

Министерство образования Московской области

Государственное образовательное учреждение

высшего образования Московской области

Московский государственный областной университет



**СЛОВЕСНОЕ ИСКУССТВО
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА
И РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ:
ПРОБЛЕМЫ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ
(V СМИРНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ)**

*Материалы V Международной научной конференции
(г. Москва, МГОУ, 10 февраля 2022 г.)*

Москва
МГОУ
2022

УДК 82.09:821.161.1.0(082)
ББК 83.3(2=411.2)53-7я43
С48

Выпускается по решению Учёного совета Историко-
филологического института и Редакционно-
издательского совета МГОУ

**Издание посвящается 75-летию кафедры
советской литературы – русской литературы XX века**

Редакционная коллегия и составители:

А. Ф. Алексеева – доктор филологических наук, профессор МГОУ;

В. Н. Климчукова – кандидат филологических наук,
заведующий кафедрой русской литературы XX века МГОУ;

С. В. Крылова – кандидат филологических наук, доцент МГОУ.

Рецензенты:

А. В. Громова – доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук
Московского городского педагогического университета;

В. В. Леденёва – доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры современного русского языка имени профессора П. А. Леканта
Московского государственного областного университета.

**Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья: проблемы
С48 преемственности («V Смирновские чтения»): материалы V Международной**
научной конференции (МГОУ, 10 февраля 2022 г.) / ред. колл. и сост. А. Ф. Алексее-
ва, В. Н. Климчукова, С. В. Крылова. – Электрон. текстовые дан. (??? Мб). – Москва :
МГОУ, 2022. – 1 CD-ROM. – Систем. требования: Intel Pentium (или аналог) 1 ГГц;
512 Мб оперативной памяти; привод CD-ROM; операционная система Microsoft
Windows XP SP 2 и выше; Adobe Reader 7.0 (или аналог).

ISBN 978-5-7017-3355-6.

Ставшие регулярными «Смирновские чтения» посвящены светлой памяти доктора фило-
логических наук, профессора Людмилы Алексеевны Смирновой (1927–2008). В настоящем
издании представлены работы учёных-филологов из Словакии, Китая, Казахстана и различ-
ных городов России: Москвы, Московской области, Санкт-Петербурга, Саратова, Нижнего
Новгорода, Архангельска, Нижневартовска, Тамбова и др. Обозначенный авторами широкий
спектр литературоведческих проблем касается методологических вопросов, герменевтики и
поэтики конкретных художественных текстов, их связей с ведущими направлениями литера-
турного процесса и культуры в целом. Издание адресовано специалистам-гуманитариям, аспи-
рантам, студентам и всем, кто интересуется русской литературой.

Издание построено на гипертекстовой технологии, с помощью которой обеспечивается
переход от *Содержания* к тексту раздела и обратно, а также на контекстно связанные
независимые интернет-ресурсы.

УДК 82.09:821.161.1.0(082)

ББК 83.3(2=411.2)53-7я43

Все материалы публикуются в авторской редакции.
За содержание материалов ответственность несёт автор.

ISBN 978-5-7017-3355-6

© МГОУ, 2022

© А. Ф. Алексеева, В. Н. Климчукова, С. В. Крылова, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	6
Баринова Н. А.	
Блокадный Ленинград в лирике А.А. Ахматовой и О.Ф. Берггольц	7
Белова Т. Д.	
М. Горький. «Лев Толстой»: вопросы скрытой и явной полемики	13
Белукова В. Б.	
Бытовое и бытийное в изображении женских типов в рассказе	
Е.Н. Чирикова «Студенты приехали» (1903).....	31
Благова А. О.	
Поэзия Серебряного века в рэп-культуре XXI века.....	40
Ванюков А. И.	
Журнал «Весы» в 1904 году: становление «академии русского символизма» ..	49
Гудзова Я. О.	
Мир запахов в творчестве И.С. Шмелева и А.И. Куприна	66
Гулик В. А.	
Специфика интертекста в драматической поэме В.В. Морковина «Тобозо» ...	76
Гусева Д. В.	
Виктор Астафьев – философ-творец эмпирического бытия в сборнике	
«Затеси»	82
Догнал Й.	
Через сто лет: Е.Н. Чириков о Ф.М. Достоевском в сборнике «Младорусь» ...	91
Дорофеева Т. В.	
Асмническое пространство в книге лирики А.А. Ахматовой «Чётки»	100
Жилина М. А.	
Образы родной природы в лирике Пимена Карпова	107
Жураченко Н. А.	
«Внутренний космос» советского человека в романе В.О. Пелевина	
«Омон Ра»	113
Захарова В. Т.	
Древо жизни в картине мира писателей русского зарубежья первой волны ..	120
Иванова Е. В.	
Художественное своеобразие лирики Т. Величковской (1908–1990)	130

Калинина А. Д.	
Деформация пространства и личности в рассказе А.И. Куприна «Река жизни».....	138
Карпачева Т. С.	
Право на жизнь: осмысление финала повести И.А. Бунина «Митина любовь» в ценностном междисциплинарном аспекте.....	145
Климчукова В. Н., Иосифова А. З.	
Тайна души русского человека в ранних рассказах И.С. Шмелёва	157
Колчина Ю. М.	
Мастерство Константина Паустовского-пейзажиста в книге «Мещёрская сторона».....	166
Коржова И. Н.	
Поэзия Б.Л. Пастернака в творческом становлении К.М. Симонова (на материале довоенных поэм)	174
Косолапова Е. К.	
Своеобразие художественного пространства в романе А. Иванова «Географ глобус пропил»	185
Крылова С. В.	
Псевдодовербатим как стратегия в пьесе Елены Греминой «150 причин не защищать Родину».....	193
Култышева О. М.	
Н. Клюев и В. Маяковский: общие философско-нравственные корни.....	201
Летаева Н. В.	
Проза младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции в контексте философии Н.А. Бердяева	219
Любомудров А. М.	
Лики России в творчестве Василия Волгина	229
Махрачева Я. В.	
Поэтика песни в сборнике Б.А. Лазаревского «Грех Парижа»	236
Мокина Н. В.	
Родное и вселенское в повести Е. Замятина «Уездное»: к проблеме источников поэтики.....	244
Никитин Е. Н.	
Зинаида Гиппиус и Александр Блок.....	254
Новичкова Д. А.	
Религиозные и семейные ценности в жизни в.В. Вересаева: исследования биографов и его «воспоминания»	264

Овсянникова С. В.	
Проблематика пьесы Евгения Водолазкина «Сестра четырёх»	275
Орлицкий Ю. Б.	
Певица Сигурда в стане русских поэтов: литературная судьба Софьи Свиридовой	283
Паикова Д. Д.	
Авторская аксиология при изображении командиров в романе Константина Симонова «Живые и мертвые»	293
Петренко Н. А.	
Образ Италии в романе Л.Н. Андреева «Дневник Сатаны»	299
Руденко М. С.	
В. Маяковский в критике первой волны русской эмиграции	306
Сазонов А. В.	
Антиномия «Бог» – «Безбожие» в экзистенциальной лирике Ивана Елагина . 313	
Семина А. А.	
Творчество Бориса Поплавского в контексте традиции русского юродства. 319	
Тинякова А. М.	
Автор и лирические персонажи в поэзии М.И. Цветаевой	332
Тихомирова А. О.	
Совокупность урбанистических мотивов в ранней прозе А.И. Kupрина.	338
Трач Ю. О.	
Изображение беспризорного детства в художественной прозе 1920–1930-х годов	347
Фесенко Э. Я.	
Советская литература в критике Русского зарубежья 1920–1930-х годов.	353
Филиппова Т. А.	
Авторское присутствие в произведении А.И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ»	365
Чириков М. А.	
Пароходы в жизни и творчестве Е.Н. Чирикова	373
Шапкин А. С.	
Проблема современного героя в критике и литературоведении	386
Шулова Я. А.	
Приёмы поэтики экспрессионизма в рассказах И.А. Бунина	393
Послесловие	406

ПРЕДИСЛОВИЕ

Международная конференция *V Смирновские чтения*, состоявшаяся в феврале 2022 года, несмотря на пламенное желание провести её очно, прошла всё-таки в смешанном формате. С одной стороны, это лишило нас радости близкого привычного общения, с другой – расширило географию научного события: в аудитории Историко-филологического института ГОУ ВО МГОУ собрались слушатели и почётный гость конференции – основатель испанской русистики сеньор Рафаэль Гусман Тирадо, параллельно в онлайн-пространстве встретились учёные из Польши, Словакии, Казахстана, Китая и разных городов России.

Для публикации отобрана 41 статья. Условно работы можно поделить на три тематические группы. Первая посвящена мотивной структуре анализируемых произведений. Ко второй принадлежат статьи о литературных влияниях и отталкиваниях. Наибольший интерес у участников «V Смирновских чтений» вызвала поэтика произведений, в которых ощутимо дыхание Серебряного века.

Безусловно, все исследования так или иначе углубляются в проблемы аксиологии и преемственных связей русской литературы.

В круг «V Смирновских чтений» вовлечены молодые исследователи, среди которых – студенты бакалавриата и магистратуры, аспиранты и начинающие педагоги: А.Д. Калинина, Ю.М. Колчина, А.В. Сазонов, А.М. Тинякова, Ю.О. Трач, А.С. Шапкин и др.

Многие авторы статей не просто знакомы с трудами друг друга, но считают себя наследниками традиций научной школы, основные вехи которой десятилетиями формировались на кафедре русской литературы XX века МГОУ (МОПИ им. Н.К. Крупской, МПУ). Во все исследования активно включён широкий научный контекст последнего десятилетия.

Небольшая вольность, которую позволили мы себе в этом издании: часть авторов с удовольствием использует букву ё, другие принципиально считают её принадлежностью учебников начальной школы. Мы публикуем работы, уважая выбор их авторов.

Статьи расположены по алфавитному порядку авторских фамилий.

Оргкомитет

БЛОКАДНЫЙ ЛЕНИНГРАД В ЛИРИКЕ А.А. АХМАТОВОЙ И О.Ф. БЕРГГОЛЬЦ

Аннотация. В статье анализируются художественные методы и приёмы, использованные А.А. Ахматовой и О.Ф. Берггольц при создании образа блокадного Ленинграда в лирике. Проводятся наблюдения над аллюзиями в текстах поэтесс. Особое внимание уделено мелодике произведений. Отмечается функциональная особенность образа города: из временной характеристики осуществляется переход в функцию действующего лица. В выводе подчёркивается принципиальная разница в понимании образа Ленинграда авторами: для О.Ф. Берггольц это одновременно символ жизни и смерти, у А.А. Ахматовой это город-страдалец, связанный с темой исторической памяти.

Ключевые слова: художественный образ города, Ленинград, Ахматова, Берггольц, лирика.

Natalia A. Barinova

MRSU

Moscow region, Russia

BESIEGED LENINGRAD IN THE LYRICS OF A.A. AKHMATOVA AND O.F. BERGHOLZ

Abstract. The article examines the artistic images of besieged Leningrad in the lyrics of A.A. Akhmatova and O.F. Bergholz. The artistic methods and techniques used by the authors in creating the image of the city are analyzed. The observation of reminiscences and allusions in the texts of poetesses is carried out. The functional feature of the city is noted: the transition from the temporary characteristic to the function of the actor is carried out. The conclusion emphasizes the fundamental difference in the understanding of the image of Leningrad by the authors: for O.F. Bergholz it is both a symbol of life and death, for A.A. Akhmatova it is a suffering city associated with the theme of historical memory.

Keywords: artistic city image, Leningrad, Akhmatova, Bergholz, lyrics.

Художественный мир произведения – это сложно структурированная система взаимосвязанных элементов, которые в совокупности дают авторское понимание реальности. Особое внимание исследователи уделяют такому элементу, как художественное время. Реализация данного явления в художественном тексте зависит от авторской идеи: время может протекать очень быстро или растягиваться, быть цикличным или линейным, оно может быть подробно описано или же упомянуто лаконично, краткой ремаркой. Художественное время неразрывно связано с другой важнейшей характеристикой произведения – художественным пространством. Их симбиоз М.М. Бахтин назвал хронотопом, что буквально означает времяпространство [2, с. 121].

С перечисленными понятиями неразрывно связан художественный образ. В научном сообществе повышенный интерес вызывают те образы, которые могут изменять свою функцию в зависимости от авторской идеи, или же те, что совмещают в единстве и художественное время, и художественное пространство. К таким относится особый образ блокадного Ленинграда, являющийся характеристикой целой эпохи. Он рассматривается здесь применительно к творчеству А.А. Ахматовой и О.Ф. Берггольц, чьи художественные принципы и интонация в изображении города обладают яркими чертами поэтической индивидуальности.

Работа Ахматовой над «Поэмой без героя» началась в 1940 году, когда поэтесса проживала в Фонтанном доме. Во Вступлении, состоящем из 6 стихов, лирическая героиня запечатлела себя в сороковом году, с высоты которого, «словно с башни», глядит на прошлое, заново расставаясь «с тем, с чем давно простилась» [1, с. 95]. Здесь явно прослеживается аллюзия на «Плач Ярославны» из «Слова о полку Игореве», где жена князя Игоря, стоя на вершине высокой башни, плачет, и в её образе соединяется горе всех русских жен, матерей, сестёр: «Далеко в Путивле, на забрале, // Лишь заря займется поутру // Ярославна, полная печали, // Как кукушка, кличет на юру...» [4, с. 23]. Стремление расширить художественное время и размыть чёткие границы (с 1940 года до XII века), наблюдаемое во Вступлении «Поэмы без героя», сравнение лирической героини ещё до блокады со стрелецкими женками в «Реквиеме»: «Буду я, как стрелецкие женки / Под кремлевскими башнями вить» [1, с. 23]), – свойственно произведениям Ахматовой. Это позволяет ей продемонстрировать неразрывную связь времён, расширить возможности художественного образа. Обращение к теме исторической памяти становится одной из первых отличительных особенностей ахматовской характеристики образа любимого города, ставшего в 1941 году блокадным.

Эпилог «Поэмы без героя» был написан в 1942 в Ташкенте, куда она переехала во время эвакуации из Ленинграда. В заключительном фрагменте поэмы мы видим обращение «Городу и другу», вынесенное отдельно. Здесь происходит изменение функции образа: из характеристики времени он переходит в функцию действующего лица, что прослеживается в дальнейшем диалоге лирической героини и города: «Ты мой грозный и мой последний / Светлый слушатель тёмных бредней...», «Предо мной ты горишь, как пламя / Надо мной ты стоишь, как знамя...» [1, с. 118]. Лирическая героиня, покидавшая родной город, опять чувствовала боль разлуки, исходившую от окружающего: «Смотрит в комнату старый клён / И, предвидя нашу разлуку, / Мне иссохшую черную руку / Как за помощью тянет он...» [1, с. 118], от горящей под ногами земли («А земля под ногами горела...» [1, с. 118]), от звезды, смотрящей в её «еще не брошенный дом...» [1, с. 118]. Стоит отметить здесь и функциональную особенность художественной детали: с помощью цветowych деталей создаётся тёмная колористика пространства (чёрная рука клёна, ночное время суток) – мир внешний и мир внутренний погружены во тьму, созерцаемую лишь далеким космическим телом.

М.В. Силаева утверждает: «Музыка и поэзия – органично сплетённые между собой виды искусства ... Связи между поэзией и музыкой давно признаны и привлечены к исследованию наследия многих выдающихся лириков разных эпох» [6, с. 272]. Связь между этими искусствами наблюдается и в «Поэме без героя» Ахматовой: на фонетическом уровне – благодаря ассонансу («Нету меры моей тревоги / Я, как тень, стою на пороге / Стережу последний уют» [1, с. 97]); на ритмическом – с помощью повторения конструкции рифм *женская-женская-мужская* («Я зажгла заветные свечи / И вдвоем с ко мне не пришедшим / Сорок первый встречаю год. / Но Господняя сила с нами. / В хрустале утонуло пламя, / И вино, как отравы, жжёт...» [1, с. 97]). Создаётся определённая «мелодия» размышлений лирической героини: минорная, тяжёлая, глубокая. Эта мелодия претендует на созвучие с музыкальным текстом, имеющим название «Ленинградская симфония» Д. Шостаковича. Ахматова будто вписывает в поэму страшный и героически прекрасный голос симфонии. Благодаря этому образ эпохи и в том числе образ Ленинграда становятся ещё более значимыми.

Образ города, отражающий художественное пространство, проявляет себя и на эмоциональном уровне. Это наблюдается в размышлениях о городе лирической героини Ахматовой, которая не может думать ни о чём другом, кроме как о своей Родине, переживающей тяжёлое время: «Ты мой грозный и мой последний / Светлый слушатель тёмных бредней: Упованье, прощенье, честь» [1, с. 118].

Обобщая вышесказанное, отмечаем, что Ленинград в поэме Ахматовой выступает символом беспощадного времени. Использование широкого спектра художественной детали (элементы пейзажа, определённая колористика), расширение границ художественного времени, изменение функционала образа, определённая ритмика – всё это позволяет поэтессе сконцентрировать внимание на трагизме сложившейся ситуации.

Во время Великой Отечественной войны Ахматову посещала Ольга Берггольц, с которой на тот момент они были знакомы почти двадцать лет. Между ними было много различий: мировоззрение, разница в возрасте почти 20 лет, разные поэтические мастерские. Берггольц вообще считала свое творчество «прямо противоположным ахматовскому» [7, с. 99]. Однако время блокадного Ленинграда очень сблизило их. Ольгу Фёдоровну называли ленинградской Мадонной, Музой блокадного города, одним из символов осаждённого Ленинграда: «Став мужественным певцом осаждённого Ленинграда, эта молодая женщина превратила поэзию в боевое оружие» [8, с. 89].

Впервые она выступила на радио со стихотворением «Я говорю с тобой под свист снарядов...». Находясь непосредственно в радиорубке, поэтесса вселяла веру в граждан блокадного города, говорила об их непоколебимой стойкости и мужестве: «Я говорю: нас, граждан Ленинграда, / Не поколеблет грохот канонад, / и если завтра будут баррикады – мы не покинем наших баррикад» [3, с. 200]. Лирическая героиня говорит о себе как о гражданине Ленинграда (в этом проявляется её сходство с Ахматовой), однако есть особенности. В данном женском образе чувствуется больше внутренней силы, готовности «пожертвовать собой во имя мира» (ощущается явное патриотическое настроение эпохи Великой Отечественной войны, дух первого советского поколения поэтов) [5, с. 89]. Это выражается на лексическом уровне (экспрессивные прилагательные, грамматические конструкции): «Мы будем драться с беззаветной силой, / мы одолеем бешеных зверей, / мы победим, *клянусь тебе*, Россия, / от имени российских матерей!» [3, с. 201].

Образ города оказывает иное, отличное от лирической героини Ахматовой, влияние на эмоциональные размышления героини Берггольц: отсутствует ярко выраженная глубокая печаль, ощущается больше динамичности, стремительности, что передаётся особыми синтаксическими конструкциями (обособленные члены предложения, обращения и пр.): «Так дрались мы за рубежи / твои, возлюбленная Жизнь! / И я, как вы, – упряма, зла, – / за них сражалась, как умела» [3, с. 242].

Одним из самых значимых произведений поэтессы является «Ленинградская поэма». О. Берггольц написала её через год после начала блокады, по-

сле самых холодных и голодных месяцев. Поэма представляет собой изображение осажденного города и состоит из шести частей. В каждом слове, в каждой строке ощущается почти физическая боль лирической героини, она переживает весь ужас трагедии вместе с его жителями, вместе с его стенами.

Во всех частях поэмы присутствуют мужественные герои с трагической судьбой и предельными страданиями. Эти герои – ленинградцы: «две матери, две ленинградки», «шестнадцать тысяч ленинградцев», «ленинградские дети». Все они становятся носителями характерных черт своего города, в каждом из них он отражён. Это выражается в особом построении образной системы: Ленинград является центром поэмы, с которым неразрывно связаны все её элементы. Подобная связь прежде всего прослеживается на лексическом языковом уровне в словосочетаниях с различными словоформами лексемы Ленинград: «одни, во мгле, в жестокой схватке / две женщины, мы рядом шли / две матери, две ленинградки» [3, с. 235], «для нас отныне освящён / наш хлеб насущный, ленинградский» [3, с. 238], «...ведь ты со мной, страна моя, / и я недаром – ленинградка» [3, с. 243].

В данном произведении так же, как и в творчестве Ахматовой, наблюдается переход функции образа города – он становится действующим лицом: «На Ленинград машины шли: *он жив ещё*. Он рядом где-то...» [3, с. 237]. Приём олицетворения, использованный в данном стихотворении, наглядно это демонстрирует. Однако есть особенность, выраженная в скрытой анти-тезе: Ленинград одновременно и символ жизни, и символ смерти, чего не наблюдается в лирике Ахматовой. Тема жизни реализуется через образы людей, находящихся «по ту сторону» стены. Сама поэтесса называет их друзьями: «Их множество – друзей моих, / друзей родного Ленинграда. / О, мы задохлись бы без них / в мучительном кольце блокады» [3, с. 235]. Облик живого города также создается движением автомобилей, везущих хлеб в «голодный город»: «...О, мы познали в декабре / не зря “священным даром” назван / обычный хлеб...» [2, с. 238]. Тема смерти прослеживается в каждой строфе поэмы, так как она неразрывно связана с образом блокадного Ленинграда. Однако несмотря на трагизм ситуации, поэма пропитана светлым чувством надежды. Финальные строфы посвящены тому, ради кого боролись герои войны – ребёнку, символу веры и победы: «Здравствуй, сын мой, жизнь моя, награда / здравствуй, победившая любовь!» [3, с. 243].

Ленинград в творчестве Ольги Фёдоровны Берггольц становится центральным образом. Отношение лирической героини «Ленинградской поэмы» к городу особое, отличное от лирической героини Ахматовой в «Поэме без героя». Принципиальная разница в изображении художественного про-

странства заключается в том, что у Берггольц Ленинград – это одновременно символ жизни и смерти, он живёт, борется здесь и сейчас. Каждый час его жизни уходит в вечность. А у Ахматовой – это город-страдалец, вписанный в историю, культуру мира.

Таким образом, Ленинград является особым городом, характеризующим целую эпоху. Для реализации и передачи идеи авторами используются различные художественные средства и приёмы. Наблюдается двойная нагрузка образа: первоначально он является временной характеристикой, в дальнейшем его функция изменяется на функцию действующего лица. Зеркальность, проявляющаяся в обращениях А. Ахматовой и О. Берггольц к жителям в годы блокады, демонстрирует их жизненную позицию по отношению к своей Родине – быть её гражданами до конца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А.А. Анна Ахматова // Собрание сочинений. М.: Эллис Лак, 2000. Т. 3. 765 с.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 502 с.
3. Берггольц О.Ф. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1983. 607 с.
4. Заболоцкий Н.А. Собр. соч. в 3-х тт. Т. 2: Переводы. М., Худ. лит., 1984.
5. Прозорова Н.А. Семантика пространства в художественной картине мира О.Ф. Берггольц // Филологический класс. 2019. № 4(58). С. 94–100.
6. Силаева М.В. Джаз Бориса Рыжего // Русский язык в славянской межкультурной коммуникации: сборник научных трудов по итогам Международной научной конференции, посвящённой памяти доктора филологических наук, профессора К.А. Войловой, Москва, 27 февраля 2020 года. М.: Общество с ограниченной ответственностью «Диона», 2020. С. 272–276.
7. Улыбин В.В. Ольга Берггольц и Анна Ахматова // Здоровье – основа человеческого потенциала: проблемы и пути их решения. 2016. Т. 11. № 2. С. 890–899.
8. Хамидулаева Г.Х. Воплощение темы блокады в лирике О. Берггольц // Central Asian Research Journal for Interdisciplinary Studies (CARJIS). 2021. № 2. С. 89–92.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Баринова Наталья Алексеевна – студентка 3 курса факультета русской филологии Московского государственного областного университета
e-mail: lolkuro@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia A. Barinova – 3th year student of the Faculty of Russian Philology of the Moscow State Regional University;
e-mail: lolkuro@mail.ru

М. ГОРЬКИЙ. «ЛЕВ ТОЛСТОЙ»: ВОПРОСЫ СКРЫТОЙ И ЯВНОЙ ПОЛЕМИКИ

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые аспекты творческой истории очерка «Лев Толстой» (1919–1929). Опора на имеющиеся новые труды, факты горьковского эпистолярия конца XIX – начала XX вв. позволяют выявить существенные черты в полемике двух крупнейших русских художников-мыслителей. К анализу привлечены произведения обоих классиков («Крейцерова соната», «Отец Сергей» и др. Толстого; «На дне», «Отшельник», «Рассказ о безответной любви» Горького), в которых ощутимы элементы притяжения, сопоставления и отталкивания писателей, актуальные в плане методологии прочтения русской прозы.

Ключевые слова: А.Н. Толстой, М. Горький, художественная полемика, странничество и странники, знание–вера, мысль–деяние, мужское и женское, социальный аспект.

Tamara D. Belova

SSU named after N.G. Chernyshevsky
Saratov, Russia

M. GORKY. «LEO TOLSTOY»: QUESTIONS OF HIDDEN AND OBVIOUS DISCUSSION

Abstract. The article deals with some aspects of the creative history of the essay “Leo Tolstoy” (1919–1929). Based on the available new works, the facts of the Gorky epistolary of the late 19th – early 20th centuries make it possible to identify significant features in the controversy between the two largest Russian artists and thinkers. The analysis involved the works of both classics (“The Kreutzer Sonata”, “Father Sergius”, etc. by Tolstoy; “At the Bottom”, “The Hermit”, “The Tale of Unrequited Love” by Gorky), in which elements of attraction, comparison and repulsion of writers are palpable, relevant in terms of methodology for reading Russian prose.

Keywords: artistic polemics, wanderings and wanderers, knowledge–faith, thought–deed, male and female, social aspect.

Тема «М. Горький и Л.Н. Толстой» не нова в отечественном литературоведении: исследователи конца 1960-х–1970-х гг. (Б. Бялик, А. Волков, А. Овчаренко), отмечая – с разной степенью полноты – восторженное отношение автора очерка «Лев Толстой» к гениальному «Человеку человечества», как правило, проходили мимо их серьезных разногласий, допускали неточности в оценке «мужицкого реализма» Толстого, его якобы «страстного социального протеста» (Б. Бялик). Неосвещенным остался и вопрос о причине и времени появления очерка в печати, особенностях его творческой истории, смысла авторских «доработок» текста очерка [4, 5, 14], что отчасти составляет *цель* данной работы. Авторитет гениального художника, «Льва русской литературы» (М. Горький) непререкаем. Несмотря на некоторые научные достижения, программный очерк М. Горького, остро актуальный для советской действительности 1920-х гг. и нашего переломного времени, до сих пор, к сожалению, остается не прочитанным адекватно авторскому замыслу.

Литературный портрет Льва Толстого, работа над которым шла с 1919 по 1927 г., составлен по материалам заметок, коротких записей о встречах и общении автора с уникальной личностью, «богоподобным человеком» с 1890-х до конца 1900-х гг. При этом важно, что думал Горький о Толстом до конца своих дней. Сложна история отношений двух крупных писателей-антиподов, двух национальных художников. Резко противоположны их эстетическая концепция, их видение целей искусства, задач своего времени. Не менее сложна история опубликования очерка, который впервые – под редакторским названием «М. Горький о Л. Толстом (По неизвестным воспоминаниям)» – был опубликован в сентябрьских-октябрьских номерах петроградской газеты «Жизнь искусства» за 1919 г. Тогда же – отдельной книжкой в издательстве З.И. Гржебина [7, т. XVI, с. 578]. Но творческую работу над «гениальным» портретом Толстого (Р. Роллан) автор продолжал до 1927 года, обращался и в 1929 г. [7, т. XVI, с. 578–586].

Существенные пояснения творческой истории очерка, эволюции горьковских оценок роли Л. Толстого в формировании общественного сознания россияна заключает все переписка Горького 1910-х гг. с А.В. Амфитеатровым, М. Коцюбинским, Е.П. Пешковой и др. Так, в письме к Амфитеатрову (8 ноября 1910 г.), делясь горестными чувствами, рыдая о смерти Толстого, он тут же говорил о своем несогласии с «проповедником пассивного отношения к жизни», вредного для нашей страны. Тогда уже Горький заметил, что далеко не все понимают масштаб и смысл происшедшего: «А каприйцы, не ясно понимая, но что-то чувствуя, – *удручают* сожалениями и сочувствиями. Смотришь им в красноречивые уста и думаешь: братцы, хороший вы народ,

деликатный, а все-таки это не раскусить вам, нет!» (выделено мною – Т.Б.) [9, т. 8, с. 183].

Интересно время осознания Горьким необходимости вынести на суд читателей свои давние заметки о Толстом. В письме к Е.П. Пешковой (14 июня 1917 г.) он написал об ужасном положении, в котором оказалась Россия после Февральской революции, что особенно наглядно в Петрограде: «не столица это, а клоака, *никто не работает*, улицы безобразны, во дворах – свалки гниющего мусора» (курсив мой – Т.Б.). Мучительным для автора письма было ощущение, что идет «организация лени, трусости и всех тех подлых чувств, против которых» он « всю жизнь боролся и которые, кажется, погубят Русь». Именно в эти дни развернувшихся сражений на полях Первой мировой войны и настойчивых призывов Ленина к свершению Октябрьской революции Горький восклицал: «Вот когда сказалась проповедь Толстого о непротивлении. Этого не замечают, полагая, что всему виной – Ленин. Нет, тут <...> наша русская подоплека, тут толстовская сказка о трех братьях действует, это сказался “пассивный анархизм” наш» [9, т. 12, с. 150].

Опасной, по его мнению, была толстовская проповедь фатализма, его вера в добро и «неделание»: («всё само собой сделается») в первые революционные годы, времени быстрого перехода «от старых, мещанских форм жизни к новым, социалистическим» [9, т. 21, с. 55]. В этой ситуации особенно неуместны был «легенды» о Толстом, его учении, что мир не следует перестраивать, ему надо подчиняться, искать гармонию, подобно Константину Левину, а не найдя ее, искать, подобно Нехлюдову, «хорошего места на земле», с которого «вся жизнь мира представлялась бы ему гармонией» [11, т. 1, с. 294–295]. Не мог принять М. Горький утверждения писателя земли русской, барина, мудреца, озорника, философа, что «истинная жизнь протекает вне времени и пространства, эта жизнь и важна, земля же и всё земное – есть временное, неважное, человек должен по возможности, освободить себя от всего земного» [11, т. 1, с. 285].

Важные дополнения к истории вопроса о вызванном очерком литературно-критическом резонансе внесла монография В.С. Барахова [1, с. 81–84, 144–146, 150–153 и др.]. По мнению её автора, «взгляд на писателя, когда за каждой характеризуемой личностью деятеля литературы просматриваются контуры времени, типология эпохи, основные линии преемственного развития и формирования русской культуры, сохраняется и в отношении Горького к Толстому» [1, с. 80]. Бывший нижегородец, проработавший много лет заведующим Архивом А.М. Горького в ИМЛИ, В.С. Барахов собрал и дал объективную оценку трудов как современных Горькому критиков (В. Шклов-

ского, К. Чуковского, А. Воронского и др.), так и толкователей рубежа XX и XXI столетий (Б. Парамонова, М. Агурского, П. Басинского, С. Сухих и т.д.). Справедливо замечена здесь устойчивость суждений К. Чуковского о «двух душах» Горького-«утописта», оказывающих «воздействие на современную мысль», возвращая «некоторых исследователей <...> к деканоническому восприятию личности Горького». Справедливо и своевременно утверждение автора монографии, что эта концепция «не может <...> стать эталонным постижения индивидуальности художника во всей его противоречивости» [1, с. 149]. Кстати сказать, вопрос о противоречивости Горького излишне преувеличен некоторыми толкователями. В основных положениях жизненной философии, нравственно-этических ценностей писатель был на редкость устойчив.

Уточнения требует сложившееся представление, будто время общения Горького с Толстым ограничивается двумя годами: с января 1900 г. до конца января 1902 г. [7, т. XVI, с. 579]. Материалы горьковского эпистолярия во второй серии (Письма) академического собрания сочинений писателя, публикация которых началась в 1997 г., свидетельствуют, что ещё в 1889 г. будущий писатель обратился к Л.Н. Толстому, как «самой отдаленной, но и самой яркой точке», с просьбой о выделении «куска земли» для товарищества одиноких землепашцев [9, т. 1, с. 41–42, 398].

До первой встречи в 1900 г. имя Л. Толстого не раз звучало в переписке Горького с А.А. Волыньским, Е.П. Пешковой, А.П. Чеховым, священником Г.С. Петровым [9, т. 1, с. 269, 315, 319, 233 и др.]. «Встречался» Горький с Толстым на страницах журнала символистов «Северный Вестник», где были опубликованы произведения маститого автора («Суратская кофейная», статья «Неделание» (1903), «Хозяин и работник») и молодого Горького («Озорник», «Мальва», «Варенька Олесова» и др.), что усилило обоюдный интерес писателей друг к другу. Обрадованный письмом Чехова (апрель 1899 г.) о визите к Толстому, который «очень хвалил» Горького: «сказал, что Вы “замечательный писатель”» и «долго расспрашивал о Вас...» [9, т. 1, с. 593], Горький в ответном послании (26 апреля 1899 г.) признался: «... Давно хотел я знать, как смотрит на меня Толстой, и боялся знать это; теперь узнал и проглотил ещё каплю мёда. В бочку дегтя, выпитого мной, *таких* капель только две попало – его да Ваша. Больше и не надо мне» (Курсив – М. Г.) [9, т. 1, с. 333].

Близкую по смыслу оценку Толстого передал Горькому священник Г.С. Петров (1 мая 1899). Добавив похвалу рассказу «Скуки ради» («Необычайная сила выразительности – отличительная черта таланта Горького»),

он процитировал предостережение Толстого об опасности излишних похвал «молодому писателю». Насторожило его и то, что от Горького «пахнет ничишанством...» [9, т. 1, с. 593].

Однако после первой встречи 13 января 1900 г. в Хамовниках, когда Толстой увел Горького «к себе в кабинет <...> и стал говорить о «Вареньке Олесовой», о «Двадцать шесть и одна» <...> так обнаженно и резко, что на вопрос В. Поссе, редактора журнала «Жизнь», о впечатлении от встречи Горький сдержанно ответил: «Да как тебе сказать... Финляндия какая-то... Ни родное, ни чужое, да и холодно». В своих воспоминаниях В. Поссе [9, т. 2, с. 250], написал о том, что на следующий день Толстой признался ему: «Я, кажется, вчера обидел вашего приятеля. <...> не сказал ему главного. За ним всегда останется крупная заслуга. Он показал нам живую душу в босяке...». В дневниковой записи Толстого эта оценка получила развитие [9, 2, с. 250], хотя отношение Горького к босьякам было неоднозначным. Откликнулся Толстой и на просьбу Е.П. Пешковой и К.П. Пятницкого помочь в освобождении Горького из нижегородской тюрьмы в мае 1901 г. В письме к министру внутренних дел Святополк-Мирскому он написал: «Я лично знаю и люблю Горького не только как даровитого, ценимого и в Европе писателя, но и как умного, доброго и симпатичного человека» [9, т. 2, с. 359]. Всё это не могло не тронуть автора трехтомного собрания рассказов и очерков. Горячо благодаря Льва Николаевича за всё сказанное ему, за хорошее отношение, в коротеньком письме от 19 января 1900 г. Горький ограничился просьбой к Толстому дать свою фотографию [9, т. 2, с. 13]. В письме к А.П. Чехову (22 января 1900 г.), делясь впечатлениями от посещения Толстого, «маленького старичка», напоминавшего «гениального чудака» Суворова, он обратил внимание на то, что сказанное удивительным собеседником звучало «просто, глубоко» и «иногда совершенно неверно, <...> но ужасно хорошо». Воспринимая Толстого как «целый оркестр», он уже тогда заметил, что «в нем не все трубы играют согласно». Как видим, в каждой оценочной фразе за аргументом следует контраргумент. Рассмотрев у Толстого «слишком умные для верующего» глаза, Горький признал в нём «атеиста, и глубокого» [9, т. 2, с. 13, 14].

Столь сложный, многогранный и объемный портрет Толстого-человека, отметившего в младшем литераторе превосходство человеческого над «его писаниями», заставило Горького во втором письме к «гению из гениев» (15 февраля 1900 г.) не только признать справедливость утверждения: «каждый писатель должен быть выше и лучше того, что он пишет», но и подчеркнуть свою приверженность антропософизму, заявить, что «лучше человека ниче-

го нет на земле»: «Всегда был, есть и буду человекопоклонником» [9, т. 2, с. 21]. А после второй встречи с Толстым (8 октября 1900 г.) в Ясной Поляне Горький не написал ему ни строчки, поблагодарив лишь Софью Андреевну «за любезность и доброту, <...> за всё то простое и хорошее, что встретил у Вас», напомнил, что ждет снимок «рядом со Львом русской литературы» [9, т. 2, с. 63]. Между тем в письме к А.П. Чехову (11–12 октября 1900 г.), коротко сообщив о посещении Ясной Поляны одним словом «был», Горький сказал о том, что поразило его окружение «Льва Николаевича»: пошлые, лживые люди, «прирожденные рабы», готовые «ползать на брюхе, <...> целовать ноги графа» [9, т. 2, с. 61, 62].

Чувство родства к графине-матери, откровенно не любившей «толстовцев», помогло Горькому признать в ней серьезного, мудрого человека, о чем он вскоре скажет в статье «О С.А. Толстой» (1924). «Статьи Льва Николаевича “Рабство нашего времени”, “В чем корень зла?” и “Не убий” произвели» на него «впечатление наивных сочинений гимназиста. Так всё это плохо, так не нужно, однообразно и тяжело». Восхищенный удивительно сильным и красивым воспроизведением рассказа «Отец Сергей», автор письма всё же заключил: «Лев Толстой людей не любит, нет. Он судит их только, и судит жестоко, очень уж страшно». Такой вывод был вызван состраданием слушателя к несчастному Сергию, которого автор «с холодной яростью Бога повалил в грязь, ... предварительно измучив его...» [9, т. 2, с. 62].

Думается, в связи с этим не вполне обоснованно утверждение современного исследователя о сомнительности «антитолстовской тенденции Горького – при очевидной ученической зависимости от Толстого (в композиции, в стиле, в портретных характеристиках, повторении одной детали) <...> Толстой мог и, вероятно хотел прожить жизнь своего героя, отца Сергия», как и Горький «вполне мог прожить жизнь Инокова» [13, с. 93]. Правда, более уместно будет это замечание при сравнении «Крейцеровой сонаты» с «Рассказом о безответной любви» М. Горького.

Никакой «ученической зависимости» по отношению к Толстому и к кому бы то ни было у М. Горького не было. Самобытный художник, он на протяжении более чем трёх десятилетий выступал как антагонист Толстого-проповедника, но не художника огромной силы. Поднимал ли он в своих произведениях тему сознания, мысли и религиозной веры, странничества, материнства, интеллигенции, женского и мужского, этического и эстетического духовного, реального и романтического. Как следует из писем и воспоминаний М. Горького рубежа XIX–XX вв., при первых встречах с А.Н. Толстым он не вступал в открытый спор. Понимая, что «нет человека более до-

стойного имени гения, более сложного и противоречивого и во всем прекрасного, да, да, во всём, <...> в каком-то особом смысле, широком, неуловимом словами» [7, т. XVI, с. 287], он слушал внимательно, «стараясь запомнить всё сказанное великим собеседником и разгадать непостижимую тайну зарождавшихся и крепнувших разногласий с ним» [2, с. 229]. Это разномыслие во всей его непреодолимости было осознано во время второй встречи. Оно проявилось в заметке восьмой из очерка, не подвергавшейся доработке, где Толстой показан в обществе великого князя Николая Михайловича. «Ласково улыбался ему и говорил то по-французски, то по-английски» и шутили-во высказался о русских историках: Карамзине, Соловьеве и Ключевском [7, т. XVI, с. 264].

Говоря о странниках как бездельниках, которые « всю жизнь меряют землю, проходя тысячи вёрст от монастыря к монастырю, <...> до ужаса бесприютные и чужие всем и всему» [7, т. XVI, с. 264], Горький развил эту мысль в неотправленном письме к В.Г. Короленко, написанном в 1910 г. после смерти Толстого и вошедшем в очерк. В суждениях о человеке, который «отдавал людям, как нищим, лишнее свое», чтобы они удовлетворились и «ушли бы <...> прочь», оставив его «в привычном, мучительном, а иногда уютном одиночестве пред бездонным омутом вопросов о “главном”» [7, т. XVI, с. 293], проглядывает полемика с Толстым в чертах странника из пьесы «На дне», споры о котором идут до настоящего времени [18, с. 12–13 и др.]. Автор же неоднократно писал, просил критиков: «убейте одно давнее недоразумение, очень неприятное для меня: развенчайте Луку; это отнюдь не “положительный” характер, это ловко скрытый Маркуша из “Кожемякина”, проповедник-нигилист», насаждающий «злейший, цинический нигилизм русских одиночек, “лишних людей”» [7, т. X, с. 729].

Важно, что и в очерке «Лев Толстой», продолжая разговор о странниках «по пустыне своих мыслей», о русских проповедниках, людях «холодных», «верою живой и действенной» не обладающих, он прямо заявил: «Когда я писал Луку в “На дне”, я хотел изобразить вот такого старичка: его интересуют “всякие ответы”, но не люди; неизбежно сталкиваясь с ними, он их утешает, но только для того, чтоб они не мешали ему жить. И вся философия, вся проповедь таких людей – милостыня, подаваемая ими со скрытой брезгливостью...» [7, т. XVI, с. 293]. Тему подобного «старичка» Горький развил в рассказе «Отшельник» (1922).

Поэтика образа Луки [2, с. 104–120], на первый взгляд, доброго, отзывчивого в отношениях с обитателями ночлежки, строится по законам драматургического жанра, с помощью диалога, речевых оборотов, поговорок, афо-

ризмов, которые надо воспринимать часто сквозь критическую призму, аналитически осмыслить, видеть за сказанным скрытое отрицание, насмешку, недоговоренность. Важную роль выполняют паузы во время развернутых реплик (например, о жизни Луки в сибирской заимке), авторские ремарки, указывающие на неожиданный уход Луки во время разговора с больной Анной. Упорство женщины, которая сопротивляется, готова еще пожить, потерпеть, «коли там муки не будет». не устраивает старца, обещавшего покой после смерти, и он уходит в кухню – «быстрыми шагами» [7, т. VII, с. 132]. Так подсказывает авторская ремарка. Причем, уходит дважды. Последний раз – в конце третьего акта, как Лев Толстой, – неожиданным уходом от утомивших его людей.

Об уходе Толстого, который «был и ближе, и дороже Бога», из Ясной Поляны Горький написал А. Амфитеатрову с изумлением: «Какой конец! Как это многозначительно и глубоко у него вышло. Осиротела Русь <....> Нам – бороться против религиозной легенды» [8, т. 29, с.135; 9, т. 8, с. 177]. Более сдержанно об этом он сказал в письме к Е.П. Пешковой: «Это “бегство” – поступок, так сказать, механический уже, ибо все внутренние его основания – обдуманы, прочувствованы давно» [9, т. 8. с. 179]. Так и Лука, действовавший на обитателей ночлежки, «как кислота на старую и грязную монету» [7, т. VII, с. 173], исчез, отказавшись из самосохранения от поддержки Пеплу, обвиненному вероломной Василисой в убийстве Костылева. Попытка объяснить исчезновение Луки отсутствием у него паспорта и нежеланием встретиться с властями в этом случае – далеко не главное.

Проигнорировано нашими истолкователями уточнение рисунка «доброты» утешителя, введенное автором в последнем акте рядом косвенных характеристик: одни обитатели взяли под защиту загадочного старика, другие выразили недоверие. Интересно, что Сатин, наиболее трезво смотревший на Луку, неожиданно осадил сомневающихся: «Молчать! <...>. Дубьё... Старик – не шарлатан!» [7, т. VII, с. 280]. Ситуация перерастает в откровенную как будто апологию старика. Но, вспомнив о разговоре с Лукой о цели и смысле жизни, бывший телеграфист голосом Луки и подражая его манере, (что означает – не от себя), воспроизводит его ответ на вопрос: «Дед! Зачем живут люди?...» – «А – для лучшего люди-то живут, милачок!».

Следующее дальше многословное рассуждение старца о столярах как «хламе-народе», живущем по сто лет, и возможном рождении из их среды чудо-столяра – лучшего из них [7, т. VII, с. 173–174], – обнаруживает философскую подоплеку модной в те годы теории Т. Карлейля о «героях и толпе». Эта идея напоминает о Достоевском, не принимавшем мысли, «что

лишь одна десятая людей должна получать высшее развитие, а остальные девять десятых должны лишь послужить к тому материалом и средством, а сами оставаться в мраке» [12, т. 22, с. 31]. Иными словами, Лука в этой ситуации является транслятором идей господствующих верхов.

Неудивительно, что Л. Толстому «На дне» не понравилось. «Зачем вы пишете это?», – спросил он, прослушав в авторском чтении сцены из пьесы: «Старик у вас – несимпатичный, в доброту его – не веришь» [7, т. XVI, с. 280]. Отрицательную оценку пьесы Горького Л.Н. Толстой дал и в беседе с писателем Ю. Беляевым. В дневниковой записи от 23 ноября 1909 г. он написал: «Читал после обеда о Горьком. Странно, недоброе чувство к нему, с которым борюсь...» [7, т. VII, с. 618–619].

Открыто с критикой толстовской проповеди «внутреннего усовершенствования» и непротivления злу насилием Горький выступил в статье «Заметки о мещанстве» (1905). Используя пафос гневного, но не отправленного Открытого письма Толстому (от 5 марта 1905 г.) после опубликования в английской газете «Таймс» статьи «национального гения» «Об общественном движении в России» [8, т. 28. с. 357–361, 554–556], вещи зловредной, он, не указывая на Толстого, и без того атакованного прессой, подчеркнул, что писатель, мещанин по духу, проповедуя пассивное отношение к жизни в стране, «где насилие над людьми уже достигло размеров, поражающих своим сладострастным цинизмом», хочет «примирить мучителя и мученика и <...> оправдать себя за близость к мучителю, за бесстрашие свое к страданиям мира» [8, т. 23, с. 180–181].

В очерке «Лев Толстой» (раздел «Письмо», 1921–1923) Горький открыто сказал, что «завершитель старой истории нашей желает – сознательно и бессознательно – лечь высокой горою на пути нации к Европе, к жизни активной, строго требующей от человека величайшего напряжения всех духовных сил» [7, т. XVI, с. 289].

Если вдуматься в смысл повести Горького «Мать», в образ Пелагеи Ниловны, до сих пор, занимающих наших исследователей [16, 15], то и здесь – по контрасту – вспоминаются толстовские матери: безответная труженица Прасковья Михайловна («Отец Сергей»), истощенная женщина, вынужденная в преклонном возрасте давать уроки музыки, чтобы прокормить многодетную семью своей дочери и неудачника зятя. Рядом с нею – Марья Михайловна («Мать»), «мать восьми детей и полсотни внуков», вынужденная искать приют в небольшом домике при мужском монастыре. О ней повествователь убежденно сказал: «Я не знал женщины, более полно олицетворявшей тип хорошей жены и матери» [17, т. XII, с. 409]. Горький в корне не

согласен с таким представлением об идеальной женщине-матери. Его огорчали разговоры Л. Толстого о женщине («телом женщина искреннее мужчины, а мысли у неё – лживые» [7, т. XVI, с. 274].

В письме к поэтессе М.М. Шкапской, в чьих стихах прозвучало «душевно ошутимое сознание владычности, мощности женского начала», он признался: «... я давно вижу работу двух начал и давно изумлён тем, что одно из них – женское – не находит <...> своего выразителя». Глубоким было его убеждение в несправедливости того, что «человечеством командуют “цивилизаторы”, а не женщины-создатели культуры – «отсюда именно трагическая путаница жизненных отношений». По его мнению, эта тема – «в самом сердце современной действительности» [9, т. 4, с. 338–339].

Полезно, думается, в связи с этим проследить если не всю сложную «творческую историю очерка», растянувшуюся, как справедливо замечено, «более чем на четверть века» [7, т. XVI, с. 579], то хотя бы некоторые аспекты доработки его после того, как автор оказался за границей, в негласной эмиграции в октябре 1921 г. В письме к Р. Роллану 7 декабря 1922 г., соглашаясь на предложение дать для издания на французском или немецком языке свою книгу воспоминаний о Чехове, Толстом, Горький добавил, что хотел бы «несколько изменить» кое-что в воспоминаниях о Чехове, а к воспоминаниям о Толстом – добавить «страницы две-три» [9, т. 14, с. 109]. Речь шла о восьми заметках, в окончательном тексте обозначенных номерами XXXVII – XLIV, которые и вошли во второе дополненное издание, опубликованное в первом номере ж. «Беседа» за 1923 г. [7, т. XVI, с. 581], добавив существенное к образу Толстого-человека, необыкновенно своеобразного, живого, тёплого, понятного.

