Во имя отца и сына! Потерпи, Варюша!.. Пресвятая мати Божия, заступница…

Мне страшно, они возятся на полу около отца, задевают его, стонут и кричат, а он неподвижен и точно смеется. Это длилось долго – возня на полу; не однажды мать вставала на ноги и снова падала; бабушка выкатывалась из комнаты, как большой черный мягкий шар; потом вдруг во тьме закричал ребенок.

– Слава тебе, Господи! – сказала бабушка. – Мальчик!

И зажгла свечу»[2]. Синхронно явившиеся смерть и псевдорождение (т.е. рождение, но не настоящее, а только похожее на рождение, поскольку провозглашенный родившимся мальчик умрет через несколько часов) не случайны здесь: во-первых, таким образом демонстрируется амбивалентность человеческого существования; во-вторых, они окружают героя, давая понять, что так будет всегда – позади Смерть, впереди Смерть, а посередине Жизнь, и имя ей – Алеша Пешков. Превращения, «шутки» и «веселие» Смерти создают странный и страшный карнавальный контекст бытия маленького мальчика. М.М. Бахтин пишет: «Карнавал не созерцают, – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы»[3]. Карнавал – это тотальное торжество Жизни, обозначение ее полноводности и безграничности, это победа человеком страха смерти и страха власти. Горьковский карнавал смерти (к которому мы применяем концепцию М.М. Бахтина) – это тотальное торжество упадка и разложения жизни в мире «свинцовых мерзостей», ее страшного превращения. Т.е. мы находим у М. Горького карнавальное переворачивание карнавала и констатируем уже способность самого карнавала к превращениям.

В полной мере законы Жизни и Смерти карнавала усваивает бабушка Алеши: она признает его праздничность; легко, спокойно, весело и адекватно принимает его; ничему не удивляется; войдя в

---

[2] *Горький М.* Детство. В людях. М., 2010. С. 9.

[3] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Введение (Постановка проблемы) / *Бахтин М.М.* Лит.-крит. ст. М., 1986. С. 298.

поток карнавала, движется с его настроением и в его темпе, поэтому скоро становится его существом, а значит, получает возможность влиять на него, управлять им, противостоять ему. Блестяще иллюстрирует способность бабушки сопротивляться яростному танцу смерти, устроенному на теле ее семьи, эпизод пожара в мастерской Кашириных: «Сквозь иней на стеклах было видно, как горит крыша мастерской, а за открытой дверью ее вихрится кудрявый огонь. В тихой ночи красные цветы его цвели бездымно; лишь очень высоко над ними колебалось темноватое облако <…>. Багрово светился снег, и стены построек дрожали, качались <…>»[4]. Описывая карнавальное безумство смерти, М. Горький показывает, как все в доме не могут, не знают как и боятся войти в ее течение (не осознавая, что уже давно составляют карнавальную процессию и являются ее действующими лицами), отсюда паника, истерика, страх, так любимые Смертью. Лишь бабушка принимает вызов и противостоит ей, умело управляя дедом, сыновьями, соседями, давая всем конкретные указания и энергично действуя сама. В глазах внука она становится равной по силе и мощи Смерти, превосходит ее в степени влияния на окружающих: «Она была так же интересна, как и пожар: освещаемая огнем, который словно ловил ее, черную, она металась по двору, всюду поспевая, всем распоряжаясь, все видя»[5].

В том пространстве Жизни, в котором оказался Алеша Пешков, Смерть чувствует себя хозяйкой, она пренебрегает границами Жизни, нарушает их, извращает их, смеется над ее «официальными» законами, радуется своей власти над ней. Смерть у М. Горького с фантазией, по-разному подбирается к людям, различает детей, женщин, мужчин, хороших и плохих. Это тоже свойство ее карнавальной, творческой и гибкой, но при этом грубой и навязчивой природы: «Странный это был мальчик: неуклюжий, большеголовый, он смотрел на все вокруг прекрасными, синими глазами, с тихой улыбкой и словно ожидая чего-то. <…> никогда не плакал, живя в непрерывном состоянии тихого веселья. <…> Он умер неожиданно <…> еще утром был тих и весел, как всегда, а вечером, во время благовеста ко всенощной, уже лежал на столе. Это случилось вскоре после рождения второго ребенка<…>»[6]. Смерть развлекается, не дает Жизни расправить крылья, дразнит ее, поэтому один псевдорожденный маленький мальчик превращается во второго псевдорожденного, второй – в третьего и т.д.

---

[4] *Горький М.* Детство. В людях. С. 62.

[5] *Горький М.* Детство. В людях. С. 63.

[6] Там же. С. 215.

Карнавал невозможен без маскарада, который, кроме смеховой составляющей, подразумевает вседозволенность и безнаказанность. Любопытны в этом отношении карнавальное соперничество, карнавальная мозаика масок отца. Повесть начинается с сообщения о смерти Алешиного отца Максима: «В полутемной тесной комнате, на полу, под окном, лежит мой отец, одетый в белое и необыкновенно длинный; пальцы его босых ног странно растопырены, пальцы ласковых рук, смирно положенных на грудь, тоже кривые; его веселые глаза плотно прикрыты черными кружками медных монет, доброе лицо темно и пугает меня нехорошо оскаленными зубами.

Мать, полуголая, в красной юбке, стоит на коленях, зачесывая длинные, мягкие волосы отца со лба на затылок черной гребенкой, которой я любил перепиливать корки арбузов; мать непрерывно говорит что-то густым, хрипящим голосом, ее серые глаза опухли и словно тают, стекая крупными каплями слез.

Меня держит за руку бабушка – круглая, большеголовая, с огромными глазами и смешным рыхлым носом; она вся черная, мягкая и удивительно интересная <…>»[7]. Акцентируем внимание на деталях, создающих карнавальный контекст: «необыкновенно длинный», «пальцы его босых ног странно растопырены», «пальцы ласковых рук <…> тоже кривые», «глаза <…> прикрыты черными кружками медных монет», лицо пугает «нехорошо оскаленными зубами», «мать, полуголая, в красной юбке», «мать <…> говорит что-то густым, хрипящим голосом» – все это маркеры карнавала Смерти. И только бабушка сохраняет все признаки подлинно веселого карнавала Жизни: «круглая, большеголовая, с огромными глазами и смешным рыхлым носом»; «черная, мягкая и удивительно интересная».

Вернемся к мозаике карнавальных масок. Мать Алеши, оплакав мужа Максима, через несколько лет пытается повторить опыт брачных отношений и выходит замуж за Максимова. Но как Алеша не может заменить отца – «вотчимом», так Варвара не может заменить Максима – Максимовым. Маскарад, подходящий для Смерти, совершенно не устраивает людей, познавших веселие Жизни, поскольку искажает их бытие, выворачивает его наизнанку.

Алеша, который с самого детства «живет» в карнавале Смерти, привык к ее странным превращениям и искажениям, все-таки не желает превращаться сам. Он в отличие от бабушки, эмоциональной гибкостью и хитростью пытающейся обмануть Смерть, не желает вступать с ней в игру. Он антикарнавален, поскольку тотально серьезен, категорически честен, эмоционально и физически чист и бла-

[7] *Горький М.* Детство. В людях. С. 7.

городен. Все, что связано со «старым», «официальным», «правильным», проникнуто у М. Горького светом, то, что происходит из «нового», «неофициального», поглощено тьмой. Ему отвратительно «безграничье» карнавала смерти, хотя он чутко чувствует и понимает его природу. В «Моих университетах» он просто и четко описывает эпизод своего буквального поединка со смертью: «В декабре я решил убить себя. <…> Купив на базаре револьвер барабанщика, заряженный четырьмя патронами, я выстрелил себе в грудь, рассчитывая попасть в сердце, но только пробил легкое, и через месяц, очень сконфуженный, чувствуя себя донельзя глупым, снова работал в булочной»[8]. Смерть не оставляет Алешу с самого детства, сопровождает его всю жизнь, заигрывает с ним, но, видимо, страшась его, его не трогает. Она не способна пробиться сквозь мощную структуру личности героя трилогии и разрушить ее, поэтому отступает.

Череда бесконечных превращений, яростное столкновение Жизни и Смерти, рядящихся в вычурные одежды карнавальных персонажей, – всё подчиняется необоримой силе карнавала, кроме главного героя – Алеши Пешкова, именно потому, что он антикарнавален. Знаки, которые Смерть оставляет на душе и теле Алеши, перерастают в форму познания мира, позволяют ему обрести высшее знание. Он духовно растет, взрослеет, наполняется мудростью, формирует и воспитывает себя.

Н.Н. Кознова *(Санкт-Петербург)*

«НЕСВОЕВРЕМЕННЫЕ МЫСЛИ» М. ГОРЬКОГО, «ОКАЯННЫЕ ДНИ» И. БУНИНА – ДИАЛОГ СО ВРЕМЕНЕМ: ЭВОЛЮЦИЯ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ РИТОРИКИ И УСТОЙЧИВОСТЬ СТИЛЕВЫХ ДОМИНАНТ

Публицистика в силу своих жанровых и стилевых особенностей всегда являлась ярким, динамичным откликом на актуальные события современности. Этот вид литературы известен своими «внехудожественными функциями», по вполне справедливому утверждению В.Е. Хализева, становящимися «наиболее существенными в моменты и периоды, когда социальные условия и политический строй неблагоприятны для общества»[9]. В данном контексте задачи

---

[8] *Горький М.* Мои университеты. URL: http://rubook.org/book.php?book=355292&page=191

[9] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 2000. С. 104.

публицистики – борьба, обличение пороков, воспитание общества в духе нравственных идеалов.

Неоспоримым фактом является тяготение лучших представителей культуры первых послереволюционных лет к публицистическим жанрам. Так, И. Бунин обратился к ведению дневника («Окаянные дни»), который, несмотря на «интимный» характер записей, был явно рассчитан на широкую аудиторию и предполагал не только обмен мыслями, но и активное воздействие на сознание современников. М. Горький предпочел жанр статьи, тяготеющей к очерку и вмещающей в себя как должную долю художественности, яркой образности, экспрессии слова, так и трезвой аналитики, критицизма («Несвоевременные мысли»).

Несмотря на ярко выраженную индивидуальную манеру письма каждого художника, сложившуюся еще в дореволюционный период, в вышеназванных произведениях на разных уровнях текста можно выявить отчетливые стилевые сближения, *стилевые доминанты*, являющиеся «качественными характеристиками стиля»[10] обоих писателей. Прежде всего и в том, и в другом тексте обращает на себя внимание такая стилевая доминанта, как «*контрастность»,* проявляющаяся уже в заглавиях обеих книг.

«Своевременность», «актуальность», «уместность», «современность» – основные требования, традиционно предъявляемые к журналистским материалам, но М. Горький свои статьи, изначально предназначенные для публикации в прессе, озаглавливает «Несвоевременные мысли», т.е. «неподходящие», «неуместные», «преждевременные», «не нужные в данный момент». Содержание же его статей полностью противоречит названию цикла, так как говорит автор о самом важном, главном, востребованном читательской аудиторией, т.е., его «мысли», наоборот, оказываются очень своевременными. Однако выбранные писателем для размышления темы вступают в противоречие с громкими заявлениями нового советского правительства, лозунгово-плакатным ликованием от свершившегося главного в стране События (Революции) и строительства Нового мира. Контрастность не исчезает у Горького на протяжении всего повествования, сказываясь в постоянном противопоставлении «было» и «стало».

Принцип контраста значим и в «Окаянных днях» И. Бунина. Если восторженные сторонники революции представляли это время как лучшие, значимые, светлые дни, освещенные великой победой Октября, то Бунин называет их «окаянными», т.е. худшими, «прове-

---

[10] *Есин А.Б.* Стиль // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие. М., 1999. С. 354.

денными в грехе»[11]. Свои записи писатель начинает вести 1 января 1918 г. в Москве. Обычно конец уходящего года и начало следующего связывают с новыми надеждами и мечтами о лучшем будущем, но бунинское ощущение действительности не рождает у читателей чувства оптимизма: «Кончился этот проклятый год. Но что дальше? Может, нечто еще более ужасное. Даже наверное так»[12]. Трагических противопоставлений между «было» и «стало» в «Окаянных днях», пожалуй, еще больше, чем в «Несвоевременных мыслях». Если у Горького остается надежда, хотя и слабеющая со временем, на перемены к лучшему, которые все же могут произойти в России при определенных условиях, то у Бунина современность никак не связана с возрождением, рождением нового мира и светлым будущим. Произошедшее в бунинском представлении – апокалипсис, катастрофа, природный катаклизм, несущий хаос и разрушение.

Еще одной стилевой доминантой можно назвать *«мозаичность»* композиции, некую спонтанность собранного в той и другой книге материала. Очевидно, что у авторов не было заранее продуманного плана написания целостного большого произведения. Тематику и проблематику ежедневно, ежечасно диктовало само время. Так, М. Горький в одной из статей восхищается силой воли и духа человека, победившего в революции и рвущегося к новой свободной жизни, в другой – возмущается анархией культуры в стране. Далее в поле зрения писателя попадают кровавые расправы на улицах Петрограда, он резко протестует против самосудов. В следующей статье – размышляет о свободе слова и состоянии книгоиздательского дела в постреволюционной России и т.д.

Бунин в своем дневнике соблюдает точную хронологию, все записи снабжены конкретными датами. Однако темы заметок также спонтанны, между ними почти нет никакой логической связи, кроме близости к самому главному Событию. Отправной точкой размышлений автора может стать уличная сценка, статья из утренней газеты, разговор с бывшей прислугой о прошлом и новом времени, речь, выступающий на митинге оратор, его внешний вид и манера говорить, отдельные лица слушателей и т.д. Акценты расставляются неоднозначные, выводы делаются субъективные, зависящие от сиюминутного настроения автора. В целом создается впечатление, что «хаос» событий в постреволюционной России перетекает в неупорядоченность, хаотичность суждений и задает такую же бессистем-

---

[11] См.: *Акаткин В.М.* Последние дни России («Окаянные дни» И. Бунина) // Филологические записки. Вып. 1. Воронеж, 1993.

[12] *Бунин И.А*. Окаянные дни. М., 1990. С. 3.

ность «повестке дня», которая зеркально отражается в дневниковых записях. Вполне очевидно желание авторов высказаться о самом важном «сегодня», «завтра» уже может быть поздно.

Для обоих писателей характерна такая стилевая черта, как «*диалогичность»***.** И в горьковских статьях, и в бунинских дневниковых записях ощущается постоянное присутствие адресата. Для Горького это широкая аудитория, которая неравнодушна к судьбе своей страны, а также идеологические оппоненты, представители новой власти, те, от которых зависит будущее России. Писатель горячо взывает, напутствует, спрашивает, спорит со своими читателями, при этом не отделяет себя от масс, чувствует ответственность за происходящее. «Мы собираемся и мы обязаны строить новую жизнь на началах, о которых издавна мечтали»[13].

Началом беседы у Горького может стать фраза из недавно полученного письма, цитата из свежей газеты или произведений классиков литературы, философской мысли, случайно услышанный на улице разговор прохожих. Писатель оперирует конкретными фактами, анализирует реальные ситуации, обращается к широко известным личностям, желая не просто высказать свое мнение, но попытаться что-то исправить, улучшить, повлиять на усовершенствование жизни, кому-то в чем-то помочь. Его слово – дело, которое направлено на благо народа, на укрепление будущего государства. Его задача – нести свет и разум в разнузданную стихию.

Горький четко определяет свою позицию «на баррикадах». Он, несмотря на некоторые противоречия и разногласия с новым правительством, – за революцию, за движение вперед вместе со своим народом. Не случайно он старается максимально наполнить свой текст голосами, мнениями, мыслями современников: политиков, писателей, рабочих, крестьян, мирных граждан и военных деятелей. *«Многоголосие»* – еще одна из важных стилевых доминант в «Несвоевременных мыслях».

Бунин также активно использует в своем тексте диалогическую речь, задает вопросы (часто риторические), подробно воссоздает драматические сценки, подсмотренные на улицах Москвы или Одессы, ярко обрисовывая образы участников: внешность, позы, жесты, мимику, речь. Однако, в отличие от Горького, Бунин примеряет на себя роль отстраненного летописца. Писатель лишь фиксирует значимые приметы времени и точно обрисовывает увиденное, указывая на острые моменты жизни в постреволюционной повседневности.

---

[13] *Горький М.* Несвоевременные мысли: заметки о революции и культуре. М., 1990, С. 79.

Его позиция «на баррикадах» по другую сторону от Горького. Он не собирается строить «новый мир» вместе с победившими в революции, ему бесконечно жаль старого, навсегда ушедшего мира. Бунин не ассоциирует себя с новым временем в России и не объединяется с многоголосым «мы».

Авторская позиция Бунина остается неизменной на протяжении всего повествования: неприятие революции, ощущение безысходности ситуации, отчаяние и сожаление о том, что Россию не удалось и теперь вряд ли уже удастся спасти. Из этих чувств рождается желание собрать воедино ощущения от увиденного, аргументировать свои размышления строгими фактами, конкретными деталями, бытовыми, речевыми, пейзажными и портретными зарисовками и, сохранив в слове, передать все это будущим поколениям. Отсюда повышенная экспрессия слова, глубокий психологизм, апелляция к библейским, историческим и классическим текстам, а также выдержкам из ежедневных газет и свидетельствам современников.

Одним из важных стилевых признаков бунинского дневника можно назвать *разноречие*. В тексте звучат синхронно просторечие и книжная речь, библеизмы и жаргонизмы, новояз и высокая поэтическая речь. Например, рядом со стилистически нейтральным утверждением автора соседствует цитата из «Российской истории» Татищева, далее следует библейский текст, за ним плакатно-лозунговая речь и т.д.

Язык в горьковских статьях более однороден, нормирован, рассчитан на восприятие широкой грамотной аудитории. Однако желание автора воздействовать на своих читателей словом определяет его языковые предпочтения и стилистические приемы. В одном случае Горький прибегает к убеждению, апеллируя к классикам литературы, философии, политической мысли, в другом – к иронии и даже сарказму, в третьем – к критике и обличению, в четвертом – к полемике с открытым финалом и т.п. На протяжении всего цикла заметно меняется риторика повествования: от возвышенной к сниженной, по-другому расставляются авторские акценты. Искренняя радость и вера в силы народные от статьи к статье сменяется разочарованием и негодованием в адрес тех, кто предал светлые идеалы революции, растет желание бороться с теми, кто отступил или оступился.

Таким образом, обе публицистические работы, «Несвоевременные мысли» М. Горького и «Окаянные дни» И. Бунина, можно назвать настоящим диалогом со своим временем. Тексты имеют множество точек соприкосновения. Выделенные нами в ходе исследования *стилевые доминанты* – явное тому подтверждение.

Е.В. Жуйкова *(Москва)*

ВОЙНА ГЛАЗАМИ ВОРОТЫНЦЕВА: К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В «КРАСНОМ КОЛЕСЕ» А. СОЛЖЕНИЦЫНА

Полковник Воротынцев занимает в книге особое место. Это вымышленный образ, который в исторической эпопее играет не меньшую роль, чем реальные исторические лица. Особенно важен этот персонаж при оценке событий Первой мировой войны, поскольку полковник является активным участником и непосредственным очевидцем военных действий.

Полковнику удается взглянуть на ситуацию как бы «с разных уровней»: он вхож в круг крупнейших полководцев, генералов и старших офицеров, но этого ему недостаточно. Он не может «отсиживаться» в Ставке и сам едет на передовую, чтобы собственными глазами увидеть, что там происходит. Помимо этого, его судьба складывается так, что наравне с солдатами ему приходится выходить из окружения после гибели Второй армии. Поэтому он видит и анализирует разные стороны войны, не только как полководец над картой, но и еще изнутри, с позиции, близкой простому солдату.

Воротынцев – персонаж «с историей», он появляется на страницах еще одного произведения, написанного раньше «Красного Колеса», – в пьесе «Пленники».

В целом, можно назвать образ полковника Воротынцева своеобразной «скрепой» повествования: с его помощью А.И. Солженицын вводит недостающих персонажей, которые не укладываются в хронологические рамки выбранных Узлов. Это касается, в первую очередь, образа министра П.А. Столыпина. Он оказывается органично вкраплен в текст именно благодаря постоянному «припоминанию» его деятельности полковником Воротынцевым. Появление П.А. Столыпина в «Красном Колесе» неслучайно: это один из излюбленных исторических деятелей России для автора. На протяжении всей эпопеи А.И. Солженицын многократно подчеркивает, что одной из косвенных причин развязывания Первой мировой войны было убийство премьер-министра, который сделал бы все возможное, чтобы война не началась.

Для осмысления точки зрения полковника важно также понимать, что Воротынцев – это, в первую очередь, крупный стратег. Поэтому важнейший уровень, с которого он оценивает события Первой мировой войны, – как раз уровень стратегический: «не утеряв способности стратегического взгляда, он часто, сколько мог судить, не

верил в высший смысл операций…»[1] Этот стратегический уровень отчасти находится в противоречии с мистическим или онтологическим смыслом событий, а для писателя, несмотря на то, что сам он был звуковым артиллеристом и разбирался в стратегии, все-таки высшим является онтологический уровень или уровень некого мистического прозрения, просветления. До восприятия войны в абсолютном смысле поднимается только один персонаж эпопеи, да и то незадолго до смерти: речь идет о генерале Самсонове. Именно он предчувствует трагедию армии накануне ее совершения, именно ему снятся мистические провидческие сны. К этому мистическому прозрению отчасти удается прикоснуться полковнику Воротынцеву, поскольку он присутствует при трогательной и печальной сцене прощания генерала со своей армией. Мало того, эта сцена дана и его глазами, сквозь призму его восприятия.

Полковник Воротынцев в эпопее представляет не только свою точку зрения (нередко близкую к позиции самого А.И. Солженицына), хотя и этого уже было бы немало. Он служит более полному раскрытию взглядов многих действующих лиц. В спорах с полковником оказываются представлены позиции различных офицеров, с которыми его сводит действие: одним из первых в этой роли оказывается полковник Свечин, предстающий перед нами сначала в чине полковника, а в 1916 году становящийся генералом-майором. Это один из немногих офицеров, с которыми Воротынцев спорит на равных, признавая и его позицию значимой. Одной из важнейших тем, поднимаемых в спорах с офицером Свечиным, является отношения России к союзникам в Первой мировой войне (которая, конечно, еще так не называется). Отметим, что суждения об этом многократно встречаются в речи героя: отношение полковника к союзным странам резко негативное. Воротынцев считает, что Россия не обязана губить себя и проливать кровь своих солдат, чтобы спасать чужих, которые, к тому же, не всегда приходят на помощь ей самой. Кроме того, значимым представляется разговор полковника с генералом Нечволодовым, который стоит на ультрамонархических позициях.

Создается ощущение, что Воротынцев чуть ли не единственный, кто ощущает бессмысленность и пагубность войны. Но он не только формирует свою точку зрения, он пытается донести ее до других близких ему по духу офицеров, хочет повлиять на ход истории. Идея о пагубности войны тоже приходит к нему не сразу, она осеняет его

---

[1] *Солженицын А.И.* Красное Колесо: Повествованье в отмеренных сроках. Октябрь Шестнадцатого // Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2010. Т. 9. Кн. 1. С. 97.

на поляне Грюнфлисского леса под звездами. В эволюции взглядов полковника Воротынцева на войну чрезвычайно значимой представляется ситуация, когда он с несколькими солдатами и офицерами оказывается в окружении, в лесу, и пытается из этого окружения выйти. Этот момент может служить буквальной иллюстрацией фразе «под звездами все равны», поскольку Воротынцев, самый высокий по чину среди тех, кто попал в окружение, несет обязанности на равных с ними, и других офицеров заставляет вести себя так же. И именно в этот момент полковник обретает некое прозрение о судьбе России: «Я там ночью ходил на полянке часовым, под звёздами, моя команда спала. И вдруг стал – как не понимать: а почему мы здесь? Не на полянке этой, не в окружении здесь, а… вообще на этой войне?…»[2]

Таким образом, полковник представляет абсолютно не типичную для военного человека позицию. Ведь Воротынцев, по сути, произносит то, чего нельзя ожидать от офицера, который должен лишь исполнять военные приказы, а не размышлять о них и не анализировать их пользу и вред. Но он идет дальше многих других персонажей эпопеи и поднимается до уровня философского обобщения судьбы России, напрямую зависящей от этой войны. Конечно, Воротынцев как профессиональный военный не может до конца утвердиться во мнении, что любая война есть «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие», как понимает ее Л. Толстой в романе «Война и мир». Иначе это бы обесценивало всю его деятельность как таковую. Но в бессмысленности Первой мировой войны (по крайней мере, для России) он укрепляется все больше и больше на протяжении эпопеи.

Показательно, что народная точка зрения практически идентична позиции полковника. Ведь представления о войне простых солдат, бывших крестьян, скорее, интуитивные, а Воротынцев стратегически анализирует те явления, с которыми встречается на войне. Но точка зрения полковника совпадают с народным взглядом больше, чем с равными ему и вышестоящими офицерами.

Как раз вот такая близость к солдатам, к народному взгляду позволяет полковнику обнаружить истинную сущность этой войны. Это позволяет ему увидеть, что народ был к ней совершенно не подготовлен, да и сейчас не понимает ее целей. Солдаты вокруг себя видят только череду бессмысленных смертей, сплошные поражения, при этом не испытывают ненависти к немцам и австрийцам. Такое от-

---

[2] *Солженицын А.И.* Красное Колесо: Повествованье в отмеренных сроках. Август Четырнадцатого // Собр. соч. :в 30 т. М.: Время, 2010. Том 8. Кн. 2. С. 465.

ношение к врагу губит военный дух армии: уже нередко на полях сражения встречаются случаи «братания», когда солдаты по обе стороны окопов бросают оружие и начинают обниматься. Для простых солдат враг оказался ближе и роднее, чем собственная власть, отдающая приказ воевать. Это говорит о том, что солдат не только не понял целей этой войны, он ее, по меткому выражению писателя, «не разделил сердцем». И главный вымышленный герой эпопеи – единственный, кто понимает, что нельзя толкать народ в войну, которую он не принимает. И что офицеры не имеют права бессмысленно губить солдат.

Вероятно, полковник Воротынцев, в представлении писателя, это некий собирательный образ «идеального офицера», понимающего и стратегию ведения войны, и бессмысленность всего происходящего. Можно предположить, что взгляды полковника на войну оказываются самыми близкими к позиции автора среди всех персонажей книги. Так или иначе, в эпопее «Красное Колеса» точка зрения Воротынцева раскрывается в столкновении с позициями других персонажей и помогает глубже осмыслить события Первой мировой войны.

О.Н. Фенчук *(Барановичи, Беларусь)*

«СТРАННАЯ ДРУЖБА» И. БУНИНА И М. ГОРЬКОГО: ПРОБЛЕМА ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

Вопрос о взаимоотношениях И. Бунина и М. Горького освещен в литературоведении почти исчерпывающе. Работы А.К. Бабореко, П.В. Басинского, А.А. Нинова и др. раскрывают многие грани этой проблемы, указывая на причины разрыва всех нитей, связывавших писателей. Тем не менее, существует один вопрос, ускользнувший, по нашему мнению, из поля зрения исследователей: что же заставило сблизиться таких разных личностей?

И.А. Бунин вспоминал, говоря о М. Горьком: «Чуть ли не два десятилетия считались мы с ним большими друзьями, а в действительности ими не были»[1]. И эти слова нельзя назвать неискренними. Действительно, обстоятельства сблизили двух писателей, но душевно и духовно они были далеки. Иван Алексеевич писал своему брату Юлию: «А что до “Красноперого” (прозвище Горького), то необходимость ходить к нему, выбиваться из интимной тихой жизни, при которой я только и могу работать, мучиться тем, что совершенно

[1] *Бунин И.А.* Горький // Несрочная весна. М., 1994. С. 416.

не о чем говорить, а говорить надо, имитировать дружбу, которой нету, – всё это так тревожит меня, как я и не ожидал. Да и скверно мы встретились: чувствовало моё сердце, что энтузиазму этой "дружбы" приходит конец, – так оно и оказалось, – никогда ещё не встречались мы с ним на Капри так сухо и фальшиво, как теперь»[2].

Писатели всегда стояли на разных идеологических позициях. Занимавшийся проблемой их взаимоотношений исследователь А.А. Нинов отметил: «Бунин отрицает буржуазный строй совсем с иной стороны, чем те сотрудники "Жизни", которые нашли в марксизме органическое выражение идеалов грядущего социалистического общества. В этом смысле М. Горький и И. Бунин представляли крайние фланги литературных сил, объединившихся вокруг "Жизни"»[3]. Среди причин, которые привели к отчуждению, ученые называют разное социальное происхождение, различие политических взглядов, творческие противоречия и т.д. А.А. Нинов справедливо считает, что «отношение к большевикам, к существующей власти, к революции – вот то главное, что в конечном счете разделило Горького и Бунина и привело их к разрыву»[4]. Действительно, отношения, которые сам И. Бунин назвал «странной дружбой», внезапно оборвались после Октябрьской революции. Формальным поводом для разногласий стали проблемы с выходом в свет собрания сочинений И. Бунина в издательстве «Парус», возглавляемом М. Горьким, а на деле разрыв случился из-за разного отношения к революционным событиям.

Тем не менее, несмотря на, казалось бы, диаметрально противоположные воззрения, оба писателя во время революции и Гражданской войны оставили записи, выражающие одинаковое понимание событий, происходивших в то время в России. И. Бунин выпустил «Окаянные дни», а М. Горький – «Несвоевременные мысли», публицистические записи, по сути своей во многом сходные. Также достаточно проанализировать рассказы М. Горького «Макар Чудра» и И. Бунина «Дело корнета Елагина», чтобы увидеть фабульное единство этих произведений. А «Городок Окуров» и «Деревня» – произведения единого плана, созвучные по поднимаемым в них проблемам, что отмечено в литературоведении. А.А. Нинов заметил: «Обе повести – каждая в своем духе – звучали как обвинительный приговор.

---

[2] *Бунин И.А.* Письма 1905–1919 гг. М., 2007. С. 188.

[3] *Нинов А.А.* Бунин и Горький. 1899–1918 // Лит. наследство. 1973. Т. 84. Кн. 2. М., 1973. С. 11.

[4] Там же. С. 58.

При всех отличиях идейно-философской постановки вопроса о национальном характере и национальной ответственности, о Руси и ее истории, Горький и Бунин как художники объективно сходились в суровой оценке настоящего положения вещей»[5]. Т.е. было всё-таки *нечто*, сближавшее писателей?

Видимо, лучше всех это выразила жена И. А. Бунина, Вера Николаевна Муромцева-Бунина: «17 марта <…> именины Горького, танцы, тарантелла, мандолина, стихи. <…> Ян всегда был в ударе. Нужно сказать, Горький возбуждал его сильно, на многое они смотрели по-разному, но все же *главное* любили по-настоящему…»[6]. Это *главное* – литература, художество, искусство. Искреннюю любовь М. Горького к литературе признавал и сам И. Бунин. Горький же неоднократно указывал на качество его художественного мастерства: «А лучший современный писатель – Иван Бунин» [7]. И уж никак не назовешь фальшивой фразу И. Бунина из письма 1910 г. к М. Горькому: «Жизнь своенравна, изменчива, но есть в человеческих отношениях минуты, которые не забываются, существуют сами по себе и после всяческих перемен. Мы в отношениях, во встречах с вами чувствовали эти минуты, – то настоящее, чем люди живы и что дает незабываемую радость»[8]. Значит, несмотря на все разногласия и отличия, существовавшие между художниками, они сошлись благодаря общности взглядов на творчество. Понятно, что именно одинаковое понимание сути этого явления, интерес к темам любви и смерти – а оба писателя имели сходные, но не идентичные взгляды на эту проблему – объединили столь разные личности. Дружбы как душевного родства не было, и в этом отношении была имитация дружбы, – но была гармония в понимании сути искусства, исповедании единых художественных принципов.

Был, безусловно, «земной» интерес Бунина к Горькому. Сотрудничество с издательством «Знание», которое возглавил Горький, оказалось важным событием в литературной биографии Бунина: он стал регулярно печататься и наконец-то пробился к «широкому читателю». Бунин, перейдя в круг писателей-реалистов, близких ему по пониманию литературного творчества, резко разорвал отношения с символистским издательством «Скорпион», возглавляемым В. Брюсовым.

---

[5] *Нинов А.А.* Бунин и Горький. 1899–1918 // Лит. наследство. 1973. Т. 84. Кн. 2. М., 1973. С. 38.

[6] *Бунин И.А.* Устами Буниных: дневники: в 2 т. М. 2005. Т. 1. С. 57.

[7] *Горький М.* Письма / «Архив Горького». Т. 7. С. 103.

[8] *Горький М.* Письма // «Горьковские чтения 1958–1959». М., 1961. С. 49.

Издательство «Знание», изначально «товарищество», было организовано в 1898 г. в Петербурге известным издателем и журналистом К.П. Пятницким. В 1900 г. равноправным участником товарищества стал М. Горький. «Знание» специализировалось на научно-популярной литературе, но Горький предложил издавать произведения писателей-реалистов. «Знание» стало ведущим крупным издательством в России, во главе которого стоял писатель-реалист.

Первые творческие шаги обоих писателей совпали с появлением символизма в русской литературе. В самых ранних сборниках стихов и рассказов Ивана Бунина проявилась его самобытность, выражавшаяся в особом подходе к писательскому мастерству. Включая в свои книги как рассказы, так и стихотворения, он выражал особое отношение к делению литературы на поэзию и прозу, считая его устаревшей условностью. И в сборниках Максима Горького можно было проследить подобную тенденцию. Продолжая классические традиции русской литературы XIX в., обращаясь к темам, характерным для поэзии Фета, Тютчева, Полонского (признаваемых, кстати, символистами своими учителями), Бунин искал свой неповторимый стиль, оригинальную интонацию. На первый взгляд, изобразительная система и язык его произведений лишены примет решительного обновления, но это впечатление обманчиво. Отказ писателя от коренных изменений традиционных художественных взглядов не был полным отказом от поиска новых поэтических средств и стилистических приёмов. Его художественные искания были порождены общим духом и направлением художественных стремлений того времени. С одной стороны, И. Бунин продолжил художественную практику реализма, а с другой – был не чужд тенденций модернизма. Да и М. Горький не чурался различного рода исканий, достаточно вспомнить его ранние произведения («Песня о буревестнике», «Старуха Изергиль» и т.д.).