В первой (XXXVII-й) заметке Л. Толстой появляется как одинокий наездник верхом на маленькой татарской лошадке по дороге «в направлении к Ливадии». Обогнав путника (повествователя), «серый, лохматый, в легонькой белой шляпе грибом», похожий «на гнома», Толстой взволнованно отреагировал на реплику попутчика, «между прочим» сказавшего, что получил письмо от В.Г. Короленко. Всадник раздраженно заговорил о «главном» – религиозной вере Короленко и Л. Андреева, которые, по его словам, верят в Бога, но стыдятся признаться в этом [7, т. XVI, с. 584]. Уверенность Л. Толстого в своем величии, признанном всеми, не замедлила проявиться в момент встречи на дороге с тремя великими князьями Романовыми, которые беседовали, не обратив внимания на то, что загородили дорогу Льву Николаевичу, и не реагировали на его «строгий, требующий» взгляд: «Они еще раньше отвернулись от него». Но если царственные отпрыски не проя-

вили знак вежливости к «Льву русской литературы», то «верховой конь помялся на месте и отошел немного в сторону, пропуская лошадь Толстого». Спустя минуты две граф сказал: «Узнали, дураки» и – через минуту: «Лошадь поняла, что надо уступить дорогу Толстому» [7, т. XVI, с. 584]. За этой короткой немногословной сценой – буря чувств, невысказанных притязаний значительной личности по отношению к собратьям-писателям: Г. Успенскому, Н. Лескову, Н. Гоголю, Н. Некрасову, К. Бальмонту. Особенно резко отзывался он о писательской манере Ф.М. Достоевского [7, т. XVI, с. 266–267, 298–299], а также – о представителях дворцовой аристократии.

Вторая заметка (XXXVIII) состоит из одного толстовского афоризма о самосохранении: «Берегите себя прежде всего – для себя, тогда и людям много достанется» [7, т. XVI, с. 585]. Думается, она отражает убеждение, не близкое по духу Горькому, девизом которого всегда было: «Да здравствуют люди, которые не умеют жалеть себя». По словам О. Форш, восхищенной авторским чтением очерка «Лев Толстой» в петроградском Доме Искусств, Горький «не хлопотал о собственной биографии. Не подчищал с осторожностью каждый жест <...> он себя не берёг. И была в нём беззащитность, как у забывшего оружие воина» [18, с. 142]. Удачно найденный образ: автор очерка сознательно обрекал себя на единоборство с тысячами поклонников Толстого.

Тема третьей (XXXIX-й) заметки – углубление факта недоверчивого отношения Толстого к мысли и знанию. В них он видел препятствие на пути человека к вере. Непознаваемость души – веский аргумент для Толстого в его враждебном отношении к мысли, к сознанию: «Кто научился размышлять, тому трудно верить, а жить в Боге можно только верой». В доказательство приведена мудрость Тертуллиана, который «сказал: “Мысль есть зло”» [7, т. XVI, с. 585]. Следовательно, в понимании великого Толстого, это изречение – непреложная истина: собственно с этого и начинается очерк. А мысль эту, резко неприемлемую для Горького, охотно подхватили ряд писателей. Первым из них был Леонид Андреев, согласный с утверждением Толстого, что «культура – мусор, она только искажает свободный рост души», и вслед за «учителем» утверждавший, что мысль «двулична и отвратительна своим бессилием...», воспринимал её как «злую шутку дьявола над человеком» [10, с. 373].

В сороковой заметке (XL) автором блистательно отражена способность Толстого быть «безгранично разнообразным», играть свою роль, не выдавая истинного, нередко, насмешливого, язвительного отношения к собеседнику. Это Горький наблюдал в момент разговора Толстого «с муллой Га-

спры». Ставя татарскому священнику «детские» вопросы о смысле жизни, душе и Боге, он с «необычайной ловкостью подменял стихи Корана стихами из Евангелия и пророков», то есть в сущности – он играл, делая это с «изумительным искусством, доступным только великому артисту и мудрецу» [7, т. XVI, с. 585]. В той же заметке о другой истории показана его «игра» в разговоре с Танеевым и Сулержицким о музыке. Переживший в 1880-е годы семейную драму, невольным виновником которой считался талантливый композитор и пианист С.И. Танеев, Толстой, играя с кротким «соперником», «восхищался» красотой музыки, «точно ребёнок, и было видно, что ему нравится свое восхищение». Назвав музыку «немой молитвой души», он «говорил милыми, ребячьими словами... И, неожиданно, усмехаясь в бороду, сказал мягко, как ласку», явно обидное, целенаправленное: «Все музыканты – глупые люди, а чем талантливее музыкант, тем ограниченнее. Странно, что почти все они религиозны» [7, т. XVI, с. 586].

Так Горький, композиционно объединив два разных эпизода, произошедших в разное время, в разных обстоятельствах, обнажил живучесть «острой боли» Толстого, автора «Крейцеровой сонаты», для которого «трагедия спальни» была «на все времена» тяжелее «всех землетрясений, эпидемий, ужасов болезней, и всяких мучений души». Характерно, что, утверждая это, герой двадцать первой главки «улыбался спокойной улыбкой «человека, который преодолел нечто крайне трудное...» [7, т. XVI, с. 271]. Однако эпизод сороковой главки опровергал это наблюдение: несмотря на то, что прошло много лет и подозрения не подтвердились, давняя боль по-прежнему «грызла» мужчину Толстого.

Проблема семьи, взаимоотношений мужа, жены и детей, мотивы любви и ревности, часто – ревности в ненависти, прошла через всё творчество Л.Н. Толстого. В очерке Горького им посвящены три заметки: XX, XXI и XL. К ним по праву можно присоединить его романы, повести и рассказы, среди которых «Семейное счастье» (1858), «Крейцера соната» (1889), «Дьявол» (1889), отчасти и «Отец Сергей» (1898–1900). При этом наглядно просматривается художественная полемика М. Горького, автора «Рассказа о безответной любви» (1923), с «Крейцеровой сонатой» Л. Толстого..

В главке XX-й очерка автор заметил, что Толстой о женщинах «говорил охотно и много, как французский романист, но всегда с тою грубостью русского мужика, которая раньше неприятно подавляла...» [7, т. XVI, с. 270]. Смущала молодого автора «Вареньки Олесовой» и «Двадцати шести и одной» речь Толстого, представлявшая собой цепь «неприличных слов». Удивило поведение Толстого в следующей главке, где он, «сухонький, малень-

кий, серый и все-таки похожий на Саваофа», сидя «на каменной скамье под кипарисами», пытался «подсвистывать зяблику», ревнивой птичке одной песни. Мотив ревности, подсказанный старцу бывшим птицеловом Горьким, послужил толчком к разговору о ревности человека, осуждаемого за эту слабость.

Не разделяя такую жизненную несообразность, Толстой неожиданно для самого себя выдает тяготившую его оплошность в отношениях с женой: «Есть такие минуты, когда мужчина говорит женщине больше того, что ей следует знать о нем. Он сказал – и забыл, а она помнит. Может быть, ревность – от страха унижить душу, от боязни быть униженным и смешным» [7, т. XVI, с. 271]. Реплика повествователя, заметившего противоречие этих суждений с «Крейцеровой сонатой», вызвала «сияние улыбки по всей бороде польщенного автора, который, однако, быстро ответил: «Я не зяблик», чем закрепил мысль о внутреннем сходстве с маленькой ревнивой птицей.

Тема ревности, как бедственной силы, разрушающей семью, любовь и самого носителя этого болезненного чувства, оказывается неперенным двигателем сюжета во всех названных произведениях Толстого, включая первый семейный роман конца 1850-х годов. В «Крейцеровой сонате» этот мотив доведен до трагической развязки и моральной гибели, расчеловечивания одинокого отца семейства, судорожно пытавшегося оправдать себя перед божьим судом и остатками собственной совести.

По законам жанра сюжетное время рассказа измеряется коротким отрезком времени, в «Крейцеровой сонате» – двумя сутками в вагоне поезда, идущего на юг. За это время повествователь, от лица которого ведется рассказ, выслушал мучительную семейную историю попутчика. «Небольшого роста господин», еще не старый, но «с очевидно преждевременно поседевшими курчавыми волосами и с необыкновенно блестящими глазами, быстро перебегавшими с предмета на предмет», внимательно прислушивался к разговору о причинах участвовавших разводов [17, т. XII, с. 123]. Уже в этой портретной зарисовке привлекает внимание не только напряженность порывистого, беспокойного человека, который издавал «странные звуки, похожие на откашливание или на начатый и оборванный смех» [там же], но и характер внимательного, тактичного повествователя, миролюбиво настроенного к ранней весне за окном вагона и к окружающим его пассажирам.

Возникший было среди пассажиров разговор о браке, глупостях разводов, участвовавших «от образования», оттого что «нет любви» или страха в женщине, послужил прелюдией к вступлению в беседу седого господина, явно заинтересованного утверждениями истинной любви, основанной «на един-

стве идеалов, на духовном сродстве» как основании для брака. Задетый определением любви как «исключительного предпочтения одной или одного перед остальными», господин обнаружил крайнее негодование неясностью определения, на какой срок мыслится предпочтение: «на сколько времени? На месяц? На два дня, на полчаса?» [17, т. XII, с. 129]. Такая реакция, предвещавшая скандал, вынудила пассажиров покинуть спорщика. Защитник «плотской любви», оставленный один на один с повествователем, увидев в нём благодарного слушателя и разразился страстным монологом, лишь изредка прерываемым репликами слушателя.

В «Рассказе о безответной любви» М. Горького использована подобная ситуация уединения повествователя с нестарым ещё хозяином полутемной комнате, торговцем открытками и другим канцелярским товаром. Интригующим началом к разговору послужил оригинальный интерьер: множество открыток с лицом одной и той же женщины в разных ролях (Марии Стюарт, Офелии...) и букетом высохших цветов в бронзовой вазе, от которого в комнате плывет тяжелый запах, «чувствуется нечто давно отжившее. <...> Сухое тление слышится и в ломком голосе человека», который своими словами как бы помогал «осени творить на земле уныние и печаль» [7, т. XVII, с. 264, 275]. Так автор обозначает романтически печальную тональность рассказа, предполагающего неспешный ритм беседы, которая перетекает в многочасовой монолог в течение одной ночи.

Характерно, что напряженность рассказа героя тоже оттеняется паузами, сопровождается странными звуками сиплого голоса и судорожным щелканьем зубов («точно собака»), да автор-повествователь изредка бросает взгляд за окно, где в свете фонаря, похожего на паука, видны струи осеннего дождя [7, т. XVII, с. 279]. Избрав психологический сюжет, Горький, в отличие от Толстого, наполняет его более широким жизненным материалом [см. об этом 3]. Здесь нет картин семейной жизни в её привычном понимании. Разрушилась семья Торсуевых после исчезновения матери, уехавшей из дома на Пасху. Не сложились отношения родных братьев, зато весь монолог вообрал в себя жизненную историю героя длиною в двадцать с лишним лет. Пережив несколько смертей, в том числе и поэтически окрашенную смерть своей любимой женщины, Петр Торсуев много впитал из окружающей жизни рядом с недоступной красавицей актрисой во время её гастролей по провинциальным театрам России. Растратив свою жизнь на безуспешное ожидание, он стал свидетелем отношений в театральной среде, быта сибирского купечества, порочных притязаний провинциальных чиновных лиц, транслятор душевных переживаний любимой женщины.

Отличительная особенность горьковского рассказа, его полемический пафос заключается в раскрытии характера женщины, актрисы Добрыниной. Близкая горьковскому взгляду на роль женщины в обществе Лариса Антоновна не просто красивая примадонна провинциальных российских театров, своенравная хозяйка званых ужинов. Она яркая, своеобразная личность. У неё есть цель. Уйдя от богатого мужа-овцевода, она пришла в театр, чтобы со сцены учить зрителей «любви к людям, к женщине, к жизни» [7, т. XVII, с. 283]. Поэтому в стремлении доказать людям, что театр – не развлечение, заменить старые костюмные пьесы, во вкусе купеческой публики, на новые пьесы Ибсена, Гауптмана она провела лучшие годы, пережила свою «безответную любовь».

В то время как у Толстого жена Позднышева, родившая ему пятерых детей за восемь лет супружеской жизни, в попытках борьбы с деспотичным любовником-мужем отважилась лишь на то, чтобы согласиться на каприз семейного деспота начать подготовку музыкальной программы с молодым соседом-скрипачом. Коварный замысел одержимого ревнивца проверить моральную стойкость уже нелюбимой жены не мог не закончиться трагедией. Сиротство детей и мучительный распад дворянина, одинокого неврастеника – таков финал порочного воспитания в обществе состоятельных господ, где никто не сказал, что дурно «налагать руки на другое человеческое существо», более того, отрок слышал «от старших, что для здоровья это будет хорошо» [17, т. XII, с. 134].

Если рассказ Л.Н. Толстого, направленный против нравственных правил так называемого медицинского воспитания, ведущего к пороку физического разврата, ограничивается трагической историей одной семьи, то горьковский «Рассказ о безответной любви» засвидетельствовал сборище сладострастников, притязавших на красивое женское тело. Умение актрисы сохранить свою независимость – проявление художественной полемики с «богоподобным» певцом «любви-веры», толкнувшим своих героев в мул поединка плоти с духом. Отталкиваясь от бедственных реалий русской жизни, М. Горький в сюжете своего рассказа отражает комплекс не только семейных, но и социокультурных, этических и эстетических проблем. Неоднократно выступая против отвратительного отношения к женщине как к существу «второго сорта», он и как художник, и как публицист отрицал лицемерие: «Признав русскую женщину “лучшей”, мы как будто испугались: а что, если она, в самом деле окажется лучше нас? И при всяком удобном случаекупаем наших женщин в кипятке жирной пошлости... Заметно, что чем более значительна женщина, тем более настойчиво хочется нам заставить её

покраснеть» [7, т. XVI, с.359]. Так писал Горький в статье «О С.А. Толстой» в 1924-м году.

В защиту женщин вступает и героиня «Рассказа о безответной любви». В спорах с доктором, последней надеждой на счастье взаимопонимания, Лариса Антоновна утверждала высокую миссию женщины, открывающей высокий смысл жизни. По её словам, «женщине доступно нечто, навсегда недоступное мужчинам», она «чувствует зарождение новой жизни во её плоти, она является постоянным источником обновления мира...» [7, т. XVII, с. 300]. Однако новый друг Добрыниной, интеллигент-толстовец, не смог подняться до высот женского миропонимания. Уехав лечиться в Швейцарию, он не откликнулся на её призыв о духовной поддержке. Лишь короткая приписка в его письме: «Лев Толстой говорит: "Понятие вечности есть болезнь ума". А я говорю: любовь – болезнь воображения. Наиболее нормально относятся к любви кролики и морские свинки» [7, т. XVII, с. 301]. В этой «приписке» – ключ к разгадке скрытой полемики автора рассказа с Л. Толстым и своеобразным двойником циничного Позднышева, знакомого с «идеалом» любви «кроликов или свиней...» [17, т. XII, с. 146].

Заявленная тема огромна, как огромен мир двух удивительно крупных личностей в истории не только русской, но и мировой литературы, представляющих собой неразрывное единство двух гениальных противоположностей.

Создавая очерк о Толстом в годы революционной ситуации в России 1917–1923 гг., Горький преследовал мысль об опасности для страны философии фатализма, пассивности, идущей от статей Л. Толстого. Для Горького-мыслителя «богоподобный» Толстой был выразителем мужицкого сознания, чуждого понятию «Отечество», находящегося в плену сомнительных представлений о неизменности мира, враждебного городской культуре, науке, интеллигенции. Подобная оценка крестьянского мировоззрения нашла отражение и в статье Горького «О русском крестьянстве» (1922), вызвавшей широкий резонанс, в «Рассказе о необыкновенном», в образе непонятого дворника Тихона Вялого («Дело Артамоновых»); наконец, в бурных дебатах в доме Самгиных, где по вечерам обсуждали учение властного и настойчивого «гения», который утверждал, что «к свободе ведет только один путь – путь непротivления злу насилieм» [7, т. XXI, с. 12], против чего решительно восставал инженер-строитель Тимофей Степанович Варавка.

Итак, художественная и идейная полемика с Толстым началась при жизни гиганта русской литературы и продолжалась в творчестве Горького до последних лет его жизни. Очерк «Лев Толстой» обнажает эту полемику, преломляясь в сложнейшей гамме чувств автора к «богоподобному человеку».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барахов В.С.* Драма Максима Горького (Истоки, коллизии, метаморфозы). М.: ИМЛИ РАН, 2004. 382 с.
2. *Белова Т.Д.* Эволюция эстетических взглядов М. Горького (1890–1910-е гг.) в контексте культурологических исканий эпохи. Монография / Под ред. проф., засл. деятеля науки РФ Л.А. Смирновой. М.: Изд-во Московского гос. обл. ун-та. 2004. 344 с.
3. *Белова Т.Д.* «Рассказ о безответной любви» М. Горького как художественная оппозиция фанатизму и «вакханалии сердца» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2021. №5. С.78–91.
4. *Бялик Б.А.* Судьба Максима Горького. М.: Художественная литература, 1968. 392 с. С. 238–241, 282–284.
5. *Волков А.А.* Художественный мир Горького (Советские годы) М.: Современник, 1978 367 с. С.115–135
6. *Воронский А. К.* Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1963. 424 с.
7. Горький М. Полн. собр. соч. Художеств. произведения в 25 тт. Т. 7, 8, 10. 16, 17. М.: Наука, 1968–1973.
8. *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. Тт. 23, 28, 29. М.: Гослитиздат. 1954, 1955.
9. *Горький М.* Полн. собр. соч. Серия «Письма»: в 24 т. М.: Наука. 1997–2020. Тт. 1–21. Продолжающееся издание.
10. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. М.: Наука. 1965. 631 с.
11. *Горький М.* История русской литературы. Курс лекций // Архив А.М. Горького. Т. 1. М.ГИХЛ, 1939. 339 с.
12. *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя за 1876 г. // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 22. С. 31.
13. *Конюшенко Е.И.* Горький миф XX века (Заметки и размышления о Максиме Горьком) // М. Горький : Pro et contra / Сост. О.В. Богданова. СПб.: Изд-во РХА, 2018. С. 90–123.
14. *Овчаренко А.И.* М. Горький и литературные искания XX столетия. М.: Советский писатель, 1971. 297 с. С.111–113.
15. *Смирнова Л.А.* «В большом сердце далёкое – близко». Роман М. Горького «Мать» // Русская литература. Советская литература: Книга для учащихся старших классов / Л.А. Смирнова, С.А. Джанумов и др. М.: Просвещение. 1989. 448 с. С. 232–245.
16. *Спиридонова Л.А.* Что такое – «Мать» М.Горького? // Нижегородский текст русской словесности: художественное постижение национальной

- ментальности: Коллективная монография / Отв. ред. В.Т. Захарова. Нижний Новгород: Мининский ун-т, 2021. 406 с. С. 215–219.
17. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. Т. XII. М.: Художественная литература, 1982. 478 с.
 18. Форш О.Д. Сумасшедший корабль // О.Д. Форш. Летошний снег. Романы. Повесть. Рассказы и сказки. / Сост. Г.П. Турчина. М.: Изд-во «Правда». 560 с. С. 149–151.
 19. Шуган О.В. Проблема счастья в пьесе М. Горького «На дне» // Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте. Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Вып. 13. М.: ИМЛИ РАН, 2017. 376 с. С. 12–44.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Белова Тамара Дмитриевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского национального исследовательского государственного университета ;
ORCID 0000-0002-7826-6584
e-mail: belovatdmit@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tamara D. Belova – doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature of the Saratov National Research State University
ORCID 0000-0002-7826-6584
e-mail: belovatdmit@yandex.ru

БЫТОВОЕ И БЫТИЙНОЕ В ИЗОБРАЖЕНИИ ЖЕНСКИХ ТИПОВ В РАССКАЗЕ Е.Н. ЧИРИКОВА «СТУДЕНТЫ ПРИЕХАЛИ» (1903)

Аннотация. В статье рассматриваются проявления *бытового* и *бытийного* начала в характере героинь рассказа Е.Н. Чирикова. В процессе анализа обнаруживается, что в рассказе «бытовое», земное граничит с «бытийным», духовным. Героини рассказа «Студенты приехали», относящиеся к разным женским типам, оказываются во власти сильного желания, но не все могут ему сопротивляться. Такая ситуация приводит к драматическому исходу.

Ключевые слова: Чириков, бытовое, бытийное, «Студенты приехали», высокое чувство, счастье, разлука.

Victoria B. Belukova

MRSU,

Moscow region, Russia

HOUSEHOLD AND EXISTENT IN THE PRESENTATION OF FEMALE TYPES IN THE STORY OF E.N. CHIRIKOV «STUDENTS ARRIVED» (1903)

Abstract. The article deals with the manifestations of everyday and existential beginnings in the character of the heroines of the story by E.N. Chirikov. In the process of analysis, it is found that in the story the “everyday”, earthly borders on the “existential”, spiritual. The heroines of the story “Students have arrived”, belonging to different female types, find themselves in the grip of a strong desire, but not everyone can resist it. This situation leads to a dramatic outcome.

Keywords: Chirikov, everyday, existential, “Students have arrived”, high feeling, happiness, separation.

Точное и подробное определение понятию *бытового* дал Ю.М. Лотман, глубоко исследовавший обозначенное явление, описавший и представивший его как «обычное протекание жизни в её реально-практических формах», как «вещи, которые окружают нас, наши привычки и каждодневное поведе-

ние», как «мир вещей прежде всего» [5, с. 4]. Следовательно, описание быта нужно для понимания культурно-исторического контекста, в котором существует персонаж. Второе понятие – *бытие* и связанное с ним *бытийное* – семантически сложнее и глубже *бытового*, так как они относятся к философским понятиям, а значит, их трактовка определяется во многом эстетико-философской позицией автора. *Бытийное* отталкивается от *бытового*, т. к. конфликтные отношения возникают «между стремлением души к Богу и невозможностью достижения горней высоты для человека, счастливого в своём житейском существовании» [3, с. 57]. Подобное определение позволяет отнести к *бытийному* всё, так или иначе связанное с духовно осмысленным человеческим существованием: «Мыслить и быть – одно и то же» [4, с. 4].

Рассмотрим, как в творчестве Е.Н. Чирикова *бытовое* и *бытийное* нашли своё отражение в типах женских образов: писатель показывает не только реалистический персонаж, в котором отразились *бытовые* – культурно-исторические реалии своего времени, но и предлагает своё философское осмысление важнейших *бытийных* вопросов. В качестве иллюстрации данного тезиса обратимся к женским образам рассказа «Студенты приехали» (1903). В литературоведении обозначено довольно много женских типов, представленных как в фольклоре, так и в произведениях писателей-классиков [см., например, 8, 9]. В рассказе Е.Н. Чирикова «Студенты приехали» мы обращаем пристальное внимание на три женские ипостаси: *мать, замужняя дама, барышня на выданье*. С одной стороны, это олицетворение быта и нравов русской провинции 80-х годов XIX века, а с другой – отражение взглядов автора на вопросы о смысле *бытия* человека, его места в мире и в той среде, в которой он находился.

Сюжет рассказа весьма прост: два молодых студента из провинциального Сердянска – Гавринька, сын местного почтмейстера, и Наум, сын вдовой солдатки, бабы-садовницы, – через несколько лет вернулись в родной город на каникулы. Юноши молоды, полны желаний сеять «разумное доброе, вечное» (Некрасов) в городском обществе, о котором мнение у них весьма нелестное. Но они оба «думали широко и глубоко» и в силу своей молодости и неопытности «фанатически верили в торжество правды и справедливости» [12, с. 51]. Разумеется, приезд двух молодых людей наделал в заштатном городишке большой переполох: в провинциальное общество прибывают два образованных потенциальных жениха! Кто же будет их избранницей? Вот тут-то и можем наблюдать, как в социальную галерею женских образов – *матери, замужней женщины, барышни на выданье* – писатель встраивает психологические типы, уже выявленные в русской литературе: *женщина-жертва* (Наталья

Михайловна), *женщина-мать* (Авдотья Григорьевна, почтмейстерша), *тургеневская девушка* и *салонные прелестницы*. Чириков представляет нам две разновидности социального типа *женщина-мать*: знатную и влиятельную почтмейстершу, мать Гавриньки, и вдовую бабу-садовницу, бедную солдатку, от сына которой, как от «сына *бабы* (выделено автором. – В.Б.)», поначалу «местный *бомонд* (выделено автором. – В.Б.)» не ожидал ничего хорошего, мать Наума, которому надо было окончить «курс в гимназии с золотой медалью», «сделаться студентом», чтобы «ему простили плебейское происхождение и ждали с таким же нетерпением, как и сына почтмейстера» [12, с. 47]. Писатель показывает разное поведение счастливых матерей: почтмейстерша, «влекомая к своему Гавриньке непреодолимою силою материнского чувства», «работала локтями на обе стороны, позабывши всякую вежливость, визжала, махала зонтиком над головами публики» [12, с. 43]. Мать Наума на пристань не пришла, стесняясь своего бедного вида, но счастье *темной бабы* было *более безмерным* (Чириков): её сын «словно настоящий господский сын... Что он, что почтмейстерский – оба одинаковы: оба докторами будут, оба всё с книжками возятся и толкуют между собою, как родные братья, умно так и полюбовно... Радуетя Авдотья. Сердце её так и стучит, так и прыгает...» [12, с. 45]. Авдотья, у которой почти всегда «босые и грязные ноги» да «полинявший сарафан», которая презираема в *приличном* обществе Сердянска (где девицы отворачиваются от «русской рубахи и штанов в сапоги» самого Наума, хотя он возбуждает их любопытство), счастлива *уважением* к себе своего сына: ведь Наум при встрече с девицами на улице не только не стыдился своей бедной матери, но и намеренно начинал *их* «рекомендовать своей бабе-матери, заставляя последнюю протягивать свою грязную, мозолистую руку совершенно растерявшимся девицам» [12, с. 47].

С одной стороны, автор рисует перед нами действительную картину положения дел того времени: в провинции у безграмотной, но трудолюбивой вдовы не так много вариантов заработка, хорошо, что есть сад и огород. С другой – перед нами образ жертвенной материнской любви, которая одна противостоит всем несчастьям и напастям этого мира, которая не всегда может понять, но покорно принимает выбор своего дитяти. Несомненно, Е.Н. Чириков продолжает традицию русской литературы. Отметим, что в образе Авдотьи Григорьевны писатель реализует вольтеровскую мысль, высказанную в романе «Кандид, или Оптимизм», что нужно *возделывать* (т.е. реализовать свои духовно-нравственные усилия в избранном деле) свой *сад* (мировоззрение и миропонимание человека). Вот так и Авдотья Григорьева, занимаясь своим садом земным, ночуя буквально на земле, выполняет какое-

то своё особое предназначение, занимая то место, которое ей предназначено: очень бедная, неграмотная, *тёмная*, как характеризует её Чириков, она «ещё раба, но мать уже вольного сына» [6, с. 98] Довершают облик Авдотьи две ярких детали, рисующие *быт* и *бытийность* её жизни: с одной стороны, у неё «грязные мозолистые руки» и «грязные ноги», потому что обуви у неё попросту нет. Такой внешний вид конфузит окружающую провинциальную интеллигенцию, и только сын, понимающий, каким трудом мать зарабатывает на хлеб, стараясь всячески его поддержать. Итак, мы видим, что Чириков высмеивает брезгливость провинциальных девиц (*салонных прелестниц*) и параллельно показывает, насколько морально выше Авдотья Григорьева по сравнению с теми, кто шепчется у неё за спиной. Перед нами представлен типичный для русской литературы тип *женщины-матери*, созданный по всем канонам русской классической литературы, но при этом не лишённый индивидуальности. Итак, Чириков показал тип матери, которая счастлива состоявшимся сыном, уверена в его будущем.

Девиц города Сердянска – тип *барышня на выданье* – мы разделим на *салонных прелестниц* и *тургеневских барышень*. С первым типом всё ясно: как скажет Наум, этих девиц воспитывают для «кухни, балов и спальни», цели в жизни у них нет, поэтому, считает Наум, их надо воспитывать: «Начнем с Милля... О подчиненности женщин. А там можно коснуться и специально русской женщины» [12, с. 50]. Какая ирония автора прячется за этими наивными теоретическими мечтами двух просветителей! Для всех девиц города Сердянска «студент представлялся идеальнейшим женихом, выйти замуж за которого казалось так же заманчивым, но недостижимым, как выиграть, не имея билета, 200 тысяч, или, по крайней мере, сделаться исправницей, т. е. первую дамою во всем городе» [12, с. 50]. Для девиц студент – это «душка», «первосортный кавалер», он умеет смешить до слёз, он мастер рассказывать анекдоты, он танцует мазурку, он интересный кавалер, с которым очень-очень весело! Ну как не вспомнить классику:

Он по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал;
Легко мазурку танцевал
И кланялся непринужденно;
Чего ж вам больше? Свет решил,
Что умён и очень мил. [7, с. 9]

А сердянские девицы и французского языка не требовали!

Вся тщетность теоретических планов двух наивных, как оказалось, молодых людей по воспитанию нового поколения женщин наглядно показано в эпизодах с постановкой спектакля *в пользу бедных студентов*: оказалось, что «все девицы Сердянска были страстные любительницы театра, прекрасные артистки. Всем им хотелось играть», но никак не нянек и не мешанок! Сердянские девицы претендовали исключительно на роли «графини, баронессы или, по крайней мере, офицерши» [12, с. 56]! Предстоящее событие породило в городе неисчерпаемый источник болтовни, сплетен, интриг, ссор и крупных недоразумений, и «поднялась такая кутерьма, какой не было уже в Сердянке с того времени, когда жена столоначальника, во время танцевального вечера в клубе, плюнула в физиономию жене акцизного надзирателя, заподозрив последнюю в шашнях с своим мужем» [12, с. 56]. Как слышна в этой иронии интонация Н.В. Гоголя и М.Е. Салтыкова-Щедрина! В Сердянке *барышни на выданье* в большинстве своём не отличались от своих маменок! Судьбу спектакля *в пользу бедных студентов* решили Фимочка и Фаничка: дочь исправника и дочь воинского начальника, которым достались роли, не соответствующие их таланту и положению в обществе! Писатель сверхироничен: пустяковое дело, в основе которого лежала всё-таки добрая идея, «создало два враждебных лагеря». Эта история отсылает нас к Н.В. Гоголю: уж очень всё похоже на то, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем! Но среди Фимочек и Фаничек в городе Сердянке есть и другой вариант *барышень на выданье*: это Ольга, дочь местного дьячка. В этом образе мы видим контаминацию двух типов: *тургеневская девушка* и *женищина «нового» типа* [см. подробно 1].

Как и все, родители любили свою дочь, но её духовные запросы были для них чужды: предел их мечтаний – выдать свою Олю за семинариста, будущего дьякона. Автор сразу говорит, что «Ольга была мало похожа на других сердянских барышень»: она училась в епархиальном училище, провела несколько лет в губернском городе, интересовалась книгами и «теперь не могла удовлетворяться местными интересами узко-женской специальности: новыми шляпами, платьями и сплетнями с романической окраской, чем питалось большинство местных девушек» [12, с. 52]. Ольгина скука резко отличалась от тоски по поводу «жажды супружества» остальных *барышень на выданье*: Ольгина натура «требовала большей содержательности от жизни», ей претила та её жизнь, которая «была так однообразна, так тиха и неподвижна, как стоячая лужа дождевой воды» [12, с. 53]. Скука Ольги была не бытовая, но бытийная: она завидовала всем, кто может уехать из Сердянска, она жаждала новых книг, впечатлений, другого образа жизни: ей хотелось

приносить пользу. В такую минуту она познакомилась с Наумом: очарованная его знаниями, умением говорить, она прониклась полным уважением к нему, в её глазах, «доверчиво устремлённых на студента», светилась просьба – «помоги, Расскажи, научи» [12, с. 53]. В Ольге боролись «и жажда новой, неведомой жизни, и недовольство собой, и горькое сознание своей беспомощности» [12, с. 53]. Казалось бы, по законам жанра между Ольгой и Наумом пробежит искра, молодые люди полюбят друг друга и начнут счастливую жизнь, духовно мужая и определяя для себя ту деятельность, которая принесёт пользу обществу. Но Чириков – реалист: и благородные устремления, и «философско-метафизическое осмысление основ мироздания» [10, с. 136], и искреннее желание сделать мир вокруг себя лучше не помогли студентам выйти из *бытового* и приблизиться к *бытийному*. Хотя сама Ольга почувствовала, что её тоска порождена «сознанием недостатка знаний и стремлением к образованию» [12, с. 53], она не смогла преодолеть препятствие в виде родительской воли. Слезы Ольги не тронули сердце ни Наума, ни её матушки: Наум ретировался и вспоминал неудачное знакомство со смехом. Ольгу можно причислить к типу *тургеневских девушек*, т. к. мысль её была обращена к перемене жизни, к жажде знаний, к желанию делать полезное общественное дело, что предполагает в ней элементы *женщины «нового типа»*.

К типу *женщина-жертва* мы относим Наталью Михайловну, но опять же отмечаем, что это не чистый тип – мы можем сказать, что она и *женщина-дитя*, которое быстро забывает обиды и вновь пускается в шалости – отношения с мужем-землемером, и *женщина-приз*, которая ждёт, когда мужчина завоюет её сердце – надежда на взаимную симпатию Наума. Гавринька думает, что серьёзно влюблён в Наталью Михайловну, которую очень искренне жалеет, когда её избивает невменяемый от пьянства муж. Но Чириков, рисуя её *брюнеткой*, явно противопоставляет *блондинке* Ольге, которой отданы его симпатии, – и наши тоже. «Беспутная» – вот приговор общества Наталье Михайловне, похоже, что автор согласен с этим мнением!

В этом небольшом рассказе Чириков показывает не классический любовный треугольник, а типичную кадриль: Гавринька и Наталья Михайловна – Ольга и Наум. Но вот какая незадача: Наталья Михайловне нравится Наум! Поэтому устанавливаются напряжённые отношения у всей четверых друг с другом: отделяются друг от друга Наум и Гавринька, точно так же нарушены прежде дружеские отношения между Ольгой и Натальей Михайловной. Писатель показал, как молодые мужчины, *перестрадав* на каникулах любовное томление, снова сдружились на пароходе, увозящем их в университетский

город; они рассказали друг другу свои летние переживания и приключения, и отношения были восстановлены: как оказалось, «оба были очень довольны, что встреча разрешается так просто, обоим было смешно, и хотелось положить конец этой комедии» [12, с. 79].

А в Сердянке всё осталось на своих местах: студенты уплыли в университет, Наталья Михайловна вернулась к запойному мужу, который время от времени будет напиваться до белой горячки и бить её, она так же, как и раньше, будет убегать от него и прятаться какое-то время, ждать, когда он проспится и станет каяться перед ней в своём недостойном поведении. Кроме Ольги, которая «с раскрытой книгой в руках и, глядя через окно куда-то далеко-далеко, тихо и задумчиво повторяла» [12, с. 81] стихотворение Добролюбова, которое было напечатано в книге, принадлежащей когда-то Науму и о которой он пожалел больше, чем о судьбе девушки, пожалуй, положительных героев среди мужчин и женщин Сердянки и нет. А что студенты, молодые юноши, полные желаний сеять благородные помыслы в пошлом мире провинциального города? *Бытовое* победило *бытийное*! Студенты приехали, студенты уехали, а в городе ничего не изменилось. Как верно утверждал писатель второй половины XIX века Юрий Трифонов, «быт – это обыкновенная жизнь, испытание жизнью, где проявляется и проверяется новая сегодняшняя нравственность. Взаимоотношения людей – тоже быт. <...> Быт – это война, не знающая перемирия» [11 с. 52–53].

Итак, в рассказе Е.Н. Чирикова несколько типов женщин: *мать, замужняя дама, барышня на выданье*, среди которых мы отмечаем *счастливых матерей, несчастных в замужестве дам, сереньких барышень на выданье* (салонных прелестниц), среди которых бриллиантом сверкает трепетная, задумчивая дочь дьячка, думающая о высоком Ольга – тургеневская девушка, предтеча женщины «нового» типа. Любопытно, что спустя более сотни лет, исследуя женские типы современной британской литературы, Jane Rogers особо выделяет тип сильной женщины – «heralds of a brave new dawn of heroic women in our fiction» [13, p. 42] («вестниц новой зари героических женщин в нашей художественной литературе»). То есть и в XXI веке вопрос о полноценной реализации женской судьбы остаётся привлекательным как для писателей, так и для литературоведов.

Критики, современники Чирикова, называвшие его только бытописателем, не увидели в нём, пожалуй, главного: за *бытом* начала века в его прозе тонко, но вместе с тем жёстко показано *бытийное*, т. е. вечное.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Иванова Т.И.* «Новый» тип русской женщины в изображении И.С. Тургенева и Н.С. Лескова: романы «Накануне» и «Некуда». Орёл, 2001. 205 с.
2. *Кашкарева А.П.* Типология женских образов в романе Н.С. Лескова «Некуда» // Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки. 2016. Т. 18. № 2 (151). С. 146–154.
3. *Климчукова В.Н.* Христианские истоки поэтических образов Н.С. Гумилёва в сборнике «Колчан» // Дружба-3. Слово и образ в художественной литературе: Третий совместный сборник научных статей факультета русской филологии Московского государственного областного университета и кафедры русистики и лингводидактики педагогического факультета Карлова университета в Праге. М.: МГОУ, 2003. С. 59–59.
4. *Лебедев А.В.* Парменид // Новая философская энциклопедия / Ин-т философии РАН; Национальный общественно-научный фонд. М.: Мысль, 2010.
5. *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVII – начала XIX века) СПб: Искусство – СПб, 1994. 399 с.
6. *Некрасов Н.А.* Кому на Руси жить хорошо: поэма. М.: Художественная литература, 1977. С. 98.
7. *Пушкин, А.С.* Евгений Онегин // Собрание сочинений в 10 тт. Т. 4. М.: Художественная литература, 1975.
8. *Сосина Г.А.* Типология женских образов в романах Тургенева // Интерактивная наука. Филология. 2018. № 6 (28). С. 76–79.
9. *Тимофеева Т.Н., Черноярова М.Ю.* Типология женских образов в народных сказках / Студенческая наука – будущее России: Сборник трудов региональной 42-й научной конференции. Чебоксары, Изд-во Чувашского гос. ун-та, 2008. С. 63–64.
10. *Титова Н.С.* В.А. Сумбатов и А.А. Фет: к вопросу о диалогическом взаимодействии // Вестник МГОУ. 2012. № 5. С. 132–138. Серия «Русская филология».
11. *Трифонов Ю.В.* Продолжительные уроки М.: Сов. Россия, 1975. 103 с. (Писатели о творчестве).
12. *Чириков Е.Н.* Студенты приехали! // Повести и рассказы. М.: ГИХЛ, 1961. 540 с.
13. *Rogers Ja.* Images of Women In Contemporary British Fiction By Women // Footpath: A Journal of Contemporary British Literature in Russian Universities. 2020. № 13. P. 35–43.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Белукова Виктория Богдановна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века Московского государственного областного университета.

e-mail: zaglobav@mail.ru.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Victoria B. Belukova – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Russian Literature of the 20th Century, Moscow State Regional University;

e-mail: zaglobav@mail.ru.

ПОЭЗИЯ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В РЭП-КУЛЬТУРЕ XXI ВЕКА

Аннотация. В статье рассмотрено влияние поэзии Серебряного века на творчество таких рэп-исполнителей, как Noize MC, Oxxxymiron. Выявлены общие приёмы и задачи использования «чужого» текста в данных рэп-композициях.

Ключевые слова: С. Есенин, В. Маяковский, О. Мандельштам, В. Брюсов, Серебряный век, рэп-поэзия, постмодернизм, лирика.

Aglaya O. Blagova
Moscow State Budget Institution
of General Education «School № 1080»
Moscow, Russia

POETRY OF THE SILVER AGE IN RAP CULTURE

Abstract. The article considers the influence of the Silver Age poetry on the work of several rap artists like Noize MC and Oxxxymiron. There have been revealed general methods and tasks of using “foreign” text in these rap compositions.

Keywords: S. Esenin, V. Mayakovsky, O. Mandel'shtam, V. Bryusov, Silver Age, rap poetry, postmodernism, lyrics.

В XXI веке интерес к классическим литературным текстам у части молодёжи начал падать, а на смену классической поэзии пришли песни, в том числе песни рэп- и рок-музыкантов. Думаю, этот пласт музыки можно и даже нужно рассматривать не только с точки зрения мелодии, но и с точки зрения текста как поэтического произведения.

Несмотря на неоднозначное отношение людей к русскому рэпу, ему нельзя отказать в поэтичности, в конце 1990-х он стал новой формой самовыражения для молодёжи. Русский рэп, как и почти любое искусство в России, – способ протеста против социального неравенства, борьба с системностью. С.В. Кардинская образно и одновременно точно определяет функциональные особенности рэпа: «Рэп-поэзия не создает нечто принципиально но-

вое, она «набивает татуировки» на уже существующей поверхности культуры, однако контуры тату проходят именно там, где дискурсивные монолиты образуют трещины и складки» [3, с. 189–190]. Интересным видится мнение А.Н. Тесленко, который разводит рэп улицы и рэп шоу-бизнеса, где последний отошёл от правды протеста, превратившись в коммерческий проект. С рэпом улиц тоже происходят трансформации: «Протестное поле рэпа все больше перемещается в сферу самостоятельного, так называемого “дворового” рэпа, аналог американского гангста-рэпа (gangsta rap – «гангстерский рэп»), который исповедует агрессивно-провокационную идеологию городских окраин, ненормативную лексику и “криминальную” романтику. Несмотря на лирическое наполнение репертуара рэп-исполнителей, их музыка остается голосом поколения 2000-х, стремящегося жить по-новому, утверждающего новые ценности и смыслы жизни» [9, с. 38].

Безусловно, в русском рэпе также присутствует синтез трех начал: музыки, текста и исполнения. Очень важными для понимания русского рэпа как вида современной поэзии становятся слова Т.В. Шмелёвой о культивировании в нём «высокого уровня качества текста и языкового мастерства, в том числе произносительного, где важны скорость и звучание». Исследовательница подчёркивает приоритеты рэп-исполнителей и импровизаторов («у них «ценятся неожиданные рифмы, оригинальные языковые находки») и делает вывод: «Внимание к собственно языковой стороне поэтического творчества позволяет сделать заключение о лингвоцентричности русского рэпа, и это представляется его национальной спецификой» [10, с. 163].

Рэпер Noize MC так высказался о русском рэпе и роке в своём интервью в подкасте «Розенталь и Гильденстерн»: «... логоцентричность пресловутая, характерная для русского рока и тем более для русского рэпа, – это особенность нашей именно русскоязычной культуры. Именно у нас в России поэт больше, чем поэт <...> это касается и песенных тоже» [12]. Несомненно, это связано с большим влиянием поэтической культуры на современных русских исполнителей. В зарубежном рэпе гораздо больше внимания уделяется аранжировке и исполнению. В России поэзия так ценится именно потому, что является голосом народа. Поэзия всегда была реакцией на события, происходящие в стране и мире: вспомним, к примеру, «Смерть поэта» М.Ю. Лермонтова или стихотворение «Девушка пела в церковном хоре...» А. Блока. Гражданственность русского рэпа, таким образом, имеет давнюю традиции.

В связи с этим уместно рассматривать вопрос о классических влияниях на русский рэп с песни Noize MC «Почитай старших». Для нашей темы этот

текст концептуален. Иван Алексеев (Noize MC) пишет о том, как важно для любого творца сначала обратиться к истокам, «почитать старших». Лирический герой настаивает: всё его творчество мотивировано и вдохновенно поэтами прошлого: «В моей голове голоса, / они появились там тихо, / как лунные кратеры <...> / Их опытом я защищён, как рыцарь – турнирными латами» [13].

Но важно не только то, что современные рэп-исполнители находят в поэзии предыдущих поколений опору для своего творчества, но и то, что поэзия Серебряного века уже сама по себе полна интертекстуальности:

Я порой говорю их цитатами —

Они тоже нередко шпарят готовыми фразами, откуда-то взятыми [13].

И тут уже нам встречается первая прямая отсылка к В. Маяковскому:

«Устрицей глядя на мир из их раковин ...» [13].

У Маяковского в стихотворении «Нате!», в центре которого, по словам М.В. Силаевой, «конфликт поэта и толпы, служения и потребительства, тонкости чувств и пошлости» [8, с. 51], женщина-обыватель смотрит «устрицей из раковин вещей» [5, с. 56], что, конечно, говорит о её узком кругозоре, о жизни, которая заиклена на материальности и быте.

Лирический герой Noize MC наблюдает мир через призму поэтического творчества Сергея Есенина, Осипа Мандельштама, Владимира Маяковского и призывает других рэп-артистов сначала «почитать старших»:

Почитай старших. Величина стажа –

Это важно, когда скорость потока рвёт чердак страшно [13].

Самый главный призыв И. Алексеева содержится в припеве песни, который процитирован выше. В суете и беготне за популярность, находясь в огромном информационном потоке, мы можем и должны опираться на классику.

Второй куплет начинается с цитирования строчек из стихотворения В. Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии»:

Поэзия – / та же добыча радия.

В грамм добыча, / в год труды.

Изводишь / единого слова ради

тысячи тонн / словесной руды [5, с. 119].

Действительно, работа поэта со словом долгая и напряжённая, она сопряжена с постоянным поиском «правильного», точного слова. И рэп-культура

в этом поиске идёт вслед за поэзией Серебряного века. И. Алексеев в цитируемом интервью говорил о том, как важна в рэпе составная рифма, особенно двойная, когда рифмуются словосочетания [12].

Рэп-культура славится своей массовостью, а потому не каждый слушатель заметит аллюзии, реминисценции, а некоторые не увидят даже очевидных цитат из произведений классиков в творчестве артистов. Для многих же наличие чужого слова в тексте – признак бездарности автора: «Кто-то кричит: “Эти строчки украдены! / Позор лирическому кастрату!”» [13].

Впрочем, цитатность – одна из особенностей постмодернистской литературы: она рассчитана не только на подготовленного читателя, но и на массового, просто один сможет прочитать и оценить все интертекстуальные особенности, а другой – увидит лишь основной посыл. Но у каждого будет возможность раскрыть множество смыслов одного текста.

Если поэзия Серебряного века – это строгий родитель русского рэпа, то русский рок точно должен быть как минимум старшим братом. И, говоря об источниках своего творчества, Noize MC не мог не упомянуть одно из основных имён русского рока: «Культура распалась на плесень, / липовый мёд, трафареты и коллажи» [13]. Это явная цитата из песни Егора Летова «Всё идёт по плану» (1988 год). Солист группы «Гражданская оборона» пел о том, что «наш батюшка Ленин» «разложился на плесень и на липовый мёд» [4], давая понять таким образом, что вся советская власть, как и главный идеолог её, уходит в небытие, умирает. У Алексеева в тексте гниёт и умирает уже культура, потому что все её продукты вторичны и однообразны. И он тоже признаётся в своём «использовании» чужого материала: воспроизводя почти дословную цитату из стихотворения «Нате!» В. Маяковского, он меняет местами слова, чтобы сохранить ритм и рифму: «Ташу на бит всё, что плохо лежит. / Я слов бесценных мот и транжир. // И мародёр» [13].

Noize MC, как и многие рэперы, использует в своих песнях чужой бит и, конечно, периодически растрчивает драгоценное слово зря. Он находится в постоянном поиске, работает над собой и творчеством.

Следующая часть песни посвящена Сергею Есенину. Здесь лирический герой то будто говорит от лица самого Есенина, то вступает с ним в творческий диалог: «Я самый модный в СССР. / Лапти сменил на цилиндр и башмаки лакированные» [13]. Эта фраза отсылает нас к есенинской «Исповеди хулигана», в которой поэт делает акцент на том, что, несмотря на известность, остаётся «деревенским озорником» [2, с. 203], потому что это его детство и юность, деревенская жизнь от него неотделима. И. Алексеев объе-

диняет две ипостаси Есенина в одной строке, создавая образ Сергея Есенина – поэта русской души, поэта Руси.

И тут автор перемещается в «Англетер». Зачем? Конечно же, чтобы пообщаться с Есениным. Текст наполняется мистикой и иронией, но Noize MC вовсе не насмехается над смертью поэта, а лишь соединяет таким образом реальность и прошлое:

Весь «Англетер»
Стоит на ушах – это я пишу трек.
В моём номере стелет биток,
Это будет фиток с привидением Серёги Есенина [13].

Здесь мы наблюдаем частое явление в русском языке – образование на базе англицизов музыкальных сленгизмов. Слово «фиток» (или «фит») образовано от английского сокращения «featuring», что значит «показывать в главной роли, включать» [11], так в современной музыке часто называют совместное исполнение и создание песни. Предметное значение слова переложено кириллическими буквами. Подобное явление часто сближается с явлениями игровой культуры. В данном контексте Noize MC говорит о том, что хочет записать совместный трек с Есениным, поэтому строчки репера переплетаются с лирикой поэта.

Для лирического героя это важный разговор об искусстве и о месте самого героя в поэзии. Сможет ли он так же, что изменилось в мире за это время и «похожа ли наша Гоморра на их Содом – или я пороха толком не нюхал» [13]? Творческий путь, назначение поэта – всё это для героя важно так же, как важно было для поэтов прошлого.

Популярность современного искусства часто быстротечна, особенно когда дело касается песен. Нам доступна почти вся информация, и мы тонем в её лавине, не замечая ни прошлого, ни настоящего. Поэтому так важно относиться с вниманием к работам классиков, учиться у них. Почитать их и прочитать. Мастерство современного поэта – в соединении уже созданного материала и нового. «Это песня о том, что все мы стоим на плечах у гигантов-предшественников и поем свои новые песни под аккомпанемент могучего хора великих голосов прошлого», – говорит сам Noize MC [12].

Текст каждого куплета песни начинается с интерлюдий, которые состоят из строк О.Э. Мандельштама, В.В. Маяковского и С.А. Есенина соответственно. Например:

Нет, никогда, ничей я не был современник.
Мне не с руки почёт такой.
О, как противен мне какой-то соименник.
То был не я, то был другой [6, с. 154].

Такие вставки неслучайны, они тематически подобраны к куплетам песни. Первая интерлюдия содержит в себе слова О. Мандельштама о том, что он не чувствует себя причастным к эпохе, в которой живёт и творит. Интерлюдия В. Маяковского о том, как сложно сотворить из слов произведение искусства. Третья часть учит принимать критику, потому что благодаря ей любой творец становится сильнее, а его произведения – лучше.

Ещё одним рэп-исполнителем, который использует в своих текстах аллюзии на классиков, является Охххуmiron. Например, трек «Неваляшка» Охххуmiron начинается с использования строчек из стихотворения В.Я. Брюсова «Юному поэту»:

Из точки А в точку В вышел юноша бледный со взором горящим,
По дороге слегка располнел, пропил доспехи, женился на прачке ...
[15].

Путь творца тернист и сложен, но иногда проблема вовсе не в притеснении, отсутствии свободы слова, невозможности найти себя. Иногда талант в себе губит человек, он тонет в бытовых проблемах и зависимостях. «Поклоняйся искусству» [1, с. 96], – говорит В.Я. Брюсов; «Так что к чёрту жалеть себя, меньше никчёмных рефлексий и больше рефлексов. / Когда ставится чёткая цель, то пустые скитанья становятся квестом» [15], – напоминает Охххуmiron.

И, кажется, что между этими цитатами общего? На самом деле, всё. Назначение поэта не изменилось, как и жертвы, которые творец приносит на благо искусства, остались всё те же. Изменился только способ подачи материала: текст Охххуmiron образен и достаточно груб, но он понятен тем, кто близок субкультуре хип-хопа. А значит, обращение к поэтам нового времени будет услышано.

В 2015 году Роман Либеров снял и выпустил документальный фильм об Осипе Мандельштаме «Сохрани мою речь навсегда», где заглавной стала песня Noize MC «Сохрани мою речь», вдохновлённая одноимённым стихотворением Мандельштама.

Стихотворение, судя по всему, посвящено жене Осипа Мандельштама, Надежде Яковлевне, благодаря которой произведения поэта дошли до читателя. И если Мандельштам в своём стихотворении обращается к судьбе, то интерпретация Ивана Алексеева – призыв к Надежде Мандельштам. Была всего одна возможность, один шанс и одна надежда спасти наследие поэта – жена О. Мандельштама. Поэтому лирический герой И. Алексеева просит её пройти этот сложный путь, на котором придётся много скрывать, притворяться: «Не пророни ни слова по пути от отправителя к получателю» [14].

Миссия, которую на себя возложила Надежда Яковлевна, казалась для многих почти невыполнимой: не просто сохранить неопубликованные произведения мужа, а сначала спрятать их, дожидаться часа, когда закончатся преследования неугодных власти деятелей искусства. И бумага тут не лучших помощник, поэтому Надежда Яковлевна всё заучивала: «Стихи и прозу она твердила наизусть, не доверяя своим тайным хранениям, а некоторые – как стихотворение о Сталине, но не только его – не смея даже записать» [7, с. 5].

Стихотворения стали их потомством, они родились благодаря стараниями обоих и сделались общеизвестными благодаря мужеству и огромной любви Надежды Мандельштам. Голос и речь поэта; правда, о которой он не мог молчать, – всё это в итоге обрело читателя:

Сохрани навсегда. Выведи на орбиту,
Без тебя она – чертежи ракеты.
От земли не дальше, чем куст ракиты.
Не летают макеты. Но и не могут быть сбиты [14].

Изучив и сопоставив поэзию Серебряного века и рэп-поэзию, мы убедились в том, что рэп-культуру нельзя рассматривать вне литературного контекста прошлых веков.

Русский рэп, несмотря на свою ориентированность на американский и европейский стиль, многое позаимствовал у поэтов Серебряного века, начиная от особенностей ритма и рифмы и заканчивая проблемами, поднимаемыми в текстах. Часто с помощью интертекста в рэп-произведениях выстраивается диалог автора и поэтов прошлого, а также автора и его современников. Но современная аудитория требует современного прочтения, а потому форма и лексика значительно изменились.

Получается, что массовая рэп-культура так же как и культура Серебряного века, требует от своего читателя начитанности, внимания и обращения к культурному контексту. В связи с этим можно сделать вывод, что рэп-поэзия

в лучших своих образцах принадлежит культуре постмодернизма и является частью общей культуры, в частности культуры русской поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Стихотворения и поэмы [Текст] / Вступ. статья и сост. Д.Е. Максимова; Подготовка текста и примеч. М.И. Дикман. Л.: Сов. писатель. [Ленингр. отд-ние], 1961. 910 с.
2. Есенин С.А. Полное собрание сочинений [Текст]: в 7 т. Гл. ред.: Ю.Л. Прокушев; [Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького, Рос. акад. наук]. 3-е изд. М.: Голос, 2015. Т. 1. 671 с.
3. Кардинская, С. В. Самоопределение смысла “человеческого” в структурах рок- и рэп-поэзии // Terra Aestheticae. 2020. № 1(5). С. 177–190.
4. Летов Е. Всё идёт по плану // Официальный сайт группы «Гражданская оборона» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gr-oborona.ru/texts/1056899068.html> (дата обращения 12.04.2022).
5. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Гослитиздат, 1955–1961. Т. 1: 1912–1917 / [Подготовка текста и примеч. В.А. Катаняна]. 1955. 464 с.
6. Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. / Сост., подгот. текста и коммент. П. Нерлера; Вступ. статья С. Аверинцева. – М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. Стихотворения. 638 с.
7. Поливанов М.К. Предисловие // Мандельштам Н.Я. Вторая книга: Воспоминания. Подгот. текста, предисл., примеч. ... М. К. Поливанова. М.: Моск. рабочий, 1990. С. 3–9.
8. Силаева М.В. Своеобразие поэтических ассоциаций психологического типа в поэмах В. Маяковского «Облако в штанах» и «Про это» // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2019. № 2. С. 48–53.
9. Тесленко А.Н. Рэп как индикатор протестного потенциала поколения Z // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. 2021. Т. 27. № 3. С. 33–40.
10. Шмелева Т.В. Рэп-текст как новая реальность русской словесной культуры // Русская речь в современных парадигмах лингвистики: материалы Междунар. науч. конф. (Псков 22-24 апр. 2010 г.) Т. 2 / под ред. Н.В. Большаковой, А.Я. Костючук и др. Псков: ПГПУ, 2010. С. 158-163.
11. Cambridge Dictionary Online: Free English Dictionary and Thesaurus. [Электронный ресурс]. URL: <http://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 12.04.2022).
12. Noize MC – о «клизме ментального кишечника», плохих рифмах и русском рэпе без мата // Подкасты Медузы / Meduza Podcasts. <https://youtu.be/rVNI302RXiw> (дата обращения: 12.04.2022).

13. *Noize MC*. Почитай старших // lyricstranslate [Электронный ресурс]. URL: <https://lyricstranslate.com/ru/noize-mc-pochitay-starshih-lyrics.html> (дата обращения: 19.12.2021).
14. *Noize MC*. Сохрани мою речь // rapgeek [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rapgeek.ru/artists/noize-mc/tracks/19914/sohrani-moyu-rech#!> (дата обращения 19.12.2021).
15. *Охххуmiron*. Неваляшка / Текст песни [Электронный ресурс]. URL: <https://genius.com/Oxxxymiron-tumbler-toy-lyrics> (дата обращения 16.01.2022).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Благова Аглая Олеговна – учитель русского языка и литературы Государственного бюджетного общеобразовательного учреждения города Москвы «Школа № 1080»;

e-mail: aglayapegas@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Aglaya O. Blagova – teacher of Russian language and literature State Budgetary educational Institution of the city of Moscow «School No. 1080»;

e-mail: aglayapegas@gmail.com

ЖУРНАЛ «ВЕСЫ» В 1904 ГОДУ: СТАНОВЛЕНИЕ «АКАДЕМИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА»

Аннотация. В статье комплексно рассматривается годовой комплект журнала «Весы» за 1904 год в единстве его журнальных разделов и статейных материалов, характеризуются и цитируются многочисленные теоретические и аналитические статьи, письма, некрологи, рецензии, отзывы, репортажи, иллюстративные материалы, портреты отечественных и зарубежных поэтов, художников, рисовальщиков, живописцев. Первый год издания «Весов» заложил прочное основание нового типа литературного ежемесячника, стал фундаментом «академии русского символизма».

Ключевые слова: «Весы», ежемесячник, структура журнала, редакционная стратегия, авторский круг, годовой комплект.

Alexander I. Vanyukov

SSU named after N.G. Chernyshevsky

Saratov, Russia

MAGAZINE "VESY" IN 1904: THE FORMATION OF THE «ACADEMY OF RUSSIAN SYMBOLISM»

Abstract. The article comprehensively examines the annual set of the magazine "Libra" for 1904 in the unity of its journal sections and article materials, characterizes and quotes numerous theoretical and analytical articles, letters, obituaries, reviews, reports, illustrative materials, portraits of domestic and foreign poets, artists, draftsmen, painters. The first year of publication of "Libra" laid a solid foundation for a new type of literary monthly, became the foundation of the "Academy of Russian Symbolism".

Keywords: "Vesy", monthly, journal structure, editorial strategy, circle of authors, annual set.

Журнал «Весы» (Книгоиздательство «Скорпион», редактор-издатель С.А. Поляков [11, 18]), как журнал «нового искусства» – «символизма», выходил в Москве в 1904–1909 гг. Он стал ярким, органичным выразителем,

центром целого литературного, культурного «движения» («весовского», брюсовского) и с полным правом воспринимался современниками «академией русского символизма». «Весы» занимают заметное место в истории русской журналистики начала XX века, новаторского направления, которое определяется как «новый тип русского журнала», к которому причисляют «Мир искусства», «Золотое Руно», «Аполлон» и др. [14, 15]. «Весам» посвящена обширная литература, журнал рассмотрен, можно сказать, и «вдоль и поперёк», и «по горизонтали и по вертикали»: в его истории и журнальной практике, редакторской стратегии и внутриредакторских отношениях. Уже сложилась академическая классика в изучении журнала «Весы» как «символистского журнала» во всём многообразии его идейных, творческих проявлений и координат [1, 3, 12, 13, 17]. Мне посчастливилось войти в эту прекрасную традицию и написать несколько работ [4–9], посвящённых журналу «Весы» как «академии русского символизма». До сих пор журнал получает самые высокие оценки исследователей. Так, Н.Д. Мельник назвала его «идейным и организационным центром символизма в Российской империи», который оставил «глубокий след в истории <...> искусства и публицистики, дав импульс дальнейшему развитию литературно-художественных журналов в нашей стране» [16, с. 138, 141]. Е.Е. Вахненко подчеркнула, что «специфика редакционной политики заключалась в отказе освещать социально-политические проблемы времени и в наполнении содержания исключительно критико-библиографическим материалом» [10, с. 77].

Вместе с тем всё ещё сохраняет научную актуальность обращение к истокам «Весов», первому году издания журнала, его годовому комплекту как единому целому, журнальной типологии, взаимодействию текстов-контекстов и метатекстов.

Первый номер журнала «Весы» как «научно-литературный и критико-библиографический ежемесячник» (редактор-издатель С.А. Поляков) был дозволен цензурой 16 января 1904 года. Подготовительный, разрешительный период был недолгим: С.А. Поляков подал прошение на имя начальника Главного управления по делам печати с ходатайством о разрешении издавать в Москве журнал «Весы» 3 июня 1903 г., а 4 ноября 1903 г. Главное управление «уведомило» Московский цензурный комитет о разрешении «означенному Полякову приступить к изданию журнала» [1, с. 261]. Через два месяца первый номер журнала вышел в свет. И сразу заявил о себе в качестве программного, показательного, нового и внешне (художественное оформление, бумага, фронтиспис, шрифты, рисунки, виньетки и др.), и внутренне (статейный материал, журнальные жанры). Уже в самом начале журнального но-

мера, на странице «Содержание» читателю/зрителю сообщалось: «Заглавный рисунок работы Л. Бакста. Виньетки К. Сомова, бар. Н. Клодта, М. Волошина, Н. Филянского и А. Я-ки. Фронтиспис – миниатюра XIV века (*miniature du «Livre d'Heures» de duc de Berri*). Л.С. Бакст писал В.Я. Брюсову в ноябре 1903 г.: «С удовольствием сделаю обложку <...> Название интересно и будит художественное воображение рисовальщика» [1, с. 284]. П.П. Перцов сообщал тому же адресату 19 февраля 1904 г.: «Спасибо за “Весы”. Внешность – событие в журналистике» [1, с. 264].

Во вкладке-обращении «К читателям» говорилось: «Весы» желают создать в России – критический журнал»¹. В качестве «внешних образцов» назывались английские (*Athenaeum*), французские (*Mercure de France*), немецкие (*Litterarische Echo*), итальянские (*Marzacco*) издания. «Весы» желали быть «беспристрастным, независимым журналом», «оценивать художественные создания независимо от своего согласия или несогласия с идеями автора» (1, III). Вместе с тем «Весы» формулировали свою приверженность «новому искусству», «декадентству», «символизму» – современному «знаменательному движению», на пути которого сосредоточились «лучшие силы духовной жизни человечества» (1, III).

В структуре журнала предполагалось два отдела. В первом – «общие статьи по вопросам искусства, науки и литературы», во втором (отдел библиографии и художественной критики) – «хроника литературной и художественной жизни» (1, III). Сообщалось, что «Весами» приглашены корреспонденты в главных городах Европы и Азии» (1, IV).

Остановлюсь подробнее на содержании первого номера журнала, потому что он давал образец журнального номера, как он мыслился первой редакционной коллегией (С.А. Поляков, В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, Ю. Балтрушайтис, А. Белый, М. Семёнов). Журнальный номер открывается тремя статьями: В. Брюсов. Ключи тайн (1, 3–21), К. Бальмонт. Поэзия Оскара Уайльда (1, 22–40), Макс. Волошин. Скелет живописи (1, 41–51), которые представляли первый отдел – статьи-идеи по вопросам искусства, науки и литературы.

Не случайно заглавной стала статья В. Брюсова «Ключи тайн» (2, с. 6–40). Это, по журнальному тексту, «лекция, читанная автором в Москве, 27 марта 1903 г., в аудитории Исторического музея и 21 апреля того же года в Париже, в кружке русских студентов» (1, 3).

¹ «Весы». 1904. № 1. с. III. Далее в круглых скобках указываются номер журнала и страницы.

Опробованная в современных культурных аудиториях, статья «Ключи тайн» декларировала ключи и к современному «новому искусству», и к журнальной программе. В четырёх разделах статьи автор последовательно выступает против «теории полезного искусства» (1, 3–4), теории «отражения жизни в искусстве» («искусство никогда не воспроизводило, а всегда преображало действительность», – 1, 6), против теории «чистого искусства» (1, 9): «теория «искусства для искусства» <...> отрывает искусство от жизни <...> Искусство во имя бесцельной Красоты (с большой буквы) – мёртвое искусство» (1, 13). Брюсов выразил протест также против современной психологической науки, «психологической эстетики» (1, 15), которая «пока бессильна справиться с загадкой искусства» (1, 18). В итоге, опираясь на философию А. Шопенгауэра, В. Брюсов формулирует «простую и ясную истину»: «искусство есть постижение мира иным, не рассудочным путём. Искусство – то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства это – приотворённые двери в Вечность» (1, 19). В Брюсов развивает и утверждает на первых страницах первого номера нового журнала концепцию интуитивного (интуитивистского) искусства, «где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого» (1, 20). Это был призыв к воплощению программы свободного символистского искусства: «Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей тайн, растворяющих человечеству двери из его “голубой тюрьмы” к вечной свободе» (1, 21).

«Общетеоретическая» статья В. Брюсова дополняется статьёй К. Бальмонта «Поэзия Оскара Уайльда», представляемой в журнале как «Вступление к беседе в Московском Литературно-художественном кружке 18 ноября 1903 г» (1, 22). В импрессионистическом стиле К. Бальмонт говорит о «поэзии личности, о поэзии судьбы О. Уайльда», в которой «есть трагедия, есть красный цвет маков» (1, 25). Бальмонт-поэт великолепно чувствует и наглядно показывает читателям внутреннее содержание художественной мысли О. Уайльда, развертывая изящный и увлекательный анализ сказки «Рыбак и его душа», уверяя, что «это драма самого Оскара Уайльда в преображенном виде» (1, 30). В романе «Портрет Дориана Грея» Бальмонт заметил «предвидение собственной судьбы» автора (1, 36), в книге эстетических статей «Intentions» – «евангелие эстетства» (1, 37), в «Балладе Редингской тюрьмы» – что «Оскар Уайльд прошел сквозь строй», «доказал цельность своей натуры» (1, 38, 39). Бальмонт в характерной для него стилистической манере в финале формулирует загадочное заключение: «Оскар Уайльд напоминает красивую и страшную орхидею <...> Орхидея Тигриная» (1, 40).

Статья Максимилиана Волошина «Скелет живописи» замыкает теоретическую триаду первого номера. Речь в ней идёт об истории и тенденциях развития искусства живописи, её природе и свойствах. Статья состоит из четырёх разделов, последовательно развивающих авторскую концепцию европейской живописи в соотнесении с японской. «Скелет» статьи можно представить следующим образом: I. «Художники – глаза человечества» (1, 42); II. «Высшей точкой развития и венцом всей европейской живописи является портрет, а единственным методом для передачи человеческого лица – светотень» (1, 45); III. «была «великая средневековая живопись» («гармония красок»; 1, 46), «возрождение убило готику», но «математически обосновало законы перспективы» (1, 47), «надёжным руководителем в исканиях («новой живописи») было японское искусство» (1, 48); IV. Намечая «хронологически» «три периода развития искусства: «условный символизм знака», «период старого реализма» и «период обобщения, стилизации» (1, 49), М. Волошин пишет: «В этом периоде японцы, и в него вступает новое европейское искусство» (1, 49). В соответствии с символистской концепцией искусства М. Волошин считает, что «здоровую, органическую основу искусства... составляет... бессознательная работа глаз» (1, 47), и выводит в конце эстетический закон: «сила впечатления обратно пропорциональна количеству средств (рисунок, светотень, краски) – 1, 51), а затем предсказывает альтернативную перспективу: «Европейское искусство или станет всенародным и необходимым для каждого, или его не будет» (1, 51).

За теоретической частью первого раздела идут шесть публикаций, расширяющих и обогащающих программное заявление редакции. Здесь помещены два некролога: Андрея Белого «Герберт Спенсер. 25 ноября ст. ст. 1903» (1, 52–54) и анонимного автора «Николай Федорович Фёдоров. 15 декабря 1903» (1, 54). Далее следуют «Письмо из Берлина» Maximiliana Schicka; два театральные обозрения: «Петербургские театры» С. Рафаловича и «Гастроли г-жи Леблан-Метерлинк», подписанное Аврелий (В. Брюсов). Затем – одна критическая статья-рецензия: С. Ещбоев. Оригинальная история. Я.Б. Шницлер. Иллюстрированная всеобщая история письмен. С 155 рисунками и 19 отдельными таблицами, печатанными красками и золотом. Изд. А.Ф. Маркса. СПб. 1903. Ц. 4 руб. (1, 65). С. Ещбоев = С.А. Поляков.

Третья структурная часть первого номера «Весов» включает разделы «О книгах. Отзывы о книгах русских, немецких, французских, итальянских и шведских» (1, 66–78), «В журналах и газетах» (1, 79–82), «Хроника» и «Перечень новых книг» (1, 86–88).

В разделе «О книгах» отрецензированы 20 книг, в том числе 11 на русском языке. Шесть отзывов написаны В. Брюсовым, четыре подписаны Аврелий:

1. Гр. Л.Н. Толстой. Ассирийский царь Ассархадон. Три вопроса. Две сказки. М., 1903. Ц. 20 к. («Сказки изданы с рисунками некоего Н. Живаго. К сожалению, г. Живаго никакого понятия об Ассирии не имеет»; 1, 66).

2. М. Метерлинк. Полн. собр. соч. Т. 1. Драмы. С портретом. Изд. В.М. Сабашникова. Цена в оригинальном переплёте 1 р. 75 к. и 2 р. 25 к. («В приёмах перевода много спорного <...> Книга издана красиво <...> Мы искренне желаем изданию самого широкого распространения», – 1, 66–67).

3. Георгий Чулков. Кремнистый путь. Изд. В.М. Сабашникова. М., 1904. Ц. 1 р. («У г. Чулкова нет своего стиха <...> его первая книга – только попытка и опыты, большей частью неудачные»; 1, 70–71).

4 Olga Lanceray. Antologie des poetes russes. Vol. II. Спб. 1903 («переводы г-жи Лансерэ – мёртвые препараты, весьма мало напоминающие живую природу русской поэзии»; 1, 72).

Далее: Пентаур. Л. Мельшин (П.Ф. Гриневич). Очерки русской поэзии. Спб., 1904. Ц. 1 р. 50 к. («поэзия гражданской скорби» <...> «смертное окостенение»; 1, 76);

5. В.Б. Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. 1. Спб., 1903 («особое повременное издание» <...> «весьма ценные сведения, пополняющие и объясняющие хронологию Пушкинской биографии», – 1, 78). Так складывается структура и содержательная концепция первого номера журнала «Весы». Это – типовой формат.

Второй номер «Весов» (дозволено цензурой 14 февраля 1904) открывается теоретической статьёй Андрея Белого «Критицизм и символизм. По поводу столетия со дня смерти Канта» (2, 1–13). Выделю только один – глагольный – аспект авторской трактовки символа: «Происходящее от греческого слова *symbollo* (соединяю вместе) понятие о символе указывает на соединяющий смысл символического познания» (2, 11). Это положение, соединяющий принцип, великолепно действует на структурно-журнальном пространстве «Весов». Вот несколько примеров. В том же номере печатается статья А. Белого «Вишнёвый сад» (2, 45–48), в которой пьеса Чехова характеризуется как «пьеса с настроением» (2, 47), с «двоящейся действительностью» (2, 48), а Чехов как «художник-реалист» не без символов: «тревожный лейтмотив грозы <...> надвигающаяся туча ужаса» (2, 48). Во втором же номере публикуется статья недавно умершего (15 декабря 1903) Н.Ф. Фёдорова «Астрономия и архитектура» (2, 20–24) с портретом рабо-

ты Л.О. Пастернака. Фёдоровская тема продолжается в шестом номере «Весов» (дозволено цензурой 23 июня 1904). Журнал печатает «посмертную статью» Н.Ф. Фёдорова «О письменах» (6, 1–5); вне текста идёт рисунок Л. Пастернака «Посмертная маска Н. Федорова», а перед статьёй – рисунок с натуры М. Шестёркина «Н.Ф. Фёдоров на балконе Московского Румянцевского музея». «Ничто так наглядно не раскрывает самой сущности прогресса... как палеография, наука о старых и новых письменах» (6, 1), – начинает Н. Фёдоров свою статью, концентрируя в «почерках» эпохи и завершая текст активным неприятием «скорописи» / «мёртвописи» – «письма нового времени» (6, 4–5).

Третий номер «Весов» открывается статьёй Вяч. Иванова «Поэт и Чернь» (3, 1–8), ставшей составной частью «весовского» контекста и классикой символистской теории: «Символ тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении <...> Символы – переживания забытого и утерянного достояния народной души <...> Истинный символизм должен примирить Поэта и Чернь в большом всенародном искусстве и «ключи тайн», вверенные художнику, – прежде всего ключи от заповедных тайников души народной» (3, 6–8).

Затем идёт статья А. Белого «К.Д. Бальмонт» (3, 9–12), за ней – статья-рецензия К. Бальмонта «Символизм народных поверий» (3, 33–37), представляющая «превосходную книгу С.В. Максимова «Нечистая, неведомая и крестная сила» (СПб. 1903, – 3, 33), и его (К. Бальмонта) «Письмо в редакцию. Маску долой» (3, 79), в которой автор негодует по поводу публикации в «Вестнике Европы» «позорной рецензии (Евг. Л.) на последнюю книгу В. Брюсова» (3, 79). В том же номере, выше, можно прочесть отзыв (Пентаура) на книгу Евг. Ляцкого «И.А. Гончаров. Критический очерк», отзыв резко отрицательный: «Увы, для критики требуется то, чего совершенно нет у Евг. Ляцкого – собственной мысли» (3, 68).

Показательно взаимодействие («симбаллизация») в «Весах» изобразительной/живописной и письменной/текстовой сфер. Так, *номер четвёртый* посвящён французскому художнику («гению») Одилону Рэдону. Первые три ударные публикации: Макс. Волошин. «Одилон Рэдон» (4, 1–4); М.В. «Рэдон о себе» (4, 5–9) и «Современники о Рэдоне» (4, 10–16). Здесь же в центре помещена статья Аврелия (В. Брюсова) «Новый перевод Бодлэра», развивающая одну из главных тем журнала, – проблему перевода, рецензия на книгу Эллиса «Иммортели. Вып. 1. Ш. Бодлэр» (М., 1904) с жёстким приговором переводчику: «Г. Эллис не обладает двумя необходимыми качествами для перевода Бодлэра: поэтическим даром и знанием французского языка» (4, 48).

В разделе «О книгах» публикуется рецензия В. Брюсова на две книги близких автору поэтов: А. Белого «Золото в лазури. Первое собрание стихов» (М., 1904) и Вяч. Иванова «Прозрачность. Вторая книга лирики» (М., 1904) – образец брюсовской «весовской» критики: «В Белом больше лиризма, в Вяч. Иванове больше художника» (4, 60); «И Белый и Вяч. Иванов ищут новых способов выразительности» (4, 61). В том же разделе есть ещё и рецензия Аврелия на дебютную книгу Ник. Т-о (Иннокентия Анненского) «Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов “Парнасцы и Проклятые”» (СПб. 1904). Никто из современных поэтов (в том числе и И.Ф. Анненский) не могли скрыться от орлиного взгляда В. Брюсова-критика: у «неизвестного нам автора ... есть хорошая школа <...> В его оригинальных стихотворениях есть умение дать движение стиху <...> в нём есть художник, это уже явно» (4, 62–63).

Рэдоновская тема продолжается в пятом номере: «Обложка и все художественные украшения Одилона Рэдона (Клише исполнены К. Вельманом в Москве)». В центре журнального номера публикация Аврелия «Одилон Рэдон. Цитаты из статьи Эм. Бернара. L Occident, № 5, май» (5, 41–44) с литографией О. Рэдона и художественными заставками: с. 1, 3, 4, 16, 44, 65.

Заглавными статьями номера выступают «Предисловие к русскому изданию «Снов Земли» Ст. Пишибышевского (5, 1–3), «По поводу одного стихотворения Лермонтова» В. Розанова (стихотворение «Морская царевна»; 5, 4–16) и «Ницше и Дионис» Вяч. Иванова (5, 26–34). Продолжают этот раздел «Письмо из Парижа» Макс. Волошина («Выставка примитивов» и др. (5, 33–39), затем характеризуется Вячеславом Ивановым «новая повесть о богоборстве» Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского» (5, 45–47): «Талант Л. Андреева влечёт его к раскрытию в людях их характера умопостигаемого – не эмпирического <...> О. Василий Фивейский ... есть тень многострадального Иова» (5, 45, 47). Раздел «В журналах и газетах» помещает отзыв о «Весах» (во французском журнале), который сопровождается редакционным примечанием: «Благодарим приветствовавших наше издание и надеемся ответить полемизирующим с нами» (5, 71). «Хроника» (5, 72–77) начинается юбилейной датой: «1 мая исполняется сто лет со дня рождения А.С. Хомякова. “Весы” надеются посвятить Хомякову отдельную статью» (5, 72) и завершается следующим сообщением: «Наконец в Саратове принято издание «Картинной галереи Радищевского музея». В этой галерее хранится много старинных портретов и картин русских художников» (5, 77).

Ярким примером действия журнального структурного принципа «соединения вместе» являются летние номера «Весов» (№ 6, 7, 8). В шестом

номере (заглавный рисунок О. Рэдона) публикуется статья А. Белого «Маска» с посвящением «Вяч. Иванову, проповеднику дионисизма» (6, 6–15), во второй части которой А. Белый пишет: «Говорят, что символ – зерно мифа, а в создании мифа гений сливается с толпой» (6, 8) и даёт сноску: «См. статью Вяч. Иванова «Поэт и Чернь. Весы. № 3» (6, 9).

Седьмой номер «Весов» (дозволено цензурой 23 июля 1904. Обложка и все художественные украшения Шарля Лакоста. Клише исполнено К. Вельманом в Москве) открывает статья Вяч. Иванова «Новые маски. Предисловие к драме Л. Зиновьевой-Аннибал «Кольцо» (7, 1–10). Автор статьи-предисловия развивает свою концепцию «становящейся» драмы: «драма явно стремится стать внутренней <...> Мы хотим проникнуть за маску и за действие, в умопостигаемый характер лица, и прозреть его внутреннюю маску, но это уже личина Вечности» (7, 5) и, обращаясь «к маскам новой драмы» («Кольцо» – 7, 6), заключает: «Страсть и Смерть связаны соотношением, но на обеих стоят стопы Эроса, из обеих встаёт Любовь <...> Из обеих чаш-алтарей *Весов вселенских* (курсив мой – А.В.) поднимается золотое облако» (7, 10).

Вторая программная статья номера – статья К. Бальмонта «Певец личности и жизни Уолт Уитман» (7, 11–32), в которой русским читателям открывается талантливый американский поэт, выделены «основные черты поэзии», которая «воспевает простое сильное “я” молодой расы» (7, 16). <...> «Он певец личности, бесконечности жизни и гармонической связи всех личных отдельностей с Мировым Целым» (7, 31).

В центре журнального номера – два материала: некролог, написанный К. Чуковским, – «Джордж Уотс» (Родился 1816, умер 1 июля 1904 – английский художник-гений. Лондон, 2 июля; 7, 41–44) и статья-рецензия В. Брюсова (Аврелия) «Латинский язык, как всемирный» (7, 45–49).

В седьмом номере «Весов» публикуются семь отзывов В. Брюсова о книгах: Аврелий учит искусству перевода Эллиса (Иммортиели. Вып. II) (7, 50–53), с удовольствием представляет русским читателям роман французского поэта Перго («тонкие движения человеческой души» – 7, 59). К.К.К. пишет о первом томе поэзии Суинбёрна, Д. Сбирко даёт суровую аттестацию А.Н. Емельянову-Кохановскому («писатель не культурный»; 7, 60). В. Б. характеризует рассказы Ив. Наживина («шаблонные и наивные рассказы, написанные ленивым и серым языком»; 7, 61). Пентаур высмеивает «философию босячества» г. Львовского (7, 64–65). Валерий Брюсов с почтением сообщает о новой книге «Переписка Жорж Занд и Альфреда де Мюссе», которая вышла в Брюсселе: «книга появляется к столетнему юбилею со дня

рождения Жорж-Занд <...> Никакой вымышленный “любовный” роман не может сравниться с этой подлинной перепиской двух влюблённых поэтов» (7, 62) В. Брюсов пишет, что один из рисунков А. де Мюссе, портрет Жорж-Занд 1833 г., «мы здесь и воспроизводим» (7, 63). Рисунок помещен на странице 62.

Восьмой номер «Весов» (дозволено цензурой 25 августа 1904, обложка Шарля Лакоста) открывается тремя программными текстами. 1) «Чехов» (2 июля 1904) Андрея Белого (8, 1–9), основная идея статьи: «истинный символизм совпадает с истинным реализмом <...>. Чехов был таким истинным художником <...>. В нём Тургенев и Толстой соприкасаются с Мэтерлинком и Гамсуном» (8, 3–4). 2) «Чайковский и музыка будущего» Н. Суворовского (8, 10–20). 3) «Вехи. I. Страсть» В. Брюсова (8, 21–28), в котором автор раскрывает философию Страсти, «тела», «телесного начала» («русское слово плоть»; 8, 23) как «существенную черту нового миропонимания» (8, 21): «наше искусство уже становится ключами тайн» (8, 25). Ch. (В. Брюсов) даёт очерк творчества Реми де Гурмона («с января 1904 г. издаёт журнал «Revue des Idees»; 8, 32), а Вяч. Иванов пишет статью «Рассказы тайновидца» о книге Ф. Сологуба «Жало смерти» (8, 47–50). В разделе «О книгах» внимание привлекает критическая заметка В. Брюсова об историко-литературном сборнике «Ф.И. Тютчев» (М., 1904) (8, 64–66): «но нигде в книге не указано, когда и где издавались его стихи» и т.п. (8, 66).

Интересным представляется журнальное *единство осенних номеров* «Весов» (№ 9, 10, 11), освещающих культурный московский контекст «между Западом и Востоком». *Девятый номер* (Дозволено цензурой 25 сентября 1904) в обложке Шарля Лакоста, а заставки и виньетки Л. Мейстера (с. 1 и 24), Макса Волошина (с. 35), Н. Марасова (с. 38), А. Якимченко (с. 53) и Д. Митрохина (с. 80). У *десятого номера* (дозволено цензурой 27 октября 1904) – обложка и верхние заставки по японским акварелям; виньетки воспроизводят рисунки художников из японской «Азбуки стиля» и других японских изданий.

В *одиннадцатом номере* (дозволено цензурой 27 ноября 1904) также обложка по японской акварели; все виньетки по японским гравюрам; вне текста (перед титульным листом) – портрет К.К. Случевского.

Со всеми этими художественными образами связаны и журнальные публикации. Первораздельные материалы девятого номера: литературный портрет «Морис Мэтерлинк» Ad van Bever a (9, 1–23), «Записные листки художника. Талашкино» Н. Рериха (9, 36–38) и центральная, теоретическая статья П. Флоренского «Об одной предпосылке мировоззрения» (9, 24–

35). «Мы, издавшие зарю «нового искусства», стоим на пороге и «новой науки», – замечает П. Флоренский, утверждая далее, что на смену «идеи непрерывности как характернейшей черты мировоззрения XIX века» идут идеи Георга Кантора и Н.В. Бугаева («провидцы»), указавших «нам на значение прерывности как элемента мировоззрения» (9, 34–35).

Информационный раздел *девятого номера* занимают «Письмо из Байрейта. «Кольцо Нибелунга» и «Парсифаль» Max a Hochschuler'a (9, 39–46), «Письмо из Англии» W. B. Morffil'a (9, 47) и обзор «Athenaeum о европейской литературе за 1904 г.» (9, 48–53), который даёт читателю краткое изложение журнального обзора русской литературы, написанный В. Брюсовым, и завершающийся следующим пассажем: «Последние месяцы этого года русская литература не могла развиваться свободно вследствие русско-японской войны» (9, 53). Во втором библиографическом разделе номера публикуются две рецензии на русско-японские темы: Пентаур. Н.М. Соколов. Русско-японская война. Пародии и рифмы. СПб. 1904. Ц. 40 к» («относится к числу «лубочных картинок» <...> «Оказывается не очень сильным в русской орфографии» – 9,60–61); Аврелий. В. Астон. История Японской литературы. Перевод с япон. В. Мендрина. Владивосток. 1904 («становится понятным, как далеко японское стихосложение от нашего»; 9, 70).

Вяч. Иванов не видит «в созданиях Пеладана... живого мифотворчества» (Peladan Semiramis. Tragedie. P. 1904; 9, 54–55), а Б. Садовской в отзыве на издание Полного собрания сочинений В.Г. Белинского (Т. VII. СПб. 1904) пишет: «С. Венгеров своим изданием много сделал для того, чтобы восстановить подлинного Белинского в его настоящем виде» (9, 64). Раздел «Хроника» даёт некролог: 25 сентября умер один из замечательнейших наших поэтов К.К. Случевский» (9, 75).

Десятый номер «Весов» открывается статьёй В. Брюсова «Поэт противоречий. К.К. Случевский» (10, 1–5), в которой автор буквально высекает выразительный образ К.К. Случевского-поэта: «Менее всего Случевский был художник <...> В поэзии он был косноязычен, но как Моисей <...> Он был то мыслителем, то поэтом» (10, 1, 3).

Программной статьёй номера, несомненно, выступает статья «весовского» теоретика Вяч. Иванова «Копьё Афины. Поскольку мы индивидуалисты?» (10, 6–15). Вяч. Иванов разворачивает перед читателем масштабную и монументальную, эпохальную картину жизни и типологии культуры: «Большого, всенародного искусства нет для современного человека, быть может, потому, что нет самого современного человека, как сущего <...> есть

тип динамический, потенциальный и текущий, всецело принадлежащий потоку возникновения, генезиса, становления» (10, 6); «Эпохи становления суть, по необходимости, эпохи малого искусства» (10, 7); «В статье “Поэт и Чернь” (№ 3 Весов) мы искали показать, что внутреннее слово, которое открывается в искусстве келейном, в те переходные эпохи, когда “мысль изреченная” становится “ложью”, – силою внутренней необходимости совпадает с символом всенародным и вселенским» (10, 12–13); «Утверждая безусловную свободу художественного творчества, мы – индивидуалисты в сфере эстетической» (10, 13). Тщеславным кажется в этом журнальном номере «литературный портрет» «В раю отчаяния. Андрэ Жид» Лидии Аннибал (10, 16–38), сочетающий ивановскую и брюсовскую стилистику: «В стиле его – сложная простота, выкованная большою волею» (10, 30).

В культурно-информационном разделе *десятого номера* помещены материалы П. Сидорова «О Японии» (10, 39–41), включающие в том числе «весовский» контекст: «Помещая в этом № “Весов” ряд воспроизведений японских рисунков, ... мы хотим напомнить читателям о той Японии, которую мы все любим и ценим, о стране художников, а не солдат, о родине Утамаро, а не Ойамы» (10, 39); затем «Письмо из Парижа» Макса Волошина, представляющее «Клода Монэ. Итоги импрессионизма» (10, 42–46), «Письмо из Байрейта» (II – в Содержании). «Кольцо Нибелунга». «Парсифаль» Max’a Hochschule’a (10, 49–58) и «Письмо из Женевы», освещающее «II Международный философский конгресс» Zakles (Вяч. Иванова) (10, 59–62).

В разделе «О книгах» Вяч. Иванов продолжает, рецензируя книгу Т. де Визана «Paysages Introspectifs», развитие своей концепции мифа: «В “Весех” высказывалось мнение, что миф, выросший из “внутреннего слова-символа”, это зародыш будущего мифотворчества, объединит Поэта и Чернь в большом всенародном единстве. На миф указывает в этой связи и де Визан, но для него миф – притча, понятная (10, 64) народу. Мы протестуем против мифа, как аллегории, она же ratio, и полагаем, что истинное мифотворчество бессознательно, что миф – органическое образование, как символ, что метафизическое содержание мифа не есть prius в процессе его поэтического создания» (10, 65). Раздел «В журналах и газетах» (10, 75–79) фиксирует отзывы о «наших изданиях», в том числе, о «Весех» (10, 79).

Одиннадцатый номер «Весов» открывается статьёй Макса Волошина «Магия творчества. О реализм русской литературы» (11, 1–5), в которой автор предъявляет серьёзные претензии: «Русская литература в течение целого столетия вытравляла мечту и требовала изображения действительно-

сти, простой действительности, как она есть» <... > «Начинается возмездие за то, что русская литература оскопила мечту народа» (11, 5). В первый раздел номера вошли четыре письма: «Письмо о французской поэзии. Письмо IV» Rene Ghil'a (11, 6–18), «Письмо из Италии» Giovanni Papini (11, 19–28), «Письмо из Одессы» «Пишибышевский о символе» Корнея Чуковского (11, 33–37) и «Письмо из Англии» W R Morfill'a (11, 38–39). Дополняют этот раздел статьи А. Белого. В статье «"Иванов" на сцене Художественного театра» (11, 29–31) читаем: «Можно с уверенностью сказать, что «Иванова» создал не Чехов, а исключительно Художественный театр» (11, 31). Привлекает внимание к современному художнику статья А. Белого «Записные листки художника» Н. Рериха (11, 40–42). Далее следует рецензия Вяч. Иванова «О Момзене» на книгу Ю. Кулаковского (Киев. 1904), в которой заявлены личные интонации восприятия немецкого учёного-историка (11, 46–48).

Богатым оказывается раздел «О книгах», в котором печатаются отзывы о книгах. Вяч. Иванов так оценил значение книги лирики А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме» (М. 1905): «Высшее требование, предъявленное поэзии Верленом ... исполнено» (11, 49–50). В Брюсов высказал благожелательное мнение о «Книге сказок» Ф. Сологуба: «Книга Сказок» едва ли не лучшее из всего, что написал Ф.Сологуб» (11,50). Здесь помещены три публикации М. Волошина: о книге Дж. Лондона «The Call of the Wild» («эта книга гениальна»; 11,55); о «Литературных прогулках» Реми де Гурмона (11, 55–58) и нелицеприятное суждение о книге Пеладана о Леонардо да Винчи («Было бы лучше, если бы книга состояла только из предисловия»; 11, 58).

Две рецензии Б. Бугаева на философские труды Ганса Корнелиуса «Введение в философию» (М., 1905), и Освальда Кюльпе «Очерки современной германской философии» содержат нелицеприятные выводы: «полная спутанность в методах познания» (11, 60), а по поводу второго: «не рекомендуем её для чтения» (11, 61),

Отзыв Б. Садовского на «Отклики» Н.К. Михайловского (Т. I и II. СПб. 1904) весьма категоричен: «незачем было впрыскивать живой водой это поле, усеянное мёртвыми костями» (11, 63).

Раздел «В журналах и газетах» приводит материалы новой статьи Реми де Гурмона о войне между Россией и Японией, где выражено злободневное мнение : «Вся европейская цивилизация должна считать в настоящее время дело русского оружия – своим» (11, 66). Далее приводятся отзывы о «Весах» (11, 66–67).

Достоинство завершает годовой комплект «Весов» двенадцатый декабрьский номер журнала: дозволено цензурой 17 декабря 1904; заглавный лист А. Якимченко, виньетки Н. Сапунова (с. 45), М. Чуйко (с. 79) и Д. Митрохина (с. 58); воспроизведение цветной гравюры Греймана (с. 39), два портрета Гиля (с. 12 и 17) и факсимиле его неизданных стихов (с. 25).

Первая программная статья Андрея Белого «Окно в будущее (Оленина д'Альгейм)» синтезирует, «связывает вместе» теоретико-символическую сферу и литературно-портретную, знаменательную линию авторской мысли: «Символизм – это метод изображения идей в образах» (12, 3), «символ – оболочка идей» (12, 3), «мистерия дала формы для музыкальной драмы» (12, 5), «появление Вл. Соловьёва, Никиша, Олениной д'Альгейм знаменательно для нашей культуры <...>, перед нами лица пророческого типа, которым надлежит в близком будущем преобразовать жизнь в мистику» (12, 7).

Вторая программная статья первого раздела «Ренэ Гиль» В. Брюсова (12, 12–31) представляет русским читателям образ французского поэта, философа, критика, журналиста через его вершинную, итоговую книгу «Севиге» в органическом единстве методологических «заветов» и практических, поэтических достижений.

Борис Бугаев выделяет далее «Две замечательные книги» (12, 32–36) философского плана: «Проблема восприятия пространства. Часть 2-я» Челпанова и переводной сборник статей «Прелюдии» Виндельбанда.

Макс Волошин в «Письме из Парижа» (12, 39–45) рисует панораму художественной жизни Франции: от «Осеннего салона» («час Сезанна и Ренуара пробил»; 12, 40) до Слевинского («стоит рядом с Гогэном»; 12, 43) и Мориса Дени («любит смотреть на современность глазами Беато Анжелико»; 12, 45).

Вторая половина первого раздела, как бы второе журнальное «четверостишие», включает изложение «публичной лекции Н. Минского, 13 ноября 1904 г. в Петербурге в аудитории Тенишевского училища» «Нравственная проблема наших дней» (А.Б.-ъ. (12, 46–47); далее – «Синтетические заметки о поэтическом творчестве 1904 г.» Rene Ghill'a (12, 49–52): «год кончается возникновением нового движения... открыто провозглашающего... поэтическую метафизику Человека и Природы, основанную на данных науки и философии и воплощенную в Мысли и в Ритме» (12, 52). Ch. (В. Брюсов) представляет «Анкету о французской поэзии. Beffroi. 1904. № 12» (12, 53–56); В. Розанов в «Письме из Петербурга» пишет о пьесе «Меблированная пыль» на сцене Малого театра» («пробуждает много литературных мыслей»; 12, 58).

Во втором разделе двенадцатого номера печатаются отзывы о «заметных» книгах: «Возврат. Третья симфония» А. Белого («Возврат» должен быть признан лучшей, наиболее совершенной из трёх симфоний А. Белого – уверял В. Брюсов. 12, 60); «Poeses religienses» Поля Верлена («Он широко пользуется всею христианскою символикой; но его религиозность преимущественно нравственная и католически-обрядовая. Он не вносит в неё ни духа новых исканий, ни эстетизма» – делал вывод Вяч. Иванов; 12, 64); «Импрессионизм» Камила Моклэра («первая попытка дать общую историю импрессионизма <...> Чем ближе к настоящему дню, тем чувство оценки всё больше покидает Моклэра» – высказывал свою точку зрения Макс. Волошин. 12, 67); «Картины современных художников. Текст Игоря Грабаря» («Русский текст составлен И. Грабарем, по-видимому, не принимающим участие в выборе картин» <...> в оценках... чувствуются партийные взгляды», писал Пентаур. 12, 68); «Морис Метэрлинк» Ad van Bever'a («биографический очерк... напечатан в нашем журнале № 10. Французский текст несколько полнее русского» – информировал публику Аврелий – 12, 68).

В разделе «В журналах и газетах» первое место принадлежит отклику А. Белого «Призраки хаоса» на рассказ Л. Андреева «Призраки» (Правда. № 11): «Хаос всегда за спиной у героев рассказов Л. Андреева» (12, 71). Богата культурная жизнь в «Хронике», составленной М. Мухиным: Концерт Зилотти, чтение Н. Минским «О нравственной проблеме наших дней»; «Петербург посетила Айсадора Дёнка»; «новое письмо Ст. Пшибшевского по поводу споров о правах на русское издание его сочинений» (см. 11, 73); «В музыкальной жизни Рима в текущем сезоне Масканьи займёт, по-видимому, первое место» (12, 76–79).

Завершает № 12 «Указатель к журналу «Весы» 1904 года» (12, 1–8), включающий указатели авторов и статей (12, 1–5), разобранных книг (12, 5–8 и указатель рисунков (12, 8).