Но вернемся к отношениям писателей. Сегодня известны не только лестные, но и отрицательные высказывания Горького о Бунине. В середине 20-х годов он отметил в записной книжке следующую мысль: «Талантливейший художник русский, прекрасный знаток души каждого слова, он – сухой, “недобрый” человек, людей любит умом, к себе до смешного бережлив. Цену себе знает, даже несколько преувеличивает себя в своих глазах, требовательно честолюбив, капризен в отношении к близким ему, умеет жестоко пользоваться ими. Сколько интересного можно рассказать о нём!»[9]. И ведь

[9] *Горький М.* О Бунине. Горьковские чтения 1958–1959. М. 1961. С. 92.

нет ни одного лживого слова в этой характеристике И. Бунина, кроме отрицательной коннотации. Сам Бунин, как бы в оправдание слов, написанных Горьким, в одном из писем заявил о себе: «Я сед, сух, худ, но еще ядовит»[10]. «Ядовит» можно расценивать как «требовательно честолюбив, капризен».

Общим местом в литературоведении стала мысль об аполитичности И.А. Бунина. Вместе с тем его повесть «Деревня», кстати, написанная под влиянием М. Горького, наделала много шума именно общественно-политической направленностью. Вот что писал Горький по поводу этого произведения: «Но я знаю, что когда пройдёт ошеломлённость и растерянность, когда мы излечимся от хамской распущенности – это должно быть или – мы пропали! – тогда серьёзные люди скажут: “Помимо первостепенной художественной ценности своей, «Деревня» Бунина была толчком, который заставил разбитое и расшатанное русское общество серьёзно задуматься не о мужике, не о народе, а над строгим вопросом – быть или не быть России? Мы ещё не думали о России, как о целом – это произведение указало нам необходимость мыслить именно обо всей стране, мыслить исторически”»[11].

Подробности литературных отношений И. Бунина и М. Горького представляют большой интерес. Осмысленные в общей исторической перспективе, они составляют важнейшую страницу истории русской литературы XX в. Каждый из писателей был одержим мыслями о судьбе Родины, и в их мыслях о России много общего. Они нашли выражение в публицистических произведениях писателей, каждое из которых имеет форму дневника. Вместе с тем и отличало их многое, прежде всего направленность художественного зрения. И. Бунин всегда был более чуток не к социально-политическим, а к социально-этическим, философско-сущностным и эстетическим проблемам. Однако бесспорно одно: причинами сближения И. Бунина и М. Горького стали общность понимания нравственных проблем современности, единство взглядов на вековые традиции России, преданность реалистическим традициям русской литературы.

---

[10] *Бабореко А.К.* Письма И. А.Бунина Н. Д. Телешову (1941-1947) / Исторический архив. М. 1962. № 2. С. 160.

[11] *Горький М.* Письма. Горьковские чтения 1958–1959. С. 53.

Би Цзюньжу *(КНР)*

ОБРАЗЫ ЖЕН ЗАКЛЮЧЕННЫХ В РОМАНЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»

А.И. Солженицын рассказывает о судьбах мужчин в романе «В круге первом», где изображена жизнь «шарашки» – места заключения для особенно ценных специалистов (ученых, инженеров, техников). Заключенные здесь ведут научную деятельность, хорошо питаются, они не обременены тяжелым физическим трудом. Однако женские образы выполняют в содержательной структуре романа важную функцию. Они, в первую очередь, представляют собой друзей и жен заключенных. Находясь на воле, эти женщины, как и их мужчины, не обладают подлинной свободой.

Женские образы и отношения между мужчинами и женщинами в романе «В круге первом» рассматривает М.М. Голубков: исследователь указывает на главенствующее место любви в тематической и идейной структуре романа. По его мнению, все герои Солженицына, независимо от их идеологических воззрений, объединены «если не пониманием, то ощущением величайшего дара естественного человеческого чувства любви»[1]. Любовные, интимные отношения оцениваются Солженицыным как «величайшая ценность и величайшая жертва»[2], они – предмет мучительных размышлений, причина внутренней борьбы. Проблема выбора в любви оказывается важной составляющей проблемы морального выбора, одной из ключевых в произведении: герои должны выбирать между собственным благополучием и этически верным поступком.

Женские образы, представленные в романе, можно условно разделить на несколько групп, выделяя, в том числе, вольнонаемных женщин-специалистов, работающих в «шарашке» («вольняшек»), и жен заключенных. Образы жен заключенных заслуживают особо внимания.

Тема стойкости жен осужденных поднималась писателем и ранее, например, в «Архипелаге ГУЛАГ», однако в романе «В круге первом» эта тема разработана гораздо более подробно и является одной из ключевых, наравне с темой нравственного выбора мужчины. Женщины также совершают важный выбор: они выбирают ожидание, не отрекаясь от мужей и не предавая своих супругов. Итак,

---

[1] *Голубков М.М.* «В круге первом». Опыт монографического анализа: жанр, проблематика, сюжет и композиция, система персонажей. URL: http://www.solzhenitsyn.ru/o_tvorchestve/articles/works/index.php?ELEMENT_ID=672. 07.08.2018.

[2] Там же.

важна для Солженицына аналогия, которую он проводит между женами заключенных сталинских лагерей и женами декабристов. Это сравнение вводится автором в текст, когда Надя, жена Нержина, спрашивает саму себя: «…Все ли мы сделали? Чиста ли наша совесть? <…> Ведь жены декабристов ничего не жалели, бросали, шли…»[3]. Образы жен декабристов – одни из самых сильных женских образов в русской истории и культуре, и данная аналогия оправдана. При этом Солженицын указывает на те факторы, которые делают подвиг жен русских политических заключенных середины XX века более значимым по сравнению с поступком жен декабристов. Жены декабристов не скрывали свою связь с заключенными; в обществе они вызывали сочувствие, а не презрение, им не требовалось заполнять бесконечные анкеты в отделах кадров, их не бойкотировали соседи в коммуналках, их не принуждали к разводу: напротив, «их сопровождал ропот восхищения лучшего общества»[4].

Совершая подвиг, на который в сталинскую эпоху были способны далеко не все женщины, жены заключенных не получают за это никакой награды; наоборот, они страдают гораздо больше, чем те, кто отказался от своих мужей. Если для мужчины в заключении нередко предоставляется шанс узнать реальную жизнь и сделать свой характер тверже, то для женщины потеря мужа, ставшего заключенным – настоящая трагедия. Солженицын характеризует брак любой жены политического заключенного как «безудачливое замужество»[5] и пытается разобраться, какой аспект такого брака был наиболее страшен. Одной из ключевых проблем он называет постоянное гнетущее чувство вины: в глазах общества их мужья были предателями; часть их вины ложилась на жен, которые, будучи рядом, не заметили их преступления, а теперь, когда вина доказана, не отказываются от своих супругов и продолжают ждать их возвращения из мест лишения свободы. Это было ощущение «неискупимой вины»[6], которую, по мнению окружающих, должны были испытывать женщины.

Любовь для художественного мира Солженицына является одним из ключевых понятий, суть которого помогают раскрыть образы жен заключенных. Важность этой темы актуализирует вопрос, которым задается подполковник Клементьев: «…Какая сила приковала ее с таким упорством и с такой безнадежностью к человеку, которо-

---

[3] *Солженицын А.И.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2011. Т. 2. В круге первом. С. 267.

[4] Там же. С. 268.

[5] Там же. С. 268.

[6] Там же. С. 202.

го она годами не видит и который только губит всю ее жизнь?»[7]. Вопрос этот звучит риторически и остается без прямого ответа в тексте произведения, но логично предположить, что этой силой является любовь. Не этично в свете любви Нади выглядит увлечение Нержина Симочкой, которая собирается родить от него ребенка и ждать его оставшиеся пять лет заключения. Солженицын обращается к теме слабости мужчины, который порой оказывается не способен на верность, который зависим от своих физиологических потребностей. Так, Сологдин, который свою жену «любит! преклоняется! боготворит!»[8], не упускает случая добиться близости вольной сотрудницей. Однако Нержина потрясает предстоящее, чудом состоявшееся свидание с женой, и он понимает, что «связь их душ непрерывна»[9], и после свидания принимает решение порвать с молодой и соблазнительной Симочкой. В романе упоминаются и жены других заключенных: так, Андрей Андреевич Потапов отсылает «все зарабатываемые деньги своей “старухе”»[10], ничего на тратя на себя. Наталья Павловна Герасимович изображена как женщина, потерявшая надежду, но не предающая своего мужа; гравера ждет преданная жена, прежде брошенная им, а в нынешних обстоятельствах оказавшаяся ему снова нужной; у инженера Дырсина осталась «из семьи одна жена, изведенная десятилетним ожиданием…»[11]. Также Солженицын показывает, как мужья в заключении могут помогать своим женам справляться с тяготами ожидания. Так, Сологдин оттачивает свое мастерство в эпистолярном искусстве, концентрируя в небольших письмах большой объем информации, ярко выражая свои чувства: «Уже много лет жена не видела меня, не чувствовала на себе моей руки. Письма – единственная связь, через которую я держу ее вот уже двенадцать лет»[12].

Итак, интерпретация женских образов в солженицынских текстах позволяет прояснить аксиологические установки писателя. Жены заключенных выбрали ожидание и не отреклись от мужей в тяжелейшем положении, благодаря силе любви – чувству, которое, по мнению Солженицына, присуще в первую очередь именно женщине.

---

[7] *Солженицын А.И.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2011. Т. 2. В круге первом. С. 202.

[8] Там же. С. 188.

[9] Там же. С. 204.

[10] *Солженицын А.И.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2011. Т. 2. В круге первом. С. 204.

[11] Там же. С. 574.

[12] Там же. С. 233.

А.В. Назарова *(Москва)*

ИЗОБРАЖЕНИЕ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В РОМАНАХ М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА» И Е.Н. ЧИРИКОВА «ОТЧИЙ ДОМ»

На мысль о сопоставлении «Жизни Клима Самгина» и «Отчего дома» наводит значительное число сходств между произведениями. Во многом сходны обстоятельства создания обеих книг. Горький и Чириков начали работать над своими романами практически одновременно, причем оба в этот период находились за пределами России. Горький начал писать «Жизнь Клима Самгина» в 1924 году в Италии и продолжал работать над ней вплоть до смерти в 1936 году, так и не завершив роман. Чириков приступил к созданию «Отчего дома» в 1925-м, находясь в Чехословакии, где обосновался после отъезда из России в 1920 году и закончил работу незадолго до смерти в 1931-м. Но если «Жизнь Клима Самгина» все же стала доступной для русских читателей уже при жизни автора, вернувшегося в СССР, и позднее неоднократно переиздавалась на родине, то «Отчий дом», опубликованный в Белграде в 1929–1931 годах, впервые был издан в России лишь спустя 80 лет – в 2010 году (благодаря усилиям профессора М.В. Михайловой и потомков Чирикова)[1].

Можно предположить, что пребывание в эмиграции подтолкнуло Горького и Чирикова к попытке осмыслить причины своего изгнания из России после прихода к власти большевиков. А это, в свою очередь, привело художников к размышлению над вопросом о неизбежности и закономерности всего произошедшего со страной и ее народом в 1917-м и в последующие годы. Вот почему оба они обратились к поиску предпосылок и движущих сил революции, для чего решили оглянуться назад и воссоздать в своих книгах панораму общественно-политической и духовной жизни дореволюционной России. Однако точки зрения писателей на причины революционных перемен и их подлинных инициаторов принципиально различны. И хотя в центре повествования в обеих книгах оказываются представители интеллигенции, с которой в сознании современников традиционно связывалась революционная идеология и практика, Горький и Чириков по-разному оценивают ее роль в изменении общественно-политического порядка в России, предлагая две диаметрально противоположные трактовки революции.

---

[1] *Чириков Е.Н.* Отчий дом. Семейная хроника / Вступ. ст., подгот. текста, комм. М.В. Михайловой, А.В. Назаровой. М., 2010.

Герои «Жизни Клима Самгина» и «Отчего дома» становятся свидетелями и участниками множества исторических событий, на страницах книг появляются фигуры царей, общественных и политических деятелей, революционеров, литераторов и др. «Точкой отсчета» оба художника избрали 80-е годы XIX века, считая их переломной эпохой в российской истории, когда в результате убийства Александра II и последовавшей за ним реакции правительства общество разочаровалось в народнической идеологии и подвергло переоценке все идеалы и ценности предшествующих поколений революционно-демократической интеллигенции и обратилось к поискам новых идейных ориентиров в изменившихся исторических обстоятельствах. Совпадали изначально и «финальные точки» книг, поскольку авторы планировали довести действие до 1920-х. Но если Горькому осуществить грандиозный замысел помешала смерть, поэтому события в «Жизни Клима Самгина» оканчиваются Февралем 1917-го, то Чириков изменил свое решение в процессе работы над «Отчим домом», завершив повествование 1907 годом. В одном из писем дочери Людмиле он объяснял свое решение тем, что «в сущности после первой революции судьба России была уже решена идеологически. Все остальное и так будет понятно»[2]. Обилие подлинных фактов и лиц должно было, по замыслу авторов, внушить современникам ощущение максимально объемной и правдивой картины прошлого, разворачивающейся на страницах их книг, и тем самым убедить читателей в объективности и непредвзятости предложенной каждым из писателей исторической концепции. С той же целью художники избрали схожую повествовательную манеру: Горький принял образ беспристрастного, «всезнающего» повествователя, а Чириков укрылся за маской простоватого хроникера-обывателя, подробно фиксирующего в своей художественной летописи споры и столкновения различных общественных слоев и политических убеждений, олицетворением которых стали трое братьев Кудышевых. Но в отличие от горьковского романа, где спокойная и подчеркнуто неторопливая манера изложения сохраняется до конца, в «Отчем доме» Чириков в итоге отказывается от избранной им роли эмоционально отстраненного повествователя, предпочтя объясниться с аудиторией лично. Так проявляется разница в отношении авторов к приходу большевиков к власти. Хотя тот и другой были убеждены в неотвратимости их победы, Горький рассматривал ее как

[2] Письмо Е.Н. Чирикова дочери Людмиле 3 января 1930 г., Прага // Архив В.Г. Чириковой.

благо и историческую необходимость, тогда как Чириков видел катастрофу, в итоге уничтожившую Россию, и не мог равнодушно констатировать справедливость своих наблюдений и прогнозов.

Поэтому каждый из писателей оценивает степень вовлеченности своих героев в приближение революции, вынося им приговор в зависимости от того, сколь активно они принимают участие в этом процессе. Создавая «Жизнь Клима Самгина», Горький видел своей задачей суд над той частью интеллигенции, которая не приняла революцию, а еще раньше, по убеждению писателя, отвернулась от нее. Активизация общественной жизни требует от горьковского героя самоопределения и выбора политического лагеря. Но внутренняя пустота, которую писатель считает следствием индивидуализма и гипертрофированного чувства собственной исключительности, свойственного представителям российской либерально-демократической интеллигенции, и определяет как самгинщину, вызывают в том лишь желание уклониться от прямого контакта с эпохой и революционным народом. Самгин вынужден скрывать свои подлинные мысли и стремления к спокойному существованию, что заставляет его постоянно актерствовать, «выдумывать себя». Поэтому он предстает как «революционер поневоле», постоянно мечущийся между непримиримыми общественными силами, что неизбежно обрекает его впоследствии стать жертвой собственной выдумки, то есть оказаться лишним, ненужным в новой действительности. Горький не приемлет пассивного отношения к жизни, осуждая своего героя, а вместе с ним и все поколение интеллигенции, за ошибочный, по мнению автора, исторический выбор и предательство революционных идеалов.

«Отчий дом» представляет собой рассказ о судьбе представителей трех поколений русской интеллигенции, «в которых воплощена революционная идеология, приведшая к большевизму»[3]. Фигуры трех братьев Кудышевых (старшего Павла Николаевича, «передового земца» и бывшего народника, а ныне либерала, среднего Дмитрия, народовольца и террориста, и младшего Григория, толстовца) становятся смыслообразующим мотивом произведения. Опираясь на народную традицию, где центральными действующими лицами часто являются именно три брата, которые, в свою очередь, символизируют собой фольклорный образ распутья (трех дорог, каждая из которых может привести сказочных героев к гибели или, наоборот,

[3] Письмо Е.Н. Чирикова дочери Людмиле 15 февраля 1929 г., Прага // Архив В.Г. Чириковой.

счастью и богатству), Чириков прослеживает, к чему привели его персонажей когда-то выбранные ими пути. Логика повествования рисует несостоятельность жизненной стези каждого из братьев Кудышевых. Начиная энергичными борцами на свободу и справедливость и, в итоге, разочаровавшись в социальной борьбе, все они отказываются от активной общественной деятельности и замыкаются в кругу семьи. И «здравомысленные» либеральные преобразования, и революционно-террористическая деятельность, и стремление устроить справедливую жизнь по заветам христианского социализма неспособны ничего изменить в российском государственно-общественном устройстве, поскольку не имеют никакого отношения к истинно народным нуждам и чаяниям. Таким образом, в своем произведении Чириков выступает за так называемый «толстовский путь», отказ интеллигенции от общественной активности, раз она не только не способна действительно облегчить тяготы людей, но и просто-напросто вредит собственному народу.

Тем самым Горький и Чириков по-разному оценивают роль интеллигенции в истории России последней четверти XIX – начала XX веков. Первый рассматривает ее как одну из враждебных сил, препятствующих осуществлению революционных народных чаяний. Второй, напротив, считает ее участницей грандиозной исторической провокации, которая сознательно или нет обманула надежды и ожидания масс, втянув их в общегражданское противостояние, окончившееся гибелью и изгнанием миллионов русских людей за пределы родины. Поэтому заключительные романы Горького и Чирикова можно рассматривать как своеобразную полемику между художниками и завещание будущим поколениям

Секция 8: «Проблемы литературы для детей и подростков»

О.С. Октябрьская *(Москва)*

ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ ОТ 0 ДО 10 ЛЕТ

При составлении списка литературы для ребенка дошкольного и младшего школьного возраста необходимо учитывать определенные параметры и критерии. Существуют как *общие принципы формирования списка детской литературы*, актуальные для всех, так и *индивидуальные*, связанные с конкретной возрастной группой, определенным детским психотипом, личными предпочтениями.

Общие принципы требуют высокого художественного уровня предлагаемой литературы для развития вкуса и формирования навыков отбора талантливых творений из общего массива детской литературы с раннего детства.

Современное состояние общества требует также воспитания и формирования вкуса взрослого читателя, связанного с миром детства (родителя, воспитателя, библиотекаря), поэтому необходимым требованием к составлению списка литературы для детей становится включение туда произведений, интересных не только для детей, но и для взрослых, лучшие образцы детской литературы должны быть двухадресны.

Еще одним важным общим принципом становится ориентация ребенка на литературу с богатым духовно-нравственным содержанием, несущую важные нравственно-патриотические и культурные ценности.

Приобщение к чтению, книжной культуре должно сопровождаться неподдельным интересом взрослого к этому типу культуры, а также возможностью интерактивной интерпретации того или иного книжного текста с участием элементов драматизации, включая ролевую, декламации, игр-бесед, заучивания наизусть, пересказа, привлечения медиа-источников (театральные постановки, мультипликационные фильмы, художественные фильмы и т.д.). Все это должно стимулировать начало активной речевой деятельности и аналитического мышления, воспитания интереса к книге, сюжету произведения и пр.

Вместе с тем списки для чтения и раннего развития ребенка должны быть ориентированы на *индивидуальные* особенности ребенка. Необходимо учитывать многие факторы – возрастные, национальные, личностные предпочтения самого ребенка, культурный уровень семьи и т.д. Необходимо предлагать широкий спектр жанров, тем, проблем для реализации возможности выбора конкретного произведения. Чтение художественного произведения должно стать основой его восприятия ребенком и креативного представления взрослым человеком – родителем, педагогом, библиотекарем и т.д.

Сами списки художественной, научно-познавательной, дидактической и игровой литературы не могут не включать основные произведения русской и мировой классики, фольклора разных народов, авторских произведений самых разных эпох и наций, дидактической литературы. В круг детского чтения должны активно входить произведения, как специально адресованные младшему возрасту, так и мировая классика, которая в каждом конкретном детском возрасте способна выполнить эстетическую, воспитательную, развивающую и развлекательную функции. Постепенно чтение для детей должно включать в себя обучающую, научно-познавательную и адаптирующую литературу, отвечающую интересам современного ребенка и связанного с ним взрослого (родителя, библиотекаря, педагога). Одновременно необходимо учитывать и ту методико-педагогическую литературу, которая является неотъемлемой частью воспитательного процесса (пособия по развитию мелкой моторики ребенка, использованию приемов массажной техники, сценарии и разного рода методические рекомендации и т.д.). Списки литературы для чтения и развития ребенка следует направлять на формирование высоконравственной личности, активно социализирующейся в современной поликультурной ситуации нашего многонационального государства. Непременным условием вхождения того или иного произведения в круг чтения ребенка становится соответствие того или иного произведения требованиям ФГОС.

Детский возраст до десяти лет весьма неоднороден и, следовательно, требует разноуровневой и разножанровой литературы. В данном возрастном отрезке можно выделить пять основных групп, соответствующих конкретным психолого-возрастным особенностям взросления ребенка, его социализации и становления индивидуальных личностных качеств.

Самой непростой читательской группой можно назвать детей *младенческого возраста (от рождения до года)*, которые воспринимают мир весьма ограниченно и примитивно, но активно нуждаются

в помощи в освоении окружающего пространства. В этом возрасте необходимо сохранить тесный контакт между матерью / родителями и ребенком, помочь ребенку адаптироваться к внеутробным условиям жизни, сделать этот переход наиболее плавным и безболезненным, подготовить мышечную, нервную и опорно-двигательную систему ребенка к сидению, ходьбе, деятельности, речевой аппарат – к речевой деятельности и к речетворчеству, а мозг – к восприятию информации и анализу ее.

Для этого возраста предлагаются определенные жанры детской литературы: колыбельная песня, пестушка, потешка, небольшое стихотворение, сказка о животных, первые энциклопедии малыша. Особые требования выдвигаются к оформлению детской книги, адресованной данной возрастной группе. Книга должна быть приятной фактуры, максимально приближена к игрушке, произведена из прочного и экологически чистого материала, ярко иллюстрирована. Книжка для детей младшего возраста должна восприниматься как игрушка и стать привычной в детском арсенале.

Другая группа книг предназначается родителям (воспитателям) для чтения детям, но непременно с яркими иллюстрациями, чтобы и ребенок мог воспринять изложенную там информацию.

Третья группа книг должна содержать методические рекомендации родителям или педагогам (врачам) по пальчиковым играм, массажным действиям, упражнениям по развитию моторики.

Дети возрастной группы *раннего развития (от года до трех)* занимаются активным познанием мира вокруг себя: это знакомство с интерьером дома, комнаты, освоение ближайшего внешнего мира. Ребенок узнает о функциональности разных предметов близкого ему домашнего мира, постепенно приходит к классификационно-функциональному принципу освоения окружающего пространства. В этот период активно развивается воображение и закладываются основы памяти. Эмоциональная сфера ребенка тоже активно развивается – дети готовы к продуцированию первых чувств, которые должны провоцироваться и направляться взрослыми. Это и период активного формирования речевых навыков, накопления лексического запаса ребенка, отработки правил словоупотребления и т.д.

Основными жанрами, показанными для этого возраста, становятся сказки русского и других народов, авторские сказки (сказки-картинки, стихотворные и прозаические сказки небольшого объема), авторские и народные потешки, приговорки, считалки, уговорушки и т.д., первые стихотворения и рассказы о Родине, родной природе, животных, игровая поэзия, стихотворения и рассказы о самых важ-

ных праздниках, личных, религиозных и государственных (Пасха, Рождество и Новый год, День Победы, день рождения и т.д.). Методика усвоения этого материала и развития речи, приобщения ребенка к книжной культуре предполагает активное участие ребенка в подготовке и проведении праздничных мероприятий. Чтение, беседа-диалог, основы драматизации, «перевертыш» текста, заучивание наизусть, привлечение смежных видов искусства (театр, мультипликация, самостоятельная или профессиональная иллюстрация) становятся основой методики работы с этой возрастной категорией.

Средний дошкольный возраст (трех-пяти лет) характеризуется бóльшим по сравнению с предыдущей возрастной группой расширением и углублением сферы общения и сферы познания. В этом возрасте ребенок активно контактирует не только со взрослыми, круг которых значительно расширяется не только за счет соседей, друзей, родителей, педагогов-воспитателей, библиотекарей, прохожих пр., но и сверстников. Контактные отношения существенно усиливаются, что во многом уменьшает эгоцентризм ребенка. Смена привычной для ребенка раннего возраста модели общения с одновекторной на многовекторную и поливалентную приводит к определенному кризисному состоянию и попыткам его преодоления. Эти процессы неизбежно оборачиваются явными попытками социализации и новыми формами общения – как с взрослыми, так и с ровесниками. Все это означает самоидентификацию ребенка и развитие классификационно-идентификационных отношений с окружающим миром. Ребенок готов его исследовать, познавать и принимать, и он уже четко дифференцирует свои отношения с взрослыми, «классифицирует» окружающих взрослых и учится выстраивать паритетные отношения с детским коллективом или отдельными сверстниками.

Помимо основных жанров, востребованных ранее, в эту возрастную группу могут быть добавлены малые жанры фольклора русского и других народов (считалки, скороговорки, пословицы, поговорки, загадки и т.д.) и их авторские аналоги; стихотворения и рассказы на семейно-бытовые темы, стихотворная дидактика, стихотворные сказки, поэмы, стихотворные рассказы, стихотворные и прозаические произведения о выборе профессии, о помощи родителям, о социальных ролевых играх детей, о детских увлечениях и т.д.

Старший дошкольный возраст (пять-семь лет) – период активной подготовки к школе, укрепления основных личностных черт, большей социализации и четкой мотивированности поступков и поведения. Однако именно в этом возрасте быстро развиваются и детские негативные качества (ложь, хвастовство, чувство зависти, при-

тязания на лидерство и пр.), что, естественно, требует очень осторожной педагогической коррекции. И тут бесценна роль детской литературы.

Для этой возрастной группы актуальны, с одной стороны, уже знакомые для ребенка жанры – малые и средние жанры мирового, русского фольклора и фольклора народов России: считалки, скороговорки, потешки, пословицы, поговорки, загадки, заклички, небылицы, песенки, календарные песни, сказки, как народные, так и авторские. С другой – приобщение к новым для ребенка жанрам: библейским историям и рассказам о святых, былинам, басням и т.д. В этом возрасте необходимо расширить и представления о поэзии и прозе. Восприятие привычных и знакомых жанров и тем – стихотворений и рассказов о природе, животном мире, праздниках и памятных датах, а также игровой поэзии и энциклопедических изданий – дополняется новым материалом – актуальными произведениями о ровеснике адресата, о проблемах роста и возрастных болезнях, о детском саде, школе и школьной жизни, учебным материалом для подготовки к школе и школьной жизни и т.д.

Младший школьный возраст (семь-десять лет) становится переломным и предкризисным периодом, ребенок коренным образом меняет свою жизнь и переходит от игры к учебе. Из яркой индивидуальности, которую развивали с разной степенью интенсивности, он превращается в члена достаточно крупного коллектива – класса. Ребенок еще дальше отходит от эгоцентрики и социализируется. Он вынужден открывать для себя различные типы и стили общения (с друзьями, родителями, одноклассниками, учителями и др.). Это, несомненно, отражается на организации речи ребенка. Он не может общаться в одном регистре с мамой и учительницей, с друзьями во дворе и во время ответа у доски. Взаимоотношения с ровесниками не всегда складываются ровно и удачно. Детская литература уже не только развлекает и учит, но и ставит довольно сложные проблемы и предлагает свой вариант решения. Для этого возраста взрослые стараются облечь психолого-педагогические вопросы в игровую форму, поэтому ребенку помимо жанров фольклора, включая изложение мифов, предлагаются жанры как лирического стихотворения, так и стихотворного рассказа, поучения, стихотворного экскурсионного путешествия; из прозаических жанров востребованы школьная повесть, природоведческая литература, рассказы о животных, о вещах и профессиях, повести-сказки, фэнтези и произведения научной фантастики. Существенной помощью ребенку оказывается также способность детской литературы решать учебные проблемы и задачи.

Писатели и поэты эту возрастную группу приглашают к исследованию возможностей родного языка, к пониманию специфики рифмы, лингвистическим экспериментам. Кроме того, художественные произведения могут дать ту литературную норму, которую ребенок возьмет за образец собственной речи и который будет использовать в повседневном общении всю дальнейшую жизнь. Литература активно формирует речевой этикет человека и определенный культурный уровень всего общества.

Ребенок в этот период своего развития очень эмоционален и экспрессивен, его воображение поистине волшебно. Литература и здесь способна дать психотерапевтический результат - с одной стороны, развить воображение, а с другой – уберечь от излишних страхов и треволнений, «отработав» их в художественных произведениях и пригласив ребенка к сопереживанию, сочувствию, состраданию. Литература способна развить чувство прекрасного. Но в то же время помочь ребенку увидеть в жизни и безобразное, и смешное, показать, что такое ирония и самоирония, т.е. направить стихийный, эмоциональный посыл в организованное русло, научить ребенка сознательно-эмоциональному отношению к миру и подготовить его к самому сложному возрасту взросления – переходному.

Г.К. Орлова *(Москва)*

МИСТИФИКАЦИЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ В СТРУКТУРЕ ВОЛШЕБНОЙ ПОВЕСТИ АНАСТАСИИ СТРОКИНОЙ «КИТ ПЛЫВЕТ НА СЕВЕР»

С точки зрения сюжета детская повесть Анастасии Строкиной «Кит плывет на север» достаточно традиционна и соединяет в себе черты романа-путешествия и романа-воспитания в миниатюре. Вымышленное существо мамору плывет по океану на спине огромного кита в поисках некого острова, хранителем которого он должен стать. Если мамору не найдет остров, который ему предназначен, то превратится в камень. Базовыми сюжетообразующими элементами являются тема поиска-путешествия и конфликт двух прогностических линий, двух сценариев – позитивного (или желательного) и негативного (или нежелательного). Основной сюжет прерывается вставками, каждая из которых представляет собой законченную историю.

Условная реальность произведения – это устроенный определенным образом и функционирующий по определенным законам мир со

своим летосчислением и создателем. Вымышленные факты переплетаются с реальными, имеющими соответствие в мире действительности, создавая эффект достоверности и физической доступности, подлинности того мира, в который сочинитель поместил свою вымышленную историю. Уже в начале повести, в авторском вступлении «Напутствие мореплавателям», простыми средствами создается ощущение географической подлинности. Это происходит благодаря описанию существующего в реальном физическом пространстве острова, в поисках которого путешествует маленький герой. Остров Беринга, крупнейший в составе Командорских островов, можно найти на карте, до него можно добраться по морю и по воздуху: автор не только называет географический объект, но и обозначает его место в окружающем пространстве, тем самым улавливая читателя на «крючок» достоверности.

Другим таким «крючком», создающим иллюзию подлинности окружающего мира, является этнокультурная основа повествования об Острове. Читатель попадает в мастерски расставленную ловушку аутентичности, сталкиваясь с историями и преданиями, стилизованными под алеутскую мифологию.

Этот план повествования, придающий всей повести характерную стилистическую окраску, проявляется во внесюжетных элементах, главным образом во вставных сюжетах. Образы псевдоалеутской мифологии в них контрастируют с нейтральным фоном основного сюжета, создавая ощущение аутентичности и раздвигая границы описываемого мира, выводя читателя за условные временные рамки «здесь и сейчас». Обрамляющий сюжет составляет план условного настоящего, в то время как вставные сюжеты отсылают читателя к далекому прошлому, к мифологическим временам, «времени сновидения».

Автор повести реконструирует элементы мифологического наследия российских алеутов, оставаясь, с точки зрения внутренних законов своего произведения, в поле «строгой достоверности»[1]. При этом используются следующие художественные средства.

1. Употребление иноязычных имен собственных, в том числе, личных имен, в бытовом сознании ассоциирующихся с именами из языков северных народов или индейцев. Это и прямые заимствования (Сунама, Кумаа, Гидгих, Ахсинун и др.), и описательные имена или дескриптивы (Женщина-Лиса, Черная Рыба, Желтая Луна и др.), относящиеся, в том числе, к антропоморфным персонажам.

---

[1] *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1995. С. 262.

По утверждению автора, иноязычные имена, используемые в тексте, являются подлинными алеутскими словами, каждое из которых имеет свое значение[2]. Так, имя Создателя описываемого мира Агугум, насколько нам известно, у алеутов действительно служит именем Бога.

2. Использование мифологических сюжетов, близких к известным из записей мифам, преданиям и легендам, характерным для так называемых примитивных культур[3].

«Все сказки я придумала сама», – признается Анастасия Строкина[4]. Вставные сюжеты повести связаны с миром искомого острова. Ввод вставных сюжетов мотивирован. Сюжеты являются содержанием сновидений главного героя. Одновременно с этим сон выполняет функцию обязательного условия в построении основного сюжета-путешествия: свой остров мамору должен увидеть во сне и узнать наяву. Решить такую сложную задачу ему предстоит как самому ленивому и сонному ученику в школе хранителей.

Сны являют собой мифологические сюжеты локального масштаба: они повествуют о происхождении Острова и событиях, с ним связанных.