Так складывается журнальный корпус «Весов» первого года издания, мощный фундамент российского, московского «научно-литературного и критико-библиографического журнала», активно утверждающего новый, синтетический тип журнала, отстаивающего в 1904 г. (году Русско-японской войны) идеи и принципы «нового миропонимания», «символизма», Красоты и свободы творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азадовский К. М., Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы» (к истории издания) // Литературное наследство. Валерий Брюсов. Т. 85. М., «Наука». 1976. С. 257–324.
2. Богомолов Н. А. К истории «Ключей тайны» // Из истории символистской журналистики: «Весы». М., 2007. С. 6–40.
3. Богомолов Н. А. Печать русского символизма. Учебное пособие. М.: Фак. журн. МГУ. 2020. 120 с.
4. Ванюков А. И. Журнал «Весы» – «академия русского символизма» // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. М.: Изд-во МГУ. 2004. С. 238–242
5. Ванюков А. И. А.С. Пушкин в «академии русского символизма» По страницам журнала «Весы» // Филология. Межвуз. сб. науч. тр. Саратов. Изд-во Сарат. ун-та. 2000. С. 183–190.
6. Ванюков А. И. Гоголевская страница в журнале «Весы» (к истории «памяти Гоголя» 1909 года) // Литературоведение и журналистика. Межвуз. сб. науч. тр. Саратов. Изд-во Сарат. ун-та. 2000. С. 58–66.
7. Ванюков А. И. Германия в созвездии русского символизма (по страницам журнала «Весы» 1904–1909 гг.) // Известия Сарат. ун-та. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2009. Т. 9. № 4. С. 55– 61.
8. Ванюков А. И. Журнал «Весы» в 1909 году (предварительные итоги русского символизма) // Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: худож. опыт XX– начала XXI веков. Сб. науч. тр. Вып. 111. Саратов. Изд. центр «Наука». 2010. С. 5–13.
9. Ванюков А. И. Вячеслав Иванов в журнале «Весы»: метатекст и контекст // Междисциплинарные связи при изучении литературы. Сб. науч. тр. Вып. 7. Саратов. 2017. С. 101–115.
10. Вахненко Е. Е. А. М. Ремизов в журнале символистов «Весы»: к истории сотрудничества // Сибирский филологический журнал. 2020. № 4. С. 76–90.
11. «Весы». Научно-литературный и критико-библиографический ежемесячник. Первый год издания. 1904. № 1–12.
12. Из истории символистской журналистики: «Весы» / отв. ред. Д. А. Завельская, И. С. Приходько. М.: Наука, 2007. 204 с.
13. Клинг О. А. Брюсов в «Весах» // Из истории русской журналистики начала XX века. Изд-во Моск. ун-та. 1984. С. 160–186.
14. Корецкая И. В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М.: РАДИКС, 1995. 380 с.
15. Лавров А. В. Русские символисты. Этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеханы, 2007. 632 с.

16. Мельник Н.Д. Журнал «Весы» (1904–1909) как главный оплот русского символизма // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2021. № 4. С. 138–141.
17. Петрова Г.В. Модернистский журнал-манифест и его читатели (к истории эстетической коммуникации в России) // Русская литература 2021, № 2, С. 14–25.
18. Соболев А.А. «Весы». Ежемесячник литературы и искусства. Аннотированный указатель содержания. М., 2003. Изд-во Трутьень. 384 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ванюков Александр Иванович – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского.

E-mail: ai_vanyukov@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Alexander I. Vanyukov – Doctor of Philology, Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature of the Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky.

E-mail: ai_vanyukov@mail.ru

МИР ЗАПАХОВ В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ШМЕЛЕВА И А.И. КУПРИНА

Аннотация. Статья посвящена сравнительному анализу языка запахов в художественном мире рассказов «Патока» И.С. Шмелева и «Негласная ревизия» А.И. Куприна. Исследование показывает, что внимание писателей к ольфакторным образам связано как с биографическими, так и с творческими обстоятельствами. Особая восприимчивость к явлениям внешнего мира и мастерство бытописания Шмелева и Куприна обусловили роль языка запахов в движении сюжета и эволюции героев. Предмет пристального ольфакторного внимания в «Патоке» и «Негласной ревизии» – разнообразные гастрономические ароматы. Внимание к ольфакторным образам обнаруживает тесную связь обонятельного восприятия и внутренней жизни человека, для которой обонятельный код может быть более значимым, чем вербальное событие. Для обоих рассказов характерен ольфакторный эклектизм. В случае со Шмелевым язык запахов позволяет соединить реалистический и нереалистический планы повествования.

Ключевые слова: И.С. Шмелев, А.И. Куприн, сравнительный анализ, обонятельный код, антитеза, ольфакторный эклектизм.

Yaroslava O. Gudzova
MMU
Moscow, Russia

THE WORLD OF SMELLS IN WORKS OF I.S. SHMELEV AND A.I. KUPRIN

Abstract. The article is devoted to the comparative analysis of the language of smells in the artistic world of I.S. Shmelev's stories «Molasses» and A.I. Kuprin's «Covert Audit». According to the research the writers' attention to the olfactory images is connected with both biographical and creative circumstances. The authors' susceptibility to the phenomena of the external world and their special way of everyday life description determined the role of the language of smells in the

motion of the plot and the evolution of the characters. The variety of gastronomic flavors is the subject of close olfactory attention in «Molasses» and «Covert Audit». The focus on the olfactory images reveals close connection between olfactory perception and the inner life of a person, for which an olfactory code might be more significant than a verbal event. The olfactory eclecticism is characteristic for both stories. The language of smells allows Shmelev to combine realistic and unrealistic plans of the narrative.

Keywords: I.S. Shmelev, A.I. Kuprin, comparative analysis, language of smells, antithesis, olfactory eclecticism.

В разнородной среде литературы Русского зарубежья И.С. Шмелева и А.И. Куприна многое объединяло. Любовь писателей к дореволюционной России покоилась не только на обстоятельствах биографического характера, но и на благоговейном отношении к наследию русской классической литературы. «Примат культуры» (Н.Е. Андреев) над политикой сказался в верности художественным заветам «золотого века», где у каждого были свои приоритеты. Внимание к реальному жизненному материалу, установка на достоверность и природная наблюдательность – отличительные черты обоих писателей.

«Куприн – четкий рассказчик, который, рассказывая, мгновенно переносит читателя в сферу изображения, <...> силой своей страсти он овладевает читателем», – аттестовали писателя в «Обращении к просвещенным американцам» [6, с. 66]. Магией словесного разнообразия «прекрасного литературного рассказчика» Шмелева восхищался К.Д. Бальмонт: «Он скажет в “Росстанях”: “Пахло смолой и сухой иглой, красно было под елками от нее, мягко и глухо”. Вот это “мягко и глухо” – сразу переселяет нас в русский лес» [2, с. 378–379]. Показательно, что к юбилею литературной деятельности Шмелева и Куприна поэт написал стихотворение, обращенное сразу к «двум золотоковачам»: «В одном мне чудится Москва, / Вечерни тихие слова, / Свеча, что всё неугасима, / И просишь ладанного дыма, // В другом же – браги ендова, / В конях под нами – пламень льва, / Колдует степь неодолимо. / И благо – ярь, и благо – схи́ма» [3, с. 218].

По слову Л.Г. Земмеринг, Шмелев воспринимал окружающее особенно тонко, «всей поверхностью своего тела» [2, с. 387]. Феноменальным обонятельным даром обладал Куприн, о котором Ф.И. Шаляпин остроумно говорил, что он самый чуткий нос России. Щедро наделенные талантом тонкого восприятия многообразных явлений внешнего мира, Шмелев и Куприн охотно прибегали к ольфакторным образам как важнейшему средству созда-

ния внешней и внутренней художественной реальности. С этой точки зрения представляет интерес сравнительный анализ мира запахов в рассказах «Патока» (1911) Шмелева и «Негласная ревизия» (1894) Куприна. Анализ этот вписывается в современную концепцию «диалога как формы поэтики и взаимодействия между писателями внутри историко-литературного периода» [8, с. 88].

Одорические образы органичны для передачи излюбленных Куприным «физиологических ощущений» красоты и радости земного бытия (Е.А. Дьякова). Далекий от идеализации органического существования, Шмелев тоже отличался мастерством описания прозы жизни в разнообразных ее проявлениях. Удивительные совпадения в этой связи обнаруживаются на пересечении художественного и биографического, что «необыкновенно важно при исследовании отношений двух художников, так как, в частности, помогает раскрыть глубинные истоки мысли, побудившие к созданию художественного произведения» [1, с. 43].

Известный ценитель и знаток родной природы, Шмелев выделял в ряду любимых цветов ночную фиалку, или «любку», которую выращивают из-за приятного устойчивого аромата. В творчестве Куприна эмигрантского периода есть рассказ, название которого повторяет заглавие поэмы А. Блока, созданной в 1906 году, – «Ночная фиалка». Написанный в 1933 году рассказ воспринимается как ностальгическое воспоминание об утраченной родине, где «лицо земли русской», помимо образа роковой женщины, создают запахи трав, березняков, фруктов и ягод, и «пахучий цветок», обладающий «преlestным кадильным ароматом», связанный в народном сознании с колдунами, колдунами и ведьмами [5, т. 6, с. 501].

Талант бытописания, одинаково присущий Шмелеву и Куприну, сказался в максимальной детализации предметного мира «Патоки» и «Негласной ревизии», выполняющей преимущественно характерологическую функцию. В обоих рассказах мир запахов, наряду с другими предметными деталями, оттеняет движение сюжета и эволюцию героев.

Темы рассказов сходятся в одном сюжете, повествующем о служебной поездке чиновников средней руки в глухие места провинциальной России для выявления финансовых злоупотреблений.

Ольфакторный образ содержится уже в названии рассказа Шмелева, семантика которого оказывается шире значения слова «патока». Это не только сладкое, густое и тягучее вещество со специфическим запахом, но и символ слащаво-обходительного, умильного, а по сути лицемерного и вероломного поведения героя-заводчика. Показательно, что с точки зрения внешнего

сюжета «обсахаривание» начинается с измазанного глюкозой рукава податного инспектора. Итог смыслового наращения стержневого образа составляет замечание вокзального сторожа по поводу испачканной шубы Белкина в финале рассказа: «Обсахарились, ваше благородие <...>. Ядучая она» [7, с. 532]. В активном взаимодействии антитетических понятий актуализируется значение низкого обмана и обидного надувательства.

Название рассказа Куприна никак не связано с ольфакторными образами, но контраст видимого и скрытого оказывается концептуальным и для художественного мира «Негласной ревизии».

И у Шмелева, и у Куприна обонятельные образы по большей части не обладают функцией эстетизации. Подчеркнуто сниженная, телесная природа запахов указывает на плотские желания героев, прежде всего чревоугодие и сладострастие. Запахи в обоих случаях участвуют в создании атмосферы, ведущей к позору персонажей, оттеняют их нравственное поражение. Вербальное поведение новых хозяев жизни в двух рассказах опирается на одорические впечатления ревизоров, в активном взаимодействии с которыми возникает почва для неоднозначных нравственных решений. Не в состоянии противостоять силе обстоятельств проверяющие склоняются к нарушению служебных обязанностей.

Антитеза как системный элемент поэтики последовательно реализуется в языке запахов произведения Шмелева. Разнообразные ароматы сопровождают податного инспектора на протяжении всей деловой поездки. Показательно, что первое обонятельное впечатление «разбитого дорогами, ночевками, сухомыткой и тоской по дому» [7, с. 496] героя оказывается призрачно-ассоциативным. На глухой станции без буфета мечтающему о горячем чае герою «со стены от окна веселый толстяк протягивал дымящуюся чашку» [7, с. 497]. Ольфакторный образ может быть прочитан как знак иллюзорности, синоним фальши и притворства.

Упоминание о патоке станционного сторожа поддерживается личными впечатлениями Белкина от груды белых бочонков, на днищах которых было жирно выведено дегтем – «патока». Показательно, что собственно обонятельный эффект от главного ольфакторного образа предваряется синестетическими восприятиями с негативной коннотацией: специфический резкий запах жирного дегтя, маслянистая грязная дорога, ведущая к заводу. Угарный воздух от раскалившейся печки и вид студивших глюкозу работниц актуализируют символически-метафорический план повествования: «бабы медленно выворачивали тяжелую липкую массу, которая тянулась с весел жирными лентами» [7, с. 501]. Так, в черном нутре завода «что-то всхлипывало и

вздыхало», бабы «мешали, мешали, мешали, точно варили таинственное зелье». Сладкая патока обнаруживает себя болью в глазах и ядовитым запахом серной кислоты: «Что? Запах такой? А это... серная кислота в сарае <...> Как вы сказали? Да, больше бабы. Верно, не легкая. Липь набивается в волоса, в глаза... В грудь лезет кислота» [7, с. 502].

Грубый, навязчивый, «едкий» и «вязкий» запах заводского двора сменяется приятным ароматом молодой березовой рощи, расположившейся неподалеку от хозяйского жилища. Единичные природные ароматы в производстве Шмелева резко контрастируют с негативной ольфакторной семантикой производства, подчеркивая противопоставление природных и «искусственных» запахов: «Чуть пахло смолкой и иглами. Даже снежком как будто пахло здесь – такой он был чистый, похрустывающий снежок» [7, с. 502].

В рассказе Куприна нет ни малейшего намека на сферу деятельности предприимчивого Персюкова. Зато описание трапезы героев и у Куприна, и у Шмелева находится в центре повествования. Показательно, что эффект от пребывания в уютном доме хозяина оказывает на Белкина примерно то же действие, что и обед Ивана Петровича в обществе Персюкова и его жены.

«Искусственные» запахи преобладают в описании розового дома заводчика и комфортного жилища Персюкова. «Тянуло холодком и покоем от темной кожи широких кресел» в кабинете инженера. «Берлога» Персюкова была обставлена умело и со вкусом: «Дорогая мебель красного дерева, обилие редких растений, несколько приличных масляных картин придавали ей солидный тон» [5, с. 160]. В обоих случаях создается сложное ольфакторное пространство, где аромат формирует впечатление.

Пребывание Белкина в доме инженера от начала до конца сопровождается одорическими нюансами, которые усиливаются мотивами усталости, голода и отсутствия свежего воздуха. Ольфакторная атмосфера, предваряющая обед у заводчика, в рассказе Шмелева снижена, грубо телесна, даже физиологична. Это обстоятельство подчеркивает нарочитое сближение человеческого и животного процессов обоняния. Так, у двери дома инженера к Белкину лениво подошел палевый сенбернар и обнюхал ноги. Спустя несколько минут что-то похожее почудилось герою в смехе заводчика: «Га! – засмеялся инженер, приподымая усы и сдвигая кожу на лбу. "...Точно нюхает..."» [7, с. 504]. Указание на животный мир замыкает сюжетное кольцо: уходя, Белкин «ткнулся» мимо рукавов шубы и разбудил спящую собаку.

Измученный недосыпанием, голодный, герой Шмелева на протяжении всего повествования погружен в странно-сомнамбулическое состояние. Усталость, наваливающаяся дремота способствовали тому, что реальность

меняла формы, привычные действия давались с трудом и все путалось в усталой голове. Это сказывалось и на восприятии запахов, выступающих катализатором душевного состояния героя. Ароматный французский коньяк, душистый чай с лимоном, «замечательные» московские сухарики оттесняли мысли о счетах на периферию сознания, потому что «и мысли отяжелели, как и всё тело» [7, с. 505].

Предмет пристального ольфакторного внимания в «Паток» и «Негласной ревизии» – разнообразные гастрономические ароматы. И в первом, и во втором произведении художники не жалеют красок, живописуя съестное изобилие хозяйского обеда. Герой Шмелева за столом инженера попробовал «и сардин в сбитом сливочном масле, и ветчинки, прожаренной в сметане, и нежной, нарезанной широкими пластами лосося. Розовые омары вкусно высовывали крапчатые лапки из провансаля в граненой вазочке, а влажный, как из-под внешнего дождя, салат сверкал совсем изумрудной свежестью» [7, с. 515]. Аппетитные ароматы источали горячие расстегаи, красная и черная икра, розовый редис. «Как поцелуй еще не родившегося младенца», – восторгается заводчик [7, с. 515].

Ольфакторный фон, заданный кулинарными запахами, в «Паток» смешивается с искусственным ароматом духов молоденькой горничной, актуализируя идею подмены, фальши и обмана: «Бифштекс с пустотелым картофелем Белкину очень понравился. Залитый острым брусничным вареньем, с воткнутыми косыми ломтиками яйца, он напоминал какое-то мудреное пирожное. Дара так красиво обносила, опустив ресницы, и от нее пахло духами» [7, с. 516].

В «Негласной ревизии» «скромная трапеза» состояла «из жареных устриц, бульона с какими-то удивительными пирожками, таявшими во рту, холодной осетрины, дичи и замечательной толстой белой спаржи» [5, с. 161]. Ольфакторная атмосфера обеда, однако, не ограничивается кулинарными запахами. Ее удачно дополняет большой букет гелиотропов («из собственной апельсиновой») и благородный аромат французских вин. Обонятельную картину, призванную усыпить совесть Ивана Петровича, удачно дополнял благообразный лакей в «свежих замшевых перчатках» [5, с. 161].

Помимо прочего, и у Шмелева и у Куприна запахи играют роль социальной характеристики. Так, наблюдая «затянутую» Дару, Белкин вспомнил «мазаную Лукерью», от которой всегда несло жжеными перьями и мылом.

В обоих рассказах не обошлось без упоминания винных ароматов. Показательно, что в «Паток» винный букет не предстает в чистом виде, смешиваясь с более грубым запахом английской водки. В доме Персукоева «вина

подавались тонкие и дорогие, не из тех хересов помадеристее, которые так любит хлебосольная провинция, но настоящие, выдержанные французские вина. С каждым глотком душистой влаги Иван Петрович чувствовал, как в груди его таяло справедливое негодование и умолкали грубые перуны» [5, с. 161–162].

Роскошная трапеза в первом случае предваряется чаем, коньяком и дорогими сигарами, во втором кофе, ликер и сигары завершают оболванивание героя.

Усиление грубо телесного восприятия запахов является концептуальным приемом ольфакторной организации художественного мира рассказов Шмелева и Куприна. Движение обонятельных ощущений в направлении недозволенной чувственности, плотских желаний осуществляется параллельно с обобщением героев, ведущих ревизоров к позорной сделке с совестью.

В ситуации со шмелевским персонажем, однако, немаловажную роль играет иллюзия «приятельских» отношений. Плотские впечатления от лицемерия «молоденькой затянутой горничной» Белкин переживает больше как эстетические, чем эротические. И хотя от его внимания не ускользают ни продолговатые глаза Дары с «остро брошенными бровями» [7, с. 510], ни игривый поворот высоких лакированных башмаков, ни узкая юбка и голубые чулки с черными звездочками, говорить о безнравственности героя не приходится. «Славненькая», – подытоживает свои впечатления Белкин, с горечью вспоминая стоптанные башмаки жены и вечно «мазаную» Лукерью.

В отличие от героя «Патоки», Иван Петрович муками совести не терзался. «Себялюбец» и ловкий приспособленец, Белкин не считал нужным обзаводиться принципами и обязывающим чувством долга, поэтому супругам Персюковым без труда удалось разжечь низкие страсти героя.

Запахи в «Негласной ревизии» немало способствуют позору героя, пробуждая в нем запретные плотские инстинкты. И здесь, как и в «Патоке», Иван Петрович склонен связывать собственные душевно-телесные движения с располагающей атмосферой. Детали портрета, акцентирующие внимание на раздувающихся ноздрях, подчеркивают пробудившуюся чувственность персонажа: «Иван Петрович провел сигарой под носом и вдохнул расширенными ноздрями ее ароматный дым. Присутствие красивой женщины, которая с каждой минутой нравилась ему все больше и больше, вместе с блаженным состоянием послеобеденного покоя совсем его размягчили» [5, с. 163].

Ольфакторный эклектизм погружает Ивана Петровича в мир обонятельных фантазий, состоящий из отчасти наигранных, отчасти искренних вну-

тренних реакций: «А главное – это обстановка, – рассуждает окончательно расслабившийся герой. – На дворе ни светло, ни темно [...]. В комнате пахнет так хорошо [...], немного духами, немного лаком и деревом от рояля. Тепло, полутьма, и дремлет, и вспоминается что-то, и куда-то манит, ждешь чего-то неизвестного...» [5, с. 163].

Довольная вовлеченностью гостя в ситуацию, идущую вразрез с общественной моралью, госпожа Персюкова намеренно погружает Ивана Петровича в область ассоциативно-памятной власти ароматов, вызывая в герое внешне завуалированное под неопределенность состояние сильного чувственного желания: «Вот вы сейчас сказали, что пахнет лаком, и потом – про детство. Скажите, случалось с вами, что иногда какой-нибудь звук или запах вдруг вызовет целую картину из прошлого? Особенно яркие воспоминания, связанные с запахом. Знаете, когда я слышу запах этого самого свежего лака, мне сейчас же представляется такая картина: я еще совсем, совсем маленькая, лет семи или восьми, и стою в углу, лицом к стене. Может быть, я была наказана, не знаю. Стена покрашена коричневой краской, густо так ... и я отдираю эту краску ногтем. < ... > Откуда-то, неизвестно, пахнет не то лаком, не то яблоками. И вы можете себе представить, как вдруг грустно делается и хорошо... Точно жаль, что нельзя этого воротить...» [5, с. 165].

Здесь уместно вспомнить рассказ Шмелева «Лихорадка» (1915), где студент Качков тоже напрямую связывает воспоминания о детстве с миром запахов. Но в этом случае ассоциативно-памятный аспект обонятельного восприятия используется автором для передачи возвышенного, по существу невыразимого состояния радости и праздника: «В детстве когда ... на душе было как-то особенно ясно и хорошо ... и все было пропитано удивительным ароматом. Тогда я умел слышать, как пахнет снег, весенние лужицы ... а между рамами пахло ветром и солнцем!» [7, т. 1, с. 6].

Чувственное восприятие окружающей обстановки в рассказе Куприна подчеркивает упоминание «душистой теплоты» ладони Валентины Сергеевны. Персюкова поднесла ее так близко к лицу Ивана Петровича, что «его сердце сжалось и дрогнуло» [5, с. 165]. Искушение плотью оказывается роковым для героя Куприна, ловко обманутого ласкающим взглядом, интимной улыбкой и аморальными рассуждениями госпожи Персюковой.

В «Паток» моральное поражение героя оттеняется сложным комплексом запахов, которые не просто меняются, накладываются, но и подменяют друг друга, и тогда запахи, наполняющие дом, семантически почти не отличаются от «знойного дыхания» заводских помещений: «Чем-то скверным пахло в комнате. Этот-то запах и мутил. Он шел от неубранного провансала

с омарами, от сигары инженера, от груды окурков из пепельницы, смоченных из рюмки» [7, с. 520].

Сходно и действие томящих ароматов. Особенно красноречива связь обоняния с процессом дыхания: «Запах стоял едкий, вязкий. <...> Белкин сделал глубокий вдох, почувствовал выступающий пот и поднялся. <...> Я бы на воздух...» [7, с. 520] – едва сдерживает отвращение шмелевский герой. Мотив свежего воздуха в рассказе выступает мерилем душевных страданий ревизора, в то время как негативная семантика обонятельных впечатлений отражает его моральное поражение.

В «Негласной ревизии» дыхание персонажа подчеркивает власть плоти. Герой следил за предметом своей страсти точно «наэлектризованный»: «Он видел, как высоко поднималась ее волнующаяся грудь, видел, как посреди полутьмы сверкало красное отражение огня в ее широко раскрытых глазах, как трепетали и раздувались ее тонкие, розовые от камина ноздри...» [5, с. 167].

Мотив отсутствия воздуха актуализирует семантику дурмана, который поддерживается мотивом опьянения, подчеркивая неподлинность, фальшивую роль героя: «Теперь в этой душной и теплой атмосфере, пахнущей мушкусом, вино, выпитое Иваном Петровичем за обедом, сразу кинулось ему в голову» [5, с. 167].

Природные запахи в «Патоке» отражают естественную для героя Шмелева эмоциональную атмосферу. Мотивы чистоты, легкости и свободы сопрягаются с внутренним миром совестливого ревизора, пострадавшего от плутовского напора нового хозяина жизни: в сосновой роще «воздух был чистый, вольный, легкий» [7, с. 520-521].

Ольфакторному пространству подлинного течения жизни в финале рассказа противостоит не просто вредоносное крахмальное производство с его ядовитыми испарениями, но до неузнаваемости преображенная реальность: «В верхнем этаже тускло горели лампочки: им мешал гореть вязкий запах и густой знойный жар. <...> Тяжкой шеренгой вытянулись в полутьме пузатые медные баллоны <...>. Хлюпали и выбрасывали едкое знойное дыханье. <...> Кружилось и тошнило от едкости и звона» [7, с. 522]. Концептуальные в контексте рассказа мотивы смерти, сна и усталости создают картину мира, ощутимо отстоящую от канонов классического реализма.

Таким образом, язык запахов в художественном мире произведений Шмелева и Куприна – не только важный элемент бытописания. Оба писателя чрезвычайно чутки к «к словесной расшифровке духовных вибраций, содержащихся в каждом фрагменте бытия» [4, с. 87]. Внимание к ольфакторным

образам обнаруживает тесную связь обонятельного восприятия и внутренней жизни человека, для которой обонятельный код может быть более значимым, чем вербальное событие. В случае со Шмелевым язык запахов позволяет соединить реалистический и нереалистический планы повествования.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белукова В.Б. А.Т. Твардовский как читатель* // В сборнике: Лекантовские чтения. материалы Международной научной конференции. Москва, 2020. С. 42–46.
2. *Духовный путь Ивана Шмелева. Статьи, очерки, воспоминания* / Сост. предисл. А.М. Любомудров. М.: Сибирская Благозвонница, 2009. 510 с.
3. *Константин Бальмонт – Ивану Шмелеву. Письма и стихотворения 1926–1936* / Сост., вступ. ст., ком. А.М. Азадовского, Г.М. Бонгард-Левина. М.: Наука; Собрание, 2005. 431 с.
4. *Крылова С.В. Функции дневниковой главы в автобиографии Н. Берберовой «Курсив мой»* // Текст. Книга. Книгоиздание. 2019. № 20. С. 72–87.
5. *Куприн И.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1957. Т. 1. 590 с.* Далее ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы.
6. *С двух берегов. Русская литература XX века в России и за рубежом. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 824 с.*
7. *Шмелев И.С. Собр. соч.: В 12 т. М.: Сибирская Благозвонница, 2008. Т. 2. 637 с.* Далее ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы.
8. *Яковлев М.В. Традиции русской классики и поиски обновления искусства. диалог со временем – сквозная тема русской литературы первой половины XX века* // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2021. № 1. С. 87–95.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Гудзова Ярослава Олеговна – доктор филологических наук, профессор кафедры гуманитарных наук Московского международного университета;
e-mail: disava@yandex.ru.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yaroslava O. Gudzova – Ph.D. in Linguistics, Professor of the Department of Humanities, Moscow International University;
e-mail: disava@yandex.ru.

СПЕЦИФИКА ИНТЕРТЕКСТА В ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ В.В. МОРКОВИНА «ТОБОЗО»

Аннотация. В статье рассматривается феномен интертекстуальности в драматической поэме В.В. Морковина «Тобозо». Автор переосмысляет общемировой образ-архетип Дон Жуана, один из ключевых в галерее так называемых «вечных образов», помещая героя в иную художественную реальность. Идейное столкновение Дон Жуана с Дон Кихотом позволяет Морковину объяснить мотивы, желания и внутреннюю сущность его характера.

Ключевые слова: Русская Прага, Морковин, Дон Жуан, Дон Кихот, интертекстуальность.

Valeria A. Gulik

Tambov State University

named after G.R. Derzhavin,

Tambov, Russia

THE SPECIFICS OF INTERTEXT IN V.V. MORKOVIN'S DRAMATIC POEM «TOBOZO»

Abstract. The article examines the phenomenon of intertextuality in V.V. Morkovin's dramatic poem "Tobozo". The author rethinks the global image-the archetype of Don Juan, one of the key in the gallery of the so-called "eternal images", placing the hero in a different artistic reality. The ideological clash of Don Juan with Don Quixote allows Morkovin to explain the motives, desires and inner essence of his character.

Keywords: Russian Prague, Morkovin, Don Juan, Don Quixote, intertextuality.

Одним из основных центров русской эмиграции в 20-х гг. XX в., наряду с Парижем, Константинополем, Берлином, стала Прага. Здесь зародились такие крупные литературные объединения, как «Союз русских писателей и журналистов в ЧСР», «Семинар по изучению творчества Ф.М. Достоевского», «Вторники (Литературные чаи) "Воли России"», «Скит», «Далиборка», собиравшие на своих вечерах видных писателей, литературоведов, критиков.

В ряду литературных очагов русской эмиграции в Праге особое место занимал «Скит», воспитавший не одно поколение писателей. Одним из ярких участников объединения был В.В. Морковин (1906–1973), поэт, прозаик, драматург. Он эмигрировал из России в 1923 году, проживал в Чехословакии. В 1926 году будущий писатель окончил русскую гимназию в Моравской-Тршебове, в 1935 году – пражский Политехнический институт. Членом «Скита» Морковин стал 23 марта 1931 года. Произведения писателя были опубликованы в журнале «Воля России», в сборниках «Новь» и «Скит». В научном журнале «Чехословенска русистика» Морковин выступил как литературовед со статьями о Ф.М. Достоевском, Ф.И. Тютчеве, М.И. Цветаевой, А. Белом, И.О. Бальмонте.

Поэт принимал участие в обработке материалов архива А.А. Бема, бесменного руководителя «Скита». Морковин собрал и передал в Литературный архив Музея национальной письменности в Праге наследие поэта Е.С. Гессена.

Несмотря на то, что Морковин был значительной фигурой в литературном объединении «Скит», его наследие в настоящее время мало изучено. Вместе с тем, интересны его творческие эксперименты в разных жанрах, в том числе в области драматургии. Им была написана драматическая поэма «Тобозо», опубликованная в 1935 году. В своих «Воспоминаниях» Морковин отмечает: «Просматривая свои бумаги, убеждаюсь, что писал всю свою жизнь. К сожалению, почти ничего опубликовать не удалось, за исключением драматической поэмы “Тобозо”. Она была напечатана в таллинском альманахе “Новь” и одновременно вышла там же отдельным изданием» [6, с. 595].

До сих пор теория литературы не дала точного определения такой жанровой форме, как «драматическая поэма». Этот жанр остается одним из наименее изученных. Некоторые исследователи, например, М.М. Числов [8, с. 31], Г.П. Хорошко [7, с. 100], полагают, что драматическая поэма, являясь синтетическим жанром, включает в себя признаки всех трех родов литературы.

В случае с драматической поэмой «Тобозо» можно говорить о драматической поэме в прозе, так как в период творчества, в который написана «Тобозо», Морковин по совету А.С. Головиной и В.И. Лебедева полностью отходит от поэзии. Писатель вспоминает: «Если они мне дружески советовали перейти на прозу, значит, это имело свои основания. Подытожив свой поэтический путь, я перестал писать стихи» [6, с. 595]. Таким образом, переход от лирического к эпическому творчеству у Морковина оказался продуктивным.

Поэма «Тобозо» представляет собой жанровый синтез, включая признаки и драмы, и лирики, но ведущим началом является эпос. Видимо, этот жанрово-видовой синтез обусловлен обращением к феномену интертекстуальности. В работе по вопросу термина «интертекстуальность» В.П. Москвин выделяет прием запланированной риторической интертекстуальности, которую и использует Морковин в пьесе «Тобозо» [4, с. 16]. Автор сознательно сталкивает общемировые культурные образы-архетипы Дон Жуана и Дон Кихота.

Обращаясь к этим образам, Морковин не просто «калькирует», а трансформирует, переосмысляет их, вызывая нужное ему резонансное звучание. Автор воскрешает в памяти читателя знакомые мотивы, чтобы навести его на нужные ассоциации, однако показывает эти образы под новым углом зрения.

По сюжету драматической поэмы, находясь в розыске, выкрыв письмо от короля и представившись гонцом, Дон Жуан со своим слугой Лепорелло приезжает в Тобозо, в замок герцога, где гостит Дон Кихот. Выпивший слуга выдает своего хозяина, после чего Дон Жуана берут под стражу. В комнате, где заключен Дон Жуан, и происходит идейное противостояние первого с Дон Кихотом и понимание героями взглядов друг друга на жизнь и ее смысл. В финале поэмы Дон Жуан сокрушается над гибелью веры Дон Кихота в свои иллюзии и вызывает на дуэль бога, допустившего это.

В драматической поэме «Тобозо» сталкиваются носители полярных философских концепций. Именно в этом столкновении реализуется внутренняя идея, заложенная в этих образах. Центральное действующее лицо поэмы – Дон Жуан. Общеизвестно, что «литературные интерпретации легенды о Дон-Жуане образуют парадигматическое единство, пронизывающее массив мировой культуры по вертикали» [5, с. 129]. Исследователи говорят о целом «корпусе нарративов», связанных с этим героем [2, с. 150]. Морковин создает рефлексирующего героя, пересматривая литературную традицию. Дон Жуан, несмотря на архетипические черты страстного обольстителя, смелого и безрассудного, проникается уважением к взглядам Дон Кихота, которые противоречат самой натуре героя. Дон Жуан поражен несокрушимой верой Дон Кихота в светлый идеал прекрасной дамы, в котором сам разочарован.

Автор объясняет поступки Дон Жуана глубоким внутренним кризисом. Этот кризис героя Морковин видит в невозможности достижения идеала и обладания им. Дон Жуана не удовлетворяет вера, подобная безусловной вере Дон Кихота, хотя он искренне завидует ему. В финале поэмы, узнав о смерти Дон Кихота, герой старается постичь тайну рыцарской любви, на мгновение поверив в существование иллюзорного мира, в котором жил Дон

Кихот: «... Что может быть разумнее вашего занятия? – вы сидите на горке и высматриваете дворец несравненной Дульцинеи – точно вам шестнадцать лет!» [6, с. 136].

Потеря на смертном одре Дон Кихотом уверенности в своих убеждениях, его отказ от рыцарства и любви к Дульцинее разочаровывают Дон Жуана в божьей справедливости. Он взбешен тем, что человек, свято веривший в свои возвышенные, не доступные ему (Дон Жуану) идеалы, перед лицом смерти отказывается от них. Как верно отмечают современные исследователи, «у каждой эпохи свой Дон Кихот» [3, с. 621]. Рыцарь становится таким же, как и Дон Жуан, Диогеном, разбившим свой фонарь. Здесь Морковин обращается к одной из известнейших легенд об античном философе-кинике Диогене. Легенда гласит, что философ ходил по улицам Афин с фонарем и восклицал: «Ищу Человека!». В поэме Морковина утрата фонаря означает разочарование в поисках идеала. Для каждого героя этот идеал свой: для Дон Жуана – это женщина, для Дон Кихота – рыцарство и любовь к Дульцинее.

С утратой иллюзорного мира, в котором он жил, Дон Кихот утрачивает и смысл этой жизни. Однако в отличие от разочарованного героя-обольстителя, Рыцарь Печального Образа существовать далее не может. Этот удар неожиданный, поэтому критический, тогда как уверенность в тщетности поисков Дон Жуана приходит к герою как бы до событий произведения. Он сообщает об этом, как о том, что уже давно осознал.

Морковин обращается и к античному мифу об Икаре: «Дон Кихот. – Вы, как Икар, слишком приблизились к солнцу...» [6, с. 132]. Стремление к достижению идеала, по мнению Дон Кихота, несет за собой неизбежную гибель. Он не стремится к достижению своего идеала, ему достаточно веры в этот идеал. Именно поэтому его образ остается цельным, в отличие от образа Дон Жуана. Последний находится в постоянных поисках.

Морковин развивает классический конфликт «человек против Бога». Начиная от мифа о Прометее, многие писатели и философы, например, О. Хаям, Дж. Байрон, В.В. Маяковский, поставили под сомнение авторитет Бога перед человеком. У писателей-«богоборцев», как и у Морковина, нет отрицания Бога. Очевидно только сомнение в справедливости творца и его вмешательства в судьбу человека. Против Бога восстает и Дон Жуан в финале драматической поэмы «Тобозо». Он открыто бунтует, вызывая на дуэль несправедливого Господа. Здесь «небесная кара» постигает героя не из-за совершенного им богохульства, а из-за открыто брошенного самому провидению вызова: «... Ты стоишь выше герцогов и королей – значит, Ты такой же дворянин, как и я! Вызываю Тебя!» [6, с. 136].

Морковин через взаимодействие двух героев, антагонистов по своей природе, отчасти перерабатывает сложившийся в мировой литературе канонический образ Дон Жуана. Автор старается объяснить поступки Дон Жуана, мотивировать его горячность, циничность, бесчисленные связи с женщинами. В образ Рыцаря Печального Образа писатель не привносит ничего нового, герой является как бы посредником в идейном раскрытии образа Дон Жуана. Дон Кихот – персонаж цельный и непротиворечивый, его идеалы, желания и стремления не раз были отражены в мировой литературе, начиная с оригинального романа М. Сервантеса до пьесы М.А. Булгакова.

Встреча этих двух полярных в идеологическом отношении героев имеет еще одно важное значение. Обратимся к четвертой картине поэмы: почему герои буквально с первых слов понимают чуждые друг для друга взгляды? И Дон Жуан, и Дон Кихот глубоко одиноки, они оба странники. Дон Кихот, окруженный насмешниками, обречен жить в жестоком и прозаичном мире. Дон Жуан, путешествующий по всей Испании, безнадежен в поисках идеальной женщины. Дон Жуан также одинок и в своей смерти. Свое тотальное одиночество перед лицом смерти и неотвратимость судьбы Дон Жуан Морковина признает так же, как и Дон Жуан Тирсо де Молина, Ж.Б. Мольера, Дж. Байрона, А.С. Пушкина и других писателей.

В рамках феномена интертекстуальности необходимо рассмотреть художественное пространство произведения. Эль Тобосо (Тобозо) – родной город Дон Кихота, ключевое место действия романа М. де Сервантеса. Он же становится центральным локусом и в драматической поэме Морковина. Дон Жуан как бы врывается в привычный уклад жизни Дон Кихота. Его приезд – двигатель конфликта: конфликта героя с обществом, с собой, с Богом.

Перемещение Дон Жуана в другую художественную реальность, дало автору возможность раскрыть многогранный характер героя, мотивировать его поступки, объяснить его философию.

Таким образом, Морковин переосмысляет общемировой образ-архетип Дон Жуана, один из ключевых в галерее так называемых «вечных образов». Дон Жуан Морковина – герой саморефлексирующий, он четко осознает свое одиночество, он разочарован в мире, в поиске идеала и смысле жизни. Его столкновение с носителем полярных идей, Дон Кихотом, благодаря контрасту, позволяет глубже рассмотреть его характер. Дон Жуан и Дон Кихот – антагонисты, но они понимают и принимают взгляды друг друга. Так, реализация приема запланированной интертекстуальности в драматической поэме Морковина «Тобозо» оказывается продуктивной.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаспаров М.Л.* Литературный интертекст и языковой интертекст // Известия РАН. Сер. лит. и яз. Т. 61. 2002. № 4. С. 3–9.
2. *Голубков А.В.* Евгений Базаров и «Дон Жуан»: к проблеме образов, мотивов, нарративного синтаксиса // Вестник славянских культур. 2021. № 60. С. 150–160.
3. *Ишимбаева Г.Г., Ленкова Н.Р.* Нарративные стратегии Сервантеса в романе «Дон Кихот» // Вестник Башкирского университета. 2019. Т. 24. № 3. С. 618–624.
4. *Москвин В.П.* Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М., 2012. 168 с.
5. *Погребная Я.В.* Особенности интерпретации образа Дон Жуана в художественно-исследовательской и обучающей «Истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан» // Артикульт. 2018. № 1 (29). С. 128–136.
6. Поэты пражского «Скита»: проза. Дневники. Письма. Воспоминания. СПб.: Росток, 2007. 704 с.
7. *Хорошко Г.П.* Драматическая поэма как жанр литературы (теоретический аспект) // Ученые записки УО ВГУ им. П.М. Машерова. 2005. Т. 4. С. 100–110.
8. *Числов М.М.* Время зрелости – пора поэмы. М., 1982 256 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Гулик Валерия Александровна – магистрант 1 года обучения ФГБОУ ВО «Тамбовского государственного университета имени Г.Р. Державина»;
e-mail: gulik_val@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Valeria A. Gulik – Master's student of 1 year of study at State Budget Educational Institution of Higher Education «Tambov State University named after G.R.Derzhavin»;
e-mail: gulik_val@mail.ru

Гусева Дарья Владиславовна

МГОУ

Московская область, Россия

ВИКТОР АСТАФЬЕВ – ФИЛОСОФ-ТВОРЕЦ ЭМПИРИЧЕСКОГО БЫТИЯ В СБОРНИКЕ «ЗАТЕСИ»

Аннотация. В центре сборника миниатюр «Затеси» образ Астафьева философа-творца, размышляющего о поиске высшей Правды и Мудрости. Автор считает, что в сердце каждого из нас с самого рождения заложена пра- истина, ведущая к лучшей жизни и миру. Особое внимание уделяется при- родным «корням», призванным вести к благоразумию и ответственности перед будущими поколениями, прошлому опыту, чтобы не повторять оши- бок отцов. Через глубокую рефлексию философ-творец приходит к вечному, древнему Знанию, которое становится уникальной идеологической нитью сборника.

Ключевые слова: Астафьев, Творец, эмпирическое сознание, «Затеси», истина, совесть.

Daria V. Guseva

MRSU

Moscow region, Russia

VICTOR ASTAFIEV – PHILOSOPHER-CREATOR OF EMPIRICAL EXISTENCE IN MINIATURES OF THE COLLECTION “ZATESI”

Abstract. There is an image of philosopher-creator Astafiev who reflects on searching for the highest Truth and Wisdom in the center of the collection of miniatures “Zatesi”. The author believes that there is the truth in the heart of each of us existing from the birth and leading to a better life and world. Special atten- tion is paid to the origins leading to prudence and responsibility to future gen- erations, past experience, not to repeat mistakes of the fathers. Through deep re- flection the philosopher-creator comes to the timeless ancient Knowledge, which becomes the unique ideology of the collection.

Keywords: Astafiev, the Creator, empirical consciousness, “Zatesi”, truth, con- science.

Сборник лирических миниатюр «Затеси» В.П. Астафьева – один из самых малоизученных [8, с. 20–29] – представляет собой исповедальный труд автора длиной в жизнь. Собрание «затесей» – есть отражение внутренних импульсов творчества, благодаря которым развивался талант этого самобытного писателя.

Следует отметить, что понятие «творец» – не литературоведческое. При углублённом изучении наследия писателя становится очевидным, что обязательной составляющей для Астафьева-автора и человека, обладающего духовной зоркостью и чувством прекрасного, стало некое *Alter ego*. Употребление понятия творца как черты внутренней творческой личности необходимо для обоснования этой концепции. В произведениях Астафьева происходит диалог писателя и творца, который никогда не заканчивается: каждый черпает друг от друга силы, вдохновение и мудрость, давая жизнь таким уникальным произведениям, как составляющие книгу «Затеси».

Название сборника неслучайно, оно служит для глубинного понимания замысла писателя – его миниатюры, словно стёсы на деревьях, помогающие читателю не заблудиться в «лесу жизни» и найти тропу истины. Каждая из тетрадей сборника являет собой некое циклическое единство, однако через все повествование тянется нить философских исканий писателя. В «Затесах» запечатлено нравственное становление и возвышение творца.

В основе его творчества Астафьева лежит возрождение традиционной нравственности. Своё предназначение автор видит в сбережении основополагающих черт народной души. Самобытность творческой индивидуальности мастера слова заключена в бесстрашии перед обволакивающим ужасом «новой» повседневности народа и в яром противостоянии несправедливости и давлению государства. Его тексты так естественны в своем выражении, они «плачут и радуются», «тешатся и повествуют с укоризной». Они содержат призыв к благоразумию, заставляют человека замедлить шаг и ответить самому себе на вопрос: а правильно ли я проживаю отведенное мне время?

Творец-философ в «Затесах» тяготеет к софиологии – Высшей Мудрости. Своё творчество, создаваемые образы и ситуации, творец трансформирует в неукротимую силу, что преображает мир, а главное – наставляет человека на путь духовного совершенства. Астафьев обладал природной мудростью, которая позволяла не ставить целью просвещение своего народа, она просто укоренилась в его сердце и вела автора по жизни, разливалась словами на бумаге и делилась знанием. Поэтому «вечные идеи» о возвращении к природе и к «корням», читатель воспринимает весьма чутко, отличая аста-

фьевскую премудрость от клишированной литературной моды, которая набирала обороты в 1970-е: «Все, как сговорившись, писали и говорили о Сибири <...> у меня возникло желание рассказать о “моей” Сибири, первоначально продиктованное одним лишь стремлением доказать, что и я, и мои земляки отнюдь не Иваны, не помнящие родства, более того, мы тут родством-то связаны, может, крепче, чем где-либо» [1, с. 117].

В каждой тетради «Затесей» своя направленность философской мысли, которая продолжается или развивается иначе в последующих тетрадах. Так, наиболее часто рассматриваемая первая тетрадь «Падение листа» несёт в себе философские умозаключения о быстротечности жизни и ценности каждого её мгновения: «Земля наша справедлива ко всем, хоть маленькой радостью наделяет она всякую сущую душу, всякое растение, всякую тварь, и самая бесценная, бескорыстно дарованная радость — сама жизнь!» [2, с. 41].

Размышления о бытии и об истинном счастье в миниатюре «Падение листа» подобны некой медитации. Чуткость натуры, порождает в лирическом герое живую мысль, передаваемую чередой риторических вопросов к падающему листку: «Как он пробудился и занял свое место в лесу? Не замерз весною, не засох в июльской жаре?» [2, с. 41]. И ведь как-то держался, чем-то дышал, мечтал о чем-то, но ради чего? Чтобы вот так упасть и расклеиться на чьей-то ладони? Автор итожит, что нет ничего вечного на земле, но в этом и заключается вся красота и мудрость. Жизнь, словно вспышка в ночном небе от падающей звезды – успеть бы загадать желание. Время мира никогда не останавливает свой бег, и человеческое время по сравнению с ним ничтожно. «Но болит душа от бессилия удержать бег времени, чтобы побыть с дорогими нам людьми, и от невозможности заглянуть в наше будущее, в будущее России, которая причиняла нестерпимую боль равнодушному сердцу В.П. Астафьева» [7, с. 187]. Астафьевская мысль предельно проста: людям не стоит гнаться за фальшивыми идолами, необходимо замедлить шаг и насладиться самим течением бытия, дать всеобъемлющей любви к миру пронизать душу. Свою вспышку можно, а главное, нужно сделать счастливой. Думы, навеянные падением листа, раскрывают небывалый потенциал творца-философа – «лирический по своей природе творческий дар писателя, чуткий ко всему прекрасному, трепетному, живому и сокровенному» [6, с. 220].

В Астафьеве, как в человеке, выросшем в детском доме, особой горечью отзывается тема «корней»: «писатель видит себя выразителем природного сознания, принявшего на себя общую вину за предательство материнской

основы жизни ... » [6, с. 220]. Так, в лирической миниатюре «И прахом своим» молодая и с виду хлипкая ёлочка уверенно держится среди прочих, и всё благодаря тому, что корни её впились в середину пня родительницы-ели. «Ёлочка долго и трудно будет сверлить пень корешком, пока доберется до земли. Еще несколько лет она будет в деревянной рубашке пня, расти из самого сердца того, кто, возможно, был ее родителем и кто даже после смерти своей хранил и вскармливал дитя» [2, с. 18]. Но когда пень станет трухой, «там, в глубине, еще долго будут преть корни родительницы-ели, отдавая молодому деревцу последние соки ... » [2, с. 18]. Творец-философ призывает хранить память о тех, кто жертвовал последним ради нас, дабы была возможность «укорениться» покрепче, стать сильным колосом, расправив плечи.

Философская проблематика взаимоотношений людей отражена в третьей тетради «Вздох». «Относись к людям так, как хочешь, чтобы они относились к тебе», – простая истина, которой учат с детства. Естественная и логичная, но далеко не каждому подвластная. Только человек искренний и тонко чувствующий способен в язвительности и грубости ближнего усмотреть страдания и проявить сочувствие. В миниатюре «Запоздалое спасибо» рассказчик делится тем, как в больнице научился распознавать в отсутствии нещадной ругани доктора по отношению к нему, сорванцу, печаль этого взрослого человека. Через много лет, пройдя войну и оказавшись годным, как завещал Иван Иванович, Астафьев вспоминает его добрым словом: «Иван Иванович! Игарский доктор! Хочу верить, что кончилась напасть и вы живете где-нибудь на большой земле нашей, уже совсем старенький, но все такой же колючий и шумный. Вспоминаете, может быть, молодую тогда Игарку с деревянной больницей на окраине, где вы лечили трудовых людей и поставили когда-то на ноги сорванца-парнишку» [2, с. 170], – и отдает ему низкий поклон, что не успел сделать в их прощание, будучи мальчишкой. Порой принять человека со всеми его изъятиями бывает очень тяжело, но мы делаем это, когда любим. Стоит ли говорить о величине сердца творца-автора, который старается с теплотой и пониманием относиться к каждому человеку, что встречается ему в жизни. Нельзя не согласиться с выводом О.Ю. Золотухиной, подчеркнувшей в «Затесях» особый способ осмысления жизни, неразрывно связанный «с категориями, которые являются основополагающими в христианской религии: созиданием, покаянием, милосердием, совестью» [4, с. 242].

Миниатюра «Послание во вселенную» крайне мала по объёму, но заключает в себе невероятный потенциал, в ней автор выступает против «лакировки действительности». Надеясь на контакт с инопланетными расами,

земляне отправили пластинку-визитку, в которой нет ни единого упоминания о той действительности, что могла бы очернить репутацию планеты: «Все добрые сведения о нас, о нашей планете нанесены на пластинку, и только ничего там не сказано о войнах, о голоде, болезнях и братоубийстве» [2, с. 222]. Подмена истины отзывается ужасным негодованием в душе писателя, он сомневается в разумности земного населения, которое на протяжении всей своей истории, сеет несчастье и позорные войны. Философский вопрос остается открытым, и ещё множеству поколений придётся учиться выстраивать между собой отношения так, чтобы не повторять ошибки отцов, быть может, только тогда мы будем признаны истинно разумным видом.

Тема будущих поколений поднимается автором неоднократно, он всегда с тоской рассуждает о предстоящих тяжбах, как, например, в миниатюре «Миленький ты мой!»: «Но почему, почему из поколения в поколение во многих землях так трудно добиваться этого своего “места под солнцем?”» [2, с. 67]. Виной всему, по мнению писателя, он сам и его время, где все они что-то недоделали, недосмотрели: «Быть может, разум наш занят другими мыслями и делами, совсем ненужными вот этим парню и девушке?» [2, с. 67]. Потоповски В.П. Астафьев хочет обнять и согреть все молодые сердца, что только пришли в этот мир, оградить от невзгод и дать им самое необходимое. В горечи слов и принятии ответственности за испытания, выпавшие на долю молодых людей, скрывается вопрос для каждого из нас: «А что сделал ты для того, чтобы будущему роду жилось лучше и легче?». Вопрос непростой, предполагающий к рефлексии и переосмыслению своих поступков.

Рядом с Мудростью всегда соседствует Правда, поскольку именно поиск истины наделяет человека благоразумием: «шукшинское “Нравственность есть Правда” <...> лежит в основе художественного метода Астафьева» [8, с. 5]. Действительно, Виктор Петрович был высокодуховным человеком, а «литература для него (была) – беспрестанный поиск истины» [5, с. 147], поэтому его называют «совестью нации». Прозаик никогда не подстраивался под чью-либо конъюнктуру, писал и мыслил лишь по соображениям совести. В поиске Правды, приходит осознание своего предназначения как Творца. Насколько бы сильно ни обуяло смятение и тревога, от возлагаемой свыше ответственности, миссия писателя – вести за собой людей.

В миниатюре «Одна минута» В.П. Астафьев делится с читателем той тяжестью на сердце, которая появляется: «когда один предстаешь перед публикой, свято верящей в слово и совершенно убежденной, что уж кто-кто, но писатель знает истину, откроет ее им – и все сразу разрешится, все станет понятно: куда идти, с кем, где лежит точный путь к лучшей, может, даже и

праведной жизни...» [2, с. 238]. В этих словах заключена безграничная благодарность народу, который, не усомнившись, пойдет вслед за творцом: «В. Астафьева воспринимали как духовного пророка России, пережившего неимоверные испытания человеческой и писательской судьбы» [7, с. 187]. Современные писателю «новые» люди совершенно утратили и веру в Бога, поэтому «не сговариваясь, сделали из советского писателя духовника-проповедника и ждут, и требуют от него точных ответов и указаний» [2, с. 238]. Дабы стать для людей пророком, необходимо не останавливаться в своем развитии и не прекращать поиски той самой Правды. Её необходимо научиться узнавать в различных обликах, угадывать в неуловимых моментах... И этот дар был свойственен самому Астафьеву.

Пятая тетрадь «Древнее, Вечное», как видно из самого названия, затрагивает вопросы первоначала всего сущего. Плоды неумолимого прогресса: газонефтепроводы, адские факелы, электротрассы, беспощадная техника, словно всадники Апокалипсиса, уводят этот мир от нерушимой истины: «Оттесняет и оттесняет человек все живое» [2, с. 311]. По мнению автора, первозданная Правда заключена в порядке жизни, в самих людях, в их единении с миром, покорности природе. Сколько бы ни минуло веков и как бы ни изменился наш мир, каждый человек, совершая деяние, противоречащее изначальному укладу жизни, будет чувствовать неловкость. То, что мы именуем голосом совести, есть та сама праистина, заложенная в сердце от самого рождения. Неслучайно современная исследовательница отмечает, что «дидактический пафос» «Затесей» «связан с идеей приобщения к вечности, а также с постулированием соборности как истинного человеческого бытия» [7, с. 91].

На примере взаимоотношений человека и животного раскрывается вся духовная неполноценность современного общества. Частотные образы измученных и изувеченных зверей, являются олицетворением падения нравственности. Божьи создания томятся в клетках (глухарь в миниатюре «Унижение»), умерщвляются по прихоти (отравленные голуби в «И милосердия...»), терпят издевательства и унижения. Внимая ужасам происходящего, творец, ослепленный слезами, произносит свою молитву: «Боже, милосердия ми воздаждь... и милосердия ми воздаждь... и милосердия...» [2, с. 349].

Свидетельством истинной глубины натуры Астафьева – творца-философа является его признание в совершенных ошибках, на которых он с возрастом начал учиться. Так, в миниатюре «Он живой!» автор повествует об охоте, где его сын испытал жуткое потрясение. Перед парнем, подранившим

вальдшнепа, был выбор: «...сейчас или добьешь его о приклад, или никогда не возьмешь в руки ружье и не посмеешь стрелять» [2, с. 351]. От былой радости и азарта не осталось и следа, но что-то сподвигло человека поднять ружье. И не пришло упоение от первого выстрела и добычи, что-то надломилось в молодой душе: «Я подумал, что он будет хвастаться, как первый раз и первым выстрелом ловко сбил птицу. Но он молчал» [2, с. 352]. Глядя на муки совести своего сына, писатель признаётся: «Во мне пробивалась давно зреющая горечь. В возрасте этого парня я убивал и добывал не задумываясь. Боль и раскаяние пришли ко мне уже к седому и эхом отозвались в молодом парне, почти еще мальчишке» [2, с. 352].

Мы всегда неосознанно понимаем, что хорошо, а что плохо. Любая отговорка всегда должна приравниваться к подсознательной борьбе правды и кривды. Такие философские рассуждения мы встречаем в миниатюре «Бедный зверь», когда во время военных действий отряд солдат измучил медведя своими потехами. Издевательства человека из хозяина русских лесов сделали беззащитный шерстяной комок, который умер, «подобрав под себя задние лапы, а передними зажав уши и морду, точно хотел быть поменьше, незаметней, забиться в какую-нибудь щелку...» [2, с. 343]. Лишь в лице наводчика Кушакова была провозглашена победа Правды. Только он сжалился над бедным, некогда величественным зверем, которого, встретив в иное время, испугался бы каждый. На предложенные старым огневику Гызиным посмертные унижения в виде снятия шкуры Кушаков, качая головой, ответил: «Круговорот! Ах, люди, люди, чего только не напридумывали, чтобы оправдать себя, обелить...» [2, с. 347]. В лирических миниатюрах творец-философ подытоживает: каждый наш день – это выбор, и только человеку подвластно всё изменить. Его идея схожа с притчей о двух волках, где один является олицетворением добра, а другой зла. Между хищниками постоянная борьба, но побеждает лишь тот, которого кормишь ты.

Таким образом, древнее и вечное Знание в Астафьеве – творце-философе нетленно, оно доставалось с болью и раскаянием, со слезами и временем. Писатель не ставил целью продвижение собственной философии, не создавал какое-либо учение. Как человек природно-мудрый, он просто делился наблюдениями жизни, возможно, даже не подозревая, что это выльется в нечто большое и совершенное. Уникальность так называемой художественной идеологии В.П. Астафьева заключается в отсутствии назидательного характера и свободы действий читателя. Писатель не раз утверждал, что эта книга («Затеси») «не для всех». В романе «Печальный детектив» прозаик писал: «Постижение правды есть высочайшая цель человеческой жизни, и на

пути к ней человек создает, не может не создать ту правду, которая станет его лестницей, его путеводной звездой к высшему свету и созидающему разуму» [3, с. 98]. Нам думается, что Астафьев достиг эту цель. Ему удалось «волшебство беспредельно сияющего света обратить в материальную пылинку» [2, с. 481] и облачить ее в свое литературное наследие. Творец-философ в сборнике лирических миниатюр «Затеси» своему читателю завещает древнейшую мудрость: «Знай край, да не падай!..» [2, с. 343].

ЛИТЕРАТУРА

1. Астафьев, В.П. Как начиналась книга // Астафьев В.П. Всею свой час. М., 1986. С. 117–118.
2. Астафьев В.П. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 7. Затеси. Семь тетрадей. Красноярск: Офсет, 2021. 592 с.
3. Астафьев В.П. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 9. Произведения 1980 – х годов. Печальный детектив: Роман. Рассказы. Красноярск: Офсет, 2021. 496 с.
4. Золотухина О.Ю. Религиозная проблематика затесей В.П. Астафьева 1990-х гг. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2021. № 10 (163). С. 237–243.
5. Кузнецов Ф.Ф. На переломе. Из истории литературы 1960 – 70-х годов. Очерки. Портреты. Воспоминания. М.: Наследие, 1998. 269 с.
6. Плеханова И.И. Вечная женственность в природно-социальной концепции В. Астафьева (на материале повестей «Пастух и пастушка» и «Обертон») // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия: монография / отв. ред. Н. В. Ковтун. М.: Флинта: Наука, 2016. С. 218–241.
7. Стадниченко В.А. Поэтика видений в «Затесях» В.П. Астафьева // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2018. № 5. С. 91–101.
8. Хомяков В.И. Слово об Астафьеве // Виктор Астафьев и духовное возрождение России: материалы Международной научно-практической конференции (Омск, 29–30 ноября 2011 г.) / отв. ред. В. И. Хомяков. Омск: Изд-во Ом. гос. ун-та, 2012. С. 4–6.
9. Щедрина Н.М. К 85-летию Виктора Петровича Астафьева // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология», №3. – М., 2009. – С. 186–187.
10. Щедрина Н.М. Философия творчества в «Затесях» Виктора Астафьева // Литература и культура Сибири: прошлое, настоящее и горизонты изучения: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Красноярск.: Красноярский государственный педагогический университет имени В.П. Астафьева, 2021. С. 20–29.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Гусева Дарья Владиславовна – выпускница Московского государственного областного университета (2022);

e-mail: gaptofobiya@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Daria V. Guseva – graduate of the Moscow State Regional University (2022);

e-mail: gaptofobiya@gmail.com

Догнал Йосеф
Университет им. Масарика
Брно, Чешская Республика
Университет им. св. Кирилла и Мефодия
Трнава, Словацкая Республика

ЧЕРЕЗ СТО ЛЕТ: Е.Н. ЧИРИКОВ О Ф.М. ДОСТОЕВСКОМ В СБОРНИКЕ «МЛАДОРУСЬ»

Аннотация. Статья посвящена анализу текста, в котором Е.Н. Чириков в 1922 году осмысляет свои взгляды на революцию 1917 г., ссылаясь на то, как относился к радикально настроенным революционерам и идее социалистической революции Ф.М. Достоевский. Анализ доказывает и близость воззрений Е.Н. Чирикова Ф.М. Достоевскому, и высокую оценку предостережений, вошедших в романы «Бесы», Преступление и наказание» и «Идиот», а также глубокое чувство гуманизма, проявляющееся во взглядах Е.Н. Чирикова.

Ключевые слова: Е.Н. Чириков, Ф.М. Достоевский, сборник «Младорусь», революция, сверхчеловек.

Dohnal Josef
Masaryk University
Brno, Czech Republic
University of the Ss. Cyril and Methodius
Trnava, Slovak Republic

ONE HUNDRED YEARS AFTER: E.N. CHIRIKOV ABOUT F.M. DOSTOYEVSKY IN THE COLLECTION "YOUNG RUSSIA"

Abstract. The article is devoted to the analysis of the text, in which E.N. Chirikov in 1922 comprehends his views on the socialist revolution 1917, referring to how F.M. Dostoevsky treated radical revolutionaries and the idea of a socialist revolution. The analysis proves the similarity of E.N. Chirikov's views to F.M. Dostoevsky and the high assessment of the warnings included in the novels "The Devils", Crime and Punishment" and "The Idiot", as well as the deep feeling of humanism manifested in the views of E.N. Chirikov.

Keywords: E.N. Chirikov, F.M. Dostoevsky, almanac Mladorus, revolution, Ibbemensch.

В 1922 г. группа русских эмигрантов организовала сборник «Младорусь», первый том которого под редакторством Василия Ильинского напечатан в Славянском издательстве в Праге. Судя по заглавию первого тома, сборник был задуман на более длительный период времени как периодическое издание. Круг сотрудничающих и в первых томах печатающихся авторов был довольно широк. К нему принадлежали такие поселившиеся в Праге русские эмигранты, как, например, эконом, географ и евроазиатист Петр Николаевич Савицкий, профессор Русского народного университета и Русского юридического факультета в Праге Владимир Андреевич Косинский, поэт и литературный критик Сергей Константинович Маковский, будущий писатель и поэт Юрий Петрович Миролюбов (Лядский), а также некоторые представители чешской общественной жизни, такие как, например, профессор Карлова университета и видный славист Йижи Поливка (Jiří Polívka), археолог и этнолог Лубор Нидерле (Lubor Niederle) и первый премьер-министр Чехословацкой Республики, национальный социалист Карел Крамарж (Karel Kramář). Как видно, круг тех, кто привлекался к сотрудничеству, был достаточно широк, представительен, но и демократичен (ведь Ю.П. Миролюбов был тогда пока еще студент).

И цели сборника определялись достаточно широко. Как раз в первом номере они и приводятся. Это:

- идея всеславянства;
- служение национальной идее и искусству;
- объединение и развитие молодых дарований за рубежом.

Вышли, однако, только два тома сборника – вторым томом, изданным в том же 1922-ом году, история сборника завершилась, хотя в нем даже напечатали объявление о том, что к печати готовится третий том.

Не удивляет, что одним из сотрудников сборника стал и известный русский писатель Евгений Николаевич Чириков, прибывший в это время в Прагу из Софии. Именно он напечатал в первом сборнике небольшую статью, посвященную Ф.М. Достоевскому, но вдохновенную не только творчеством писателя как таковым, но и, по большей части, его позицией в истории русской литературы и социальной мысли. Стоит напомнить о том, что в 1921 годовспоминали 100-летьюгодовщинуднярожденияФ.М. Достоевского. Значит, его творчество, жизнь, взгляды стали интересными уже по этому поводу, но они привлекали к себе внимание еще в большей степени тем, что сама жизнь писателя, как и темы его произведений, прямо вызывали к поиску параллелей с только что проходившими реальными событиями, коснувшимися личной жизни миллионов русских. Очутившиеся вне России, но вну-

тренне с ней все время связанные русские интеллектуалы тем более стремились осмыслить то, что случилось с их родиной на рубеже XIX-XX веков, так как сознавали, что дело не только в факте сбывшегося революционного переворота 1917-го года, что внезапные исторические сдвиги имеют глубинные причины, которые зреют десятилетиями и столетиями, подобно вулканам, вспышка которых – также свидетельство ее многолетней подготовки где-то в их недрах, причем извержения вулкана приносят и разрушение, и смерть.

Именно так и подходит к своим размышлениям о Достоевском и Е.Н. Чириков. Текст небольшого объема – всего в 6 страниц. О направлении статьи свидетельствует уже ее название: «О прозрениях Ф.М. Достоевского». Оно суггестирует факт, что внимание Чирикова сосредоточится на процессе, сделавшем возможным то, что великий русский писатель прошлого (с точки зрения редакции сборника) в течение столетия прошел мысленный путь, на котором ему удалось понять то, чего раньше он не понимал. Чириков поэтому сосредотачивает свое внимание на вопросах не литературы, не эстетики, а именно социальной мысли Достоевского: «Я хочу заглянуть в тот уголок пророческой души русского национального гения, который касается судеб русского социализма и эволюции революционной интеллигентской идеологии» [7, с. 41].

Утверждая в дальнейшем связь и Л.Н. Толстого, и Ф.М. Достоевского с русским народом, Чириков подчеркивает, что оба писателя выстраивали свои взгляды на религиозных основах. В жизни Достоевского им усматривается один важный факт: «Увлеченный во дни молодости освободительными идеями западного социализма, он вскоре сбросил с себя его чары и стал искать правды в религиозном слиянии с народом» [7, с. 41]. Факт противоположности западного, с одной стороны, и «восточного», т.е. русского, с другой, представляет собой, по мнению Чирикова, что-то вроде краеугольного камня, на котором он выстраивает свою аргументацию дальше, напоминая о том, что со времени легендарного открытия окна в Европу Петром I получали информацию о новых социально-политических идеях только немногие русские интеллектуалы, причем данная информация приходила к ним в готовом виде, хотя в западной Европе она вырабатывалась веками. «Охваченные этими новыми социально-политическими и моральными идеями, такие люди поневоле становились мечтателями и фантазерами по отношению к русской действительности, ибо в мечтах своих они переросли ее на целое столетие, а иногда и на два» [7, с. 41–42]. Отдаленность высоких идеалов от реального состояния, резкий контраст между умозраительно воспринимаемой идеей и контрастной к ней действительностью вел к тому, что они начинали «себя

чувствовать гражданином всего мира (разрядка Е.Н. Чирикова – Й.Д.), гражданином от человечества!» [7, с. 42]. Неосуществимость привлекающих их умы идей на деле оказала, наконец, по его мнению, вредное влияние на их деятельность: «Оставалось только сперва мыслить, рассуждать и страдать, потом – отрицать, разрушать и уходить в крысиную подпольную работу» [7, с. 42]. Писатель, анализирующий положение интеллигентов середины XIX-го века, не обвиняет их в чем-то плохом, он их понимает, относится к ним снисходительно. В доказательство своего понимания их веры он пользуется словами Ф.М. Достоевского, взятыми из «Дневника писателя за 1873 г.», в котором Достоевский упоминает о влиянии на него В.Г. Белинского: «Я уже в 46 году был посвящен во всю *правду* грядущего обновления мира и в *святость* будущего коммунистического общества еще Белинским. ... все эти идеи об уничтожении национальностей во имя всеобщего братства людей, о презрении к отечеству, как тормозу во всеобщем развитии, и проч. и проч. – все это были такие влияния, которых мы преодолеть не могли и которые захватывали, напротив, наши сердца и умы во имя какого-то великодушия.»¹ [7, с. 42].

Е.Н. Чириков обращается к Ф.М. Достоевскому и далее, перефразируя текст из «Идиота», и иллюстрирует тем самым состояние мысли русских интеллигентов второй половины XIX-го века, увлекающихся космополитическими идеями западного происхождения: «... если русский человек чему-нибудь поверит, так не просто поверит, а уверует»² [7, с. 43].

Следуя ходу истории, Е.Н. Чириков считает, что решающим моментом в народническом движении стал процесс с Нечаевым, показавший, что революционеры-народники (именно так он о них говорит) стали руководствоваться принципом, по которому цель оправдывает средства. Заслугой Достоевского, по мнению Чирикова, стало то, что он этот судьбоносный поворот не только заметил, но и тематизировал в своих произведениях: «Отныне он стал прозревать всю страшную историю русского социализма, освобожденного от всякой морали, перешагнувшего через Христа, через правду, долг совести, честность и стремящегося очиститься от идей отечества и национальности...» [7, с. 44]. Романы «Преступление и наказание», «Братья Карама-

¹ Е.Н. Чириков почти точно цитирует слова Достоевского. См.: Достоевский, Ф.М. [4, с. 131].

² Е.Н. Чириков намекает на следующий текст романа Достоевского: «Атеистом же так легко сделаться русскому человеку, легче чем всем остальным во всем мире! И наши не просто становятся атеистами, а непременно *уверуют* в атеизм, как бы в новую веру, никак и не замечая, что уверовали в нуль» [3, с. 452].

зовы» и «Бесы» считаются им результатом прозрения Достоевского, которого он называет пророком. В героях романов «Преступление и наказание» и «Бесы» усматривает Е.Н. Чириков даже «фанатиков нашего большевизма» [7, с. 44], чем великий писатель XIX-го века «... по первым типам наших революционеров дал нам картину будущей русской революции и ее героев, дал конечную стадию эволюции революционных идей» [7, с. 44].

Этот тезис он доказывает, цитируя избранные пассажи из обоих романов. Приводя их, Е.Н. Чириков констатирует: «... иногда в испуганном изумлении останавливаешься и думаешь: „да, ведь, именно это и происходит теперь на наших глазах.“ Предсказания сбылись почти в мельчайших подробностях!» [7, с. 45]. Отчасти в доказательство, отчасти в пример приводит Е.Н. Чириков отрывок из третьего сна Раскольникова, т.е. из эпилога «Преступления и наказания», перефразируя и сокращая его основательно: «Люди становились бесноватыми и сумасшедшими, но никогда еще не считали они непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих убеждений и верований. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе, собирались друг на друга целыми армиями, но армии еще в походе начинали вдруг терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга. Люди оставили самые обыкновенные ремесла и остановилось земледелие ... Начались пожары, начался голод, все и всё гибло!» [7, с. 45–46].

Подобие тому, что предвидел Ф.М. Достоевский, видит его последователь Чириков и в победе сверхчеловека, которому все дозволено. По его мнению, «выйдя из безграничной свободы, русский социализм кончил безграничным деспотизмом. Большевизм привел в точное исполнение весь план героя „Бесов“ Шигалева» [7, с. 46]. Чириков имеет в виду план Шигалева, в котором он предполагал разделение населения на одну десятую свободных, которые правят остальными девяти десятыми бесправного населения. Е.Н. Чириков заключает свое размышление подытоживающей констатацией: «Ныне мы горьким и страшным опытом большевизма убедились, что Достоевский был глубоко прав. Отрицание религии, национальности, отечества, семьи, морали и собственности разрушило наш национально-государственный Дом. ... И мы поняли, что вернуть его можно лишь путем восстановления разрушенного...» [7, с. 46].

Небольшая по своему объему статья оборачивается при более пристальном взгляде на нее интересным документом, который свидетельствует о том, что внимание Е.Н. Чирикова к творчеству Ф.М. Достоевского проявляется далеко не только по поводу сотой годовщины со дня рождения писателя. Очевидно, что он блестяще ознакомлен с творчеством Достоевского, доказывая

это цитатами из его произведений. Пройдя опыт революционных и послереволюционных событий в России, опыт беженца-интеллектуала, Е.Н. Чириков пользуется возможностью выразить свое мнение о русской революции и ее лидерах, пользуясь примером героев произведений Достоевского. Их судьбы, их идеология помогают Е.Н. Чирикову для самого себя осмыслить, понять основные причины, которые привели к вырождению привлекательных, но абстрактных гуманистических идей в ходе практики революционного переворота и борьбы за власть. Решающим в его аргументации в этом смысле стали два факта. Это, во-первых, факт ухода от принципов защиты человеческой жизни, что связано и с основными заповедями христианства. Именно это, кажется, является основной причиной того, что Чириков упрекает большевиков в антирелигиозности подобно Достоевскому, который связывал своих отрицательных героев с атеизмом. Неслучайным является упоминание о концепте сверхчеловека; оно подчеркивает факт, что Чириков окончательно разошелся со всеми вариантами представлений о переоценке всех ценностей, отрицающими традиции религиозности русского общества.

Связав свое видение ценностной шкалы, по которой должна обновиться Россия, с традиционным укладом русской жизни, писатель отмежевался лишний раз от своего прошлого: ведь и он прошел почти те же стадии жизненного пути, что и Ф.М. Достоевский. И Чириков симпатизировал революционным представлениям о справедливом устройстве государства, участвовал в кружках, в которых именно такие мысли стали предметом дискуссий. И его в 1887 г. арестовали, потом он находился под надзором полиции, в 1892 г. его снова арестовали и судили все еще за участие в народническом движении. Подобно Достоевскому, и Чириков в конце XIX-го века начинает переоценивать свое положительное отношение к народническому движению, доказательством чего явилась повесть «Инвалиды», отразившая и вступление на сцену более радикального марксизма, представители которого резко отвергли его следующее злободневное произведение – повесть «Чужестранцы».

Сотрудничество с М. Горьким и издательством «Знание» опять на время приблизило Чирикова к социально направленной мысли, но 1906–1907 годы, уход из группы знаньевцев, арест и все более явное несогласие с представлениями и идеями марксистов – все это по сути шаги в направлении к идеям Достоевского, который раньше его, да и намного быстрее и острее, стал выступать против революционных идей и их носителей. Но и Евгений Николаевич Чириков в течение второго десятилетия XX века окончательно определил свое отрицательное видение революционной идеологии марксизма, причем последним толчком в этом направлении стала его работа «Народ

и революция» 1919 года. Именно из-за нее В.И. Ленин рекомендовал писателю уехать из России, написав или передав ему свою рекомендацию: «Евгений Николаевич, уезжайте. Уважаю Ваш талант, но Вы мне мешаете. Я вынужден буду Вас арестовать, если вы не уедете»¹ [1, с. 4].

Статья в сборнике «Младорусь» стала по всей вероятности не только случаем, позволившем Е.Н. Чирикову войти в круг русских эмигрантов в Праге и убедить их в том, что художник, стоящий когда-то на позициях, близких или даже тождественных представлениям о социалистическом пути к социальной справедливости и обещаемому идеологией марксистов раю на земле посредством революции, разуверился в них окончательно – подобно Достоевскому. Справедливой является констатация М.В. Михайловой и А.В. Назаровой, отозвавшихся о статье в 2019 г. так: «Предложенная Чириковым трактовка мировоззренческих взглядов Достоевского позволила ему понятно и наглядно объяснить эмигрантской аудитории причины большевистского переворота и показать его истинные, как виделось Чирикову, движущие силы. Но главное, взгляд на революцию как на временное обольщение масс бесовскими силами давал надежду на исцеление от их власти и преодоление глубочайшей национальной распри. Выход из тупика виделся писателю в покаянии и отказе широких масс, но прежде всего „партийно-социалистической интеллигенции“ от разрушительных революционных идей и в возвращении последней в лоно христианской церкви» [5, с. 197]².

Нам, однако, кажется, что данное утверждение можно еще дополнить тем, что это «возвращение в лоно христианской церкви» связано и с пониманием места и роли индивида не как составной части какой-нибудь группы, кружка, объединения или партии, а как самостоятельно действующей и мыслящей личности, с одной стороны, и как объекта исторических событий, с другой. Достаточно напомнить о той части статьи, в которой Е.Н. Чириков пишет: «В 1866 году раздался первый революционный выстрел К а р а к о з о в а (разрядка Е.Н. Чирикова – Й.Д.), поставивший перед русскими революционерами впервые вопрос: м о ж н о-ли в видах политических целей нарушить основную заповедь Христа, не любить, а убить ближнего?» [орфография источника, 7, с. 43]. Дело уже не в массе, не в группе, даже не в идеологии как таковой, а в моральной основе сознания каждой личности. Писатель ведь таким спосо-

¹ А.В. Бобырь ссылается на письмо ему внуки Е. Чирикова – Н.Г. Федоровой от 7-го мая 1991 г. Записка, как он утверждает, не сохранилась, но он приводит и другую версию передачи предупреждения со стороны Ленина, по которой предупреждение В.И. Ленина передал Е. Чирикову первый нарком здравоохранения Н.А. Семашко.

² В данном сборнике перепечатан текст статьи Е.Н. Чирикова.

бом утверждает, что каждая жизнь непосягаема, даже жизнь врага, которым считался революционерами-террористами Александр II.

Ссылаясь на заповедь Христа, Е.Н. Чириков указывает на идеи гуманизма, постулирующие право человека на жизнь. Он отрекается от любого рода вражды, доходящей до стремления побороть различие в идейной сфере устранением противника, его убийством. Именно эта установка стала для него основополагающим критерием, именно ее он подчеркивает – она становится для него истинным поводом для обращения к христианским заповедям. Поэтому он против лозунга «цель оправдывает средства» [7, с. 44]. И в своей жизни, и в своих произведениях писатель никогда не доходил до физического уничтожения противника. Это и повод для того, что он в своем романе «Зверь из бездны» осуждает разнузданное насилие обеих сторон гражданской войны. Винценц Червинка (Vincenc Červinka), переводчик этого романа на чешский язык, подчеркивает именно этот факт, подытоживая в послесловии: «Это роман несчастных людей – индивидов, целых групп и слоев, которых эпоха сорвала в водоворот страстей, в борьбу, конец которой в наши дни пока не виден» [8, с. 399]¹.

Не случайно Е.Н. Чириков отсылает в тексте статьи и к идее сверхчеловека: для него неприемлемым является право сильного на пренебрежение слабыми. Неприемлемо для него то «бесовское» в идеологии революции, что, как он чувствует, взяли русские террористы и марксисты от Ницше, утверждавшего в *Ессе Номо*: «Слабые не вольны познавать: *decadents* нуждаются во лжи – она составляет одно из условий их существования» (Ф. Ницше [6]) Ложным считает Е.Н. Чириков именно такое отношение к слабым, презрение по отношению к ним, приводящее мнящих себя сильными к убеждению, что они имеют право располагать и бытом, и жизнью других. Как раз это презрение ведь стало темой и в философии, и в произведениях Ф.М. Достоевского. По нашему мнению, именно в этой мысли суть того, что роднит Е.Н. Чирикова с Ф.М. Достоевским, именно в том стоило бы и теперь искать поучение для нашего времени: идейное различие, идейные споры, даже идейная вражда никогда не смеют перерасти в чувство права на продвижение идей, считаемых единственной правдой, ценой единственной человеческой жизни даже тогда, когда это жизнь любого «слабого» индивида. Данная заповедь, исповедуемая и защищаемая истинным гуманистом Е.Н. Чириковым в 1922 году, – это то, о чем стоило бы помнить и сто лет спустя, в 2022-м.

¹ „Je to román nešťastných lidí – jedinců, celých skupin a vrstev, jež doba strhla do víru vášní, do zápasů, jichž konce dnes ještě nevidět.“ (Перевод Й.Д.)

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобырь А.В. Литературная страница “Русской акции” (Е.Н. Чириков в Чехословакии). *Opera Slavica IV*, 1994, №. 1. С. 1–19.
2. Достоевский, Ф.М., Преступление и наказание. *Достоевский Ф.М., Собрание сочинений в 30 т.* Редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.; ИРЛИ. Т. 6. Преступление и наказание: Роман в 6 ч. с эпилогом / текст подгот. Л. Д. Опульская. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1973. 423 с.
3. Достоевский, Ф.М. Идиот. В: *Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах.* Т. 8. Л.: Наука. 1973, 511 с.
4. Достоевский, Ф.М. Дневник писателя за 1873 год. XVI Одна из современных фальшей. В: *Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах.* Т. 21. Л.: Наука. 1980. С. 125–136.
5. Михайлова, М.В., Назарова, А.В. Е.Н. Чириков о Достоевском. В кн.: *От Чехова до Бродского: Эстетические и философские аспекты русской литературы XX века.* Коллективная монография Редакторы: Г. В. Зыкова, С. И. Кормилов Москва: Издательство Московского университета, 2019. С. 192–198.
6. Ницше, Ф. Рождение трагедии. Эссе Homo, как становятся самим собой. [online]. http://lib.ru/NICSNE/ессе_homo.txt (дата обращения: 06.02.22).
7. Чириков, Е.Н. О прозрениях Ф. М. Достоевского. В: *Младорусь. Книга первая.* Прага: Славянское Издательство, 1922. С. 41–46.
8. Červinka V.: Jevgenij Nikolajevič Čirikov. Jeho život a dílo. In: Čirikov E. N. Spisy E. N. Čirikova, svazek I. Šelma pekelná. Román z našich dob. Ruská knihovna, díl LXXXV. Praha: J. Otto 1924 s. 394–399.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Йосеф Догнал – профессор, кандидат наук об искусстве, преподаватель Института славистики Философского факультета Университета им. Масарика в г. Брно и Кафедры русистики Философского факультета Университета им. св. Кирилла и Мефодия в г. Трнава;
ORCID 0000-0002-0763-5784
e-mail: josef-dohnal@volny.cz.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Josef Dohnal – professor, candidate of art sciences, teacher at the Institute of Slavonic studies, Faculty of Arts, Masaryk University Brno and at the Department of Russian studies, Faculty of Arts, University of the Ss. Cyril and Methodius in Trnava;
ORCID 0000-0002-0763-5784
e-mail: josef-dohnal@volny.cz.

Дорофеева Татьяна Владимировна

МГОУ, Ногинский филиал
Московская область, Россия

АСОМНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В КНИГЕ ЛИРИКИ А.А. АХМАТОВОЙ «ЧЁТКИ»

Аннотация. На конкретных примерах текстов лирических миниатюр книги «Чётки» в статье рассматривается изменение асомнического пространства. Их вектор направлен от тревожащих подсознание видений прошлого через принятие бессонницы, преодоление страха перед ней к смирению перед происходящим, попыткам осмыслить благое предназначение страданий. Глубокая рефлексия героини ведёт к исчезновению бессонницы, духовному бодрствованию, положительной оценке реальности и предчувствию важных и желанных внутренних открытий. Делается вывод о том, что асомническое пространство, обозначенное в шести произведениях поэтической книги, является маркером свершающихся внутренних метаморфоз лирической героини.

Ключевые слова: А.А. Ахматова, книга лирики, мотив бессонницы, асомническое пространство, духовный поиск, поэтизация, творчество.

Tatiana V. Dorofeyeva

MRSU, Noginsk branch
Moscow region, Russia

ASOMNIC SPACE IN THE BOOK OF LYRICS A.A. AKHMATOVA «ROSARY»

Abstract. On specific examples of texts of lyrical miniatures of the book “Rosary”, the article discusses the change in asomnicheskoy space. Their vector is directed from visions of the past disturbing the subconscious through the acceptance of insomnia, overcoming fear of it to humility before what is happening, attempts to comprehend the good purpose of suffering. The heroine’s deep reflection leads to the disappearance of insomnia, spiritual wakefulness, a positive assessment of reality and a premonition of important and desired inner discoveries. It is concluded that the asomnic space, indicated in the six works of the poetic book, is a marker of the continuing internal metamorphoses of the lyrical heroine.

Keywords: A.A. Akhmatova, lyric book, insomnia motif, asomnicheskoe space, spiritual search, poetization, creativity.

Бессонница – маркер сильного эмоционального напряжения. Она может быть вызвана широким диапазоном противоположных чувств: от гнева, страха, обиды до всепрощения и любви. В связи с этим абсолютно полярно и восприятие действительности в момент бессонницы. В зависимости от причины отсутствия сна, а также преобладающих в этот момент чувств, художественное пространство может становиться как враждебным, давящим, так и вызывающим умиротворение. С этой точки зрения возможно говорить об особом типе художественного пространства – асомническом, «которое предполагает описание художественной реальности в момент бессонницы, вынужденного отсутствия или прерывания сна героя, а также характер восприятия им этой реальности. Бессонница открывает действительность, противоположную сну, но при этом не равную яви: это особое существование на грани материального мира» [1, с. 3].

Смысловое своеобразие книги лирики А.А. Ахматовой «Чётки» – соотношение устремлений, раздумий, чувств и переживаний, направленных на изживание тоски, греховности, и постижение себя. С.В. Овсянникова назвала эту «архитектонически совершенную» книгу результатом взаимодействия «поэтического таланта, гениальной интуиции, удивительно музыкального вкуса и безупречного чувства формы» [7, с. 128]. Оттенки внутренних ориентиров лирической героини, отражающие углубление авторского миропонимания, меняются на протяжении всей книги и, более того, разнятся в книгах разных лет изданий. Основопологающим же является постижение тайны озарения творчеством и определение возможности сочетания его в душе, испытывающей страшные трагические переживания, стремящейся к очищению и преображению, с любовью. Параллельно наблюдается усиление, а потом и доминирование духовной составляющей устремлений.

Анализ асомнического пространства лирики «Чёток», его функционально-типологических особенностей: обстоятельств, закономерностей, звуковой организации, поэтики таинственного и иррационального, роли вещного мира – позволяет уточнить внутренние изменения лирической героини, так как отражает глубинные свершения, зафиксированные подсознанием.

Мотив бессонницы в разных её проявлениях представлен в книге лишь в шести лирических миниатюрах: «Голос памяти» [3, с. 105], «Бессонница» [3, с. 107], «Углем наметил на левом боку...» [3, с. 108], «Помолись о нищей, о потерянной...» [3, с. 109], «8 ноября 1913 года» [3, с. 111], «Вечер-

ние часы перед столом...» [3, с. 114]. Будем рассматривать их в логической последовательности расположения в книге.

В стихотворении «Голос памяти» задано время «поздняя заря» – вечер, время перед ночью, переходное состояние от бодрствования ко сну, уже не реальность, но ещё не сон. Это состояние и по сей день изучается специалистами-сомнологами: состояние когда то, что вытеснено сознанием, но оставило очень яркие впечатления, отразилось в подсознании и подспудно, неосознанно для личности влияет на её жизнь, мысли и самопроявления. Здесь картины активизировавшегося подсознания влияют на оценку лирической героиней окружающего пространства: белая стена и «*на ней отсветы небесных, гаснувших огней*» трансформируются в реалии прошлого: «*чайка на синей скатерти воды*»; «*флорентийские сады*»; «*парк Царского Села*»; «*кто для белой смерти твой покинул плен*». Логически они никак друг с другом не связаны, но, иррационально соединясь так в подсознании, переживаются как сложная экзистенциальная ситуация, размышление о жизни и смерти, сожаление о прошлом. Стихотворение дано с посвящением О.А. Глебовой-Судейкиной, которую Ахматова считала виновницей самоубийства поэта Всеволода Князева. Реальная жизненная ситуация, ставшая отправной точкой произведения, является зримой реализацией внутреннего монолога, конфликта памяти-совести: нужно ли помнить то, что помнить невыносимо?

Интересно задано перечисление реалий прошлого и связанная с ним тревога: с одной стороны, они названы, то есть уже выбраны памятью, зафиксированы сознанием, с другой – перечислены только как могущие быть осознанными в качестве воспоминаний, что подчёркнуто ирреальной модальностью вопросительных предложений. А вот в последнем предложении с уже реальной модальностью отрицается всё предыдущее. Это похоже на то, когда в состоянии не-сна человек испытывает настолько сильные переживания, что вновь переходит в состояние бодрствования, калейдоскоп подсознания исчезает и зримо очерчиваются силуэты действительной обстановки: «*Нет, я вижу стену только – и на ней / Отсветы небесных гаснувших огней*». Налицо попытка вытеснить из сознания тяжелые воспоминания, не воскрешать мёртвых и не тревожить душу болезненными обвинениями. И на какой-то момент это удаётся, случайно рисуется образ пустой стены – метафорическая трактовка опустошённого сознания, в котором, как отблески гаснувших огней, вспыхивают и мгновенно исчезают бесследно отрывки из прошлого.

Персонификация состояния в стихотворении «Бессонница» подчёркивает его важность для лирической героини. Это не просто явление, а осознаваемый ею образ бытия личности, следствие жизни, сама жизнь и способ

постижения её. Общеизвестно, что А.А. Ахматова страдала бессонницей. Она сама и близкие ей люди не раз говорили о тяжести такого состояния: «АА лежала и очень плохо чувствовала себя. У неё дикая бессонница. Сегодня она спала ровным счетом 2 часа, а вчерашнюю ночь совершенно не спала – то есть так, как не спят, когда играют всю ночь напролет в карты. Такая бессонница у нее всё последнее время, а днем она – “как мёртвая”» (11.12.25)^х. «Четыре раза бессонница такая: 1) в 12 году – до отъезда в Италию, 2) после революции (в 1917 г.), 3) в прошлом году зимой, 4) сейчас» (22–23.11.1926) [6].

С позиции асомнической это стихотворение интересно тем, что, имея персонифицированное заглавие, оно не отражает особенностей этого состояния. Только первые две строки: «Где-то кошки жалобно мяукают, / Звук шагов я издали ловлю» – подчёркивают обострённое восприятие звуков. Однако даже они не оторваны от реальности, ни с чем не ассоциируются. Прочее пространство стихотворения описано полностью реалистично, что позволяет предположить, что это не описание состояния, а его поэтизация. Подобный прием свойственен русской литературе XIX века [1, с. 15], он подчёркивает незаурядность испытывающего такую бессонницу и важность этого состояния как особого бытия личности.

Исключительность воплощённого в стихотворении момента – удивительное и неожиданное для лирической героини состояние покоя в момент бессонницы, которого прежде не было (попытка понять его причину отражена в вопросе: «Или дальней вестью мы утешены?»), испытывая которое, она не перестаёт творить «Разве плохо я тебе пою?» В сознании разрушается мыслящая единственная взаимосвязь творчества и любовных мук. Открывается новая перспектива, вызванная не разочарованием и страданием, а умиротворением («... мы утешены»), когда даже болезненно-мучительная бессонница воспринимается как благо. Зарождающееся смирение приносит с собой давно ожидаемую лёгкость: «мне так легко с тобой».

Интересно асомническое пространство, образы и звуки в стихотворении «Углем наметил на левом боку...». Время стихотворения – ночь («в пустынную ночь»), точнее многие ночи, на что указывает наречие «опять». Время сна или не-сна, бессонницы. Внутреннее состояние лирической героини, которое нагнеталось, разрежалось, трансформировалось, подвергалось анализу на протяжении книги, преобразуется в образ птицы – зримого воплощения трудно постижимого понятия «душа поэта». Как подчёркивает А.А. Асоян, «с душой связан у Ахматовой генезис поэзии» [2, с. 29]. Птица – тоска, вырвавшаяся из груди героини, будет петь, потому что не петь

она не может. «Это синкретическое слияние чувств – синестезия» [4, с. 134], разрешение сложного сплетения боли, страданий, поиска, сомнений, потерь, которое она искала сознанием и душой. И петь она будет именно ночью, потому что именно тогда, в состоянии не-сна открывается творчество. Это зарождающийся мотив творчества через преодоление страдания любви. Неслучайно акцент сделан на то, что возлюбленный – инициатор действий: он «углем наметил... Место, куда стрелять», его рука не дрогнет («Милый! Не дрогнет твоя рука...»). В метафоризированном пространстве поэтического произведения, как и в калейдоскопе сна, время, место и действия полностью гармонизированы: выстрел, птица-тоска вылетает и начинает петь, а тот, «кто спокоен в своем доме», слышит это пение и реагирует на него («и опустил глаза»). В действительности же нанесённая возлюбленным обида и творческий отклик на неё могли разделяться длительным временем, а подспудное восприятие творчества-пения третьим, точнее третьими неизвестными, и вовсе продолжается больше ста лет. В этом смысле уместно говорить о «временных мотивах, репрезентирующих не только “оправданный” акмеистами реальный мир в его самоценности, но и о некоем “длящемся” бытии (то, что А. Бергсон называл “чистой длительностью”» [5, с. 193].

В стихотворении «Помолись о нищей, о потерянной...» всего двумя словами передано мучительное проживание ночи в состоянии не-сна. Предельная концентрация смыслов: нравственные страдания, боль, обида, метания, безудержный страх, сгущающееся пространство и удушающий воздух – воплощены в трёх словах: «*томила ночь угарная*». Форма прошедшего времени глаголов подчеркивает уже завершённость событий. Именно преодоление мук, их проживание подняло героиню на уровень, где открывается желание постигать высший смысл всего происходящего. По характеру монолога чувствуется, что героиня стала сильнее, она смело говорит о прошлом, смело задает вопросы. Настойчив тон обвинения: «*Отчего же Бог меня наказывал...*». В оценивании своей жизни как скромной, непритязательной («*В этой жизни я немного видела, / Только пела и ждала*») и даже близкой к определяемой христианскими заповедями («*Знаю: брата я не ненавидела / И сестры не предала*») чувствуется если не гордыня, то заблуждение. Важно, что вызванный якобы несоответствием тяжести наказания вопрос-упрёк («*Отчего же Бог меня наказывал / Каждый день и каждый час?*») приближает лирическую героиню к постижению Высшего промысла: «*Или это ангел мне указывал / Свет, невидимый для нас?*». Так отражено только зарождающееся осознание великого, значимости земного бытия как предшества вечного.

Начало духовного преображения отражено в совершенно иной оценке состояния отсутствия сна: «*Оттого и я, бессонная, / Как причастница спала*» («8 ноября 1913 года») (8 ноября – День архангела Михаила. Стихотворение обращено к М.А. Лозинскому). Очевидно усиление чувствительности лирической героини к реалиям церковной жизни. Она начинает тонко воспринимать христианские праздники.

Абсолютно новым для раннего творчества Ахматовой звучанием ночи наполнено стихотворение «*Вечерние часы перед столом...*». Состояние отсутствия сна, но при этом нет мучительного, хотя и творчески насыщенного не-сна. Песнь боли и страданий затихает, о чем свидетельствует «*непоправимо белая страница*». Стихи больше не льются слезами, потому что слёз нет, ибо исчезла грусть («*В окно гляжу я, больше не грустя*»). Восприятие пространства закономерно отражает внутреннюю положительную динамику («*Мимоза пахнет Ниццей и теплом. / В луче луны летит большая птица*»). Открывающаяся перспектива нового этапа развития лирической героини, предчувствуемая ею, пока необъятная и неопределенная, как бескрайнее, наблюдаемое ею море («*... на море, на песчаные откосы*»). Безысходно замкнутое пространство любовной муки, страдания, греха и смерти сменяется вольным, широким и бездонным пространством внутреннего мира, души и духа. Героиня начинает ощущать новое, непонятное ей состояние, значительно отличающееся от привычного, состояние, при котором человек далёк от общепризнанных стереотипов, в том числе и тех, которые трактуются как положительные. Стихотворение воплощает динамику кардинальных изменений внутреннего мира героини и отражает цель свершающегося духовно-го поиска.

Изменение асомнического пространства, явно обозначенное в шести произведениях книги «Чётки», является маркером свершающихся внутренних метаморфоз лирической героини. Их вектор направлен от тревожащих подсознание, но уже отрицаемых сознанием видений прошлого в стихотворении «Голос памяти», через приятие бессонницы, преодоление страха перед ней и даже обретение ощущения лёгкости в одноименном стихотворении, примирение с вызывающими это состояние не-сна обидами, нанесёнными возлюбленным, и трансформации их из ночных кошмаров («*Помолись о нищей, о потерянной...*») в поэтизированную сцену высвобождения птицы-тоски («*Углем наметил на левом боку...*») к смирению перед происходящим, первым попыткам осмысления благого предназначения страданий, временному освобождению от бессонницы и обретению благостного сна («8 ноября 1913 года»), исчезновению мучающей, но творчески про-

дуктивной, бессонницы, духовному бодрствованию, положительной оценке реальности и предчувствию важных и желанных духовных постижение в стихотворении «Вечерние часы перед столом...».