Первый сон – об Острове-и-его-братьях – вводит фигуру Создателя, Агугума, небесного творца, и представляет собой космогонический миф, повествующий о тех временах, когда камни были живыми, а материки и острова еще не нашли свое место и бродили по океану. Это единственный сюжет, выходящий за рамки географии самого Острова.

Второй сон, о тюлене Акибу и морском чудовище, дан через пересказывание спутнику о герое и близок к тотемическим мифам.

Третий сон, сдвоенный, «Как на острове появился песец» и «Лазоревая луна», можно отнести к так называемым этиологическим мифам.

Четвертый сон представляет собой трансформированный орфический миф: схождение жены рыбака в царство мертвых (деревню

---

[2] *Савушкина Н.*, Строкина А. Кит плывёт на север. Интервью. 2015. 25 сент. URL: http://kompasgid.ru/reviews/anastasiya-strokina-kit-plyvyot-na-sever (дата обращения 10.04.2018).

[3] *Гончарова А.А.* Мифология и фольклор алеутов (на материале труда святителя И. Вениаминова «Записки об островах Уналашкинского отдела» [1840 г.]) // Гончарова А.А. «Камчатка разными народами обитаема» : материалы XXIV Крашенинников. чтений. Петропавловск-Камчатский, 2007. С. 57–60. URL: http://www.kamlib.ru/resourses/mifaleut.htm (дата обращения 05.04.2018).

[4] *Савушкина Н.*, Строкина А. Кит плывёт на север.

мертвых), воссоединение с близкими и решение добровольно остаться с ними.

Пятый сон, «Про Великана», является, так же как и сюжет о песце, разновидностью этиологического мифа. В нем объясняется происхождение водорослей, ягод и грибов, а также людей на Острове.

Таким образом, в тексте представлена целая палитра сюжетов, относящихся к далекому прошлому и призванных объяснить происхождение самого географического объекта, его населения, флоры и фауны, охарактеризовать образ жизни населения (рыболовецкий промысел), окружающий мир острова, что приводит к созданию целостной картины в сознании читателя.

3. Элементы речевой стилизации: использование конструкций и оборотов, характерных для творчества в устной традиции.

Повесть «Кит плывет на север» обнаруживает черты речевого полифонизма, включая: 1) речь повествователя обрамляющей истории (первичный нарратор[5], или нарратор 1), 2) речь персонажей основного сюжета, 3) речь повествователя вставных сюжетов (вторичный нарратор[6], или нарратор 2), 4) речь персонажей вставных сюжетов.

В речи нарратора 2, равно как и в речи персонажей вставных сюжетов, проявляются стилистические особенности, которые придают повести особый колорит, как если бы в ней содержались подлинные предания, сказания, мифы и легенды народа, населяющего Командорские острова: упрощение синтаксических форм, парцелляция, лексические повторы и т.п.

Вышеописанные приемы, присутствующие во вставных сюжетах, касающиеся как стилистических средств, так и самих сюжетных схем, придают тексту повести признаки аутентичности и, как следствие, достоверности в том, что касается этнокультурной основы повествования. Следует отметить, что людей, знакомых с культурой российских алеутов, крайне мало, а, следовательно, в массовом сознании отсутствуют критерии верификации. Сочетание этнокультурной мистификации, реализующейся через вставные сюжеты, с географической привязкой (реальный остров в реальном море) создает ощущение подлинности пространства, в котором разворачивается действие, таким образом допуская присутствие волшебного, фантастического в «настоящем» мире. Данный эффект сродни тому, который наблюдается в литературной сказке, когда фоном или об-

---

[5] *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 45.

[6] Там же.

рамлением чуда становится реальный физический мир с присущими ему особенностями.

Представляется, что реальные и псевдореальные элементы равнозначны с точки зрения воздействия на читателя. Это связано с особенностями функционирования «фикционального произведения», а именно с тем, что «независимо от их происхождения из реального, культурного или воображаемого миров все тематические единицы, входя в фикциональное произведение, непременно превращаются в единицы фиктивные»[7], а значит, условные и допускающие уравнивание, и, следовательно, всё, обладающее минимальными признаками достоверности, может считаться таковым.

Ши Юйцин *(Хэнань, КНР)*

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА КОМИЧЕСКОГО В ЦИКЛЕ В. ДРАГУНСКОГО О ДЕНИСЕ КОРАБЛЕВЕ

В.Ю. Драгунский (01.12.1913–06.05.1972) – детский писатель, обратившийся к жанру юмористического рассказа и создавший известный цикл «Денискины рассказы».

Писатель моделирует комические ситуации, отпускает шутки в адрес своих героев, высмеивает отдельные недостатки, при этом объектом комического осмеяния становятся не только герои-дети, но и взрослые. Писатель воссоздает саму атмосферу жизни маленьких персонажей, обаяние детства, процесс воспитания ребенка и его динамичное взросление. Именно поэтому комическое предстает не столько сатирическим компонентом, сколько юмористическим. Задача писателя – несколько подкорректировать отдельные недостатки героев, избавить их от частотных «болезней роста», подчеркнуть ошибки родителей и воспитателей, но и сблизить героев разных поколений.

Приемы достижения комического эффекта в сборнике «Денискины рассказы» весьма разнообразны. Среди языковых средств можно выделить синтаксические средства комического, с помощью которых писатель передает особенности детской речи и, как следствие, детской психологии, неустойчивой и эмоциональной. Так, в рассказах «Что я люблю…», «…и чего не люблю», «Что любит Мишка» главным средством комического становится создание однородных синтаксических конструкций, подкрепленных перечисли-

[7] *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 20.

тельной интонаций; все это, соединяясь вместе, создает пеструю и причудливую картину, полную юмора.

Сходный прием использован в рассказе «Сражение у Чистой речки», где за однородными синтаксическими конструкциями стоят определенные действия, которые выстраивают конкретную цепь поступков героев. В данном рассказе яркие мизансцены вызывают комический эффект потому, что они исходят не от детей, шумящих, шалящих и помогающих экранным актерам сражаться с врагами, а от солидных серьезных взрослых – учительницы Елены Степановны, пытающейся утихомирить школьников, гражданки-зрительницы, лысого дядьки. Автору важно показать, что когда в веселую детскую кутерьму вмешиваются взрослые, то вместо того, чтобы успокоить ребят, они создают трагикомическую фарсовую ситуацию, включаясь в общую сумятицу. А герои-дети действуют целенаправленно, чтобы помочь положительным персонажам фильма победить врагов.

К синтаксическим средствам комического можно отнести и нарочитую парцелляцию. К примеру, в рассказе «Запах неба и махорочки» повествователь эмоционально передает свои ощущения от несостоявшегося полета на легкомоторном самолете. Эмоции героя слишком сильны, чтобы передать их с помощью одного предложения, ему необходимы паузы и восклицания для адекватной передачи своих переживаний.

Эмоциональной может быть и речь взрослого, которая передается с помощью парцелляции. К примеру, матери Дениса необходимо уговорить сына использовать старую игрушку – медведя – вместо боксерской груши. Для аргументации героиня использует короткие рубленые фразы, оформленные в отдельные восклицательные предложения («Друг детства»).

Таким образом, синтаксические средства создания комического эффекта –нагромождение однородных синтаксических конструкций, синтаксический параллелизм, парцелляция – необходимы для выявления особенностей поведения героев, их эмоционального состояния, создания их психологических портретов.

Достаточно распространенными средствами создания комического эффекта стали лексические. Прежде всего, можно выделить такой прием, как неправильное употребление устойчивых выражений, фразеологизмов или частотных фраз взрослых. К примеру, в рассказе «Профессор кислых щей» главный герой слышит незнакомое выражение от своего отца, который устал после рабочего дня, хочет отдохнуть и от работы, и от каверзных вопросов сына. Отец с иронией называет сына профессором кислых щей, но маленький ре-

бенок, наивный и неискушенный, чувствует некоторый подвох в отцовских словах. Мама героя, выручая мужа, провоцирует дальнейшее употребление Денисом этого выражения без иронического подтекста. И когда Денис слышит слово «профессор», он автоматически подставляет вторую часть, не понимая, что ирония для настоящего профессора может стать обидной.

Большое количество примеров неверного словоупотребления можно увидеть в рассказе «Живой уголок». Во-первых, ребенок не совсем верно понимает значение выражения «живой уголок». Он воспринимает эти слова в буквальном смысле – место, где будут жить животные, а поскольку детская душа широкая, то возникает идея заполучить в живой уголок габаритных животных – зубробизона, нильского крокодила и т. д. Рыбки, которых хотела купить мама для живого уголка, стоят слишком дорого, поэтому героиня использует выражение «рыбки кусаются», значение которое трудно объяснить ребенку.

Ребенок и сам готов придумать оригинальную фразу, но она будет иной по своей природе, нежели у взрослого человека. Если взрослый использует общепринятые метафоры, то ребенок создает неологизмы на основе оригинального сравнения: «Одна нога действительно доставала самым носком до края педали, зато другая висела в воздухе, как макаронина»[8] («Мотогонки по отвесной стене»). Рождается неологизм – «макаронная нога». Однако в этом же рассказе явлен и другой принцип создания неологизма – перевод сочетания существительного с глаголом в глагольную форму: «Я сообразил, что это Мишкин Федька наконец почайпил»[9].

Ребенок может заимствовать из взрослой речи слова и словосочетания, несвойственные детской речи. К примеру, Аленка вместо того, чтобы сказать, что надо сделать перерыв в работе и отдохнуть, произносит слово, услышанное от взрослых, но очень емкое и лаконичное: «Я устала! Перекур!»[10] («Зеленчатые леопарды»). Похожий прием использован в речи Дениски. Только если Аленка заимствует слово из пласта разговорной лексики, то Денис обращается к бюрократическому штампу: «Плохо вы снабжаете население мышками первой необходимости»[11] («Живой уголок»).

В этом же рассказе Денис пытается объяснить маме разницу

---

[8] *Драгунский В. Ю.* Денискины рассказы. М., 2015. С. 36.

[9] Там же. С. 41.

[10] Там же. С. 72.

[11] Там же. С. 323.

между белыми и серыми мышами и использует сравнение, которые, очевидно, не раз слышал от той же мамы. Зоосемантика заменена продовольственной: « – Ну, что ты, мама, – сказал я, – какое может быть сравнение? Серые мышки – это как простые, а белые – вроде диетические, понимаешь?»[12].

К речевым средствам создания комического можно отнести и оригинальные и неожиданные сравнения. Детское сознание ребенка уникально, оно выстраивает неожиданные ассоциации, оживляет или, наоборот, овеществляет окружающий мир, который постепенно осваивается ребенком. Кроме того, ребенок со временем подходит к образному мышлению и к постепенному освоению мира. Именно поэтому для героя становится важным не только выявить какое-то явление, но и подобрать ему адекватную ассоциацию. Так, например, герой цикла понимает, что мама живо реагирует на его поведение и поступки, чувствует ее настроение и состояние и даже пытается сказать об этом. Но для того чтобы передать эмоции мамы, ребенку важно показать изменение ее состояния. Денис инстинктивно чувствует реакцию близкого человека и даже передает ее с помощью оригинального сравнения. Однако он еще не в силах уследить за мимикой мамы, всеми движениями лица, поэтому обращает внимание на глаза. Они не просто становятся выразительными и меняют цвет, но в них видна вся эмоциональная палитра, которая для Дениски сведена к оригинальному сравнению: «Тут мама посмотрела на меня, и глаза у нее стали зеленые, как крыжовник, а уж это верная примета, что мама ужасно рассердилась»[13] («Тайное становится явным»).

Прием неожиданного сравнения использован Драгунским и в случае описания Денисом карнавального костюма снежинки: «И еще было очень много белых “снежинок”. Это такой костюм, когда много белой марли, а в середине торчит какая-нибудь девочка»[14] («Кот в сапогах»). Главной становится не сама девочка, а именно костюм, антураж, поскольку же девочек в таких костюмах оказывается на празднике много, то они в глазах героя превращается в нечто опредмеченное и овеществленное.

Ребенок из семьи интеллигентов, коим является Денис Кораблев, не может точно описать место, куда уборщица тетя Дуся складывает свой инвентарь, поэтому благодаря неожиданному сравне-

---

[12] *Драгунский В. Ю.* Денискины рассказы. М., 2015. С. 323.

[13] Там же. С. 33.

[14] Там же. С. 162.

нию подсобное помещение под лестницей в интерпретации героя превращается в кабинет: «И мы побежали к ней, а у нее свой отдельный кабинет под лестницей, там щетки стоят и ведра»[15] («Ровно 25 кило»).

Лексические средства комического включают в себе разного рода оговорки и описки. Оговорки выдают не столько невнимательность героев, сколько их волнение. Так, Денис, которому поручили смотреть за собакой Чапкой, не смог дифференцировать ее от других скотч-терьеров и запер в доме вместо одной Чапки еще двух соседских собак. Волнение героя, усиленное «разбирательством» соседей, которые решили, что Денис – «похититель собак», заставляет его оговориться и переставить местами слоги двух разных слов: «И только третья собака стоит возле нас и вертиком хвостит. То есть хвостиком вертит»[16] («Похититель собак»). Этот же прием оговорки использует писатель в рассказе «Главные реки». Невыученные уроки приводят к тому, что герой после плохо услышанной подсказки превращает «мужичка с ноготок» в «мужичонку с ноготком», а реку Миссисипи – в реку «Миси-писи»[17] («Главные реки»).

Одним из приемов создания комического в произведениях В. Драгунского можно назвать оксюморон. Детская речь, отражающая мышление ребенка, порой оказывается парадоксальной, а одним из способов проявления парадоксальности мышления становится оксюморонность речи ребенка. Оксюморон встречается тогда, когда Мишка Слонов активно перечисляет то, что он любит. Предлагая «продовольственный перечень» объектов «любви» (торт, пирожные, пряники и т.д), Мишка с трудом вспоминает тех, кого он любит. « – Ой, – сказал он смущенно, – чуть не забыл! Еще – котят! И бабушку!»[18] («Что любит Мишка»).

Похожее оксюморонное сочетание явлено писателем в рассказе «Мотогонки по отвесной стене». Ловкость Дениски при катании на велосипеде достойна всяческой похвалы, поэтому писатель, апеллируя к детскому типу мышления, говорит не только о звании – «чемпион мира», а расширяет и придает большую солидность и без того высшему титулу, вкладывая в уста детей особое выражение – «чемпион мира и его окрестностей»[19].

---

[15] *Драгунский В. Ю.* Денискины рассказы. М., 2015. С. 256.

[16] Там же. С. 275.

[17] Там же. С. 380.

[18] Там же. С. 436.

[19] Там же. С. 34.

Кроме синтаксических и лексических средств, фонетические средства тоже занимают видное место в создании комического эффекта. Например, в рассказе «Заколдованная буква» воспроизведен полилог троих детей, которые обсуждают растущие на елке шишки. Но у них всех одинаковая проблема – передние молочные зубы выпали, и они не смогут правильно произнести это слово. Комизм заключается в неправильной аргументации: каждый герой слышит ошибки других, но не замечает своих. Выпавший зуб может быть причиной дефекта речи, но в данном случае не является причиной неверного произнесения буквы.

Итак, языковые средства комического, используемые Драгунским, очень разнообразны. Комический эффект может проявляться на лексическом, синтаксическом и фонетическом уровнях. Используются такие разнообразные средства и приемы, как комическое несоответствие, перечисление, парцелляция, неожиданное сравнение, неверное словоупотребление, оговорки и описки, оксюморон, неправильное произношение слова. Автор воссоздал весьма интересный и яркий мир детства.

О.М. Кириллина *(Москва)*

«МУЛЬТИКИ» М.Ю. ЕЛИЗАРОВА КАК СОВРЕМЕННЫЙ РОМАН ВОСПИТАНИЯ: ПОПЫТКА ВОСКРЕШЕНИЯ ОТЦА

В романе М.Ю. Елизарова «Мультики» (2010) взросление главного героя происходит в эпоху перестройки: страна рвется к свободе, а юноша освобождается от «внутреннего телесного зажима»[1]. «Мультики» можно условно поделить на три части. В первой подросток Герман резко отдаляется от родителей-интеллигентов, становится одним из тех, из кого ковались кадры для ОПГ. В стиле «чернухи» 90-х обрисовывается ситуация духовной безотцовщины, история оступившегося юноши. Вторая часть – пародия на советский роман воспитания. В соответствии с жанром важная роль придается образу наставника. В детской комнате милиции Герман попадает в руки Разумовского, в прошлом маньяка, которого успешно «перековали», и теперь он сам перевоспитывает оступившихся недорослей. Результат перековки – внутренний надлом в Германе. В конце романа происходит реабилитация героя с помощью психиатра

[1] *Елизаров М.Ю.* Мультики. М., 2010. С. 16.

Божко. Финал вполне положительный и традиционный для романа воспитания: герой поступает в институт, как и мечтали его родители, наставник Разумовский и доктор Божко.