ЛИТЕРАТУРА

1. Анищенко В.В. Асомническое пространство в русской литературе первой трети XIX века. Автореф. дисс. ... к. филол. н. Волгоград: Астраханский университет, 2021. 24 с.
2. Асоян А.А. Семантика «Полночных стихов» Анны Ахматовой // А.А. Ахматова: русская и национальные литературы: Материалы международной научно-практической конференции 25–26 сентября 2019 г. Ер.: Лусабац, 2019. 494 с. С. 21–30.
3. Ахматова А.А. Собрание сочинений в двух томах. Том 1. М., 1990.
4. Дьяченко Т.А. Ориентальные мотивы в творчестве А.А. Ахматовой и М.А. Лохвицкой // А.А. Ахматова: русская и национальные литературы: Материалы международной научно-практической конференции 25–26 сентября 2019 г. Ер.: Лусабац, 2019. 494 с. С. 131–136.
5. Кихней Л.Г. К концепции времени в акмеизме // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 9. Симферополь, 2011. С. 193–205.
6. Лукницкий П.Н. Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т.1, 1924–25 гг. URL: http://thelibrary.ru/books/luknickiy_p/acumiana_vstrechi_s_anno_ahmatovoy_t1-read.html (дата обращения 05.02.2022).
7. Овсянникова С.В. Ранняя поэзия Анны Ахматовой: образы, мотивы, архитектура. М.: Академика, 2011. 211 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Дорофеева Татьяна Владимировна – преподаватель Ногинского филиала Московского государственного областного университета.
e-mail: dtv21583@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Tatiana V. Dorofeyeva – Candidate of Philology, teacher of the Noginsk branch of Moscow State Regional University.
e-mail: dtv21583@mail.ru

ОБРАЗЫ РОДНОЙ ПРИРОДЫ В ЛИРИКЕ ПИМЕНА КАРПОВА

Аннотация. Данная статья посвящена творчеству П.И. Карпова – само-бытного и неоднозначного автора новокрестыанского направления. В статье рассматриваются философско-эстетические особенности пейзажных зарисовок, анализируется роль цветовой символики и особенности её употребления в формировании мировоззренческой концепции писателя.

Ключевые слова: пейзаж, природа, природописание, образ-символ, колорема, мировоззренческая модель.

Maria A. Zhilina

KSU,

Kursk, Russia

IMAGES OF NATIVE NATURE IN THE LYRICS OF PIMEN KARPOV

Abstract. This article is devoted to the work of P.I. Karpov, an original and ambiguous author of the Novokrestyan direction. The article examines the philosophical and aesthetic features of landscape sketches, analyzes the role of color symbolism and the peculiarities of its use in the formation of the writer's ideological concept.

Keywords: landscape, nature, nature description, image-symbol, colorem, worldview model.

Писательская судьба Карпова была связана с Курским краем. Будучи родом из семьи безземельных крестьян-старообрядцев, он с детства познал все страхи и тяготы жизни, ощутил голод, нищету, изнурительную тяжесть рабского труда. Духом трагической безысходности проникнуты воспоминания Карпова о своих истоках: «Дед мой был крепостным ткачом. За ручным ткацким станком он умер от разрыва сердца. Трое его сыновей – мой отец младший из них – тогда же поделились и принялись срубы рушить: каждый мастерил себе халупу. А так как усадебных участков у них не было, то лепили

они свои гнезда где-то в логу, на задворках. В одной из этих халуп, возведенных под крышу, меня частенько привязывали верёвкой к скамье и драли розгами ... » [3, с. 64].

Увиденное и пережитое в детские и юношеские годы наложило тяжелый отпечаток на характер будущего писателя, повлияло на становление личности. В то же время знание и понимание деревенской жизни, «доли пахаря», сочувствие и сострадание к людям труда в дальнейшем определили тематику его произведений, в которой ведущей станет мысль о судьбе крестьянства. Вполне закономерно, что «действие большинства произведений писателя происходит на его родине в Рыльском уезде Курской губернии» [6, с. 42].

На формирование таланта П.И. Карпова большое влияние оказала любовь к родной природе, одушевленный образ которой будет играть важную роль в его произведениях, станет одним из эстетических идеалов. Показательно, что в своих произведениях Карпов передал духовное родство с «родимой стороной», внутреннюю, глубинную связь, которая делала его частью большого природного мира: «Несказанной радостью было для меня убежать в лес-гай, под защиту дубов, настолько высоких, что казалось, выросли они до самых небес... Проникавший сквозь дубовые ветви нечаянный свет ослеплял душу. Буйное солнце в летних дубах – какой это мимолетный и неповторимый сон!...» [3, с. 65].

Осознание природы как абсолютной ценности с наибольшей убедительностью представлено писателем в автобиографической повести «Из глубины», где выразительные пейзажные зарисовки создают целостную концептуальность бытия: «В бездонном зеркале вод отразились зеленокудрые заросли камыша, опрокинулось куполообразное светло-голубое небо с неподвижными златоперыми облаками, и казалось, притаилась вся душа вселенной в созерцании этой земной красоты... » [3, с. 111]. «Светословенная» красота и просторы Курского края, по мысли автора, открывают особый тип мировидения, позволяющий ощутить ту гармонию, из которой человек земного труда черпает духовные силы.

Следует отметить, что мир природы и мир земли (основа крестьянского бытия) у Пимена Карпова неразделимо связаны. Не случайно, ощущая личную сопричастность к судьбе крестьянства, писатель доносил до читателя мысль о духовных ценностях людей труда, об их бедах и радостях: «...у всех у нас одна только отрада – сады-парки да это озеро» [3, с. 115]. Поэтому и «всеозаряющий свет» весны, и «внезапное цветенье садов», и «зелёный прибой рош» воспринимались автором с «крестьянским уклоном», и говорил Пимен Карпов от лица «своего сословия»: «Сакрализация поэта как

посредника между Богом и людьми формирует в поэзии Пимена Карпова особый тип лирического героя...» [5, с. 241]. Именно крестьянин позиционировался автором как единственный хранитель «такой неземной красоты», способный уберечь её от агрессивных проявлений внешнего мира:

Околдовывай песнями, пахарь и брат,
Золотую весну береги, береги:
Только нам ожерелья созвездий горят,
Только нам их улыбки с тобой дороги [3, с. 37].

Неотъемлемым свойством в восприятии природы у Карпова (что, как известно, присуще в целом писателям новокрестьянского направления) является взгляд на неё через призму деревенского обихода, то есть на картины русского пейзажа поэт смотрит, в первую очередь, глазами крестьянина. Так, его взору открываются «волны хлебов», «спелый колос златой», ковыль, цеповая молотьба ячменя, «кадильный дым от хат» над селом, «вешняя степь». Посредством «природоописаний» возникает проекция на судьбу лирического героя, даётся своеобразная оценка его жизни:

День мой окончен в крови и пыли
За молотьбой цеповой ячменя.
Осень. Никто не полюбит меня:
День мой окончен в крови и пыли... [3, с. 23].

Специфика изображения природы у Пимена Карпова проявляется путём осмысления её в символическом ключе, построения психологических проекций, восприятия в качестве предмета философских размышлений. В поэзии Карпова представлено целостное пространство природного мира, которое близко и дорого ему во всех его проявлениях. Здесь и богатая палитра цветов: лазурный, золотой, красный, чёрный – и яркие образы (реалистические и романтические): «миндальный сад», «ночной цветок», «лесной залив», «русалочий взор», «золотые созвездья», «золотая весна», «буйнозвёздная радость» – и оригинальные метафоры: «роз жемчуга», «ожерелья созвездий», «зорь излучения», «звон солнечных стрел», «звезда заклания».

Так, среди многоцветия красок выделяется колорема белый. Белым, светлым, прозрачным окрашена преобладающая часть природных образов: «светлый источник», «свежеструй», «капли рос», «солнечный день»,

«нежно- серебристый звон», «белоснежные туманы», «серебряное утро», «бело-розовые воды», «туман молочный», «белая лилия», «светлая обитель». Безусловно, «использование колоративов в тексте художественного произведения является одним из важнейших средств создания словесной живописности и определённой художественной образности...» [2, с. 255]. «Светоносные» пейзажные зарисовки сопровождаются философскими раздумьями автора, служат для создания целостной картины гармоничного бытия, выражают идею слияния человека с естественным миром, воплощают полноту жизни. Светлые природные образы входят в разряд мировоззренческой системы писателя, символизируя любовь к жизни и людям.

Во многом достижению подобного эффекта способствуют светлые коло-ремы, использующиеся при описании природных символов. Так, например, образ лилии в этом поэтическом произведении сопряжён с темой счастья, жаждой жизни:

Таинственная лилия лампадой
Цветёт, благоуханна и безгласна,
И сердце переполнено отрадой:
Да, жизнь, как ни горька, но всё ж прекрасна [3, с. 15].

Влияние символизма на творчество Карпова проявляется и на уровне построения природоописаний. Так, например, в стихотворении «Любви и жизни сон уплыл куда-то...» представлено чёткое разделение мистических и символических картин. В первой же строфе запечатлён месяц – традиционный символ новокрестьянской поэзии. В заявленном контексте данный образ наделён жизнеутверждающей коннотацией, противопоставлен апатии и унынию, «тлетворности» и «ничтожности судьбы:

Любви и жизни сон уплыл куда-то,
А явь судьбы тлетворна и ничтожна.
Туманный месяц, ночи соглядатай,
Ракиты тронул рогом осторожно [3, с. 15].

Именно природные образы являются одним из основных средств передачи психологических и эмоциональных состояний лирического героя, они дают «возможность понять специфику образного видения писателя, который одновременно отражает явление действительности, передает свое индивидуальное восприятие окружающего мира» [4, с. 112].

Например, туманный месяц поселяет в душе лирического героя «тепло да свет мечтательный и бледный», «прибой» духовно-философского «шума», которые текут вопреки тому, что «жизнь пуста и люди бедны». Образ-символ «месяц» встречается у поэта в стихотворении «Слава месяцу ясному – стражу небес!», где также наделяется семантикой соглядатая. «Любовь лирического героя, готового до самой смерти воспевать достоинство и величие отчего края, самоотверженна...» [1, с. 41]. Он восхищается красотой родной земли и готов пожертвовать жизнью ради неё. Месяц в восприятии лирического героя предстаёт защитником и покровителем крестьянского мира. Именно ему посылаются мольбы о благополучии и процветании мира «красоты и чудес».

Ещё одним значимым образом является звезда, выступающая у Карпова («Любви и жизни сон уплыл куда-то...») символом счастья и покоя:

Рассветом голубым облив фиалки,
Дымятся звёзды – счастья талисманы.

Пусть сон мой навсегда уплыл куда-то,
Пусть явь судьбы тлетворна и ничтожна.
Но жизнью, как росой, земля богата
И счастье под звёздами возможно [3, с. 15].

Автор использует природные понятия для символического обозначения аспектов жизни, находящихся за пределами ноуменального. Посредством построения природоописаний он запечатлевает образ неких скрытых, загадочных сил, управляющих миром, враждебных или покровительствующих человеку.

Описания природы в творчестве Пимена Карпова, обуславливая эстетическое и философское единство его произведений, отражают поэтические настроения и авторские переживания, являются средством выражения мировоззренческой концепции писателя. Природные образы получили у П.И. Карпова оригинальное художественное воплощение: здесь и тяготение к мистике, и мифологизация реальности, и влияние символизма, проявляющееся на уровне образов-символов и цветовой символики, и взгляд на природу «с крестьянским уклоном». Мир природы понимается автором как смыслодержащая категория: это гармоничное, прекрасное, упорядоченное целое, все элементы которого объединены в едином организме, выступающем эталоном духовно-нравственного аспекта в творчестве писателя.

Таким образом, пейзажные отражения в наследии самобытного писателя Пимена Карпова, явившиеся результатом воплощения его мировоззрения, представляют несомненный интерес и заслуживают современного осмысления. П.И. Карпов, несмотря на противоречивый и непоследовательный характер воззрений, смог честно и открыто высказать свое видение русского бытия, воспринимаемого им через призму природного мира, и тем самым внёс лепту в художественную картину мира, созданную новокрестьянскими писателями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жилина М.А., Михайлова И.П. «Россия от востока до заката» в лирике Пимена Карпова // *Духовный путь земли Курской: литература, язык, история, культура*. Курск: КГУ, 2018. С. 40–45.
2. Жилина М.А. Семантика цвета в поэзии Пимена Карпова // *Материалы Международной научной конференции «Синтез традиций и новаторства в литературе, языке и культуре» (XXXI «Фетовские чтения»)*. Курск: КГУ, 2020. С. 254–260.
3. Карпов П.И. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 2: Стихотворения. Воспоминания. Публицистика. Курск: Славянка, 2012. 528 с.
4. Коковина Н.З., Михайлова И.П. Антропологическая парадигма провинциального текста начала XX века (на материале произведений курских авторов) // *II Всемирный конгресс Восток-Запад: пересечения культур*. Университет Киото Сангё. Япония, Киото. Изд-во «Tamaka Print», 2019. Т. 2. С. 109–114.
5. Коковина Н.З., Михайлова И.П. Мифологема «Светлый Град» в лирике Пимена Карпова // *Проблемы исторической поэтики*. Петрозаводск. 2021. № 2. С. 235–250.
6. Михайлова И.П. «Своеобразие черт народной души» в творчестве Пимена Карпова // *Серия Лингвистика и педагогика*. 2016. № 4 (21). С. 41–47.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Жилина Мария Александровна – магистрант 2 курса филологического факультета Курского государственного университета;
e-mail: maria.gilina@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Zhilina Maria Alexandrovna – 2nd year Master's student of the Faculty of Philology of Kursk State University;
e-mail: maria.gilina@yandex.ru

«ВНУТРЕННИЙ КОСМОС» СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА В РОМАНЕ В.О. ПЕЛЕВИНА «ОМОН РА»

Аннотация. Данная статья посвящена исследованию внутреннего мира советского человека, созданного В.О. Пелевиным в романе «Омон Ра». Автор произведения противопоставил чудовищным реалиям тоталитарного государства сознание личности, её «внутренний космос». Герой, окружённый лживыми атрибутами советской идеологии, теряет веру в государство и веру в мечту. Пелевин создал пронзительный реквием по космической романтике и всей советской героике в целом.

Ключевые слова: В.О. Пелевин, «Омон Ра», «внутренний космос», реальность, советская идеология.

Nadezhda A. Zhurachenko

MRSU,

Moscow region, Russia

THE INNER UNIVERSE OF THE SOVIET MAN IN THE NOVEL OF V.O. PELEVIN «OMON RA»

Abstract. The article is dedicated to the research of the inner world of the Soviet man, created in the novel by V.O. Pelevin «Omon Ra». The author of the novel contrasted the terrible realities of a totalitarian state with consciousness of the person, his «inner universe». The character, surrounded by the false trap-pings of Soviet ideology, loses faith in the state and faith in the dream. Pelevin has created a poignant requiem based on the cosmic romance and the whole Soviet heroics in general.

Keywords: V.O. Pelevin, «Omon Ra», «inner universe», reality, Soviet ide-ology.

В.О. Пелевин – один из ярких и оригинальных художников слова конца XX – начала XXI веков. Современники писателя оставили множество самых противоречивых отзывов о нём и его творчестве. Так Д.В. Кротова отнесла

Пелевина к постмодернистам и подчеркнула истоки авторской самобытности: «... оригинальность и новаторские черты художественного мышления сочетаются у него с глубокими литературными корнями и ощутимой преимущенностью по отношению к лучшим традициям русской литературы» [5, с. 32]. Преимущенность отметил и С. Корнеев, сравнив прозаика ХХI века с Толстым и Чернышевским, но сделал иной вывод: «Пелевин на самом деле – идейно, содержательно – никакой не постмодернист, а самый настоящий русский классический писатель-идеолог» [4, с. 245]. Достаточно спорную точку зрения высказал А.Г. Коваленко: «Пелевин – нигилист, агностик, скептик, кантианец, неоплатоник, мистик, романтик, пессимист и, в конечном результате – никто. Собственную мировоззренческую платформу его можно определить как философию “абсолюта относительности абсолюта”» [3, с. 193]. Но, думается, только так можно обозначить начало координат в системе и нашего исследования.

Роман «Омон Ра» – дебют Виктора Пелевина в этом жанре. «Несмотря на то, что это первое произведение в творчестве писателя, по мнению многих читателей и критиков, оно вобрало в себя всю сущность и новаторство самого Пелевина: его взгляды, философию и символику. Данное произведение содержит непредсказуемый сюжет, авторский стиль письма...» – подчеркнула В.А. Хохлунова [10, с. 184].

Для определения «внутреннего космоса» советского человека, представленного автором в романе «Омон Ра», необходимо, для начала, обратиться к среде, в которой ему приходилось выживать. Советский Союз, середина ХХ века, стабильность брежневского правления и гонка за освоение космоса. Омон Кривомазов – мальчишка, который проводит свободное время в группах продлённого дня, ходит в кинотеатр «Космос», любит фильмы про лётчиков, примеряет роль пилота в деревянном самолёте на детской площадке, отдыхает в пионерском лагере «Ракета», обедает супом с макаронными звёздочками, живёт мечтой о небе и на призыв «Будь готов!» с искренней верой отвечает «Всегда готов!»

Вместе с Омоном идёт к мечте его лучший друг Митёк. Мир детских фантазий окружают взрослые, речи которых изобилуют идейными понятиями о светлом будущем советского человека и духовном акте подвига, а наверху с фанерного щита за всем этим наблюдает великий Ленин, который «походит на бесплотного бога, как бы проходящего рябью по поверхности созданного им мира» [6, с. 18]. Акцентируя внимание на избытке лозунгов, Пелевин «вскрывает отсутствие смысла многих формулировок идеологического языка и доводит до абсурда автоматизм их воспроизведения в советское время» [2, с. 9].

Омон ещё в детстве почувствовал резкий контраст между действительностью, которая его окружала, и мечтой о полёте на Луну: «Личное пространство людей представляет собой вонючий чуланчик, тёмную нору, заплёванную каморку, пахнущую помойкой. И хотя люди, по мысли Омона, «может быть, были под стать этим норам», над ними – синее небо. Омон Ра представляет, как в этой «холодной чистой синеве», над «нашими головами» медленно ползут космические корабли, ощущая, что имеет в них «своё маленькое посольство» [1, с. 299]. Этот удивительно чистый мир, возникающий в сознании, его притягательная сила стали ориентиром для ребёнка, предназначали его судьбу.

Мальчик неоднократно, но безрезультатно предпринимает попытки самоопределения, а в ответ лишь слышит непостижимые разумом высказывания: «сознание является свойством высокоорганизованной материи, вытекающим из ленинской теории отражения...» [6, с. 72]. Омон задумывается над словами старухи соседки, но они тоже не приближают его к разгадке: «душа выглядывает сквозь глазки, а сама живёт в теле, как хомячок живёт в кастрюльке. И эта душа – часть Бога, который нас всех создал. И у советского человека тоже есть душа. Ты и есть эта душа» [6, с. 72]. «Идея богоподобия человека, привлекательная, но смутная для ребенка, подталкивает к выбору своего, лучшего (вымышленного) бога», – делает вполне логичный вывод Ю.В. Семашко. [7, с. 273]. Отныне Омон Кривомазов становится Омоном Ра – верным соколом Родины. И «на протяжении всей повести бессознательно ищет в себе божественное начало – душу, что отмечается и отсылкой к роману Достоевского в его фамилии» [9, с. 143]. Думается, в дальнейшем именно это и сделает его более жизнестойким, в отличие от товарищей.

Лозунгом жизни в училище станет для юноши речь полковника Урчагина: «Запомни, Омон, каждая душа – это вселенная. Достаточно даже одной чистой и честной души, чтобы на далёкой Луне взвилось красное знамя победившего социализма...» [6, с. 158]. Именно такая душа должна быть у советского человека – душа, способная на подвиг. На подвиг, который пропитан людской кровью, ведь именно она подпитывает могущество страны. Страшно осознавать, но нужны стране чудовищные поступки, такие, которые совершили егерь Попадья с сыном Маратом в медвежьих шкурах. Требуется родина ампутации ног первокурсникам Зарайского лётного училища, дабы внешне они походили на героя Советского Союза Алексея Маресьева и стали «настоящими людьми», как в книге Бориса Полевого. Нужны стране абсурдные, бессмысленные, порой изуверские поступки, при которых интересы государства встают выше ценности человеческой жизни. Герои романа

«Омон Ра» «обречены на совершение подвига как своеобразное принесение жертвы “идолу” под названием Советское государство» [8, с. 26].

Герой произведения Пелевина даёт оценку происходящему: «Наша жизнь есть не последняя инстанция реальности, а как бы только её тамбур. И именно здесь приоткрывается ведущая к подвигу дверь» [6, с. 67]. Только вот проблема в том, что внутри, как в кабине самолёта из лагерной столовой, двери нет, и выхода тоже нет, и смысла в подвигах нет, но стране они нужны, а потому жизнь идёт по кругу... «Когда все живые умирают в одном направлении, реальность переворачивается, и они оживают, то есть начинают умирать в другом», – заключает Омон [6, с. 79].

Кто же такой я? Вопрос самоопределения с новой силой будоражит сознание героя произведения. Реинкарнационное исследование, связь прошлых и будущих жизней подтверждают для него структуру сознания: я – всё, я всюду, я есть мир. Но почему моя жизнь оказывается в чужих руках? – возникает очередной вопрос. И ответ приходит сам собой: потому что другие уж точно знают, чем я могу быть полезен, как будет лучше для родины. Омон воспринимает всё как должное, без возможности альтернативных вариантов развития событий, потому что по-другому люди и не живут. Есть только осознание необходимости смерти, принятие смерти, как и принятие неизбежности подвига. Поэтому Омон Ра вместе с курсантами училища отправляется на Луну, ведь они должны стать героями, отдать свои жизни отчизне. Но их экспедиция оказывается фикцией. Омон понимает, что свой подвиг и самоубийство он должен совершить в обстановке топорно созданной кем-то иллюзии. И его полёт на Луну – «это не шаг к постижению большого Космоса, а всего лишь всемирная гонка, в которой погибают люди» [10, с. 186].

Вопрос о реальности занимает основное место в творчестве Пелевина. Первый роман стал своеобразной отправной точкой предстоящего глобального исследования. В художественной системе Пелевина «мир реальный – одно из проявлений иллюзии, а иллюзия, в свою очередь, есть не что иное, как вариант реального существования», – подчеркнул А.Г. Коваленко [3, с. 187]. Действительность по Пелевину – «не что иное, как наше представление о ней», – уточнила Д.В. Кротова [5, с. 30].

Омон словно Икар, чья детская мечта о «подлинной свободе, возможной только в невесомости» [6, с. 12] была столь яркой и желанной, что погубила его самого. Герой движется по пути освоения реальности и приходит к неутешительному выводу: «Стать небесным телом – то же самое, что получить пожизненный срок с отсидкой в тюремном вагоне, который безостановочно едет по окружной железной дороге» [6, с. 117]. Оказавшись в парадоксальном

взрослом мире, эйфория детской мечты сменилась скорбным разочарованием и отчаянным принятием необходимости служения безжалостной Родине.

Цель не оправдала средства. Более того, и сама цель разрушена, она потерпела крах. Реальность для Омона оказалась угнетающе проста: «Единственным пространством, где летали звездолеты коммунистического будущего, было сознание советского человека» [6, с. 17], всё остальное вокруг предстало искусственным, ложным. Непреодолимая тоска лишила героя подвига, а его жизнь смысла. Детская мечта стала теперь такой далёкой, будто и не он это был совсем, не он эту жизнь прожил: «Да я детство часто вспоминаю. И до сих пор не пойму – ведь вроде ехал на велосипеде, и вроде впереди светло было, и ветер свежий-свежий...» [6, с. 135]. И как же всё могло так измениться? Как страшные, «идиотские» рассказы Отто Плу́циса могли оказаться самой настоящей жуткой реальностью? Новые вопросы возникают в сознании героя произведения Пелевина. И ответ на них в том, что «учение Маркса, рассчитанное на передовую страну, победило в самой отсталой» [6, с. 48], поэтому стала беспочвенной и сама вера в возможность полёта на Луну.

По мнению О.О. Смирновой, «“На Луне” Омон чувствует себя как в материнской утробе, после чего “вырывается” и оказывается “на красной линии” метро – то есть не в замкнутом, а линейном пространстве. Его путь автор характеризует как духовный рост, сопровождаемый неизменным преодолением внешних обстоятельств» [9, с. 144]. Думается, авторская концепция выражена иначе. Жизнь вновь идёт по кругу. Омон садится в поезд, и есть возможность нажать на стоп-кран, но нет возможности выйти. Реальный, страшный, абсурдный мир, частью которого героя сделало взросление, не имеет выхода, дверь есть только наружу. Детская мечта растоптана, как сердце Данко, и никто не вспомнит об Омоне Ра – верном соколе Родины. «Здесь воплощается неоромантический мотив мира как тюрьмы, из которого человеку нет выхода: он приговорён к пожизненному заключению», – подвела итог А.А. Авакян [1, с. 299].

Необходимо отметить, что в стремлении разгадать советского человека, изучить его «внутренний космос» Пелевин создал пронзительный реквием не столько по космической романтике, сколько по всей советской героике в целом. Декорации, до мелочей продуманные манипуляторами-идеологами, оказались ненадёжными для формирования внутренних ориентиров граждан, для безоговорочной веры в насильственно вживляемые идеалы. Вопросы к сильным мира сего становятся всё больше, и «система, основанная только на страхе, даёт сбой» [7, с. 273]. Так с внешней пеленой разрушается

и внутренний космос, а советский человек, не желая верить в обман, как это обычно и бывает у Пелевина, пропадает в пустоте.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Авакян А.А.* Пространственные трансформации в романе Виктора Пелевина «Омон Ра» // Сборник научных статей по итогам Четырнадцатой Годичной научной конференции. Ереван: Российско-Армянский (Славянский) университет, 2020. С. 296-301.
2. *Айданова Ю.Ф.* Функционирование знаков идеологического языка советской эпохи в прозе В. Пелевина и стратегии их перевода (на материале повести «Омон Ра» и перевода “omon ra” (переводчик Andrew Bromfield). Челябинск: Вестник ЧелГУ, 2011. №28. С. 8-12.
3. *Коваленко А.Г.* Мир игры и игра мирами В. Пелевина // История русской литературы XX-начала XXI века: учебник для вузов. Часть III. М.: Владос, 2014. С. 187–193.
4. *Корнев С.* Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? // Новое лит. обозрение. 1997. № 28. С. 244–259.
5. *Кротова Д.В.* Творчество В. Пелевина и традиции модернизма. Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. №3(69). Ч. 3. С. 29–32.
6. *Пелевин В.О.* Омон Ра. Жёлтая стрела. М.: Вагриус, 2003. 238 с.
7. *Семашко Ю.В.* Роман В. Пелевина «Омон Ра» в контексте русского литературного постмодернизма // Материалы VIII Международной научно-практической конференции студентов и магистрантов. Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2020. С. 272–273.
8. *Смирнова О.О.* К вопросу о «чесателе и питателе», или специфика комического в прозе Виктора Пелевина. М.: Вестник РУДН: Литературоведение, журналистика, 2012. №3. С. 24-29.
9. *Смирнова О.О.* Знаки идентичности героев В. Пелевина (на примере романов «Омон Ра», «Generation „п“», «Числа»). М.: Вестник РУДН: Теория языка. Семиотика. Семантика, 2015. №2. С. 142-149.
10. *Хохлунова В.А.* Интертекстуальные связи в романе В. Пелевина «Омон Ра». Актуальные научные исследования в современном мире. 2021. №10–6 (78). С. 183–187.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Жураченко Надежда Александровна – студентка 4 курса факультета русской филологии Московского государственного областного университета;
e-mail: NAZhurachenko@yandex.ru.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nadezhda A. Zhurachenko – 4th year student of the Faculty of Russian Philology of the Moscow State Regional University;
e-mail: NAZhurachenko@yandex.ru.

ДРЕВО ЖИЗНИ В КАРТИНЕ МИРА ПИСАТЕЛЕЙ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ

Аннотация. Целью статьи является на избранных примерах – произведениях И.А. Бунина, Б.К. Зайцева и М.А. Осоргина – проанализировать образ дерева как мифологема древа жизни. Под мифологемой понимается конкретный, субъективированный и одновременно обобщенный вневременной образ, имеющий онтологическое значение, принимающий черты легендарности. Устанавливается, что индивидуально-авторский взгляд на бытие, ориентированный на неомифологическое осмысление проблемы «человек и природа», несет в себе не только ностальгические интонации дорогих воспоминаний, а выходит на уровень важных общечеловеческих проблем.

Ключевые слова: древо жизни, русское Зарубежье, Бунин, Зайцев, Осоргин, мифологема.

Victoria T. Zakharova

NGPU named after K. Minin
Nizhny Novgorod, Russia

THE TREE OF LIFE IN THE WORLD PICTURE OF THE WRITERS OF THE RUSSIAN DIASPORA OF THE FIRST WAVE

Abstract. The purpose of the article is to analyze the image of a tree as a mythologeme of the tree of life using selected examples – the works of I.A. Bunin, B.K. Zaitsev and M.A. Osorgin. A mythologeme is understood as a concrete, subjective and at the same time generalized timeless image that has an ontological meaning, taking on the features of legendarity. It is established that the individual author's view of being, focused on the neo-mythological understanding of the problem of «man and nature», carries not only nostalgic intonations of dear memories, but reaches the level of important universal problems.

Keywords: tree of life, Russian Abroad, Bunin, Zaitsev, Osorgin, mythologeme.

Изучение литературного процесса XX века с современных методологических позиций позволяет убедиться в том, что художественное сознание писателей первой волны русской эмиграции вобрало в себя не только традиции русской классики, но и неповторимые новации Серебряного века.

Проза Серебряного века обладает целым комплексом совершенно определенных примет нового художественного сознания, в числе которых одной из важнейших является неведомая литературе ранее активность подтекстово-ассоциативного уровня повествования. Этот уровень отличается в прозе А. Чехова, Ив. Бунина, М. Горького, Ив. Шмелева, Б. Зайцева и др. авторов огромным философско-эстетическим потенциалом, апеллируя к утонченному эмоциональному восприятию произведения и, вместе с тем, интеллектуально-углубленному.

В литературе рубежа XIX – XX веков, по верному наблюдению Л.А. Смирновой, особенно активным было слияние различных тенденций: «реализма, импрессионизма, символизации рядовых явлений, мифологизации образов, романтизации героев и ситуаций. Тип художественного мышления был синтетическим» [17, с.15]. Поскольку до сих пор нет «собирательного» определения для характеристики новаций реализма этой эпохи, Л.А. Смирнова предложила «принять термин, который бытовал в критике тех лет. Именовать эти оригинальные достижения *неореализмом*» [*Курсив автора* – В.З.; 17, с.15]. А критика начала XX века заметила в связи с этим следующую тенденцию: «Старый, “вещественный” реализм, достигший у больших художников пышного расцвета, отжил свое и в целом невозвратим. Литератор нащупывает теперь *возможность нового, одухотворенного реализма*, который, давая нам внешнюю правду вещей, не утаивал бы и ее внутренней сущности, раскрывал бы в отдельных явлениях общий смысл жизни» [10, с. 15].

Как литературное течение неореализм заявил о себе достаточно ярко в 1910-е годы, однако вполне обоснованно можно вести речь и о его истоках в прозе XIX века (к примеру, в творчестве К.Н. Леонтьева), рубежа XIX – XX веков, и о пролонгированности открытий этого периода в дальнейшем развитии русской прозы XX века. При таком подходе круг писателей, относящихся к нему, значительно расширяется.

Л.А. Смирновой были не только обозначены наиболее важные составляющие этого синтеза, но и – впервые в новейшем литературоведении – был обоснован подход к прозе Серебряного века с позиции «единства духовных устремлений» [16, с. 10]. Постигание сути новаций этой прозы обрело необходимое философско-эстетическое обоснование.

Справедливо утверждалось, что «структура классических прозаических жанров, с их опорой на взаимодействие сложных характеров, теряла свое значение»; что «редкий по сложности поиск предопределил освоение особых повествовательных структур и жанровых форм»; «влечение в бытийным проблемам обусловило все искания»; «проза утонченных мастеров слова Л. Андреева, И. Бунина, Б. Зайцева, А. Куприна, А. Ремизова, И. Шмелева было подвижным, многокрасочным “образованием” и так же, как поэзия, “мятежной, богоищущей, бредившей красотой” (С. Маковский)» [16, с. 10, 13, 15].

При емком понимании сути неореалистического синтеза как особого типа художественного сознания, круг писателей, тяготеющих к нему, значительно расширяется.

Спектр субпарадигмальных разновидностей здесь очень широк. Однако объединяющая *проблема художественного синтеза в неореализме* представляется гораздо более многомерной, глубокой. Она охватывает собой всю многоаспектную сферу образного отражения действительности в произведении: это касается прежде всего, *жанрового синтеза*, повлекшего за собой *изменение роли автора в тексте*, *несвойственное для литературы прежних лет взаимодействие пространственно-временных отношений, соотносительности частного и общего, активности внефабульной сферы* [7].

Функции природных образов в прозе Серебряного века в целом традиционны для русской литературы, но в традиционности их заключены необычайно многогранные аспекты новизны, – в первую очередь, связанные с оригинальными попытками выражения авторской позиции. В творчестве художников, названных нами выше, практически отсутствует пейзаж как фон, как зарисовка-сопровождение с нейтральной интонацией. Это всегда – именно *ассоциированное выражение авторского отношения к изображаемому*.

В прозе русской литературной эмиграции подобная традиция получила яркое творческое развитие. Здесь с уверенностью можно назвать имена И.А. Бунина, И.С. Шмелева, Б.К. Зайцева, Л.Ф. Зурова, М.А. Осоргина и других авторов. Исследователи относят их к тем писателям, «кого поддерживала витальная энергетика родного Слова» [11, с. 259].

В ограниченных рамках данного материала остановимся на избранных примерах – произведениях И.А. Бунина, Б.К. Зайцева и М.А. Осоргина, поставив целью проанализировать в них *образ дерева как мифологемы древа жизни*. Под мифологемой мы понимаем конкретный, субъективированный и одновременно обобщенный вневременной образ, имеющий онтологическое значение, принимающий черты легендарности. Такой мифологемой стал в

творчестве многих писателей образ Дома, образ Родины. И – образ *Древа жизни*. Как известно, архетипически образ дерева в славянской мифологии восходит к представлениям о связи земли и неба, земного и небесного начал в жизни человека, представление об их гармонии.

Обратимся к тексту романа Ив. Бунина «Жизнь Арсеньева». Сюжет «Жизни Арсеньева» несет на себе все признаки *лирического сюжета*: его направляет и прихотливо ведет за собой логика *лирической эмоции*. Она выражает сущностные начала поэтической индивидуальности автора, можно сказать, онтологический масштаб охвата жизненной реальности [8]. Вот как «выглядит» движение лирической эмоции у Бунина. Обратимся к одной странице его текста. Речь идет о воспоминании посещения юным Арсеньевым заброшенной усадьбы, когда-то принадлежавшей его матери.

Краткой преамбулой повествования об этом служит рассказ о поразившем всех случае: его старшего брата, скрывавшегося от полиции за участие в студенческих беспорядках в Петербурге и ненадолго приехавшего домой, выдал соседский приказчик; а буквально на следующий же день, когда брата забрали жандармы, этого приказчика убило столетним кленом, который рубили в саду по его распоряжению.

«Как передать, – читаем у Бунина, – те чувства, что испытываешь в те минуты, когда как бы воровски, кощунственно заглядываешь в старый, пустой дом, в безмолвное и таинственное святилище его давней, исчезнувшей жизни! <...> Небо и старые деревья, у каждого из которых всегда есть свое выражение, свои очертания, своя душа, своя дума, – можно ли наглядеться на это? Я подолгу ходил под ними, не сводя глаз с их бесконечно разнообразных вершин, листьев <...> Как отрешалась тогда душа от жизни, с какой грустной и благой мудростью, точно из какой-то неземной дали, глядела она на нее, созерцала “вещи и дела” человеческие! И каждый раз непременно вспоминался мне тут и этот несчастный человек, убитый старым кленом, погибший вместе с ним, и вся несчастная, бессознательно испорченная им, этим человеком, судьба брата, и тот далекий осенний день, когда привезли его два бородатых жандарма в город, в тот самый острог, где так поразил меня когда-то мрачный узник, глядевший из-за железной решетки на заходящее солнце...» [4, с. 341–342]. В этом фрагменте важно оценить умение Бунина лирическим движением охватить необычайно емкую и многогранную картину душевного бытия. При этом логика движения лирической эмоции ассоциативно-прихотлива и в то же время очень органична, естественна.

Лирическое движение у Бунина неизбежно переводит повествование с конкретно-сиюминутного на метафизический уровень постижения бытия

лирическим героем. Чего стоит поразительное признание о глубине созерцательного погружения Арсеньева в свои думы: когда отрешенность от реальной жизни возносила его в «неземные дали» и приносила «грустную и благую мудрость»! И только после подобного «лирического признания» авторская эмоция вновь возвращается к реальности, к недавнему прошлому семьи, судьбе брата и человека, повинного в ее изломе.

«Благая мудрость», свойственная Арсеньеву, проявилась в определении «несчастный человек», относящемуся к виновнику ареста брата, и в словах «убитый старым кленом, погибший вместе с ним», в которых – подтекстово-ассоциативно просвечивает мысль о высшей, Небесной каре и вместе с тем – такой органический бунинский антропоморфизм: *и судьба человека, и судьба дерева в бунинской картине мира рядоположны по своей непостижимой связи с Божественной волей.*

В художественном мире Зайцева Понятия легендарности и вечности – ключевые. Самые дорогие сердцу автора жизненные начала удостоены в его представлении стать причастными вечности – в силу своей идеальности, причем часто это касается «вечности» субъективно-личностного восприятия – вечности пребывания в памяти героя. Особенно проникновенно это выражено относительно образа матери в последней части тетралогии – романе «Древо жизни». (Символика заглавия у Зайцева многомерна, ее толкование может быть предметом специального исследования. Здесь обратимся лишь к одному обозначенному нами аспекту). Драматичность прощания с матерью перед отъездом за границу – это оказалась последняя их встреча – передана как визуально запечатленный момент движения, подобно тому, как это любили и умели делать художники «Мира искусства»: «И видение матери на извозчике, медленно отъезжавшем от ворот дома, матери все в той же шляпе со страусовым пером, с Ксаной рядом – они махали ему платочками и скрылись за углом переулочка... – вот это видение навсегда в нем осталось: будто не прошлое, а всегда есть, не уехала мать, а уезжает, и где бы Глеб ни был, что бы ни делал и как бы ни жил, мать со страусовым пером всегда уезжает в вечность» [6, с. 458].

Продуктивные наблюдения о функционировании поэтического мотива вечности в тетралогии Б. Зайцева сделаны Н. Коковиной, в частности, отметившей: «Ментальное и бытийственное актуализируют концепт “вечности” как некое синкретическое образование в поле памяти» [9, с. 116]. Созвучны этим наблюдениям замечания волгоградского исследователя, который справедливо считает, что в «Путешествии Глеба» Зайцев хотел «создать целостную картину бытия, угасания и возрождения русского Космоса, картину, уви-

денную глазами и пропущенную через внутреннее – онтологическое – “Я”» [13, с. 6].

Выше мы говорили о способности Зайцева ощущать себя и своих близких частью общеприродного бытия, его родного лона. В финале романа поражает поэтический образ мира, воспринимаемого Глебом вскоре после получения известия из России о смерти матери. Чтобы унять душевную боль, Глеб вышел из дому и пошел бродить по окраине Парижа, где они жили. Долго бродил он, «подымаясь боковой аллейкой в парке... за живой изгородью из кустарников, выходил несколько выше к двухсотлетнему кедр, простиравшему вширь темные, зонтикообразные лапы. Суровое и вековое, суховатое и чужеземное было в этом дереве из Ливана, наперекор годам все утверждавшем бытие свое. Но за ним начиналась небольшая полянка и газон, там стояла скамья, там уединение <...> Здесь можно было подолгу сидеть, смотреть и дышать, и если слеза набежит, отереть ее? не торопясь» [6, с. 555]. И чуть далее, после описания попытки Глеба осмыслить утрату, помноженную на тяжесть изгнания, читаем: «Вокруг зеленел газон, впереди голубые елки питомника, дальше холмы, сзади простирали ветви, как раздвинутые руки, кедр. Проходя назад мимо него, Глеб как бы ощущал объятие. “Был, есмь и буду”. Вечность вздымалась в этой ясности, в ней ушедшее было и недостижаемо, и близко» [6, с. 555]. Поистине древо жизни заменяет герою материнские объятия, соединяя Глеба и с ушедшей матерью, и со всем огромным и вечным миром.

Приведем еще один пример в таком типологическом ряду, связанный с творчеством М.А. Осоргина: его «Повесть о сестре» (1931). Проза Осоргина всегда отличалась особым выражением тесной связи героя с природным миром, с детства впитанного чувства, что он – «сын матери-реки и отца-леса», о чем он восторженно писал-вспоминал в своем автобиографическом повествовании «Времена» [14, с. 489].

«Повесть о сестре» – это теплая лироэпика. Посвященное близкому с детства человеку, это произведение замечательно выразило и «мысль семейную», и постоянно присутствующее в душе повествователя чувство любви к родному, вбирающее очень многое: и любовь к дорогим сердцу местам, и любовь к своей стране в целом. Вот фрагмент из воспоминаний о поездке домой из Москвы на каникулы вместе с сестрой: «... перо, даже в руках человека, всю жизнь посвятившего искусству слова, бессильно изобразить неизмеримую и поистине земную, близкую нам, почти домашнюю красоту тех мест, по которым лежал нам с сестрой путь из Москвы на нашу приуральскую родину. <...> Милостью судьбы, не скрывшей от меня ни одного угол-

ка Европы, – ни лазурных берегов ее Юга, ни ее скандинавских красот, – я мог проверить свои давние впечатления, мог сравнить, и могу теперь сказать со спокойной уверенностью:

– Все, что есть прекрасного здесь, – есть и у нас; но и среднего нашего не найти нигде в Европе.

И я не буду лицемерить: это сознание вновь до краев наполняет русской гордостью мою душу, опустошенную рядом иных, слишком невыгодных для нас сравнений. Затерянный в толпе чужих, самоуверенных, презрительных людей, – я снова чувствую себя сыном и гражданином великой, богатейшей и прекраснейшей из стран. И, страдая ее сегодняшними бедами, я радостно улыбаюсь ее будущему.

Я в него крепко верю. Это делает меня счастливым» [15, с. 373].

Приведенный отрывок свидетельствует о синтезированном характере жанровой природы осоргинского произведения: в нем заметны и лирико-импрессионистические фрагменты, органично вписывающиеся в повествование, и эссеистские заметки дневникового плана, придающие ему, с одной стороны, интимность индивидуально-авторского восприятия, а с другой – обобщенность, выход на уровень размышлений онтологического характера. И именно *провинциальная природная образность* становится сферой авторского присутствия в тексте, выражает не просто впечатления, чувства, размышления частного человека о частной жизни, но как раз и представляет этого человека способным благодаря любви к родному, *частному, домашнему*, стать поистине сыном своей огромной страны, суметь оценить ее величие *в целом*.

Верно замечено И.Б. Боравской: «Собственно социальные аспекты действительности мало занимали писателя, он был увлечен вечными проблемами: тайн духовного бытия, связей человека с земной природой, его тяготения к загадкам Вселенной; краткости человеческой жизни и памяти как преодоления смерти» [3, с.27].

И действительно, в том, как подано восприятие смерти у Осоргина, с ним мог, пожалуй, сравниться только ранний Б.К. Зайцев как автор повестей «Тихие зори», «Спокойствие», в свое время поразивших современников приятием бытия во всех его составляющих. Типологическая близость такому представлению у Осоргина обусловлена, подобно его предшественнику, любовью к прекрасному в «живой жизни».

Сообщение о смерти сестры Костя получил весной. В тексте читаем: «А весна в наших краях долгая, ласковая. Река вскрывается, потом теплые дожди, потом цветы, белые, лиловые, всякие, и много их. Цветет сначала че-

ремуха, после сирень, и еще после липа. Потихоньку наступает лето, тоже прекрасное – не сразу жара. У нас и осень хорошая, и даже зима – сухая, чистая, морозная. В наших краях и смерть не кажется злом и обидой, а кажется сном, неизбежным, когда тело устало жить. Хотя и непонятно: зачем нужно судьбе, чтобы иные люди проходили мимо счастья – прямо к вечному покою [12, с.391]. Элегическое восприятие полученного известия привело героя к мудрым размышлениям о смысле жизни Кати, всякой другой жизни.

И самый замечательный природный образ, соотносящий восприятие повествователем сестры с деревом и птицей, возникает в финале повести. Это образ лиственницы, увиденный им в лесу, куда повествователь отправился вскоре после полученного печального известия, пытаюсь заглушить тоску: «Я забрел далеко и вышел на небольшую незнакомую поляну. Посреди поляны росла лиственница, раскидистая, ясная, светлая; <...> Я остановился в восхищении и прислушался: к такой картине нужна особая музыка. И вот из леса донеслась до меня эта музыка – голос тоскующей горлинки. Иные птицы щебечут, другие насвистывают, третьи просто поют, – и только про горлинку народ говорит ласково и трогательно: она тоскует» [15, с.393]. И не случайно, повествователю почудилось в «*светлой красоте одинокой лиственницы*», в «жалобе горлинки» «близкое веяние» души его сестры Кати [15, с. 393]. Пронзительно поэтична эта «солнечная встреча», венчающая «Повесть о сестре».

Мифогенерирующий характер природной образности, обладающей сильным символизирующим потенциалом, заключается и в подобных сопоставлениях: *мир природной гармонии включает в себя и гармонию человеческой личности*, которая заключалась, по убеждению повествователя, в образе Кати. Нельзя не согласиться с мнением современной исследовательницы, что природные образы Осоргина – «это его духовные составляющие, вечный источник, плоть и кровь произведений писателя» [12, с. 126].

Полагаем, трудно переоценить значение художественного мировидения автора, в скромном произведении-воспоминании сумевшего подняться до постижения общезначимых непреходящих ценностей бытия, обнаруживаемых через восприятие русской провинции с ее укорененностью в прекрасном природном бытии, гармонизирующем бытие человеческое.

Как известно, в начале XX века такие взгляды не были популярны. Но Н.А. Бердяев, к примеру, писал: «Судьба человека зависит от судьбы природы, судьбы космоса, и он не может себя отделить от него... Космос разделяет судьбу человека, и человек разделяет судьбу космоса» [2, с. 172]. Бердяев считал также, что «социальный гуманизм имел слишком ограниченный и

слишком поверхностный базис», оттого что уже в XIX веке «ориентация жизни сделалась социальной по преимуществу... Человеческая общественность была выделена из жизни космической, из мирового целого... [1, с. 144]. Сходные взгляды высказывались В.И. Вернадским: «В гуще, в интенсивности и в сложности современной жизни человек практически забывает, что он сам и все человечество, от которого он не может быть отделен, неразрывно связаны биосферой с определенной частью планеты, на которой они живут... И эта неразрывность только теперь начинает перед нами точно выясняться» [5, с. 304–305].

Полагаем, проза талантливейших писателей русского Зарубежья, о которой мы вели речь, является примером талантливого художественного воплощения подобных взглядов русских философов, не только не потерявших своего значения, но и спустя столетие все еще звучащих очень современно.

Их индивидуально-авторский взгляд на бытие, ориентированный на неомифологическое осмысление проблемы «человек и природа», несет в себе не только ностальгические интонации дорогих воспоминаний, а выходит на уровень важных общечеловеческих проблем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. Репринтное воспроизведение издания 1918 г. М.: Философское общество СССР, 1990. 240 с.
2. Бердяев Н. А. Человек. Микрокосм и макрокосм // Н. А. Бердяев. Русский космизм. М.: Педагогика-Пресс, 1993. С. 171–176.
3. Боравская И. Б. Воплощение натурфилософской концепции в художественной прозе М. Осоргина 1920-х годов: автореферат канд. дис. М.: Моск. гос. обл. ун-т., 2007. 30 с.
4. Бунин И. А. Жизнь Арсеньева // И. А. Бунин. Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 3. М.: Правда, 1988. С. 265–537.
5. Вернадский В. И. Несколько слов о ноосфере // Русский космизм. Антология философской мысли. М.: Педагогика-Пресс, 1993. С. 303–312.
6. Зайцев Б. К. Путешествие Глеба // Борис Зайцев. Атлантида. Калуга: Институт усовершенствования учителей, 1996. С. 49–580.
7. См. об этом: Захарова В. Т., Комышкова Т. П. Неореализм в русской прозе XX века: типология художественного сознания в аспекте исторической поэтики: учебное пособие. Н. Новгород: НГПУ им. К. Минина, 2014. 238 с.
8. См. об этом: Захарова В. Т. Проза Ив. Бунина: аспекты поэтики: монография. Н. Новгород: НГПУ им. К. Минина, 2013. 111 с.

9. *Коковина Н. З.* Феноменология памяти в тетралогии Б. Зайцева «Путешествие Глеба» // Творчество Б.К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2003. С. 114–124.
10. *Колтоновская Е. А.* Критические этюды. СПб.: Просвещение, 1912. 292 с.
11. *Лазарев А. А.* Духовно-информационное расширение художественного пространства в творчестве Бориса Зайцева // Культура в фокусе научных парадигм. 2020. № 10–11. С. 258–263.
12. *Лымарь Н. В.* Русская природа в произведениях Михаила Осоргина: художественная литература в парадигме диалога культур // Открытие русского мира: преподавание русского языка как иностранного и общеобразовательных дисциплин в современном образовательном пространстве. Сборник научных статей III Международной научно-практической конференции. Курск, 2021. С. 121–127.
13. *Млечко А. В.* Мифосимволика пути в тетралогии Бориса Зайцева «Путешествие Глеба» // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2021. № 1 (20). С. 5–17.
14. *Осоргин М. А.* Времена // М. А. Осоргин. Времена: Романы и автобиографическое повествование. Екатеринбург: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1992. С. 488–599.
15. *Осоргин М. А.* Повесть о сестре // М. А. Осоргин. Воспоминания. Повесть о сестре. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1992. С. 288–395.
16. *Смирнова Л. А.* Единство духовных устремлений в литературе Серебряного века // Российский литературоведческий журнал. 1994, № 5–6. С. 3–16.
17. *Смирнова Л. А.* Русская литература конца XIX – начала XX века: учеб. для студентов пед. ин-тов и ун-тов. М.: Лаком книга, 2001. 400 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Захарова Виктория Трофимовна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной филологии Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина (Нижний Новгород, Россия).
e-mail: victoriazaharova95@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Victoria T. Zakharova – doctor of of philological Sciences, Professor of the Department of Russian and Foreign Philology of the Nizhny Novgorod State Pedagogical University named after K. Minin (Nizhny Novgorod, Russia).
e-mail: victoriazaharova95@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИКИ Т. ВЕЛИЧКОВСКОЙ (1908–1990)

Аннотация. Целью работы является введение в научный обиход нового с исследовательской точки зрения материала. Творчество Т. Величковской практически не рассматривалось в отечественном литературоведении. Статья посвящена рассмотрению художественных особенностей лирики Т. Величковской. Художественное пространство поэтессы – пейзаж равнинной Франции. Камень в ее поэзии символизирует вечность, цветы олицетворяют жизнь, динамику, мимолетность пути земного.

Материалом исследования являются два поэтических сборника Величковской: «Белый посох» и «Цветок и камень». В ходе исследования делается вывод о том, что на поэтику индивидуального стиля Величковской большое влияние оказало творчество художников-импрессионистов. В лирике поэтессы Русского зарубежья отразились традиции символизма, которые проявились в создании ярких образов-символов и традиции акмеистов, развившиеся в любовании живой жизнью.

Ключевые слова: Русское зарубежье, влияние импрессионизма, прозрачность красок, пейзаж равнинной Франции.

Elena V. Ivanova

MPGU

Moscow, Russia

THE ARTISTIC ORIGINALITY OF THE LYRICS OF T. VELICHKOVSKAYA (1908–1990)

Abstract. The purpose of the work is to introduce into scientific use a new material from a research point of view. The article is devoted to the consideration of artistic features of poetry of T. Velichkovskaya. The artistic space of the poetess is a landscape of lowland France. The stone in her poetry symbolizes eternity, the flowers represent life, dynamics, the fleetingness of the earthly path.

The material of the study is two poetry collections of Velichkovskaya: “The White Staff” and “The Flower and the Stone”. In the course of the study, it is con-

cluded that the works of impressionist artists influenced on the poetics of Velichkovskaya. The lyrics of the poetess of the Russian Diaspora reflected the traditions of symbolism, which manifested themselves in the creation of vivid images-symbols, and the traditions of the acmeists, expressed in admiring living life.

Keywords: Russian Diaspora, influence of impressionism, transparency of paints, plain landscape of France.

Современная литературоведческая наука сумела показать, что Русское зарубежье воплотило в себе множество ярких поэтических величин. Т.А. Величковская – одна из них. Она вошла в историю русской поэзии как видный общественный деятель, член правления Союза русских писателей и журналистов. Такие союзы работали в различных странах: в Германии, Франции, Чехии, Польше. Целью организаций являлась поддержка писателей-эмигрантов, защита их интересов, работа печатных органов на русском языке, вечера встреч, концерты. Во Франции – стране, где осело наибольшее количество русских эмигрантов первой волны – заглохнувшая в связи с началом Первой мировой войны деятельность союза в 1955 году возобновилась с новой силой. В этом была личная заслуга и Т. Величковской. Литературная деятельность поэтессы началась во Франции, а настоящая поэтическая известность пришла в сороковые годы, когда ее семья переехала из Лиона в Париж.

Актуальность темы исследования связана со все возрастающим интересом к творчеству представителей Русского зарубежья. На рубеже веков и в начале XXI века закончили свой творческий путь крупные европейские русскоязычные поэты XX века, малоизвестные российскому читателю. Настало время создания публикаций этих авторов на родине.

Т.А. Величковская печаталась в журналах «Новоселье», «Возрождение», «Современник», газете «Русская мысль». Ее произведения были также включены в антологии «На Западе», «Муза Диаспоры», сборники «Эстафета», «Содружество» и другие издания. Самые известные поэтические книги Т.А. Величковской – «Белый посох» (1952) и «Цветок и камень» (1981). В России она печаталась в антологиях Русского зарубежья.

Поэтесса уделяла много времени популяризации литературного творчества русских поэтов (Л. Зурова, матери Марии, Д. Мережковского, В. Смоленского и других авторов).

В 1977 году поэтесса выступила с лекцией «О некоторых поэтах Русского зарубежья» в Париже для прихожан Церкви Введения во Храм Пресвятой Богородицы и деятелей русского студенческого христианского движения. В 1982 году Величковская участвовала в поэтическом собрании в честь приез-

да поэта И.В. Чиннова из США. Собрание вела И.В. Одоевцева, с которой на протяжении долгих лет поэтессу связывала личная дружба.

В лирике Т. Величковской есть поэтические переключки с творчеством И. Одоевцевой. Стихотворение «Муза промолвила робко...» как будто отражается в тексте произведения И. Одоевцевой «Летний сад». Шуточный разговор с музой звучит, словно пародия на балладу И. Одоевцевой. Бытовые детали в произведении (базар, обрывки газет, кусок колбасы), как и у И. Одоевцевой, резко контрастируют с высокими поэтическими образами музыки и лиры. Композиционные переключки призваны здесь подчеркнуть контраст между интересной возвышенной жизнью творческой натуры и бытовыми проблемами, неизменно приземляющими, возвращающими к печальной реальности эпохи. Пародийность воплощается и в жанре (это стихотворное послание), и в сюжете. Разговор поэта с музой обычно являет собой возвышенные минуты творческого вдохновения. Сюжет стихотворения «Летний сад» был чрезвычайно важен для Одоевцевой. Примечательно, что спустя годы она пишет еще два стихотворения о встрече в Летнем саду («Но была ли на самом деле...», «Верной дружбе глубокий поклон...»). Они посвящены Г. Иванову, в то время как в стихотворении «Летний сад» отразились воспоминания о прощальной встрече с Н. Гумилевым, которого поэтесса считала своим учителем по поэтическому ремеслу. Для Величковской небольшое стихотворение «Муза промолвила робко...» – лишь шутливая попытка с иронией посмотреть на сюжет «Летнего сада».

В то же время самой Величковской были не чужды романтические сюжеты. В стихотворении «Орхидея» в ее творчестве возникает сквозной для европейской поэзии образ Лорелеи. Переложения «Баллады о Лорелее» встречаются в творчестве А. Блока («Лорелея»), О. Мандельштама («Декабрист»), М. Цветаевой («Германии»). Произведение Т. Величковской является погружением в мысли о поэзии, о мечте воплотить свое видение мира в творчестве.

Уже в сборнике «Белый посох» (1952) пейзажная лирика поэтессы становится тематической доминантой. При создании пейзажных зарисовок автора отличает особое внимание к звуку («Становятся листья тише...»), пантеистический взгляд на мир природы: «Так безнадежно мокнет / Астра на стебле голом. // Так безнадежно никнет / Розовым цветом в слякоть, / И не умеет крикнуть, / И не умеет плакать» [2].

Образ посоха является сквозным в творчестве Величковской. В стихотворении «Пастух оперся на сосновый посох...» герой следит за проходящими мимо поездами. Весь сюжет миниатюры построен на контрасте статичных и

динамичных образов. Пастух невозмутимо ленив, неподвижен. Овцы его кротки. Поезда же мятежны, шумное стремление их стальных колес суетливо. Так символически поэтесса обозначает конфликт старого и нового жизненного уклада, изображение которого характерно для эпохи Серебряного века (например, для творчества С. Есенина).

Для поэтики индивидуального стиля Величковской характерно особое внимание к свету, к игре теней, к полутонам. В стихотворении «В деревне, иногда весной...» героиня ослеплена ярким светом. Пристрастие к пограничным состоянием тьмы и света проявляется в том, что пейзажи поэтессы нередко прорисовываются на фоне заката («Желтизна ковыля», «Пронизан вечер золотым дождем...», «День бытия неповторимо мал...», «Закат» («Вечерами вниз, на водопой...»)). В стихотворении «Закат» образ подкреплен аллитерацией. В стихотворении «Прощаемся простым рукопожатием...» солнце символизирует правду, тень – ложь, лицемерье.

Величковская часто актуализирует внимание читателей на образе солнца. В стихотворении «Цветок на окошке пленный...» лирическая героиня, как цветок, тянется к солнцу, к живому теплу. Его зеленый росток символизирует силу жизни. В стихотворении «Долго, долго жила затворницей...» высвечивается образ самой лирической героини.

Образ яркого сарафана отражает дорогой для автора произведения национальный уклад. Сарафан является русской народной женской одеждой. В сарафанах обычно обрисованы любимые героини русских народных сказок. Образ деревни, русской народной сказки вновь появляется в стихотворении «Сон» («Снова шепчет за окошком ель...»). Русскую народную тему в лирике поэтессы символизирует образ березы. Для Величковской она связана с домом. В стихотворениях «Весенний разлив» и «Горюет береза в роще...» присутствует олицетворение. Березки у поэтессы оживают, оборачиваются то вдовами, то невестами. Береза способна горевать, кручиниться, печалиться, гнутья от усталости, тянуться к свету. Как видим, в этом образе-символе воплотились тяготы женской доли.

Неизменно важен для пейзажей поэтессы свет. Образ дома в произведении как будто высвечен эпитетом «белоснежный». В стихотворении «Лунный свет» луч превращается в пятнистую кобру. Лирическая героиня начинает видеть при этом змеиное жало и зеленых глаз огоньки. Эпитеты «неживой, недобрый» подчеркивают весь ужас погружения в этот фантазийный мир сна, иллюзий, дурмана.

В стихотворении «Возвращаюсь ночью домой...», «Пока падучая звезда» актуализируется образ звезды. Его оттеняют другие образы, передаю-

щие световую игру (светящаяся тень, бессмертное сиянье, летучая искра). Одиночество в чужом городе не отменяет света единственной, своей звезды, которая, по русской поэтической традиции, в момент трагических переживаний знаменует «краткость земного существования и неизбежное присутствие в бытийном пространстве вечного, творческого бессмертия» [1, с. 2].

В стихотворении «Представь себе... Бескрайними веками...» к созвездию Лебедя летит Земля. В творчестве поэтессы, таким образом, проявляется планетарный взгляд на мир. Вращаясь в космическом пространстве, планета Земля укрупняется, как будто приближаясь к созвездию. Для стихотворения важна доверительная интонация. Неслучайно оно начинается с обращения «Представь себе...». Разговор с близким человеком, другом, читателем, предполагающий узкую коммуникативную позицию, расширяется до масштаба Вселенной, до размышлений о судьбе всей планеты.

Тема бега времени воплощается в образах песочных часов («Строим земное, строим...»), проходящих поездов («Пастух оперся на сосновый посох...»), ветра («Ночной ветер» («Колокольчик дрожит отчего-то»)), художественном описании сменяющих друг друга в лесу времен года («Какая тишь и легкость умиранья...»). В стихотворении «Часы» символом бега времени является циферблат. Темп этого бега то замедляется, воплощаясь в бескрайний путь, то ускоряется, когда героиня смотрит в зеркало.

Лирика Т. Величковской испытала на себе влияние импрессионизма с его особой легкостью, прозрачностью красок и умением отразить даже самые тонкие движения в мире природы. Поэтессу интересует пейзаж равнинной Франции с ее старинными замками, отражающимися в водах Луары.

Пейзаж тонко прописан в цветовом аспекте. Поэтессу привлекают светлые холодные тона, что и придает создаваемому в произведении пейзажу особую прозрачность, воздушность, световую проницательность. Тонкие цветовые гаммы создают сложные оттенки: серебристо-зеленый, бирюзовый. Поэтические этюды автора как будто сошли с полотен французских художников-импрессионистов. Камень в поэтическом контексте символизирует вечность, неизбежность фундаментальность, цветы – жизнь с ее буйством красок и запахов, пластичность и динамику, увядание цветов подчеркивает мимолетность пути земного.

Городские пейзажные зарисовки занимают особое место в лирике Т. Величковской. Примерами таких этюдов могут служить стихотворения «Обреченный сад», «На рынке Marly-le-roy». Городской пейзаж нередко населен, не всегда возвышенный и обычно написан в крепкой реалистической манере.

В стихотворениях Величковской нашла широкое воплощение топонимика Франции: Ванв («О старом Ванве»), Версаль («Версаль»), Ипор (Yport-Sur Mer) («Над морем отвесным...»), Лазурный берег («На рынке»). За каждым упомянутым местечком угадывается культурологический художественный контекст, до боли знакомый автору стихотворений пейзаж. И только в стихотворении «Буживаль», в его финальной части, вместо привычного любования мы видим глубокое чувство отчаяния.

Закат бледнеет, меркнут краски,
А в трепетаньи тополей
Печаль о невозвратном Спасском
И тишине родных полей.

О близком часе парусии
Вещает первая звезда –
Конец любви, конец России,
Конец дворянского гнезда [3].

В созерцательных стихах поэтессы вдруг проявляется «пронизанность интимным страстным чувством» [5, с. 116], подобным тому, что испытывал к Родине Блок.

В лирике поэтессы много символов (букет цветов, золотая рыбка, таинственный перстень, посох). В стихотворении «Цветок и камень» цветок символизирует радость жизни и ее яркие краски, а камень – приглушенную статику и печаль, преграду, гибель. Листок – образ, связанный с собственной судьбой, добавляет в поэтический мир Т. Величковской трагические ноты. Таким образом, яркая жизнь во всей ее красоте воспринимается лирической героиней в образе прекрасного парадного букета. Своя же личная драматическая судьба воплощается в образе одинокого, трепещущего на ветру листа.

Европа и Россия, роскошный букет и красный мак – эти два символа пересекаются в мыслях поэтессы о мире. Однако она смотрит на роскошь французских пейзажей как человек со стороны.

Символично стихотворение «Белый посох», название которого стало заглавием сборника. В нем примечателен образ слепого святого старца. Герой баллады медленно проходит по городу. В стихотворении противопоставлены два звуковых образа: шум толпы и стук палки костяной. Эта антитеза символизирует образ индивида и его жизни, судьбы в людском мире. Земной путь конкретного человека противопоставлен хаосу шумного мира. Так же,

как этот святой старец, до конца дней слепо идет по жизни каждый из нас, посохом нащупывая свою судьбу.

В стихотворении «О музыке» воплощены пессимистичные мысли о времени. Даже в минуты музыки лирическая героиня Величковской думает о конечности бытия, о невозможности реализовать в жизни все задуманное:

Идут минуты, может быть, года,
Но каждый звук – сияющий предтеча,
И в каждом звуке – ожиданье встречи,
Которой не бывает никогда. [4, с. 125].

И тем не менее надежда не исчезает из этих строк: «Последний звук теряется во мгле. / Приходит безнадежное молчанье, / О музыка! – ты сдержишь обещанье, / Но не на этой, на другой земле» [там же]. Умиротворённая интонация, музыкальность пятистопного ямба, внятность и завершённость поэтической мысли создают в этой миниатюре «вневременное художественное пространство, цельное и гармоничное» [6, с. 305].

В лирике Т. Величковской много символов, связанных с образами небесных светил, с религией: Голгофа и Синай («Подъем» («В гору медленно иду я...»)), Вифлеемский грот («Скит»), иконы, свечи, лампы («Деревенский скит»), ангел («Закатный час»). В стихотворении «Рождая, истощается земля...» возникает гармоничный образ божьей благодати.

Космогонические образы буквально рассыпаны по страницам книг Т. Величковской. В этом появилась поэтическая традиция И. Анненского.

Таким образом, двумя основными источниками художественного таланта Величковской становятся мир природы (цветов, звездного неба, золотых гор) и культурологический европейский контекст. Оба они сопряжены в попытке создать гармоничный, живописный мир, в котором лирическая героиня обретает чувство психологического комфорта. В творчестве Величковской отразились как традиции символизма, так и традиции акмеизма, которые проявились в ярком любовании живой жизнью и ее вещественной наполненностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Л.Ф. Трагические сюжеты 1919 года в лирике русских поэтов // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2020. № 3 (28). С. 1–5.

2. *Величковская Т.А.* Белый посох. Стихи. Париж. Рифма, 1952. 46 с. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%92/velichkovskaya-tamara-antonovna/belij-posoh/1> (дата обращения: 01.03.22).
3. *Величковская Т.А.* Цветок и камень. Стихи. Париж, 1981. 105 с. <https://www.litmir.me/br/?b=286020&p=1> (дата обращения: 01.03.22).
4. *Вернуться в Россию стихами: 200 поэтов эмиграции*/ Сост авт. предисл и биогр. свед. о поэтах В. Крейд. М., 1995. 687 с.
5. *Климчукова В.Н.* Творческие свершения А. Блока в оценке Н. Гумилёва // Русский язык в славянской межкультурной коммуникации. Материалы Международной научной конференции, посвящённой памяти доктора филологических наук, профессора К.А. Войловой. Отв. редактор О.В. Шаталова. Москва, 2021. С. 114–120.
6. *Тихомирова А.О.* Женское начало в сборнике В. Ходасевича «Тяжёлая лира» // Русский язык в славянской межкультурной коммуникации. сборник научных трудов по итогам Международной научной конференции, посвящённой памяти доктора филологических наук, профессора К. А. Войловой. Москва, 2020. С. 299–305.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Иванова Елена Владиславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX–XXI веков Московского педагогического государственного университета.

e-mail: ava.ivanov.helen@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Elena V. Ivanova – candidate of philological Sciences, associated Professor of Department of Russian literature of the XX–XXI centuries of the Moscow pedagogical state University.

e-mail: ava.ivanov.helen@mail.ru

ДЕФОРМАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА И ЛИЧНОСТИ В РАССКАЗЕ А.И. КУПРИНА «РЕКА ЖИЗНИ»

Аннотация: В статье рассматривается деформация пространства и личности, изображённая в рассказе А.И. Куприна «Река жизни». В ходе анализа выясняется, что деградация души человеческой для автора становится самой страшной катастрофой, которая может произойти в мире. Человек, обладающий моральными принципами, не может выжить в обществе, поощряющем человеческие пороки. Но в рассказе также очевидна вера Куприна в торжество истинной красоты и нравственности.

Ключевые слова: А.И. Куприн, «Река жизни», деформация, пространство, личность.

Angelina D. Kalinina

MRSU,

Moscow region, Russia

THE DEFORMATION OF SPACE AND PERSONALITY IN A.I. KUPRIN'S STORY "THE RIVER OF LIFE"

Abstract. The article studies the deformation of space and personality depicted in the story of A.I. Kuprin "The River of Life". During the analysis, it ascertains that the degradation of the human soul for the author becomes the most terrible catastrophe that can happen in the world. A person with moral principles cannot survive in a society that encourages human vices. But Kuprin's belief in the triumph of true beauty and morality is also evident in the story.

Keywords: A.I. Kuprin, "The River of Life", deformation, space, personality.

Александра Ивановича Куприна поистине можно считать мастером психологического изображения мира. Гнетущее впечатление от окружающей действительности, испытанное художником, осознание повсеместно попираемых чистоты и красоты, вылилось в создание произведений, отражающих истинное положение вещей в современном писателю обществе. По верному

замечанию Л.А. Смирновой, «“ненасытные глаза” Куприна видели отнюдь не только реалии, а сущностные проявления человеческого бытия» [7, с. 83]. «Сложностям жизни и опасностям буржуазной цивилизации, стирающей уникальность человека, безжалостно раздавливающей его, <...> пожирающей человеческие жизни» [3, с. 211] посвящены многие ранние произведения прозаика XX века.

В рассказе «Река жизни», написанном в 1906 году, писатель со скрупулёзной точностью воссоздал мир пошлости, мещанства, грубости и духовного распада, калечащий и разлагающий его обитателей.

Действие рассказа разворачивается в гостинице, громкое название которой пробуждает самые радужные и яркие ассоциации, связанные с сердцем Балканского полуострова, красивейшей страной с многовековой историей, богатой культурой и древними традициями. К сожалению, в реальности «Сербия» оказывается заведением «третьего разбора» [4, с. 43], где процветают грязь, зловоние, тараканы и клопы. Описание внутреннего «убранства» гостиницы начинается с комнаты хозяйки, своеобразного лица жилища, позволяющего читателю создать первые представления о владельцах данного «пансиона». «Случайная разнофасонная мебель, просиженная, раскоряченная и хромоногая» [4, с. 42], покрытая пылью и паутиной, «сваленные беспорядочно» [4, с. 42] вещи, от которых «в комнате негде повернуться» [4, с. 43], «два окна с тюлевыми грязными занавесками» [4, с. 42] свидетельствуют о нечистоплотности и мещанстве обитателей. «Жёлтые обои» [4, с. 42] на стенах усиливают впечатление нездорового климата гостиницы, царящей в ней пошлости. Довершает картину «раскосое овальное зеркало» [4, с. 42], наклонённое «под углом в 45 градусов» [4, с. 42]. По мнению С.А. Ташлыкова, оно «не столько отражает окружающее пространство, сколько деформирует его» [8, с. 47]. Думается, деформация пространства настолько очевидна, что её уже нечем дополнить. Важно то, что зеркало, предназначенное для людей, их не отражает, т. к. истинно человеческого в них уже не осталось, поэтому в нём виден лишь «крашеный пол и ножки кресел» [4, с. 42]. Чудовищное запустение, нечистоты, сваленные в кучу вещи постояльцев, отобранные за долги, – это не только изображение запущенного хозяевами жилья, это отражение внутренней сущности тех, кто находится в этой гостинице.

Постояльцы «Сербии» – люди, которые со временем утратили духовные и нравственные ориентиры: проститутки, скрывающиеся от правосудия личности без документов, «сельские попы, которые наезжают в город с доносами» [4 с. 43]. Очевидно, разрушение непреходящих ценностей, морали коснулось не только простых обитателей, но и служителей церкви, призван-

ных хранить тайну исповеди, наставлять прихожан на соблюдение законов и заветов Христа.

Владелица гостиницы – «вдова лет тридцати шести – сорока» [4, с. 43], «полунемка, полуполька» [4, с. 43], которую знакомые называют мужским именем Фридрих. Эта «половинчатость» героини также свидетельство деформации. Трудно определить не только её национальность, но и половую принадлежность. Она злая, бесцеремонная, может в любой момент «выкинуть на улицу» [4, с. 43] постояльцев за неуплату, подраться со швейцарами и «выпить наряду с мужчинами» [4, с. 43]; при этом с лёгкостью «отвечает на каждое мимолётное мужское чувство» [4, с. 43].

Деформация личности коснулась самых основ человека. Анна Фридриховна при наличии четырёх детей напрочь лишена материнского начала. Её дети, «двое старших, Ромка и Алечка, <...> младшие – семилетний Адька и пятилетний Эдька» [4, с. 44], всегда голодные и грязные. Адька и Эдька беспрестанно выпрашивают еду; Ромка, только придя из гимназии, с порога заявляет: «Я голодный, как со-ба-а-ака» [4, с. 50]. У мадам Зигмайер к ним нет добрых и ласковых слов, на головы детей бесконечно сыплются ругательства: «байструки», «проклятики», «лайдаки», «лаборданцы». Мать не занимается подрастающим поколением, её не беспокоит вопрос об их образовании, не интересует, кем вырастут её наследники. Вечно голодные дети не думают ни о чём, кроме еды. Старший сын готов продать учебники (так как они не представляют для него никакой ценности) за кусок съестного. При этом взрослая публика гостиницы практически всё время проводит за приготовлением и поглощением пищи. Куприн акцентирует внимание на утробном, животном существовании семьи Зигмайер, где абсолютно утрачены представления о нравственности, духовности, морали.

Довершает чудовищную картину разложения несовершеннолетняя дочь хозяйки гостиницы – Алька. Это «хорошенькая тринадцатилетняя девочка, начинающая рано формироваться» [4, с. 50]. Она уже «всё знает, что может знать взрослая девушка» [4, с. 51]. И не мудрено! Своё свободное время девочка проводит в комнате проститутки Жени, отношения с которой поддерживаются матерью. «Ну что ж, что Женечка девка, зато она женщина самостоятельная» [4, с. 51], – рассуждает Анна Фридриховна. Она закрывает глаза на то, что взрослые мужчины липнут к её ребёнку, заманивают в номера. Страшно то, что всё это нравится ещё не успевшей вырасти девочке. Красивые «мерцающие влажные глаза Алечки» [8, с. 47], излучающие низменные чувства, похоть – символ невообразимой деградации окружающей действительности, вовлекающей в мир разврата детей.

Всех, кто по тем или иным причинам задержался в гостинице, коснулось разложение. Кавалер Анны Фридриховны – бывший офицер, поручик Чижевич. Он занимается гостиничными делами, сожительствует с хозяйкой, но не собирается на ней жениться, т. к. «дорожит свободой и слишком высоко ценит своё *бывшее* офицерское достоинство» [4, с. 45]. Необходимо подчеркнуть, что и его внешность «говорит о *бывшей* красоте и утраченном благородстве» [4, с. 44]. Страшный мир поглотил когда-то красивого человека, стёр из его сознания понятия о долге и офицерской чести, лишил его индивидуальности. «Показательно, что у поручика практически нет ничего своего, он сам, его вещи и поведение маркируется словом чужой. Под подушкой Чижевич хранит “платок с чужой меткой”, донашивает чужое бельё, продает чужие книги, опохмеляется из “маленького пузатого граненого графинчика, из которого пил ещё отец покойного”, является с повинной к любовнице с букетом сирени, “наломанном в чужом саду”» [8, с. 47], – верно замечено С.А. Ташлыковым.

Чижевич обманывает Анну Фридриховну: тратит её деньги, изменяет ей. Мадам Зигмайер в свою очередь устраивает скандал, с шумом выгоняет поручика, а затем наслаждается «униженным видом своего любовника и его покаянными словами» [4, с. 46]. Таковы отношения между мужчиной и женщиной. Здесь нет места любви, самому высокому из человеческих чувств, атмосфера опошления и запустения подавила его.

Праздное, утробное, вялотекущее существование обитателей на какое-то время нарушается самоубийством поселившегося в одном из номеров студента. Предсмертное письмо, оставленное постояльцем, обращено, конечно, не к хозяйке гостиницы и её семье, оно обращено к читателю, а значит, всем нам. «...есть герои, которые поклоняются высокому идеалу и не прощают себе слабость» [7, с. 102], – отметила Л.А. Смирнова.

Студент написал о причинах, побудивших его совершить самоубийство, о людях, «жёстко застывших в своём мирозерцании» [4, с. 55–56], от которых он страдал с самого раннего детства. «Души этих людей мертвы, мысли окоченели в прямых, твёрдых линиях, и сами они беспощадны, как только может быть беспощаден уверенный и глупый человек» [4, с. 57]. Чувство катастрофичности бытия как «...вулканическое извержение потопило всё: боязнь завтрашнего дня, почтение к предкам, любовь к жизни ...» [4, с. 58].

Последняя стадия умерщвления человеческой души, изображённая Курпиным в рассказе, – это равнодушие к жизни и смерти человека. Мадам Зигмайер, наблюдая за тем, как роняют тело студента, кричит: «Так его! <... >

Так ему и надо, подлецу!» [4, с. 62], переживая лишь о том, что в её гостинице из-за этого случая станет меньше постояльцев.

Анна Фридриховна, поручик Чижевич и пришедший на место преступления околоточный надзиратель мгновенно забывают о случившемся: они пьют, едят, танцуют, флиртуют... «Одушевление вещи и овеществление человека происходит практически одновременно. *Человек приобретает статус вещи* – неподвижность, ярлык, номер (“то, что было прежде студентом, уже лежит в холодном подвале анатомического театра... на правой голой ноге выше щиколотки толстыми чернильными цифрами у него написано: 14”); и в это же самое время *вещь*, музыкальный ящик “Монопан”, начинает звучать: *обретает душу*» [8, с. 48], – комментирует развязку С.А. Ташлыков.

Трагичность ситуации заключается в том, что человек, обладающий моральными принципами, не может выжить в обществе, которое поощряет, культивирует все человеческие пороки. Обесценивание, «оподление души человеческой» [4, с. 58] становится самой страшной катастрофой, которая может произойти в мире.

«Для самого Куприна неиссякаемой была мечта о “новой жизни, полной веселого труда, уважения к человеку, взаимного доверия, красоты и добра”» [7, с. 84], – подчеркнула Л.А. Смирнова. Ей вторит современная исследовательница: «Ключевыми в мироощущении Куприна всегда являлись категории созидательных добра и любви, о чём, без сомнения, свидетельствует всё его творчество» [9, с. 68]. Своеобразие купринского просветлённо-трагического реализма, вытекающего из творчески преломлённого жизненного опыта писателя, подчёркивает и О.В. Макеева: «Своими рассказами <...> он как бы говорил: да, жизнь не праздник, она бывает трагична и страшна, но она же – мудра и прекрасна [5, с. 60]. По мнению Э. Полоцкой, Куприн «вольно или невольно следовал принципу Чехова: изображать жизнь такой, какая она есть, но так, чтобы чувствовалось, какой она должна быть» [6, с. 125]. Не зря студент в предсмертном письме, за несколько минут до рокового выстрела, говорит о «неодолимой Реке жизни» [4, с. 60]. О непременной доле оптимизма даже в изображении «отталкивающих явлений действительности», о «склонности автора к глубинному и ступенчатому анализу истоков тех или иных деяний» пишет А.М. Вишневская [1, с. 24]. Река жизни из мечтаний бедного самоубийцы, которая «смоет рано или поздно, снесёт все твердыни, оковавшие свободу духа» [4, с. 60], – символ, вынесенный в заглавие рассказа.

Поэтому есть надежда на спасение человеческой души, надежда на преодоление духовного обнищания, на торжество истинной красоты и нрав-

ственности. Ведь «где была раньше отшельничья пошлость — там делается величайшая глубина героизма» [4, с. 60].

«Многообразие смысловых оттенков в маленьком рассказе – свидетельство писательского таланта Александра Куприна», – справедливо замечено Е.А. Ильиной [2, с. 66]. Художник XX века в одном произведении представил и чудовищную картину деградации человеческой сущности, искажающей духовное пространство вокруг себя, и указал вектор её спасения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вишневская А.М. Феномен «загадочность» в ранних рассказах А.И. Куприна // Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи («II Смирновские чтения»). Материалы II Международной научной конференции. М., 2016. С. 20–24.
2. Ильина Е.А. Культурно-исторический подтекст рассказа «Шторм» Александра Куприна // Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи («IV Смирновские чтения»). Материалы IV Международной научной конференции. М., 2021. С. 62–67.
3. Князева Е.Г. Своеобразие художественной организации и языка рассказа А.И. Куприна «Куст сирени» // Вестник Костромского государственного университета. 2018. Т. 24. № 3. С. 211–214.
4. Куприн А.И. Собрание сочинений: В 5 томах / Под ред. Н.Н. Жегалова. Т. 3. М.: Издательство «Правда», 1982.
5. Макеева О.В. Специфика рождественских рассказов А.И. Куприна // Нива Господня. Вестник Пензенской Духовной Семинарии. 2019. № 4 (14). С. 58–63.
6. Полоцкая Э. Реализм Чехова и русская литература конца XIX – начала XX вв.: Куприн, Бунин, Андреев // Развитие реализма в русской литературе. М.: Наука, 1974. С. 77–164.
7. Смирнова Л.А. Русская литература конца XIX – начала XX века: Учеб. для студентов пед. ин-тов и ун-тов). М.: Лаком-книга, 2001. 400 с.
8. Ташлыков С.А. Куприн: пространство и герой в прозе 1900-х годов // Сибирский филологический журнал. 2011. № 2. С. 44–51.
9. Тихомирова А.О. «Рассказы в каплях»: к вопросу о тенденциях художественного сознания А.И. Куприна // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2013. № 5. С. 65–69.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Калинина Ангелина Дмитриевна – студентка 4 курса факультета русской филологии Московского государственного областного университета;
e-mail: linakalinina12@mail.ru.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Angelina D. Kalinina – the 4th year student of the Faculty of Russian Philology of the Moscow state regional University;
e-mail: linakalinina12@mail.ru.

Карпачева Татьяна Сергеевна

МГПУ,
Москва, Россия

ПРАВО НА ЖИЗНЬ: ОСМЫСЛЕНИЕ ФИНАЛА ПОВЕСТИ И.А. БУНИНА «МИТИНА ЛЮБОВЬ» В ЦЕННОСТНОМ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОМ АСПЕКТЕ

Аннотация. В статье рассматривается финал повести И.А. Бунина «Митина любовь» с применением междисциплинарного подхода. Автор статьи полемизирует с исследователями, нивелирующими ценность человеческой жизни и романтизирующими самоубийство в литературе. Суицид в «Митиной любви» и вообще в художественном пространстве русской литературы – это всегда трагедия, поскольку ценность жизни незыблема.

Ключевые слова: Бунин, Митина любовь, суицид, жизнь как ценность.

Tatiana S. Karpacheva

MGPU,
Moscow, Russia

RIGHT TO LIFE: COMPREHENSION OF THE FINALE OF I.A. BUNIN'S NOVELLA «MITYA'S LOVE» IN THE VALUE INTERDISCIPLINARY ASPECT

Abstract. The article discusses the finale of the story by I.A. Bunin «Mitya's Love» using an interdisciplinary approach. The author of the article argues with researchers who level the value of human life and romanticize suicide in literature. Suicide in «Mitya's Love» and in general in the artistic space of Russian literature is always a tragedy, because the value of life is unshakable.

Keywords: Bunin, Mitya's love, suicide, life as a value.

Жизнь человека признана главной ценностью в современном обществе. Во Всеобщей декларации прав человека (1948 г.) провозглашены «ценность человеческой личности» и право каждого человека на жизнь (ст. 3). Человек, его права и свободы являются высшей ценностью, охраняемой законом в России (ст. 2 Конституции РФ).

Осознание ценности жизни каждого человека лежит в основе оформившейся в середине XX века в отдельную область знаний мультидисциплинар-

ной науки суицидологии, исследующей причины суицидального поведения и способы предотвращения его. Современные ученые, изучающие феномен суицида, сходятся в том, что суицидент вообще практически никогда не хочет умирать. Так, Н.В. Говорин и А.В. Сахаров считают, что, совершая суицидальные действия, «человек не хочет умирать, то есть не видит смерть как цель, но тем не менее желает прекратить воспринимать окружающую обстановку или определенным образом уйти из нее» [7, с. 8]. Основатель российской суицидологии А.Г. Амбрумова убеждена в том, что в таких случаях «человек посылает таким образом сигнал бедствия, апеллируя к чувствам партнера, других близких и даже посторонних людей» [2, с. 16]. Согласие с суицидологами мы находим и в юридических работах, посвященных рассмотрению проблемы криминального суицида (доведения до самоубийства либо склонения к нему). Ю.А. Уколова приходит к выводу о том, что «наступление собственной смерти не является самоцелью потерпевшего, поскольку при появлении возможности иного решения проблемы человек откажется от совершения опасных для своей жизни действий. Целью <суицидального> поведения является избежание страданий» [21, с. 8].

Интересно отметить, что, рассматривая проблему «молодежных» суицидов, часто носящих подражательный характер и получивших в психологии название «синдрома Вертера» (по имени главного героя романа Гете «Страдания молодого Вертера»), врачи говорят о серьезной проблеме романтизации суицида средствами искусства и «призывают на помощь» Н.В. Гоголя, а также апеллировавшего к нему А.Ф. Кони: «Гете, опоэтизировавший самоубийство как средство разрешения любовной драмы, не мог, естественно, предвидеть подобного воздействия своего произведения. Романтическая смерть в ситуации отвергнутой любви за два столетия превратилась в литературный штамп и стала моделью поведения в реальной жизни <...> Число жертв, усвоивших этот поведенческий шаблон и не выработавших к нему критического отношения, не уменьшается в наши дни, хотя большинство из них не знакомы с произведением Гете, а усвоили эту модель из других источников <...> А.Ф. Кони, не разделяя упреков, которые делались Гете за его произведение и признавая “глубокий нравственный характер этого произведения <...>”, вместе с тем указывал на то, что “не все пишущие держатся завета Гоголя о том, что “со словом нужно обращаться честно”, имея в виду современную ему литературу и кинематограф, представляющий “методологию преступлений и сцены самоубийств, действующих заразительно на молодое поколение”» [3, с. 64–65].

На рубеже XIX–XX вв. А.Ф. Кони неспроста бил тревогу, осмысливая массовость самоубийств, особенно среди молодежи: «Случаи самоубийства перестали быть единичным, хотя и частым, окончанием расчетов с жизнью, а обратились в целое общественное явление, даже в бедствие, заслуживающее внимательного изучения и обдуманной борьбы с ним» [11]. В популярных изданиях начала XX в. действительно часто печатались произведения с суицидальными сюжетами, авторы которых, в отличие от мастеров слова, раскрывавших всю трагичность оборвавшихся человеческих жизней, не уделяли должного внимания характерам героев, их внутреннему миру, и, соответственно, суицид «прочитывался» читателем не как трагедия, а как «единственный выход» из затруднительной жизненной ситуации. Так, в ноябрьском номере за 1913 г. журнала «Женское дело» был опубликован рассказ Е.И. Шведера «На Иматре», где героиня, приехав с мужем в Финляндию и узнав из записки, сделанной в книге для приезжающих, что в этой же гостинице год назад он останавливался с любовницей, бросается в водопад. Характер героини практически не раскрыт; в рассказе прослеживается не столько трагедия загубленной жизни, сколько мысль о том, что самоубийство является единственным решением сложных жизненных вопросов.

Однако все же в художественных произведениях, представляющих собой культурно-историческую ценность, самоубийство героя – это всегда трагедия, за которой стоит боль автора, даже если, на первый взгляд, кажется, что самоубийство окружено романтическим ореолом. Согласно выведенной А.С. Пушкиным формуле, «гений и злодейство – две вещи несовместные», и поэтому ни одно настоящее произведение искусства не может нести разрушительную идею и нивелировать ценность человеческой жизни. На наш взгляд, не столько в самих художественных произведениях, сколько в интерпретации исследователей часто романтизируется суицид, и притом в противовес позиции автора. В отличие от ученых – медиков, психологов, юристов, исследователи филологи часто придерживаются некоего нравственного релятивизма при осмыслении суицидальных сюжетов в художественных произведениях и, скорее всего, невольно обесценивают человеческую жизнь.

Так, Н.И. Николаев и Т.В. Швецова считают самоубийство героини «Бедной Лизы» Н.М. Карамзина, открывшей череду героинь-самоубийц в русской литературе, актом «глубоко творческим, поэтому и не вызывающим авторского осуждения» [14, с. 254] и предлагают в этом же ключе рассматривать и последующие суицидальные сюжеты в русской литературе. В явно положительном смысле интерпретирует волновые всплески суицидов среди русской интеллигенции в XIX и начале XX в. М.С. Сороцкий. В

духе Кириллова, героя «Бесов» Достоевского, автор считает суицид актом некой внутренней свободы, «актом самоуправства, произвольным, независимым от власти и общественного контроля» [19, с. 66]. Особую тревогу вызывает романтизация суицидальных сюжетов в школьных учебниках по литературе: суицид преподносится для школьников как «героизм», «самопожертвование» и т.д. Так, в учебнике для 10 класса под ред. Ю.В. Лебедева трагическая гибель Катерины, героини драмы А.Н. Островского «Гроза», героизируется, называется «последней вспышкой одухотворенной любви к Божьему миру: к деревьям, птицам и травам», отождествляется со смертью праведницы, ставится в один ряд со случаями массового самосожжения старообрядцев, которые тоже представлены как подвиг [12, с. 196–197].

Обращавшиеся к осмыслению финала повести И.А. Бунина «Митина любовь» – самоубийству героя – исследователи также в ряде случаев романтизируют трагедию героя, фактически обесценивая его жизнь. Начиная с Ф.А. Степуна, сложилась традиция понимать самоубийство героя как победу «вожделения» над любовью (имеется в виду эпизод с Аленкой) [20]. Эту же мысль о «темной власти полового влечения» повторяет А.А. Волков [6, с. 293], та же идея закрепились и в комментариях к полному собранию сочинений Бунина в 13 т.: «...самоубийство героя становится для него *единственным избавлением* (! – Т.К.) и от унижительной “диктатуры пола”, и от тривиальной обыденности жизни» [5, с. 478]. Вообще удивительно, насколько спокойно, как само собой разумеющееся, исследователи утверждают, что самоубийство героя или героини (и это касается не только «Митиной любви») является «единственным выходом / избавлением» от переживаний любовной драмы. Разумеется, сложно представить, чтобы для гуманиста Бунина, продолжателя традиций русской классики в литературе, жизнь человеческая обладала бы столь незначительной ценностью, что измена любимого человека являлась бы прямым основанием для самоубийства.

Один из современных молодых ученых по поводу финала повести уже совсем безапелляционно заявляет, что «если погибает любовь, то и жизнь уже не нужна» [23, с. 64]. А Л.А. Колобаева пишет о «некоем примиряющем чувстве» «в сочетании с пафосом благословляющего, благодарного принятия бытия» [10, с. 88–89] и соотносит финал «Митиной любви» с пушкинским стихотворением «Я вас любил...», где «“томление” ревности побеждается смиренным признанием права другого на свободный выбор» [10, с. 88]. Суицид – это как раз-таки *неприятие бытия*, и никакого «смирненного признания» Катин поступок у Мити не вызывает. В наибольшей же степени, на наш взгляд, обесценивает жизнь и трагедию героя О.В. Сливцкая. Митя

кажется автору «незначительным», а его самоубийство «предопределенным» [17, с. 238]; да и сама смерть Мити, как считает автор, не смерть вовсе, так как «смерть, когда она сопряжена с Эросом, – это не отрицание жизни, а бытие, перешедшее через точку Великого предела»¹ [17, с. 238].

Почти никто из обращающихся к повести исследователей не замечает страданий, душевной боли Мити. Редким исключением являются работы Л.А. Смирновой [18] и В.Н. Климчуковой [9], в которых слышится живое, человеческое сострадание главному герою. Так, Л.А. Смирнова, убеждена, что именно «страдания героя и составляют содержание произведения» [18, с. 133]. Интересно отметить, что именно такое понимание повести совпадает с пониманием учеными медиками и юристами суицидального поведения как «избежания страдания», желания «уйти от окружающей обстановки», а не стремления к смерти. Финал произведения Л.А. Смирнова совершенно справедливо называет «страшным» (и мы абсолютно убеждены, что любое другое прочтение суицидального сюжета говорит лишь о том, что система ценностей самого исследователя не соответствует аксиологии русской литературы).

Согласно определению А.Г. Амбрумовой и В.А. Тихоненко, суицидальное поведение – это «следствие социально-психологической дезадаптации личности в условиях переживаемого микросоциального конфликта» [4, с. 12]. Ученые выделяют «суицидоопасные типы реакций», среди которых «наиболее часто <...> встречаются аффективные реакции – психалгии» [4, с. 12]. Именно такой реакцией «психалгии» (острой, или «невynosимой», душевной боли – термин, введенный в научный оборот А.Г. Амбрумовой, по аналогии с «ностальгией» – Т.К.), вызвано, на наш взгляд, и самоубийство Мити. Реакция психалгии определяется как «ощущение “душевной боли”, возникающей на высоких степенях интенсивности отрицательной эмоции» [4, с. 24]. Совершая самоубийство, Митя и пытается избавиться от «душевной боли»: «Она, эта боль, была так сильна, так нестерпима, что, не думая, что он делает, не сознавая, что из всего этого выйдет, страстно желая только одного – хоть на минуту избавиться от нее и не попасть опять в тот ужасный мир, где он провел весь день и где он только что был в самом ужасном и отвратном из всех земных снов, он нашарил и отодвинул ящик ночного столика, поймал холодный и тяжелый ком револьвера и, глубоко и радостно вздохнув, раскрыл рот и с силой, с наслаждением вы-

¹ Орфография авторская. Какой предел имеется в виду и куда переход, автор не поясняет – Т.К.

стрелил» [5, с. 431]. Исследователи чаще всего обходят стороной эти последние строки произведения, будто не решаясь писать о том «наслаждении», которое испытывает Митя, умирая. А между тем это не «наслаждение смертью», а наслаждение найденным «средством» избавления от страданий – и здесь Бунин, опережая время, предвосхищает открытия в понимании суицида в современном научном знании.

Фактически вся вторая часть повести представляет собой отображенную в гениальной художественной форме «предиспозиционную» (предшествующую, собственно, самому суицидальному акту) стадию суицидального поведения. Современные суицидологи выделяют характерные для нее признаки: возможны «аффективные, бредовые, галлюцинаторные переживания», и сам конфликт, в условиях которого совершается суицид, «сопровождается крайне тягостным переживанием напряжения и стремлением его ликвидировать» [4, с. 11]. Все это, как мы помним, есть и у Бунина: от голоса дьявола, слышимого Митей в саду, до сна-галлюцинации, в котором ему видится эротическая сцена Кати с «бритым господином», и он просыпается от ужаса, как будто бы сам только что совокуплялся с ним. Метафора здесь совершенно прозрачна: Митя и Катя – своей первой, детской, практически невинной, хотя и вполне телесной, любовью стали «единым целым», поэтому Митя, «прозревающий», как Катя отдается *чужому*, сам чувствует ужас этого соития. По наблюдениям ученых, для «реакции психалгии» характерен также «поиск и переход к новым стратегиям поведения, направленным на избавление от страдания» [4, с. 24]. Именно этот переход к «новым стратегиям поведения», для того чтобы избавиться от «невыносимой душевной боли», виден в случайной связи Мити с Аленкой. Лишь для того чтобы «освободиться» от наваждения, вызванного Катей («Катя стала уже истинным наваждением» [5, с. 409]), Митя соглашается на план старосты устроить ему свидание с Аленкой, а вовсе не потому, что не может противостоять «инстинктам», «диктатуре пола» и «вожделению».

Сводя глубочайшую трагедию личности к «фрейдистским» переживаниям, исследователи, сами того не замечая, представляют героя примитивным и недалеким, что уже совсем не соответствует этому образу в произведении: как мы помним, в деревне Митя много читает (даже староста, замечая это, говорит ему, что «книжка <...> не уйдет»), Бунин очерчивает вполне серьезный круг его чтения: Писемский, лирика Фета, Тургенева, притом стихи он знает и читает наизусть. Автор настойчиво показывает, что во всей истории с Аленкой Митя действует «против воли»: «Ничего бы я не стал скучать, будь дело путное и верное, – ответил *вдруг* (курсив наш – Т.К.) Митя

бесстыдно» [5, с. 415]; «За этим дело не станет, – ответил Митя, опять *против воли*» (курсив наш — Т.К.) [5, с. 415]. Митя «против воли», как бы даже неожиданно для себя подстраивается под небрежный тон старосты, соглашаясь на свидание с Аленкой, идет у него на поводу, даже говорит чужими словами, сам себе удивляясь: «Опять мелькнула ужасавшая уже третий день мысль: “Что я делаю! Я с ума схожу!” Он чувствовал себя лунатиком, покоренным чьей-то посторонней волей, все быстрее и быстрее идущим к какой-то роковой, но неотразимо влекущей пропасти» [5, с. 422].

Только в середине XX в. такое состояние будет описано в науке как потенциально опасное. Так, А.Г. Амбрумова выделяет «астенизацию» и «постепенное снижение эффективности деятельности механизмов психологической защиты» суицидента и указывает на феномен «скованности воли» перед «ударами судьбы». «Тяжелые эмоциональные нагрузки, – отмечает исследователь, – воспринимаются как удары судьбы, противодействия которым быть не может» [1, с. 45–46]. Из исследователей на пассивность и бессилие Мити, когда он не может противостоять идее старосты свести его с Аленкой, обращает внимание Л.А. Смирнова, в чьих работах осмысление трагедии Мити наиболее близко к современному пониманию суицида в медицинской и психологической науке: «Митя добровольно, как неотвратимое, принимает совершающееся с ним. В разговоре с циничным старостой, “торгующим” девками, он отвечает согласием “неожиданно для себя самого”. А затем все пошло неостановимым и примитивным ходом, от которого Митя не хотел и не мог отстраниться» [18, с. 137]. Показательно, что «предиспозиционная» стадия суицидального поведения, которая только через полвека будет описана наукой, показана здесь с поразительной четкостью.