Судьба главного героя «Мультиков» вызывает вопросы о роли отцовского (мужского) начала в формировании личности. Три части романа можно разделить по принципу присутствия в жизни героя Отца в различных ипостасях. Начало «Мультиков» – ситуация духовной безотцовщины, роль отца в жизни главного героя ограничивается грубоватыми комментариями насчет его поведения, которые не трогают мальчика. Затем появляется сильная фигура Отца – Разумовский, пугающий, чуждый подростку: риторика советских романов воспитания в устах воспитателя кажется Герману неуместной, искусственной, отталкивающей. Несмотря на фамилию, Разумовский – Отец в мистической ипостаси, он имеет сверхъестественную власть над юношей, он творит нового человека, он карает, подавляет, стыдит и мстит. В нем как будто сосредоточивается энергия, мощь, исходящая от умирающей советской империи, переходящей из реальности в прошлое и превращающейся в легенду, миф, культ. В третьей части функции отца выполняет психиатр с говорящей фамилией Божко – это отец мудрый, снисходительный и защищающий.

В романе есть не только конфликт отцов и детей, но и спор различных систем ценностей, связанных с образами отцов, Разумовского и Божко: идеалы эпохи советского тоталитаризма противопоставляются принципам свободы, реализующимся через атмосферу эпохи перестройки и через постмодернистскую манеру изложения в романе. Перестройка – время резкого разрыва с идеалами отцов. Постмодернизм – эпоха бунта против Отца как Творца, Логоса, властителя. Например, Р. Барт объявил о смерти автора, отца текста. А Ж. Лакан, в отличие от З. Фрейда, считал, что важен не конкретный отец в жизни ребенка, а символический, Имя Отца. Ж. Делез и Ф. Гваттари доказывали, что теория об эдиповом комплексе стала в современном мире одним из способов оправдания подчинения, эксплуатации.

Нельзя сказать, что Герман из «Мультиков» бунтует против власти отца. Бунт – это серьезная жизненная позиция и готовность к сильным поступкам. Германа ведет по жизни инстинкт. В начале романа этот юноша из интеллигентной семьи после переезда с родителями в большой город легко, естественно вливается в компанию местных хулиганов и начинает заниматься с новыми приятелями вымогательством денег у прохожих. Эта легкость объясняется и его подростковым возрастом, и временем перестройки в стране, высту-

пающим резонатором. Герман начинает напоминать человека-«шиза», т.е. свободного индивида, каким он представлялся Ж. Делезу и Ф. Гваттари: этот здоровый, сильный организм легко освобождается от духовных переживаний, сомнений, сковывающих личность. При первом столкновении с местной шпаной он неожиданно обнаруживает в себе естественные, непосредственные, присущие ему от природы установки: его нельзя безнаказанно бить и унижать – он сразу дает сдачи, он также выясняет, что умеет хорошо драться.

В «Мультиках» показана пропасть между атмосферой безотцовщины, в которой оказался Герман, и эпохой социалистических идеалов, основанных на маскулинном культе героической личности, готовой к самоотречению. Но Елизаров, введя пушкинский код в роман, задает еще одну шкалу ценностей – классические представления о долге и чести. Явственны параллели «Мультиков» с «Пиковой дамой» А.С. Пушкина, но не менее весомо сходство с «Капитанской дочкой» (конфликт «отцов и детей» – недоросль в бандитской шайке – арест). Сопоставление с повестью Пушкина выявляет остроту вопроса о материнском и отцовском началах в стиле воспитания и в стиле управления государством. В финале «Капитанской дочки» главную партию исполняют женщины. В романе Елизарова ощущается необходимость в сильном отцовском начале: примиряющий финал обусловлен появлением доктора Божко.

Петр Гринев кажется полной противоположностью Германа, и это, в частности, проявляется в их перемещениях по стране, которые задаются их родителями: Германа везут поближе к крупному городу ради института, а Гриневы отправляют сына подальше от столицы, чтобы он получил подлинно военное, а не бездельное образование. Однако в итоге герои оказываются в схожей ситуации: они оба попадают в шайку, нарушая установки своих родителей. Этому способствует отстраненность родителей и от них, и от происходящего в стране. Кодекс чести отца Гринева – это узкосословные правила поведения служилого дворянина. «Интеллигентность» родителей Гринева не столько человеческие качества, сколько знак принадлежности к определенной социальной нише, и первоначальная их цель и приоритет в воспитании сына – получение им образования. Кодекс чести Петруши в значительной степени формируется из общения с Савельичем (верность) и гувернером-французом Бопре (рыцарский, куртуазный кодекс чести, пусть и в карикатурном виде). Герман образцы для подражания находит в видеосалонах и среди новых приятелей, которые с уважением относятся к нему, в отличие от его родителей.

Героям обоих произведений кажется, что они взрослые. Петруша бездумно проигрывает выданные отцом деньги – Герману вырученных незаконным путём средств хватает на модную одежду и технику. Гринев отстаивает свою честь на дуэли – Герман дерётся со школьным хулиганом. Петруша готов жениться – Герман раньше всех своих одноклассников вступает в половые отношения. Но им обоим приходится пройти настоящую, жестокую инициацию. Во взаимоотношениях Гринева и Пугачева шлифуются жизненные принципы юноши, и ему открывается опасность полного разрыва с законом, абсолютной независимости, выражающейся и в дуэли, и в бунте. Во время ареста закаляется его характер: не через эффектные, куртуазные поступки, а ценой собственного позора Гринев доказывает готовность защищать честь дамы. И все же решающим в его судьбе оказывается слово Екатерины II и смелый поступок Машеньки, готовой, как и ее мать, идти за любимым до последнего. Екатерина II в повести – правитель, соединяющий в себе мужскую волю, решительность и женскую гибкость, чуткость. Именно такой синтез становится залогом счастливого финала «Капитанской дочки».

Окончание романа «Мультики» нельзя назвать счастливым, хотя он и соответствует законам жанра: герой уходит из шайки и поступает в институт.

Пытаясь уйти от милиции, Герман бежит по аллее, посвященной героям Краснодона. Оказывается, что образы из советского детства прочно укоренились в его подсознании, поэтому в детской комнате милиции он представляет себя партизаном в плену и принимает решение не выдавать своих товарищей. Но происходящее там начинает напоминать не героическую повесть, а страшные истории из советского детства и сюжет романа Э. Берджесса «Заводной апельсин», рассказывающий о перевоспитании садиста. Тема жестокости была в СССР табуирована, поэтому, например, «Заводной апельсин», обличающий, с точки зрения советских критиков, европейский образ жизни, не был опубликован в то время. Тема жестокости выходила наружу в народном, неофициальном жанре садистских стишков, позволявшем взаимодействовать с этой подавляемой областью психики. Герман в диафильме о похождениях маньяка Алешки Разумовского, мстящего своим одноклассникам за унижения, соприкасается с подпольем своей души и, как и Гринев через наблюдения за Пугачевым, видит обратную сторону своих жизненных установок. Принцип давать сдачу обидчику, не задумываясь, теряет свое обаяние, и Герман освобождается от мстительных чувств по отношению к своим одноклассникам. Однако в детской комнате

милиции в нем происходит надлом: «свободный» юноша оказывается слабым и незащищенным перед психологическим давлением и манипуляциями, его пугают и обескураживают чудеса, которые демонстрирует ему Разумовский, и Герман выдает всех, в отличие от героев Краснодона, о которых напоминает в начале этой части Елизаров. Не происходит настоящего исправления: Герман не раскаивается в прошлых поступках, остается лишь мучительное чувство стыда из-за того, что он выдал сообщников. А поступление в педагогический институт не превращает Германа автоматически в интеллигента и наставника, как мечталось Разумовскому.

Герману требуется реабилитация, потому в романе и появляется психиатр Божко. Его образ максимально приземлен. Он врач, и на всё, что произошло с Германом, он смотрит как на симптомы болезни, а не как на мистический опыт. У доктора Божко есть простой рецепт и четкий план: его функция как отца в том, чтобы научить Германа навыкам самоконтроля, способам управлять приступами. Несмотря на обязывающую фамилию, Божко не судит героя с точки зрения морали, не пытается перековать его, сотворить из него Человека, а учит обращать на пользу особенности собственного характера.

Постмодернизм, упокоивший Отца, стал прививкой, необходимой Европе после событий первой половины XX в. и России, сбросившей путы тоталитаризма, для того чтобы укрепить способность человека оставаться в состоянии здорового сомнения и противостоять манипуляциям. Но, борясь за свободу от идеологии, сбрасывая все внешние наслоения, цитаты и клише, пытаясь пробиться к незамутненному центру человека, постмодернисты отказываются от идеи личности, а в лице Делеза и Гваттари приходят к образу свободного «шиза», который не отягощён принципами, чувством долга и у которого нет ощущения собственных границ. В романе Елизарова происходит воскрешение Отца, а его наиболее приемлемой ипостасью оказывается образ психиатра, для которого герой – больной, требующий лечения. Божко предлагает схему лечения, и хотя она не покрывает весь его травматичный опыт и все потребности, но у героя появляется ощущение защищенности.

В.Е. Шинкарук *(Москва)*

«ПРЕССА ДЛЯ ДЕТЕЙ» И «ШУМ ВРЕМЕНИ»: К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ЖУРНАЛА «ЮНОСТЬ»

Журнал «Юность» традиционно воспринимается как стартовая площадка для ряда известных российских писателей и поэтов, впоследствии получивших мировую известность (В.П. Аксенов, А.Т. Гладилин, А.А. Вознесенский и др.). Само название этого издания принято связывать с тематикой, обусловленной новыми тенденциями в общественной жизни страны во второй половине 1950-х – начале 1960-х годов, процессом «оттепели» и судьбой поколения, чья юность пришлась на этот период. Между тем в истории появления журнала все не столь уж однозначно. Даже то, что его издание было изначально инициировано исключительно В.П. Катаевым, отчасти является результатом последующего мифотворчества. В действительности путь от замысла издания до его осуществления, а тем более до первых публикаций названных выше авторов был весьма причудлив, о чем свидетельствует ряд архивных документов.

Идея издания журнала принадлежала детской писательнице М.П. Прилежаевой, письмо которой в секретариат Союза советских писателей СССР и стало отправной точкой, положившей начало процессу создания «Юности». Однако идейный и тематический облик журнала в том виде, в каком он предстал перед читателями первых его номеров, не имел ничего общего с первоначальным замыслом Прилежаевой и предложенным ею обоснованием необходимости появления нового литературно-художественного журнала для определенной части молодой аудитории как особой формы «прессы для детей»[1].

В письме Прилежаевой, содержавшем экскурс в историю развития российской детской периодической печати и обзор основных изданий для детей с 1913 г. (когда в России существовало 24 подобных журнала), отразилось изменение содержания и тематики детских журналов, социального лица читателя. Анализ ситуации позволил автору письма сделать неутешительные выводы: если в 1933 г. (когда в СССР якобы была полностью ликвидирована безграмотность и введено в качестве обязательного всеобщее начальное образование) количество журналов сокращается, но их разнообразие «еще внушает оптимизм»[2], то к 1953 г., когда в стране было введено

---

[1] РГАЛИ. Ф. 631 Оп. 36. Ед. хр. 266А.

[2] Там же.

всеобщее семилетнее образование, издается всего лишь два детских журнала – «Пионер» и «Мурзилка». Все это, по мнению Прилежаевой, диктует необходимость создания еще хотя бы одного детского журнала под руководством ССП СССР, что может послужить мощным стимулом для развития детской литературы.

Следующий этап подготовки к изданию журнала уже связан с именем В.П. Катаева, тоже отправившего письмо, но уже на имя А.М. Румянцева, на тот момент заведующего отделом науки и культуры ЦК КПСС. В этом письме уже фигурирует название будущего издания и меняется возрастная характеристика потенциального читателя: «Журнал «Юность», как я себе представляю, должен быть, прежде всего, журналом литературно-художественным. Половина или даже больше половины объема должна уделяться печатанию романов, повестей, рассказов, поэм и стихов, рассчитанных на юношескую аудиторию»[3]. Процесс «взросления» «Юности» в письме Катаева происходит стремительно. Издание, по его словам, должно стать постоянной трибуной для выступления детских и юношеских писателей по вопросам «молодежной литературы».

Катаевские представления о структуре журнала и его редакционных отделах, о его тематической и жанровой специфике в значительной степени совпадают с предложениями Прилежаевой. Более того, оба письма сближает идеологический пафос, отражающий тенденции времени: речь идет о задачах политического, морального и эстетического воспитания молодого поколения средствами художественной литературы. Но если Прилежаева наивно-прямолинейно, хотя и очень искренне, видела цель журнала в работе с читателем, сознание которого лишь формируется (неслучайно она предполагала создание приложения для дошкольников), то у Катаева, в письме которого содержались все «ритуальные» идеологические сентенции, изначально были совсем иные планы, о чем свидетельствуют расставленные в письме содержательные акценты.

О самом юном читателе, первоначальном адресате Прилежаевой, Катаев упоминал только в самом последнем абзаце, не исключая публикации в журнале стихов, сказок и картинок для маленьких. Перспективы развития «Юности» он связывал с деятельностью отдела критики, который, согласно его замыслу, мог развернуть на страницах журнала дискуссии, способные привлечь не только детских, но и «взрослых» писателей и широкую молодежную аудиторию.

---

[3] РГАЛИ. Ф. 631 Оп. 36. Ед. хр. 266А.

Так постепенно вызревала концепция журнала как рупора поколения, выражавшего его настроение и приоритеты. Метаморфоза первоначального замысла была обусловлена динамикой развития общественно-политической и литературно-художественной жизни в стране. Как вспоминал позднее С.Д. Довлатов, «это было время великих иллюзий, огромных надежд. Многим казалось, что литературный процесс может быть восстановлен, что могут быть наведены мосты от классической русской литературы к здоровым художественным тенденциям начала шестидесятых годов».[4] Новый молодежный журнал стал отражением этих тенденций, формой поиска не только новых имен, но и новых подходов к осмыслению происходящих событий. Катаев как первый главный редактор издания не побоялся взять на себя ответственность за кардинальное изменение редакционной политики. И место на страницах «Юности» заняли не пионерские рассказы, а прозаические и поэтические произведения молодых, нередко фрондирующих авторов, осознавших себя поколением и призванных стать участниками тектонических изменений в жизни страны. «Аксенов и Гладилин были кумирами нашей юности. Их герои были нашими сверстниками. Я сам был немного Виктором Подгурским. С тенденцией к звездным маршрутам <…> Аксенов и Гладилин были нашими личными писателями. Такое ощущение не повторяется»[5] – так выразил Довлатов роль новой литературы в сознании молодой аудитории.

В 1985 г. Аксенов вспоминал, что журнал с первых выпусков привлек к себе внимание молодых читателей и казался глотком свежего воздуха: «”Юность” поразила всех хотя бы просто своим дизайном, необычными шрифтами, новым форматом. Вслед за этим она едва ли не буквально распахнула окно в сверкающий и грохочущий мировой океан <…>»[6]. В предисловии к архиву журнала, расположенному на официальном сайте «Юности»,[7] это состояние очень точно характеризуется с помощью мандельштамовского определения «шум времени», обозначившего ощущение причастности к пересозданию жизни, которое уже никогда не возвратится. Потребность воссоздать «шум времени» испытывали не только молодые писатели и поэты, но и сам Катаев, менявший курс «Юности», как

---

[4] *Довлатов С.* Собр. соч.: в 4 т. СПб., 2005. Т. 2 С. 361.

[5] Там же. Т. 4. С. 282.

[6] *Аксенов В.* «Юность» бальзаковского возраста. Воспоминания под гитару // Октябрь. 2013. №8. URL: http://magazines.russ.ru/october/2013/8/6a.html

[7] Редакция журнала «Юность». URL: http://unost.org/?page_id=406

рулевой корабля, плывущего по «грохочущему мировому океану».

В процессе этого непрерывного движения он создал новый тип журнала, который, по сути, опередил свое время и функционировал по законам современных изданий, по модели, актуальной и для сегодняшних литературно-художественных журналов: понимание специфики собственной читательской аудитории, ее литературных вкусов и тематических предпочтений, выбор близких к ней по возрасту и идеям авторов. Путь, пройденный от идеи до ее первоначального воплощения и дальнейшей реализации, превращение «прессы для детей» в издание, выразившее особенности менталитета определенного среза социума, стали свидетельством уникальности не только самого журнала, но и тех процессов, которые происходили в общественной и духовной жизни страны в середине XX в.

Заключительное пленарное заседание

А.И. Чагин *(Москва)*

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОЭТИЧЕСКИХ СИСТЕМ В 1920–1930-Е ГОДЫ: МЕЖДУ «ПЕТЕРБУРГСКОЙ ШКОЛОЙ» И АВАНГАРДОМ

В 1923 г. Мандельштам пишет «Грифельную оду» – произведение, заставившее одного из критиков в его размышлениях о драматической ситуации, в которой оказалась тогда русская поэзия (и, конкретнее, акмеизм), констатировать: «Гумилев умер, Ахматова молчит, Мандельштам “Грифельной одой” пошел по новому пути»[1]. «Новым путем», естественным для поэта, стал путь «в заумный сон», о неизбежности которого поэт писал двумя годами раньше, в стихотворении «Я по лесенке приставной…», – путь резкого усложнения поэтического образа (вплоть до его зашифрованности), когда перегруженность смыслом рождает в произведении смысловые темноты. Даже в пределах цикла 1921–1925 гг. годов, ставшего рубежным этапом творчества поэта, заметно целеустремленное и все более радикальное движение по этому пути – от «Концерта на вокзале» к «Я по лесенке приставной…» и, далее, к «Нашедшему подкову» и «Грифельной оде».

Показателен сам призыв к уходу в «заумный сон», идущий от поэта, чье имя ассоциировалось с первым «Цехом поэтов», стояло рядом с именем А. Ахматовой в представлениях современников об акмеистическом направлении в развитии русской поэзии. Здесь открывается интереснейшая страница литературной истории, позволяющая увидеть, каким образом поэтический мир одного из признанных мастеров акмеизма оказался открыт, говоря словами В. Ходасевича, «бесам» русского авангарда; насколько были справедливы представления современников о творческом потенциале акмеизма; и, наконец, насколько акмеистическая «программа» оказалась разомкнутой во взаимодействии с иными путями творчества.

Вспоминая слова В. Вейдле о том, что «вывеска “Акмеизм” была <…> стараниями Гумилева сохранена и благодаря этому “перешла в историю”»[2], стоит принять во внимание следующее: случилось это

---

[1] *Друзин В.* Звезда. 1928. № 6. С. 131.

[2] *Вейдле В.* Петербургская поэтика // *Вейдле В.* О поэтах и поэзии., Paris: YMCA-PRESS, 1973. С. 112.

в первую очередь потому, что за этой «вывеской» открывалось гораздо более широкое, нежели собственно акмеизм, развивающееся явление. Речь идет о том направлении традиционалистской поэзии постсимволизма, которое В. Вейдле, имея в виду и внутреннюю связь с Петербургом, и место создания первого «Цеха поэтов», назвал «петербургской поэтикой», подчеркнув в то же время, что поэтика эта, включающая в себя и акмеистические принципы творчества, в рамки акмеизма никак не вмещается. При этом В. Вейдле обозначил истоки нового пути русской поэзии, назвав имена И. Анненского, М. Кузмина, А. Блока, А. Ахматовой, О.Мандельштама, Н. Гумилева и заметив: «Можно считать, что на этом средокрестьи и родилась петербургская поэтика»[3].

Очевидно, что представленный здесь круг имен действительно не вмещался в границы «цехового акмеизма», что за этими именами открывались истинные очертания происходившего поэтического поворота, не сводящегося к торжеству одной художественной «системы» над другой, но наглядно демонстрирующего прозрачность, а порой и условность внутрилитературных перегородок. А за этими именами стояли и другие – следующее поэтическое поколение, поколение третьего Цеха, имевшее уже непрямую связь с акмеизмом, предпочитавшее определение «примыкавшие к акмеизму»[4]; позднее их стали называть «младшими акмеистами»[5]. В. Брюсов, обращаясь к творчеству этих поэтов, называл их «неоакмеистами»[6], а Г. Адамович, сам, как известно, в этот круг входивший, придумал и шутливое определение «полуакмеисты»[7]. Позднее появляется термин «постакмеизм»[8]. Влияние этой традиции было очень широким, оно во многом определяло содержание целого ряда поэтических альманахов и сборников[9], охватывало широкий, нередко выходящий далеко за

---

[3] *Вейдле В.* Петербургская поэтика // *Вейдле В.* О поэтах и поэзии., Paris: YMCA-PRESS, 1973. С. 110–111.

[4] См.: Цех Поэтов. Альманах. Берлин, 1923. С. 7.

[5] См.: Антология петербургской поэзии эпохи акмеизма (Ed. with introduction and notes by *George Ivask* and *H.W. Tjalsma*). München, 1973.

[6] *Брюсов В.* Смысл современной поэзии // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т.6. М., 1975. С. 472.

[7] См.: *Doherty J.* The Acmeist Movement in Russian Poetry. P. 90.

[8] *Тименчик Р.Д.* По поводу антологии петербургской поэзии эпохи акмеизма // Russian Literature. Vol. V. 1977. №. 4. С. 319.

[9] Р.Д. Тименчик, наиболее обстоятельно исследовавший историю акмеизма, упоминает, помимо альманахов третьего Цеха и сборника «Звучащая раковина», такие пореволюционные издания: Альманахи Петербургского объединения обновленного искусства (1922. № 1); Литературные вечера. Вечер первый (1923); Ларь (1927), а также Нева (Тифлис, 1919); Арион (1918). См.: *Тименчик Р.Д.* С. 316, 319.

пределы Петрограда, круг поэтов. Именно поэтому, учитывая и широту влияния в 1910–1930-е годы того течения, которое В. Вейдле назвал петербургской поэтикой, и дальнейший ее путь в русской поэзии, есть достаточные основания говорить о *петербургской школе* в истории русской поэзии XX в.

Обращение к творчеству поэтов разных поколений, причастных к этому вектору поэтического развития, позволяет увидеть, насколько разомкнутыми оказались пределы этого поэтического направления во взаимодействии с иными путями творчества – в частности, с открытиями русского авангарда. Анализ почти совпадающих порою образов «Заблудившегося трамвая» Н. Гумилева и «Берлинского» В. Ходасевича наглядно свидетельствуют об осознанном обращении двух поэтов к возможностям сюрреализма; целый ряд произведений Н. Гумилева говорит и о его интересе к поэтике зауми[10]. И Гумилев не был здесь одинок среди поэтов-«петербуржцев»: то же движение к «стилю Гилеи» происходило порой у М. Кузмина, приводя его поэзию в область словотворчества и звукописи (см., например, его стихотворения 1917 г. «Страстной пяток» и «Лейный Лемур»). В целом ряде стихотворений К. Вагинова 1920–1930-х годов очевидно следование сюрреалистической поэтике «ошеломляющего образа», соединяющего в своих пределах несоединимое («женщина с линейными руками», «голос лысый» и т.п.). Говоря о «подсознательном апокалипсисе» образов, переполнявших строки «Крылатого гостя» А. Радловой, М. Кузмин не случайно, определяя поэтическую родословную автора, называет и имя В. Маяковского.

В этом литературном контексте стоит рассматривать и поворот творчества, открывающийся у О. Мандельштама в поэтическом цикле 1921–1925 гг., где последовательно, от стихотворения к стихотворению дает знать о себе движение к стихии «заумного сна»; вершиной этого движения – в пределах цикла – становится «Грифельная ода».

И здесь имеется в виду уже не то движение к звуковой зауми, которое было заметно в некоторых стихотворениях «Tristia». Обостренная ассоциативность поэтического слова, свойственная поэзии Мандельштама и прежде, выходит теперь на качественно иной уровень: поэт идет на предельное усложнение поэтического образа, сознательное затемнение его смысла. Здесь поэтический путь Мандельштама выходит уже за пределы не только петербургской школы, но и вообще классической традиции, сближаясь с путями

---

[10] См.: *Тименчик Р.Д.* Заметки об акмеизме // Russian Literature. 1977. Vol. V. № 3. P. 291–300.

авангарда – в частности, с опытом смысловой зауми, утверждавшимся в творчестве поэтов тифлисской группы «41», обэриутов в Ленинграде и удачно названным А. Жерменом «русским сюрдадаизмом»[11]. Оговоримся, что, в отличие и от тифлисцев, и от обэриутов, Мандельштам пришел к смысловой зауми не через стихию «бессмыслицы», но, напротив, через многослойную семантику образов, через звучащую здесь, по словам Ю. Тынянова, «музыку значений в стихе»[12].

«Грифельной оде» – «заведомо одному из самых трудных произведений Мандельштама» (М.Л. Гаспаров[13]) – посвящено немало работ[14]. К этому произведению, как к никакому другому (кроме, наверно, «Стихов о неизвестном солдате»), применима характеристика, которую дала И.М. Семенко, автор подробнейшего текстологического прочтения всех трех редакций «Грифельной оды»: «Поэт безудержно метафорический, Мандельштам обычно идет путем разветвления и все большего уточнения метафоры; каждый следующий ход, как правило, является реализацией все новых и новых ее витков»[15].

Подробный анализ «Грифельной оды», исполненной в жанре «длинного стихотворения», позволяет выявить истоки и глубинный смысл возникающей здесь поэтической картины. Память о Лермонтове («кремнистый путь») обрамляет все пространство стихотворения. При этом в центре распахнутого мира, где торжествует державинская стихия традиции, вырастает могущественная фигура Поэта, покоряющего даже волшебную силу (тютчевской) ночи-творчества: «Ломаю ночь, горящий мел, / Для твердой записи мгновенной…»[16]. Возникающая здесь картина очень напоминает по развитию «сюже-

---

[11] *Germain A.* Ilia Zdanevitch et le Surdadaisme russe // Creer, 1923, № 1.

[12] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 188.

[13] *Гаспаров М.Л.* «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // Philologica, 1995. Т. 2. № ¾. С. 153.

[14] См.: *Сегал Д.* О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» О.Э. Мандельштама // Russian Literature. 1972. № 2. С. 49–102; *Седых Г.И.* Опыт семантического анализа «Грифельной оды» О. Мандельштама //Филологические науки. 1978. № 2. С. 13–25; *Семенко И.М.* Поэтика позднего Мандельштама: от черновых редакций к окончательному тексту. 2-е изд., дополн. М., 1997. С. 7–30 (здесь и далее ссылки на работу И.М. Семенко по этому изданию); *Терраc В.* «Грифельная ода» О. Мандельштама // Новый журнал. 1968. Кн. 92. С. 163–171; *Черашняя Д.И.* Этюды о Мандельштаме. Ижевск, 1992. С. 44 – 57; *Ronen O.* An Approach to Mandel'štam. Jerusalem, 1983. P. 17–223; и др.

[15] *Семенко И.М.* Поэтика позднего Мандельштама. М., 1997. С. 7.

[16] *Мандельштам О.Э.* Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 150.

та» «Балладу» Ходасевича, написанную за два года до «Грифельной оды», в 1921 г.: в обоих стихотворениях речь идет о таинстве творчества; в обоих в центре поэтической картины оказывается фигура поэта – повелителя стихий, поднимающего силу поэтического слова на высоту мифа. Но, в отличие от Ходасевича, страстный разговор о силе поэтической традиции Мандельштам ведет, в сущности, за пределами традиции, вступая на «изумленную крутизну» пространства авангарда, создавая свою версию смысловой зауми. Взывая на этом зашифрованном языке к трем великим (и не названным здесь) именам – к Державину, Лермонтову и Тютчеву – Мандельштам обозначает (в 8-й строфе) свою позицию приверженца и ревнителя поэтической традиции: «И я хочу вложить персты / В кремнистый путь из старой песни <…>»[17].

Как видим, «Грифельная ода», обозначившая серьезный поворот в творчестве Мандельштама и усложнявшая представление о подлинных возможностях «петербургской школы», соединяла в себе и приверженность вековой, увенчанной великими именами, традиции русской поэзии, и возможность выхода на «территорию» авангарда, к рецептам зашифрованного поэтического языка, к собственной версии смысловой зауми. Сама художественная плоть стихотворения, поэтическая форма стиха, возрождаемые в нем ритмы и строфика державинской оды с удивительной последовательностью и свободой несли в себе новые смыслы, отвечающие усложнившемуся времени.

А.Ю. Большакова *(Москва)*

ДЕРЕВЕНСКАЯ ПРОЗА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В ПОЛЕМИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ: ИДЕОЛОГИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ

Как отмечалось в мировой русистике, русская деревенская проза, «войдя с конца 1950-х гг. в основное течение русской литературы, породила одни из самых значительных произведений XX в.»[18] и стала «наиболее убедительным свидетельством ее выживания в многонациональном СССР в период застоя»[19]. Относясь к деревенской прозе как к прямой наследнице русской классики XIX в., мировая русистика искала именно в ней разгадку русской души в ее устремленности к

[17] *Мандельштам О.Э.* Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 150.

[18] *Brown E.* Russian Literature Since the Revolution. Harvard, 1982. P. 293.

[19] *Parthé K.* Russian Village Prose: The Radiant Past. Princeton, New Jersey, 1992. P. IX.

идеалу – в противовес ощущению бесцельности, абсурдности бытия. Однако в последнее время усиливается противоположная тенденция. С наступлением нового века и ослаблением интереса к русскому языку и литературе, деревенской прозе уделяется все меньше внимания и она практически исчезает зарубежной русистики. Об историко- и теоретико-литературной необходимости восполнить этот существенный пробел свидетельствует сложившаяся в последние годы ситуация в отечественном литературоведении и критике. Еще недавно мы сетовали на угасание интереса к деревенской прозе как предмету якобы познанному, идеологически и художественно исчерпавшему себя. Теперь всё наоборот – хотя далеко не лучше!

Удивительно, но факт. Имена В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина и других ведущих «деревенщиков», прочно занявших свое место в учебниках и хрестоматиях на правах классики второй половины XX в., неожиданно всколыхнули умы и стали предметом острых баталий в литературной периодике и на полях научных работ. Ожесточенная полемика, развернувшаяся в «Литературной России» и «Российском писателе» в 2016–2017 годов, выявила утрату должных критериев и подходов, которые позволили бы литературоведам и критикам объективно оценить идейно-художественные достоинства и недостатки этих признанных мастеров слова. Оценка художественности стала подменяться бездоказательным очернительством, базирующимся на внелитературных факторах. Основная линия отрицания сводиться к наклеиванию идеологических ярлыков в ущерб художественным оценкам. В результате возникло недопустимое интерпретационное искажение, разрушительное для русской литературы, науки о ней и литературности как таковой. Мера художественности подменилась волюнтаристскими критериями, низводящими литературную классику XX в. до уровня низкопробных поделок.

Возьмем для примера выступление самого ярого критика, изобилующее хлесткими, но бездоказательными обвинениями. Мол, деревенщики, подобно протопопу Аввакуму (?!), звали к смерти и всё разрушали. Мол, именно деревенская проза повинна в «смерти России» (но ведь до этого еще далековато!). Ярлык разрастается до неузнаваемости. И вот уже деревенщики объявляются создателями рыночной экономики («Гнали из парткома к храму – вытолкнули на рыночный мороз») и, по сути, теневым правительством, которое якобы привело нашу многострадальную страну к гибели («своими руками народ загубили», с них начался «крах нашей русской жизни»?!)[20].

[20] *Морозов С.* В тени Распутина // Литературная Россия. 2016. № 11. С. 5.

Но кого подразумевает критик под обобщающем именованием «деревенщики»? Им названы вскользь несколько общераспространенных на Руси фамилий (распутиных и беловых ведь много), не приведено ни одного названия произведения, а вместо имен героев небрежно предложен «список» из трех прозвищ. Критик открыто расписывается в нежелании и даже невозможности адекватно воспринимать канонические тексты: «Можно ли читать и почитать Распутина и Белова после этого бесконечного потока Анисий, Ильичей, Петровн?..»[21]. О чем же речь? Весьма смутно: о неких текстах неких подражателей и эпигонов (согласно ярлыку критика) деревенской прозы, имеющих к ней весьма косвенное, нередко дискредитирующее отношение[22]. А в качестве образца ретроградства и «нового луддизма» (якобы весьма близкого Распутину, который, по сведениям критика, негативно высказался об интернете 10 лет назад), взято… выступление президента Пушкинского музея изобразительного искусства И. Антоновой о судьбах искусства и книги в современном мире, где нет и намёка на деревенскую прозу. С таким же успехом критик мог обвинить деревенщиков в падении Пизанской башни или в вирусных программах в интернете. Вот она – подмена предмета дискуссии!

Притом совершенно не учитывается, что деревенская проза – явление, относящееся к определенному историческому времени и имеющее четкие хронологические рамки: 1960–1990–е, в которых различаются несколько периодов (ранний, канонический и постпериод). Об это написаны сонмы исследований, у нас и за рубежом. Однако нынешние это как–то промахнули. В упомянутой статье опять же не названо ни одного имени исследователя деревенской прозы – свой эклектичный коллаж «разоблачитель» создает на пустом листе, словно до него ничего и не было[23].

---

[21] *Морозов С.* Дедушкина литература // Литературная Россия. 2016. № 5. С. 6.

[22] Точнее, разоблачаемые «эпигоны» в статье не совсем безымянны. На самом деле вскользь названы имена современных писателей, А. Байбородина и Д. Ермакова (за их старообрядческие корни!) для иллюстрации ретроградства «теневого» направления и А. Тимофеева (с его слов почему-то цитируется М. Лобанов). Его соратник А. Антипин здесь вообще не упоминается. Приведены две краткие цитаты из художественных текстов: одна анонимная, а в другой под видом цитирования выдана искаженная версия исходного талантливого текста Байбородина. Но разбор этого момента, как и качества скорописи нашего разоблачителя в целом, нуждается в более пристальном внимании, что повлекло бы отход от предмета настоящей статьи. Потому ограничусь здесь кратким экскурсом.

[23] Опять же уточню: одно имя все-таки названо – критика М. Лобанова, хотя его высказывание: «Форма – не главное», воспроизводится со слов А. Тимофеева –

Итак, не только критерии оценок, но и сам предмет дискуссии весьма размыт. Что такое деревенская проза как литературное направление второй половины XX в. – вроде бы само собой разумеется и вовсе не объясняется. Но разумеется ли? Распространенная ошибка былых лет, несмотря на все мои попытки исправления, укоренилась! Деревенская проза по–прежнему понимается лишь как литература ***О*** деревне. Как будто не было таких великих произведений ***о*** *войне*, как, «Живи и помни» В. Распутина, «Пастух и пастушка», «Прокляты и убиты» В. Астафьева «Красное вино победы» Е. Носова. Или ***о*** жизни *городской* – «Дочь Ивана – мать Ивана» В. Распутина? Значит, нельзя судить деревенскую прозу сугубо по тематическому признаку – суть ее в чем–то ином. В чем же?

Вся деревенская проза есть логическое продолжение и своего рода завершение одной из магистральных линий в движении русской литературы XVIII-XX вв. Я имею в виду прежде всего литературный архетип Деревня, впервые сформировавшийся у Пушкина (в стихотворении «Деревня», деревенских главах «Евгения Онегина», в «Барышне-крестьянке» и пр.), но проявившийся еще в творчестве Карамзина, Радищева и др. Дальнейшее его развитие видим мы у Гоголя, Тургенева, Гончарова, Л. Толстого, Достоевского, Лескова, Чехова и Бунина, и далее – в XX в. В разных произведениях проявились разные грани этого архетипа: лики поместно-крестьянской Деревни – между идиллией и жестокой реальностью[24]. Деревенская проза 1960–1990-х – прощальный поклон русской земледельческой цивилизации – стала мощным итогом в развитии этого архетипа. Отрицать ее – значит отрицать всю русскую классическую литературу!

Гордость нашей великой литературы – В. Астафьев, В. Белов, В. Распутин, В. Шукшин и др. – не «воспевали» гибель деревни, как это теперь пытаются доказать безграмотные критики, именуемые их «разрушителями», но запечатлели конец крестьянской цивилизации в завершении советской эпистемы. Они действовали по закону эстетизации явления на пороге его исчезновения, перенося тем самым уходящий из исторической реальности идеал – в возможное буду-

---

опять же без всякой ссылки, лишь для подкрепления автором статьи своей разоблачительной линии. Но это ли метод цитирования? И при чем тут деревенская проза? Или точность вообще не в чести у зарвавшегося полемиста, который, очевидно, и такого ведущего исследователя деревенской прозы, как Лобанов, не удосужился почитать?

[24] См. об этом подробнее в: *Большакова А.Ю.* Деревня как архетип: от Пушкина до Солженицына. 2-е изд., испр. и дополн. М., 1999.

щее. По закону исторической инверсии (М. Бахтин). Очевидно, законы словесного творчества неизвестны обвинителям.

Тенденция необъективного отрицания наблюдается, к сожалению, и в науке о литературе. Так, монография А. Разуваловой, подвергающей мастеров деревенской прозы тенденциозной критике, построена, в основном, не на анализе художественных текстов (собственно, и определяющих лицо литературного направления), а на сопутствующем материале, и потому носит скорее социологический, нежели литературоведческий характер: художественных критериев, которые помогли бы автору удержать планку объективности, в книге явно не хватает. Вот образец авторского стиля, практически низводящий «деревенщиков» до… ряженых: «Выбор (деревенщиками. – *А.Б.*) одежды, костюма, вариантов самопозиционирования выполнял обычную функцию – проводил границу между “чужими” и “своими”, причем в число “своих” включался не только “ближний” круг… но и предельно условная общность – “народ”»[25]. Тем не менее данная монография, в котором собран и обобщен большой материал, является (несмотря на подобные образцы) наиболее серьезной на настоящее время работой по данной теме и потому нуждается в отдельном подробном разборе.

Другой заслуживающей критики тенденцией, в которой сказываются издержки мифопоэтического подхода, можно назвать подмену собственно литературного анализа (деревенской прозы в целом и творчества отдельных ее представителей в частности) «исследованием» готовой мифологической схемы, под которую подгоняется художественная ткань произведения. Типичный пример тому – учебные пособия известного литературоведа Н. Ковтун, отличающиеся весьма тенденциозной подачей материала и отбором произведений. Так, в последние пособия этого автора вошла глава «Мифопоэтика ранней прозы В. Астафьева», где в категорию «ранних» попали такие зрелые произведения писателя, как «Пастух и пастушка» и «Царь-рыба», поставленные в один ряд с действительно ранними повестями писателя («Перевал» и «Стародуб»). Притом содержание их сведено лишь к «мифам культуры» и мифу о «земном рае»[26]. Налицо – необъективность критериев, вызванных отходом от исследования поэтики, реальных особенностей художественного мира писателя.

---

[25] *Разувалова А.И.* Писатели-«деревенщики» и консервативная идеология 1970-х годов. М., 2015. С. 113.

[26] *Ковтун Н.В.* Русская традиционалистская проза XX–XXI веков: генезис, мифопоэтика, контексты». М., 2017. С. 4.

Думается, однако, что и отрицание великих, и их защита, и те или иные тенденциозные трактовки их личностей и творчества – весь этот взрыв интереса в деревенской прозе, поместивший хрестоматийные имена в эпицентр полемических сражений, – есть показатель неких потаенных процессов, движущих нашим обществом, нацией, историей. Показатель поисков нашей нацией, нашей Россией самоопределения в катастрофически неустойчивом, с размытыми границами и критериями мире.

Т.Г. Шеметова *(Москва)*

РОЛЬ ИКОНОГРАФИИ В КОНСТРУИРОВАНИИ И ТРАНСФОРМАЦИЯХ МИФА О ПУШКИНЕ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Все знаковые этапы жизни от младенческого возраста до гибели Пушкина отражены в живописи. Самый первый прижизненный портрет – Пушкин-младенец, миниатюрная работа Ксавье де Местра, в которой видны характерные черты внешнего облика: выпуклые губы, прижатые ноздри, бороздка посреди подбородка, серые глаза, приглаженные кудри.

Второй портрет – приложение к поэме «Кавказский пленник». Портрет Пушкина, сделанный в лицейские годы предположительно С. Чириковым, гравированный Е. Гейтманом: мягкие, округлые черты лица 14-летнего подростка, воротник «a la Byron». Об этом портрете Пушкин в письме к Гнедичу писал: «А. Пушкин мастерски литографирован, но не знаю, похож ли»[1]. Заметим, что «А. Пушкин» увиден как бы со стороны: «Если на то нужно мое согласие – то я не согласен», – пишет он в постскриптуме того же письма. На рисунках-автопортретах той поры Пушкин изображал себя с более резкими, определенными чертами. По-видимому, подражательный байронический подросток категорически не устраивал поэта, стоящего у истоков создания собственного художественного образа.

Классический облик Пушкина – «социальный стереотип» – был порожден тиражированием портретов работы О.А. Кипренского и В.А. Тропинина. «Льстивое зеркало» портрета Кипренского – мифологизация внешнего облика Пушкина. По собственному признанию художника, Кипренский писал гения. Именно этот образ является

[1] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1979. Т. 10. С. 39. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской – страницы.

самым распространённым, каноническим. Его портрет Пушкина, написанный в Петербурге, отличает внешняя красивость с элементами традиционных в живописи представлений о том, как следует изобразить крупную творческую личность.

Более «домашний» (Пушкин в халате), но не менее приукрашенный портрет художника Тропинина порождает популярный «московский» миф о Пушкине, «хорошем человеке», «добром семьянине». Тропинин писал поэта в Москве: это домашний московский портрет, вместо парадного, «питерского».

Таким образом, обобщенный хрестоматийный иконографический образ (пусть не совсем похожий на оригинал) уже живет сам по себе, вне времени. Не случайно в этот «парадный» (чаще Кипренского, чем Тропинина) образ по принципу коллажа вклеиваются харизматичные лица политиков: Ельцина, Жириновского и Путина[2].

Помимо хрестоматийного образа существует прижизненная карикатура П.И. Челищева «Пушкин и Хвостов», на которой поэт, отличавшийся небольшим ростом, изображен великаном, за которым пытается угнаться карлик Д.И. Хвостов. Очевидно, что данная карикатура апологетична по отношению к Пушкину, по сравнению с карикатурой неизвестного художника, изобразившего «непричесанного» Пушкина, уводящего с бала упирающуюся М.И. Хвостову, как и поэт, не отличающуюся красотой. Характерно, что именно этот портрет поместил на обложке четвертого издания книги «Пушкин. Непричесанная биография» Л.М. Аринштейн (2007).

Академическая пушкинистика советского времени, как правило, сопровождалась в качестве иллюстраций для обложки «рисунками Пушкина», представляющими собой мифологизирующие автопортреты. Например, «А.С. Пушкин. Биография писателя» Ю.М. Лотмана (1983). Визуальным знаком изменений в постсоветской пушкинистике становится воспроизведение на обложке книги И. Сурат и С. Бочарова «Пушкин: Краткий очерк жизни и творчества» (2002) самоироничного рисунка Пушкина, изобразившего себя в лавровом венке.

Из портретов советского времени, написанных к Пушкинскому живописному конкурсу, проводившемуся в 1936 г. в Ленинграде, резко выделяется портрет смеющегося Пушкина кисти Н. Шведе-Радловой, актуализирующий множество свидетельств современников о заразительном, обаятельном смехе Пушкина. Отвергнутый с

---

[2] См.: Выставка «Поэзия пушкинского мифа» в Государственном музее А.С. Пушкина. URL: http://www.museum.ru/N39066. Дата обращения: 28.09.2018.

эстетических позиций соцреализма портрет кисти Шведе-Радловой на сегодняшний день вызывает двойственное впечатление. Неестественная широкая улыбка на фоне статики тела и вместе с тем черты вполне конкретного человека, по сравнению с обобщено-романтическими, наследующими черты знаменитого портрета О. Кипренского советскими изображениями поэта, вызывают эффект остранения, сближаясь по эстетическому воздействию с поэтикой соц-арта.

Характерной чертой современной иконографии Пушкина как структурного элемента пушкинского мифа являются концептуальные портреты в графической стилистике рисунков Пушкина. Например, рисунок Михаила Шемякина, оформившего обложку книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» санкт-петербургского издательства «Всемирное слово». По-онегински просто («добрый мой приятель») Абрам Терц берет поэта под руку. Тонкий длинный Пушкин в цилиндре и с тросточкой и округлый приземистый Терц в ушанке, ватнике и валенках, больше похожий на самого Синявского, чем на его alter ego – одесского бандита Абрашку Терца (Стеньку Разина, Емельку Пугачева). О лагерной тематике, помимо специфической одежды одного из героев, напоминает рамка, в которую заключен рисунок – двойная колючая проволока, прибитая гвоздями. Шемякинский образ вызывает целый спектр аллюзий, проясняющих поэтику «Прогулок с Пушкиным»: первый и второй суды над Абрамом Терцем; Пушкин в роли Дон Кихота, сопровождаемого своим лукавым и житейски смекалистым Санчо; тени, отбрасываемые героями, напоминают одну гордую птицу (сирин?) с округлым крылом, что сигнализирует о модернистской символике «Прогулок…» по вечности. Во вступлении автор оговаривается, что «гулять» собрался не с Пушкиным, а с его растиражированным двойником, имеющим, тем не менее, реальные черты поэта. «Карманный» размер издания 1993 г. подразумевает и буквальный смысл заглавия: с терцевским «Пушкиным» действительно можно «гулять». Поэзию Пушкина нельзя уподобить дому, в котором можно было бы жить, скорее некоему продуваемому со всех сторон пространству – вечности. Андрей Битов в одноименном романе, как бы солидаризируясь с Синявским-Терцем, писал, что в «Пушкинском доме» русской литературы жить нельзя.

Рисунки современного карикатуриста и писателя А. Бильжо подчеркивают мифологическую природу пушкинского образа. На одном из рисунков художник изображает всем знакомый образ (кудри, бакенбарды) в компании Чебурашки, героя сказки Э.Н. Успенского. Соединение образов свидетельствует о том, что в массовом сознании

и тот и другой символизируют преимущественно детское чтение, что подтверждают статистические подсчеты в монографии М. Загидулиной[3]. Пушкин и Чебурашка изображены в ситуации застолья: последний читает строки из «Пророка», что можно считать аллюзией на воспоминания поэта о лицейских пирушках в стихотворении «19 октября»: «Друзья мои, прекрасен наш союз!» (II, 245).

Своеобразным откликом на современные литературоведческие дискуссии по поводу рецепции Гоголем пушкинского мифа является картина И. Гаршиной, изобразившей «братьев» по литературе Пушкина и Гоголя в манере картины М. Шагала «Над городом», летящими по небу.

Сатирическая вариация на тему «птички божьей», которая в рассказе Т. Толстой «Сюжет» спасает поэта от пули «рокового хлыща», в нужный момент «нагадив» ему на руку с пистолетом, а также не менее гротескное изображение памятника Пушкину, «загаженного голубями мира», представленного в рассказе того же автора «Лимпопо», находят отражение в рисунке современного анонимного художника. Две «птички» с человеческими головами, обрамленными бакенбардами, «обделывают» монумент важной вороны. Ворона – по-видимому, монументальный образ официального чиновника от пушкинистики, обрядившего свободного поэта в мундир служителя новой государственности. Зная, как не любил поэт оставлять обидчика безнаказанным, можно счесть эту иллюстрацию соответствующей пушкинскому духу – своеобразной местью за статичные, рукотворные во всех смыслах «памятники». Вспомним также пушкинский рисунок-автопортрет в виде Конька-горбунка, который можно считать началом «зоологической» тематики в иконографии Пушкина.

Еще одна мифологема (о жажде Пушкина вырваться за пределы России) осмыслена А. Битовым и художником Р. Габриадзе в книге «Метаморфоза». Книга строится вокруг цикла ранее не публиковавшихся живописных работ Габриадзе «Пушкин-бабочка», изображающих, как Пушкин бежит с Натальей Николаевной от своих недругов через Грузию и, превращаясь по дороге в бабочку, улетает за границу, где много путешествует и проживает счастливо до глубокой старости. Мрачный пафос романа-исследования Ю. Дружникова «Узник России», разрабатывающий эту мифологему, снимается «легкостью необыкновенной» рисунков Габриадзе и сопровождающих текстов Битова. Образ Пушкина-бабочки раскрывает битовское

---

[3] *Загидулина М.В.* Пушкинский миф в конце XX века. Челябинск, 2001. С. 166–182.

понимание жизни и смерти как пульсации вечности, времени как ритма человеческого бытия, которое мгновенно и вечно. Понимание, сближающее в свою очередь поэтику Битова с набоковской: «Набоков изловил бесконечное количество бабочек, но и бессмертие его детали есть та же самая бабочка, но уже человеческого бытия»[4].

Аналогичная «просветляющая» тенденция характерна для многих современных полотен, выставленных в музее Пушкина в Москве на выставке «Поэзия пушкинского мифа», которая завершается большим полотном, изображающим в жанре семейного портрета седого «патриарха» Пушкина с предполагаемыми потомками. Таким образом, пушкинская иконография, как прижизненная, так и современная, активно участвует в строительстве и обновлении мифа о Пушкине, порождая новые образы и мифологемы. Современная иконография свободно варьирует различные мифологемы пушкинской биографии, отражая актуальные представления о месте поэта в культурном пространстве. В этом она является безусловным отражением аналогичной тенденции в литературе.

[4] *Битов А.Г.* Жизнь без нас. Стихопроза // Новый мир. 1996. № 9. С. 97.

Russian Literature of the 20th-21st centuries as a literary process (issues of theoretical and methodological research) : The collection of works of VI International scientific conference : Moscow, December 18–19, 2018 / Moscow : MAKS Press, 2018. – 408 p.

ISBN 978-5-317-06008-4

The collection of works of VI International scientific conference “Russian Literature of the 20th-21st centuries as a literary process (issues of theoretical and methodological research)” contains papers devoted to the various and most essential issues of contemporary Russian literature studies. Different aspects of the theory and methodology of literature studies are discussed, first of all those which are connected with the cathegories of artistic value, author, his worldview and aesthetic preferences. Although theoretical problems are of primary importance in the edition, the history of Russian literature of the 20th-21st centuries is also presented in the book.

Key words: literary studies criticism, literary process, methodology, tradition, author, literary direction, literary studies, style.

Научное издание

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКОВ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС (проблемы теории и методологии изучения):

Материалы VI Международной научной конференции:

Москва

18–19 декабря 2018 г.

Издательство «МАКС Пресс»
Главный редактор: *Е. М. Бугачева*
Компьютерная верстка: *Н. С. Давыдова*

Отпечатано с готового оригинал-макета
Подписано в печать 13.12.2018 г.
Формат 60x90 1/16. Усл. печ. л. .
Тираж 120 экз. Изд. № 311.

Издательство ООО «МАКС Пресс»
Лицензия ИД N00510 от 01.12.99 г.

119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы,
МГУ им. М. В. Ломоносова, 2-й учебный корпус, 527 к.
Тел. 8(495) 939–3890/91. Тел./Факс 8(495) 939–3891

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
115201, г. Москва, ул. Котляковская, д.3, стр. 13.