Как отмечает А.Г. Амбрумова, «причины суицидального поведения должны анализироваться в связи с общим состоянием современной культуры и в контексте господствующих в нашем обществе этических норм, мировоззренческих представлений о сущности жизни и смерти, с учетом особенностей массовой психологии» [2, с. 15] и ставит статистику суицидов: их всплески и спады – в зависимости от общественной нравственности, от социально-экономических причин и идеологий, распространенных в том или ином обществе. Если рассматривать в этом аспекте, в контексте эпохи, сюжет «Митиной любви», то нельзя не отметить, что повесть отображает не только личную трагедию, но и трагедию всей эпохи Серебряного века, когда всплеск суицидов, в особенности среди молодежи, вырос в целую «эпидемию», которая стала предметом беспокойства не только публицистов, но и ученых-медиков.

Именно в это время в России начинают появляться первые специализированные научные труды, посвященные суицидальному поведению. В 1913 г. вышло исследование врача-психиатра профессора И.А. Сикорского «Психологическая борьба с самоубийством в юные годы», где автор указывает на массовость суицидов и суицидальных попыток: «... самоубийство <...> стало обычным, повседневным явлением жизни, обратилось в очередную рубрику газетных хроник, как самое обыкновенное уличное событие, в котором внешность и порой сенсация поглощают собою человека, ставшего жертвой величайшего несчастья. <...> Самоубийство наших дней получило в известной степени печать скорого, доступного, мало обдуманного приема – разрешать основные вопросы жизни и бытия. Опасность социального зла самоубийств усугубляется еще и тем, что оно охватило интеллигенцию страны в большей степени, чем другие классы, и нравственная инфекция, по этой причине, стала более интенсивной и злобной» [15, с. 3–4].

В знаменитой работе А.Ф. Кони «Самоубийство в законе и жизни» приведены ужасающие статистические данные, согласно которым только в течение лета 1911 г. (пик суицидальной активности в начале XX в.) в водопад Иматра в Финляндии бросилось 59 человек [11]. Писатель и критик Г.И. Чулков в очерке «Самоубийцы» также обращает внимание общественности на эту проблему: «... армия добровольных “смертников” становится с каждым днем все значительнее и больше, и эти обреченные окружают нас со всех сторон и влияют на нашу жизнь» [22, с. 56]. Примечательно, что, призывая современников не закрывать глаза на «эпидемию самоубийств», он апеллирует к Достоевскому: «Однако надо помнить слова Достоевского: “Всякий перед всеми за всех виноват”. И мы все ответственны за этих самоубийц» [22, с. 62], то есть в качестве средства для «профилактики» самоубийств видит равнодушие к боли другого, преодоление замкнутости на самом себе, то «соборное сознание», о котором говорил старец Зосима у Достоевского (приведенные Чулковым слова «Всякий перед всеми за всех виноват» – это мысль старца Зосимы в романе «Братья Карамазовы»).

Острой общественной проблемой стало снижение до почти абсурдных границ возраста самоубийц: в начале XX в. самоубийства стали распространены даже среди детей. В 1910 г. в Санкт-Петербурге была организована специальная комиссия, возглавляемая врачом Г.И. Гордоном, которая исследовала проблему роста детских самоубийств [16, с. 30]. Современный историк А.Б. Ляровский, посвятивший монографию подростковым суицидам рубежа XIX–XX вв., приводит статистику, согласно которой в 1909–1911 гг. Москва и Петербург вышли на первое место по числу суицидов среди европей-

ских городов. В 1909 г. за месяц в Петербурге совершалось в среднем 199, а в Москве – 87 самоубийств и покушений на самоубийства; в 1910–1911 г. почти половина самоубийц в российских столицах были молодыми людьми в возрасте до 20 лет [13, с. 6–7], что противоречило, отмечает ученый, «обще-европейской тенденции увеличения процента самоубийств с возрастом, установленной Дюркгеймом» [13, с. 7].

Изучая проблему подростковых суицидов рубежа XX–XXI вв., ученые указывают на рост суицидов среди учащихся во время экзаменов, суициды подмастерьев-ремесленников из-за невыносимых условий жизни, и, как одну из причин, выделяют разрыв семейных и родственных связей: «Анкетирование, проведенное в Санкт-Петербурге в 1912 г. среди учащихся, показало, что духовная связь между родителями и детьми существует у юношей в 54,1 %, у девочек в 44,6 %» [16, с. 34]. Неизвестно, с помощью каких вопросов выявлялась «духовная связь», но самоубийство Мити с очевидностью иллюстрирует его абсолютное и тотальное одиночество в «родовом гнезде». Дома, где, казалось бы, «стены помогают» (Митя буквально чувствует свое родство с этими стенами: «радостны, милы были даже желтенькие обои на стенах, все те же, что желтели в его детстве» [5, с. 413]), не оказалось рядом ни одного человека, способного увидеть «нестерпимую душевную боль» юноши и помочь ему. Мать, единственный близкий человек, кто чувствует, что с сыном что-то происходит, считает его вполне взрослым и полагает излишним задавать вопросы. Единственный совет, который она дает ему, – съездить к соседям Мещерским, где «полон дом невест». Староста понимает тоску барины по-своему и устраивает ему свидание с Аленкой.

Здесь легко увидеть несоответствие авторского изображения героя восприятию окружающих. Если все окружение Мити считает его вполне взрослым, «молодым барином», то в изображении автора Митя – еще ребенок, нуждающийся в помощи. И в этой связи нельзя не обратить внимание на имена героев: Митя и Катя (подробнее об этом см.: [8]). Неспроста в повести автор не называет их полными именами: Дмитрий и Екатерина (или, на манер русской классики, – Катерина). Уменьшительные имена героев дают понять читателю, что и Митя, и Катя – дети. Именно потому, что герои – дети, они стремятся повторять модели поведения, свойственные взрослым. Кате хочется быть похожей на какую-нибудь известную актрису, и она напускает на себя видимость «тайной порочной опытности» [5, с. 384]. Митя замечает ее «склонность повторять чужие слова» [5, с. 386] – типичная детская черта, желание копировать, примерять на себя различные образцы поведения. «Детьми» уже прямо называет Митю и Катю Митин товарищ –

Протасов: «Чистые вы дети, прости Господи!» [5, с. 391], притом слово «чистые» можно прочитать здесь и как «настоящие», и как «невинные». В контексте дальнейшей ироничной речи Протасова «чистые» должно иметь значение «настоящие», но двойной смысл этого слова служит намеком на авторское отношение к героям: «Митина любовь» – повесть о чистых, невинных, доверчивых и открытых детях, об их сломанных судьбах. «Подражание» «взрослым образцам поведения» приводит Митю и к связи с Аленкой, и – далее – к смерти. Как мы помним, «Вертером из Тамбова» называет Митю непосредственно перед его отъездом в деревню Протасов. Тогда же Митя из открытого напротив своей комнаты окна слышит «Азру» – популярный романс на стихи Г. Гейне о невольнике, полюбившем «дочь султана», заканчивающийся словами: «Полюбив, мы умираем». Это пение – не просто художественный прием и предвестие скорой гибели самого героя: Митя слышит голос эпохи.

Однако «подражательный» суицид Мити, «вписывающийся» в контекст эпохи Серебряного века, не умаляет личной трагедии героя, фактически еще ребенка. Гибель Мити, возможно, спровоцирует череду новых трагедий: мы можем лишь догадываться, какой «милльон терзаний» ждет Катю после этого известия, как будет винить себя мать за то, что не увидела «душевной боли» сына, и неспроста его самоубийство совпадает с приездом брата и сестры – гимназистов Ани и Кости, которые, приехав на каникулы в родной дом, в свое «дворянское гнездо», станут свидетелями гибели брата. Митина любовь, с которой он остается «один на один», превращается в разрушительную силу, выстрел Мити – подражательный суицид – резонансом может вызвать и другие «подражания».

Напоминание Г.И. Чулковым слов Достоевского, точнее старца Зосимы, о виновности «всех за вся» совпадает и с общим мнением ученых, обращавшихся к исследованию суицидального поведения: «Изучение предсмертных записок суицидентов свидетельствует о том, что многие лица, покончившие с собой, могли быть спасены при соответствующих усилиях со стороны родственников, медиков и немедиков» [3, с. 74]. Митя, равно как и многие реальные дети эпохи Серебряного века, заигравшиеся в «подражание», не дождались этой помощи, но «имеют право» на наше, читательское сочувствие. Не потому героини-самоубийцы (Бедная Лиза, Катерина в «Грозе», Анна Каренина, Митя, Желтков в «Гранатовом браслете» и др.) не вызывают «авторского осуждения» [14, с. 254], что акт самоубийства якобы «творческий» – нет, акт самоубийства всегда разрушителен, а потому, что эти герои заслуживают писательского, а значит, и читательского сострадания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амбрумова А.Г. Непатологические ситуационные реакции в суицидологической практике // Научные и организационные проблемы суицидологии. Сборник научных трудов. М., 1983. С. 40–52.
2. Амбрумова А.Г. Психология самоубийства // Медицинская помощь, 1994, № 3. С. 15–19.
3. Амбрумова А.Г., Постовалова Л.И. Анализ предсмертных записок суицидентов // Научные и организационные проблемы суицидологии. Сборник научных трудов. М., 1983. С. 53–74.
4. Амбрумова А.Г., Тихоненко В.А. Суицид как феномен социально-психологической дезадаптации личности // Актуальные проблемы суицидологии. Труды НИИ Психиатрии, М., 1978. Т. 82. С. 7–28.
5. Бунин И.А. Полное собр. соч.: в 13 т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 4. 536 с.
6. Волков А.А. Проза Ивана Бунина. М.: Моск. рабочий, 1969. 448 с.
7. Говорин Н.В., Сахаров А.В. Суицидальное поведение: типология и факторная обусловленность. Чита: Читинская гос. мед. академия, 2008. 178 с.
8. Карпачева Т.С. Суицид в повести И.А. Бунина «Митина любовь» и исторической реальности Серебряного века: междисциплинарный подход к проблеме // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета, 2021, № 3. С. 112–120.
9. Климчукова В.Н. Бессознательные проявления высокого чувства у героев И.А. Бунина («Грамматика любви», «Митина любовь») // Словесное искусство Серебряного века и русского зарубежья в контексте эпохи (IV Смирновские чтения). Материалы IV Междунар. науч. конф. М.: МГОУ, 6–7 февраля 2020 г. С. 84–90.
10. Колобаева Л.А. Тайна пушкинской «легкости» в прозе И.А. Бунина // Вестник МГУ. Сер. 9 «Филология», 1999, № 3. С. 77–89.
11. Кони А.Ф. Самоубийство в законе и жизни // Кони А.Ф. Избранные произведения / Классики юридической психологии / [Электронный ресурс] URL: <http://yurpsy.com/files/biblio/koni/05.htm> (дата обращения: 22.02.2022).
12. Лебедев Ю.В. Русский язык и литература. Литература. 10 класс. Учеб. для общеобразоват. организаций. Базовый уровень. В 2 ч. Ч. 1. М.: Просвещение, 2018. 367 с.
13. Лярский А.Б. «Простите, дорогие папа и мама». Родители, дети и борьба с подростковыми самоубийствами в России конца XIX – начала XX века. СПб.: Крига, Победа, 2017. 600 с.
14. Николаев И.Н., Швецова Т.В. Мотивы самоубийства героинь повестей И.С. Тургенева // Проблемы филологии, куьлтурологии и искусствознания, 2014, № 4. С. 251–259.

15. *Сикорский И.А.* Психологическая борьба с самоубийством в юные годы. Киев: Типография т-ва И.Н. Кушнерев и К, 1913. 44 с.
16. *Синова И.В.* Самоубийства детей как социальная проблема на рубеже XIX–XX вв. // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2012, № 4. С. 29–35.
17. *Сливицкая О.В.* Космическое мироощущение И.А. Бунина // Труды объединенного научного центра проблем космического мышления, 2009. Т. 2. С. 213–239.
18. *Смирнова Л.А.* Иван Алексеевич Бунин: жизнь и творчество. М.: Просвещение, 1991. 192 с.
19. *Сороцкий М.С.* Суицидальные тенденции в русской культуре конца XIX в. // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2019, № 4. С. 59–66.
20. *Степун Ф.А.* Литературные заметки: И.А. Бунин (По поводу «Митиной любви») // Литература, 2001, № 42 (474). [Электронный ресурс]. URL: <https://lit.lsept.ru/article.php?ID=200104203> (дата обращения: 22.02.2022).
21. *Уколова Ю.А.* Проблемы квалификации доведения до самоубийства как преступного деяния // Автореферат дисс. ... к. ю.н. М., 2008. 24 с.
22. *Чулков Г.И.* Самоубийцы // Вчера и сегодня. Очерки. М.: Северные дни, 1916. С. 56–64.
23. *Чэнь Дайцай* Тема любви и природы в повести «Митина любовь» // Достижения вузовской науки, 2016, № 20. С. 64–71.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Карпачева Татьяна Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета;
e-mail: KarpachevaTS@mgpu.ru

INFORMATION ABOUT AUTHOR

Tatiana S. Karpacheva – candidate of Philological Sciences, associate professor of the Department of Russian literature at Moscow City University;
e-mail: KarpachevaTS@mgpu.ru

ТАЙНА ДУШИ РУССКОГО ЧЕЛОВЕКА В РАННИХ РАССКАЗАХ И.С. ШМЕЛЁВА

Аннотация. Статья посвящена исследованию особенностей изображения человеческих характеров в дореволюционном творчестве И.С. Шмелёва. В произведениях «Мой Марс», «Пугливая тишина», «Росстани», «Последний выстрел», «Пряник», «Стена», «Подёнка», «В норе» рассматриваются взгляды героев на жизнь, их представления о духовности и нравственности. Писатель противопоставил социальным противоречиям и деградации личности веру в добро и красоту, во внутренние духовные силы человека.

Ключевые слова: И.С. Шмелёв, ранние рассказы, душа, нравственная сила, духовное опустошение.

**Vera N. Klimchukova,
Anna Z. Iosifova**

MRSU

Moscow region, Russia

THE MYSTERY OF THE SOUL OF A RUSSIAN MAN IN THE EARLY STORIES OF I.S. SHMELEVA

Abstract. The article is devoted to the study of the features of the image of human characters in the pre-revolutionary works of I.S. Shmelev. In the works “My Mars”, “Shy Silence”, “Rosstani”, “Last Shot”, “Gingerbread”, “Wall”, “Mayfly”, “In the Hole” are considered the characters’ views on the life, their ideas about spirituality and morality. The writer contrasted the social contradictions and degradation of the individual with faith in goodness and beauty, in the inner spiritual forces of man.

Keywords: I.S. Shmelev, early stories, soul, moral strength, spiritual devastation.

Первый период творчества И.С. Шмелёва характеризуется расцветом своеобразного писательского таланта. Этот талант проявился в особом лиризме повествования и одновременно в проникновенном чувствовании художником XX века трагедии мироздания. «Основная идея творчества И.С. Шмелёва – поиск духовно-нравственных ориентиров в традициях русской культуры, размышлениях о русском народе, о русской духовности», – подчеркнула Л.В. Ковалева [2, с. 92]. С позиций верующего человека Шмелёв уловил тончайшие переживания личности, предпринял попытку психологического изображения нюансов человеческого сознания. Действительно, «внутренний сюжет и используемая автором образная и лейтмотивная система свидетельствуют о начале формирования философско-художественного осмысления действительности в духе русского православия» [3, с. 351].

В рассказе «Мой Марс» эгоистичная разноликая толпа на пароходе, занятая лишь своими интересами, вдруг преобразается и начинает переживать за жизнь собаки, нечаянно упавшей в море. Непослушный пёс Марс, ранее мешавший и раздражавший многих пассажиров, теперь становится героем дня, потому что в его спасении все принимают непосредственное участие. Неожиданно раскрываются лучшие человеческие качества, стираются различия между людьми: «Когда вдруг все почувствовали одно, всем общее, что таилось у каждого, далеко запрятанное, но такое теплое и хорошее, и на короткое время стали детьми... чистыми детьми» [8, т. 1, с. 295]. «Любовь и радость объединяют людей, исчезает взаимное раздражение и озлобление, наступает примирение и покой. Финалом рассказа становится описание торжества тишины, когда все наслаждаются гармонией в себе и мире», – отметила Е.Ю. Шестакова [5, с. 72]. Думается, именно православный строй души сближает людей разных социальных групп, культур, языков. Христианские понятия заботы о «братьях наших меньших» делают страдания животных понятными для всех.

В «Пугливой тишине» читатель погружается автором в чарующий мир природы, мы видим вишняк, «дремлющий под солнечными лучами» [9], изнеженный «красный мак», рои стрекоз, «тающих в голубом зное» [9]. И среди этого великолепия образ детей воспринимается как цветок Божий: «У них были чистые, как лесные ручьи, глаза с синевой неба, и смотрел из глаз этих светлый непо потревоженный мир. И в топтанье ног по песку, и в голосках было лёгкое, как у птиц, и пахло от них солнцем и ветерком, как пахнут птицы» [9]. Райская красота мироздания связана с чистотой и душевной красотой ребёнка. Вторжение грубых, грешных и бездуховных начал разрушают эту тишину, хрупкую и беззащитную перед лицом жестокости. «Обращение

к миру природы позволяет автору выявить различия детского и взрослого мировосприятий, раскрыть идею о необходимости возвращения к идеалам любви и милосердия», – пишет Е.Ю. Шестакова [5, с. 74].

Если в рассказе «Пугливая тишина» мы наблюдаем начало жизненного пути человека, то в «Росстани», наоборот, представлен его конец. Главный герой – старик Данила Степаныч. Рассказ носит символическое название. «Росстань» – это «перекресток двух дорог, распутье» [1, с. 209]. Уже в заглавии автор обозначил определённый период времени, главный этап человеческого бытия. Жизнь Данилы Степаныча перед смертью протекает ровно и спокойно. Герой чувствует приближение кончины и поэтому решает уехать из Москвы в родную деревню, окружённую «мягкими тихими русскими горами, с глинистыми обрывами, в черёмухе и берёзах...» [8, т. 3, с. 6]. Радостно это возвращение Данилы Степаныча. Встречает его сестра Арина Степановна, бессменная хранительница родительского очага «прямая и строгая: не трогало и не гнуло её время» [8, т. 3, с. 18], не лишало её главного достоинства быть отзывчивой к чужой нужде, к чужому страданию.

Писатель смог в точности передать естественную, как у ребёнка, радость старика от самых простых, но прекрасных вещей – тишины деревенского весеннего утра, игры в небе белых голубей... Герой вновь обрёл утерянное счастье благословенной близости к природному миру, способности чувствовать связь времён, «прикоснуться душевно» к прошлому: «Если слушать в тихой ночной деревне, многое можно услышать» [8, т. 3, с. 50]. Герой услышал, как растёт трава, как падает роса, как дышит земля. И это чувство органической целесообразности бытия, усиленное сознанием достойно прожитой жизни, умиротворяет старика, делает его уход тихим и светлым. Неслучайно рассказ начинается с праздничного дня, дня именин главного героя, хотя он и стал последним торжеством его земной жизни, признанием её смысла, её безграничных неиспользованных возможностей и проснувшимся желанием продлить эти дни. Целебный воздух, родная с детства земля, утренний рожок пастуха будто возвратили прежние силы, укрепили веру Данилы Степаныча в возможность осуществления замысла «раздвинуть огород, взять в аренду у соседа» [8, т. 3, с. 52] и посадить хотя бы пару яблонек. Так автор подчеркнул важную черту народного характера – «от поколения зачатую страсть» [8, т. 3, с. 53] к созиданию, к украшению земли.

Ценным в характере коренного жителя деревни, по мысли Шмелёва, является широта его души, готовность забыть о прошлых ссорах, о разошедшихся дорогах, умение выслушать и бедного соседа Морозова, и задиристого пастуха Хандру-Мандру, без обиды принять его мудрый итог жизни: «Оба в

дураки выписались... Я вон весь век за коровами, ты за рублем ходил... При том и стались: у тебя рубли, у меня коровы...» [8, т. 3, с. 79].

Герой рассказа живёт в заново отстроенном доме с широкой застеклённой террасой, окружён многочисленной родней. Появление внуков в доме радует глаз старика, согревает больное сердце, ведь дети «хорошей породы, освеженной деревенской крови, рослые, светловолосые, широкие, с крепким румянцем и ласковыми глазами» [8, т. 3, с. 80]. Шмелёв подчеркнул сходство сидящих рядом Данилы Степаныча и его внука, студента Серёжи: «Были похожи широкие открытые лбы и носы луковицами, – добрые русские носы» [8, т. 3, с. 85].

Правда о русском народном характере, о жизненных перекрестках, о распутиях заключается в изображении разных типов и в семье Лаврухиных, где в итоге расходятся по дорогам старые и молодые. Глубиной души и верностью своим корням отличаются первые. Лёгкостью и летучестью жизнесодействия – вторые. После похорон отца и поминоков, похожих на именины, с обильной едой и винопитием, сын с семьёй отправляется в гости к богатому соседу, где «ели рыбу под белым соусом, гуся и баранину, телячьи язычки», пили вина «с яркими ярлыками, в золотой и серебряной оклейке. Пили и за упокой крёсильного, и за здоровье многоуважаемых. И весь обед пел граммофон и рассказывали анекдоты» [8, т. 3, с. 86].

Грустью проникнуты слова писателя об Арине, которая в день кончины Данилы Степановича выставила на одно открытое окно чашу с водой, «но её все выплескивали, не зная, зачем здесь чашка, и пили из нее квас. А она налиwała новую» [8, т. 3, с. 89]. В этом жесте, как и в вывешенном за окно чистом полотенце, – сакральный знак народного поверья, верности традициям, непонятым новому поколению... Лишены идеализации крестьянки Ключевой. После смерти благодетеля смиренные, работающие женщины испытывали чёрную зависть и лютую ненависть к удачливой Софьюшке, которой после нескольких лет нищеты и вдовьего одиночества улыбнулось счастье домашнего покоя и женской радости.

На первый план художник выдвинул здоровое, светлое, доброе, созидательное начало в характере русского человека, разумное в устройстве его быта. Не обошёл он вниманием и негативное проявление в народном характере: трезвый расчёт на грани с бездуховностью, кревоугодие, зависть, незнание и неумение хранить верность традициям отцов.

Шмелёв старательно постигал тайны духовного своеобразия русского человека. Повествование в рассказе «Последний выстрел» ведётся от первого лица. Действие разворачивается на берегу Оки, в маленьком уютном доми-

ке, под стенами монастыря. Здесь «тихо и спокойно» [7, с. 20], «звенит иглами вековой бор» [7, с. 21]. Рассказчик привёз с собой питомцев-корольков, которые стали жертвой ястребов. Ужас и горе героя произведения безграничны: «Я был потрясён, точно потерял самое близкое. Мой королёк был, действительно, мой, близкий мне. Я дал ему жизнь. Из мертвого яйца терпением и любовью я вывел живое существо, полюбил и заставил полюбить себя» [7, с. 23]. Ненависть к хищной птице, желание отомстить одолевает душу. Он с ружьём ходит по бору и выслеживает врагов. Жгучее чувство мести заставляет забыть обо всём. С утра до вечера он убивает ястребов. Однако азарт войны не приносит человеку удовлетворения. Он плохо спит ночами, уныло бродит по лесу и стыдится своих трофеев. Наступает момент возмездия – герой стреляет в птенца ястреба: «На меня глядели вздрагивающие глаза, черные, напряженные, строгие. В них видел я – а может быть, мне показалось так – я видел в них ужас и ... ненависть, и упрёк» [7, с. 29]. В этот момент происходит надлом в душе рассказчика. Ненависть и месть уступают место стыду и раскаянию. Герой пытается искупить вину, вылечить и накормить ястребёнка, но это не помогает. Тогда остается последний шанс – застрелить птенца, чтобы облегчить его предсмертные муки. Герой понимает, что ему нет прощения. Испытанное потрясение меняет мировосприятие человека: «Точно что-то карало меня, чье-то невидимое, но существующее око. Оно лишило меня сна, покоя, радости летнего утра, ярких красок молодых дней. И я знал, что это за око, как звать его ... » [7, с. 29].

Слепая ненависть, желание отомстить, повлёкшие за собой убийство, по мнению Шмелёва, не приносят ничего хорошего человеку. Герой становится палачом, и Господь карает его. Он вряд ли приедет ещё раз в свой любимый заповедный уголок, и уж точно не возьмёт в руки ружьё. Название «Последний выстрел» символично. Это предупреждение людям, пытающимся с помощью силы осуществить свою мечту о социальной справедливости и новом общественном устройстве. Есть всевидящее Око, Оно не оставит страшные деяния без наказания. Совесть как высшая божественная справедливость становится у Шмелёва не только моральной категорией, но и онтологической сущностью. Образ всевидящего Ока мы видим и в рассказе «Карусель». Там Оно наблюдает за людской суетой. И в рассказе «Свете тихий», где запечатлена тайна зачатия нового зерна. В произведениях Шмелёва жизнь человека всегда неразрывно связана с проявлением Святого Духа.

В рассказе «Пряник» доктора Семена Николаевича чествуют в уезде за двадцатипятилетнюю службу: «Это был героический пример труда и выдержки. Такие люди не часто встречаются, и это могли сказать мы все, рабо-

тавшие с ним» [6, с. 7]. Если было нужно, он ехал к больному в 2–3 часа ночи за 20 вёрст в любое время года.

Во время угощения гостей пряниками герой вспоминает, как он в молодости горячо взялся за врачебное дело, но потом остыл, словно почувствовал, что его силы и возможности ограничены: «Прошло так года полтора-два, вижу, что разорвись ты, а дела не переделаешь. И весь мой пыл пропал» [6, с. 10]. В таком настроении они с товарищами отправились на охоту, чтобы развеяться. Дойдя до ближайшей деревни, залюбовались картиной нежато́го хлеба, вдыхая спелый ржаной аромат: «Поля шептали молитву небу <...>. И этот молитвенный шорох чуяли мы, и оба стояли и смотрели» [6, с. 11].

Природа в рассказе красочна и многолика, она созвучна состоянию души. И способность к её восприятию многое может сказать о человеке: «Слушали мы деда, а в окна глядел вечер. Тихий и грустный. И ночь уже выступала из лесов и тянула над полями свои невидимые крылья» [6, с. 13]. Ночь – «глубокая, бархатная, вся в тихих звёздах» [6, с. 14]. Во время рассказа голос Семёна Николаевича «дрожал и, когда он говорил <...>, он весь в эту минуту светился каким-то необычайно чистым и мощным воодушевлением» [6, с. 16].

По отношению к доктору в тексте часто используется эпитет «светлый». Это духовное начало героя. «Светлые образы», «святой огонь», «светлые искры» противопоставлены в рассказе тьме ночи и пандемии, представляющей собой образ зла. Доктор вспомнил о том, как боролся за жизнь Никешки: «Да, господа, я его спас. Я всем своим существом бросил вызов силе, которую мы-таки сломили. <...> Так хорошо вспомнить прошлое каким-то святым огнём – давать, давать, давать! Всего себя отдать... » [6, с. 17]. Внутренний свет героя и темнота, в которую вышли гости по окончании вечера, противопоставлены друг другу. Несмотря на то, что гости погружаются в «чёрную ночь», их настроение светло и радостно. «Хорошо было на сердце. Светлые образы таились в нём. Смотрели в поля. Да, темно.... и пусто... И ничего не видно кругом. Нет... светлая искра горит в душе и будет гореть... Есть ещё светлые искры... А разве пусты эти поля? Да ведь здесь жизнь! Здесь семена лежат... » [6, с. 20].

С образом света ассоциируется и другой герой рассказа – дед Антон. Прямо указан источник его духовной силы: «И на каждом слове у деда был Господь. Да, в глазах старика было так много тихого света и доброты, что, казалось, в нём пребывал Господь» [6, с. 13]. «А я из писания почитал и до сидел до свету» [6, с. 14], – говорит он проснувшемуся постояльцу.

Завершая свою историю, доктор благодарит «пряник» за то, что давал ему бодрость духа и силу даже тогда, когда совсем опускались руки. Пряник стал символом героической борьбы с тифом, символом жертвенного служения ближнему. Для доктора он источник вдохновения во врачебной деятельности. По словам А.П. Черникова, «Шмелёв не просто обличает зло, а делает акцент на том, как в самых тяжких обстоятельствах человек может и должен сохранить “душу живую”, противостоять нравственному падению» [4, с. 43]. Он отмечает, что в начале 1910-х годов писатель стал видеть «причину всех зол» [4, с. 43] в нравственном несовершенстве человека.

В ряде произведений Шмелёва герои имеют животный облик, что свидетельствует о скудости, чёрствости, уродстве их душ. В рассказе «Стена» солдат-бродяга напоминает «огромного паука с головой человека» [8, т. 3, с. 94], у кандидата на судебные должности «маленькая, как у ужа головка» [8, т. 3, с. 98], тонкая и вертящаяся, «как змейка» [8, т. 3, с. 98], приказчик Фирочка кажется «маленьким, черненьким высматривающим зверьком» [8, т. 3, с. 102]. В рассказе «Подёнка» «тучная, расплывшаяся книзу» [8, т. 3, с. 215] Матрёна напоминает земляную жабу, а рыхлое тело кучера Антона вызывает ассоциации с навозными угрями. Этих героев можно отнести к стороне тьмы, в них нет духовного света, т.к. утеряно подобие Божье.

На медленное умирание обречены жители города С. в рассказе «В норе». Пошлость жизни реализуется автором в символах болота, щели и норы. Мотив разлитой скуки соединяется с местом, где всё «разбилось на мелочи, ни одного живого лица... пустота» [8, т. 2, с. 578]. Думается, речь идет не о пространственном, а духовном опустошении. Герой рассказа – наблюдатель, чей внутренний мир погружён во тьму: «На меня плыли дни, вечера, ночи, путаный клубок времени, как один бесконечный день пустоты. В нем были закаты и смяты именины, поминки, служебные дразги, вечера в клубе, растерянные мужики...» [8, т. 2, с. 579].

В тёмной пошлой среде пребывает и студент Васин, герой рассказа «Подёнка». Никчемное существование Хворостихиных действует пагубно на Васина, в котором «за полгода репетиторства многое изменилось и растерялось» [8, т. 2, с. 582]. «Он обленился, ничего не читает, много ест, много спит и совсем разучился думать» [8, т. 2, с. 589].

Ранние рассказы Шмелёва есть отражение теории «живой жизни», соединяющей «вещное» и «вечное». Вечную жизнь писатель увидел и в суете будничного дня, и в гармоничном мире природы, и в чувстве близости человека к чему-то высокому, пробуждающему у него совесть. «Шмелев рассматривает социальные проблемы в свете доктрин христианства», – подчеркнул

ла Л.А. Спиридонова [4, с. 24]. Используя различные художественные приёмы, писатель противопоставил социальным противоречиям веру в добро и красоту, во внутренние духовные силы личности. Дореволюционные рассказы Шмелёва – это пример утверждения высоких духовных и нравственных качеств человека в контексте первой половины XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова Т.Д. Народный быт и русский народный характер в повести И.С. Шмелёва «Росстани» // Поэзия русской жизни в творчестве И. Шмелёва: Шмелёвские чтения 2007 и 2009 гг. Материалы международных конференций. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С.208–212.
2. Ковалева Л.В. Лексические средства выражения конфликта в рассказе И.С. Шмелева «Въезд в Париж» // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2020. № 1 (36). С. 91–96.
3. Скоропадская А.А. Новозаветный контекст ранних рассказов И.С. Шмелева // Евангельский текст в русской словесности. Сб. тезисов докладов X Всероссийской научной конференции. Отв. ред. И.С. Андрианов. 2020. С. 351–352.
4. Спиридонова Л.А. Художественный мир И.С. Шмелёва [Текст]: монография. М.: ИМЛИ РАН, 2014. 240 с.
5. Шестакова Е.Ю. Проблема «человек и природа» в ранних рассказах о детстве И.С. Шмелева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. № 6. С. 70–74.
6. Шмелев И. Рассказ доктора // Возрождение. Париж. 1962. № 126 (июнь).
7. Шмелев И. Детям: рассказы / художник Н. Коваленко. М.: Детская литература, 2021.
8. Шмелев И. Собрание сочинений: В 12 томах. М.: Сибирская благозвонница, 2008.
9. Шмелев И. Пугливая тишина // Литературная информация [сайт]. URL: <http://shmelev.lit-info.ru/shmelev/proza/rasskaz/puglivaya-tishina.htm> (дата обращения: 22. 02.2022).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Климчукова Вера Николаевна – кандидат филологических наук, заведующая кафедрой русской литературы XX века Московского государственного областного университета;
e-mail: klim.vn@yandex.ru.

Иосифова Анна Зиновьевна – студентка 5 курса факультета русской филологии Московского государственного областного университета;
e-mail: iosif.anuta@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Vera N. Klimchukova – candidate of philological Sciences, associate Professor, head. Department of Russian literature of the XX century of the Moscow state regional University;
e-mail: klim.vn@yandex.ru.

Anna Z. Iosifova – 5th year student of the Faculty of Russian Philology of the Moscow state regional University;
e-mail: iosif.anuta@yandex.ru.

МАСТЕРСТВО КОНСТАНТИНА ПАУСТОВСКОГО- ПЕЙЗАЖИСТА В КНИГЕ «МЕЩЁРСКАЯ СТОРОНА»

Аннотация. В статье рассматриваются художественные особенности пейзажа в повести К.Г. Паустовского «Мещёрская сторона» – произведении о средней полосе России, в котором автор с помощью богатой палитры красок рисует словесные картины, включая в панорамные пейзажи любимые им леса, поля, проселочные дороги, озёра и реки. В процессе анализа неоднократно подчеркивается доброе и нежное отношение писателя к природе и понимающим ее ценность людям.

Ключевые слова: Паустовский, «Мещёрская сторона», природа средней полосы России, пейзаж, герой-рассказчик.

Julia M. Kolchina

MRSU,

Moscow region, Russia

SKILL OF KONSTANTIN PAUSTOVSKY-LANDSCAPE PAINTER IN THE BOOK “MESHCHERSKAYA SIDE”

Abstract. The article deals with the artistic features of the landscape in the story of K.G. Paustovsky “Meshcherskaya side”, a work about the central strip of Russia. The author colorfully describes his favorite forests, fields, country roads, lakes and rivers. In the process of analysis, the writer’s kind and gentle attitude to nature and people who understand its value is repeatedly emphasized.

Keywords: Paustovsky, “Meshcherskaya side”, the nature of the central strip of Russia, landscape, hero-narrator.

Изображение писателем природы нередко становится духовной подсветкой произведения. Особенно это заметно у такого тонкого художника, как К.Г. Паустовский. Пейзаж как предмет изображения в его прозе рассматривали многие учёные, например, Н.Н. Воробьёва [3], Л.П. Кременцов [7], Л.А. Левицкий [8], С.Ф. Щелокова [19].

Ряд исследователей творчества К.Г. Паустовского отмечает, что восприятие пейзажа автором и его предпочтения в отборе пейзажных зарисовок со временем меняется. Если в ранней прозе писатель тяготел к изображению экзотической природы, то в зрелом творчестве он часто обращает свой взор к неброской, но притягательной и богатой природе России, преимущественно средней её полосы, на что указывает в своих статьях и художественной прозе сам автор.

Аргументы в пользу того, что писатель отходит от экзотики, мы находим в том числе и в работах В.С. Ильина: «Потребовались годы и многие дальние путешествия, чтобы уйти от экзотики с ее пряностью, нарядностью и “безразличием к простому и незаметному человеку”» [6, с. 3].

Пейзажи провинциальной России К.Г. Паустовский описывает с трепетной, вдруг зародившейся любовью к изображаемым местам. Так, в предисловии к «Повести о жизни» автор заявляет, что он не может предпочесть отечественным пейзажам зарубежные: «Я не променяю Среднюю Россию на самые прославленные и потрясающие красоты земного шара. Сейчас я со снисходительной улыбкой вспоминаю юношеские мечты о тисовых лесах и тропических грозах. Всю нарядность Неаполитанского залива с его пиришеством красок я отдаю за мокрый от дождя ивовый куст на песчаном берегу Оки или за извилистую речонку Таруску – на ее скромных берегах я теперь часто и подолгу живу» [13, с. 48].

Поездка Паустовского в Мещёрский край оставила у него неизгладимое впечатление и повлияла на дальнейшее творчество писателя, а также становление его как писателя-пейзажиста. Именно эта поездка стала определяющей, она послужила толчком к созданию проникновенных произведений о средней полосе России.

Если в раннем творчестве пейзаж в большинстве случаев выступал как фон и как «помощник» в выражении внутренних переживаний героев, то в прозе зрелых лет пейзаж часто выдвигается на передний план и выполняет куда более важную функцию, может быть, даже становится «очеловеченным» образом. Кроме того, в прозе Паустовского этого периода пейзаж является способом выражения авторской позиции по той или иной проблеме. Так, описание природы приобретает множество функций, пейзаж становится более разнообразным, богатым, ярким, говорящим.

Средней России Паустовский посвятил многие свои произведения, среди них он выделяет книгу «Мещёрская сторона». Сам автор нашёл себе пристанище, источник внутренней силы в этой полосе Средней России, и свою бесконечную любовь к этим местам он выразил в одноименной повести. Па-

устовский признавался: «Самое большое, простое и бесхитрое счастье я нашел в лесном Мещёрском краю» [7, с. 40].

Основной герой повести – это рассказчик, который повествует нам об удивительных местах. Данная повесть является автобиографической и напоминает дорожные записи путешественника.

Описание края – главная цель данной повести. Профессор А.П. Кременцов обращал внимание на то, что Паустовский называл жанр данной повести «географическим», хотя конкретных цифр, присущих научной литературе, здесь нет. Писатель отходит от традиции, требующей при описании края указывать точные координаты. Для автора этой прозы достаточно указать, что Мещёрская сторона находится на территории недалеко от Москвы, между Владимиром и Рязанью, а для характеристики этих земель пользуется в первую очередь художественными средствами. Кременцов выделил важную веху в биографии писателя: «Именно в “Мещёрской стороне” впервые полностью выявились те творческие принципы Паустовского, которые определили его манеру писателя-пейзажиста» [7, с. 42].

В повести нет конкретного, четкого сюжета. Исследователь А. Левицкий объясняет это тем, что сюжетность могла бы «сосредоточить внимание на лирическом герое» [8, с. 213]. Паустовский же намеренно отказывается от сюжета для того, чтобы обратиться в первую очередь к пейзажу. Даже если и указываются какие-либо события, свидетелем или участником которых был герой-рассказчик, то только для того, чтобы оттенить или продемонстрировать «какую-либо характерную черту края» [8, с. 213].

Действительно, в повести нет традиционно понятого сюжета, но есть логичность и последовательность в оформлении глав повести. Сначала общие сведения о крае, обращение к карте, затем более детальное рассмотрение местности и обобщение. Этой логике подчинены все главы повести: «Обыкновенная земля», «Старинная карта», «Мшары», «Лесные реки и каналы», «Леса», «Луга».

Пейзаж в повести К.Г. Паустовского выполняет свои художественные задачи с точки зрения нравственной, эстетической и патриотической.

Важно подчеркнуть, что одной из характерных черт повествования является стремление показать нам окружающую природу глазами людей творческих. Это писатели, художники, музыканты, мастера народных ремёсел. Автор расширяет границы нашего восприятия: мы будто окунаемся в пейзаж, оказываемся внутри него, например, на заброшенной лесной дороге, где можно увидеть каждую капельку росы на листочке придорожной земляники,

почувствовать вкус и аромат зрелой ягоды, услышать шелест осыпавшегося из-под ноги песка и сухих сосновых игл.

Особая уникальность стиля К. Паустовского состоит в том, что только у него происходит непостижимый сплав реализма и волшебства, некий синтез всепоглощающего эстетического воздействия природы на человека: «Своими моральными качествами, талантливостью и творческой силой наш народ обязан, среди других причин, и нашей природе. Сила ее эстетического воздействия так велика, что, не будь ее, у нас не было бы такого блистательного Пушкина, каким он был. И не только Пушкина, но и Лермонтова, Чайковского, Чехова, Горького, Тургенева, Льва Толстого, Пришвина и, наконец, не было бы плеяды художников-пейзажистов: Саврасова, Левитана, Борисова-Мусатова, Нестерова, Куинджи, Крымова и многих других» [12, с. 85].

Исследователь Г. Трефилова заметила свойство Паустовского воспринимать пейзаж «в свете, краске, звуке и запахе» [18, с. 108], особенную «многосторонность в отношении к природе Паустовского-повествователя и героев», которая связана с артистизмом писателя, отношением к различным видам искусств. Это тот случай, когда «биологическая первооснова» эстетического чувства взаимодействует с его «надстройкой», «внутренний мир человека неизмеримо обогащается знанием соседствующих с литературой искусств. Поэтому так часто у Паустовского эпизоды, связанные с посещением концерта, картинной галереи, музея и театра, неизменно вызывающие настроение приподнятости, праздничности» [18, с. 109]. Паустовский при описании реального пейзажа создаёт особый мир: с помощью словесных образов он передаёт музыкальность, живописность, фактурность, лиричность пейзажа, и в этом мы убедимся на конкретных примерах.

Рассмотрим подробнее картины природы в повести «Мещёрская сторона». Основная «изюминка» края состоит в том, что он при поверхностном восприятии, кажется, мало чем примечателен. На самом деле истинно русский пейзаж таит в себе много тайн и загадок для настоящих ценителей, каким и являлся талантливый и чуткий автор повести. Мещёрский край Паустовский описывает как местность, в которой нет ничего экзотического и удивительного, но в ней есть своя прелесть, которая раскрывается постепенно и заслуживает сравнения с картинами Левитана: «В Мещёрском крае нет никаких особенных красот и богатств, кроме лесов, лугов и прозрачного воздуха. Но все же край этот обладает большой притягательной силой. Он очень скромн – так же, как картины Левитана. Но в нем, как и в этих картинах, заключена вся прелесть и все незаметное на первый взгляд разнообразие русской природы» [10, с.15].

В. Иабин считает, что словесный пейзаж Паустовского имеет немало схожего с пейзажем живописца Левитана. Сравнение природы Мещёрского края с картинами Левитана отсылает нас к повести Паустовского «Исаак Левитан». В картинах художника была особая эстетика – эстетика тихой прелести русской природы. На холсте Левитан пытался передать не только детали пейзажа, но и сам воздух, «обнимающий своей прозрачностью каждую травинку, каждый лист и стог сена» [13, с. 534]. Родные, привычные места отражались в его картинах по-новому, заставляя взглянуть на них с иной точки зрения. Картины Левитана усиливало чувство любви к родной стороне и возрождало те, казалось бы, давно забытые впечатления от русской природы, которые невозможно выразить словами: «Знакомый мир возникал на холстах, но было в нем что-то своё, не передаваемое скупыми человеческими словами» [13, с. 537].

Паустовский перечисляет особые приметы Мещёрского края: «лесные озера с темной водой, обширные болота, покрытые ольхой и осиною, одинокие, обугленные от старости избы лесников, пески, можжевельник, вереск, косяки журавлей и знакомые нам под всеми широтами звезды» [10, с. 16]. Писатель обращает внимание на «мир звуков»: «крики перепелов и ястребов, свист иволги, суетливый стук дятлов, вой волков, шорох дождей в рыжей хвое, вечерний плач гармоники в деревушке, а по ночам – разноголосое пение петухов да колотушку деревенского сторожа» [13, с. 600].

Автор применяет различные приёмы при описании пейзажа. Например, укрупнение плана изображения, что можно проиллюстрировать выдержкой из повествования о реке Оке: «На карте Мещёрского края внизу, в самом дальнем углу, на юге, показан изгиб большой полноводной реки. Это Ока» [10, с. 20].

В Мещёрском крае Паустовский выделяет леса, богатые соснами, отмечает их торжественность, тишину в безветренные дни и величие в ветер, когда они «шумят великим океанским гулом» [13, с. 600]. Повествователь неоднократно сравнивает леса с океаном: «Мещёра – остаток лесного океана». [13, с. 613]. Автор сравнивает леса с кафедральными соборами, настолько торжественно и величественно они выглядят. В целом образ леса занимает особое место в творчестве Паустовского. Позже он напишет «Повесть о лесах», которая вырастет из его «Мещёрской стороны».

Ещё одной особенностью этих мест писатель считал уникальные лесные озёра, большинство из них с чёрной, как некое колдовское зеркало, водой. Как утверждают «старики», чёрный цвет озёр – из-за листвы на дне. На самом деле цвет обусловлен торфяным дном. Именно торф даёт черный цвет и

«чем старше торф, тем темнее вода» [13, с. 616]. Несмотря на то, что издали озёрная гладь кажется чёрной, вода в них прозрачная, очень мягкая и целебная. Паустовский в повести упоминает конкретные названия озёр и рассказывает истории, связанные с ними. Например, автор вспоминает Поганое озеро, где грибы растут больше звериной головы. Вместе с писателем Гайдаром они посетили это место и прославились людьми отчаянными среди местных жителей.

Мы находим в повести также яркие страницы о заливных лугах между Окой и лесами. На этих лугах «неслыханное разнообразие трав» [13, с. 622], таких, как клевер, одуванчики, ромашки, медуница. От запаха душистых трав, как пишет Паустовский, «с непривычки туманится и тяжелеет голова» [13, с. 622]. Просторные луга в сумерки, по мнению автора, «похожи на море» [13, с. 616]. Плодородие этих мест, как отмечает писатель, сравнивают с плодородием «поймы Нила». Паустовский включил в повесть также картины луговых озёр, «где летом вода прозрачная, а осенью приобретает зеленоватый морской цвет и даже запах морской воды» [13, с. 616].

Пейзажное изобилие свидетельствует о привязанности автора к этому краю. Сам он сравнивал своё отношение к нему с первой любовью, о которой человек помнит всегда: «И если придется защищать свою страну, то где-то в глубине сердца я буду знать, что я защищаю и этот клочок земли, научивший меня видеть и понимать прекрасное, как бы невзрачно на вид оно ни было, – этот лесной задумчивый край, любовь к которому не забудется, как никогда не забывается первая любовь» [10, с. 45].

Паустовский считает, что русская природа не так проста и безынтересна, как кажется на первый взгляд. Для того чтобы увидеть и понять богатство пейзажа провинциальной России, нужно влюбиться в него, и тогда его прелесть, мощь и сила начнут постепенно раскрываться равнодушному взору, тогда каждый раз знакомые места будут восприниматься по-новому, поскольку красота и сила русского пейзажа – бесконечна.

Мастерство Паустовского-пейзажиста состоит в том, что вполне обычный и привычный пейзаж он показывает с неожиданной стороны и романтизирует его. С помощью деталей он создаёт удивительно прекрасный мир, который словно оживает во всей своей красе перед вдохновлёнными читателями. Мы, читатели, будто слышим, видим и осязаем этот край наяву. Те, для кого этот край родной, могут по-новому оценить Мещёрскую сторону, заново увидеть знакомые черты. Те, кто никогда там не был, смогут вдохновиться страницами книги и посетить любимые Паустовским места. В «Мещёрской стороне» автор поведал нам, в чём состоит неиссякаемая притяга-

тельная сила природы. «Обыкновенная земля» способна подарить свои богатства истинным ценителям прекрасного. Паустовский-пейзажист ведет читателей к этой встрече.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боброва И. М. Средства создания и стилистическая роль экспрессивного тона в малых жанрах Паустовского: дис. ... канд. филол. наук. Иркутск: Иркутск. гос. ун-т им. А. А. Жданова, 1970. 324 с.
2. Болдонова И.С., Цзян М. Эстетика природы в творчестве К. Паустовского как ресурс экологической этики // Экологическая этика и устойчивое развитие. Сборник научных трудов по материалам международного симпозиума. Улан-Удэ: 2020. С. 38–56.
3. Воробьёва Н. Н. Проблемы стиля К. Паустовского: дис. ... канд. филол. наук. М.: Моск. обл. пед. ин-т им. Крупской, 1965. 314 с.
4. Гусарова А.А. К. Паустовский и С. Есенин - певцы рязанской природы // Современное есениноведение. 2020. № 4 (55). С. 92–95.
5. Егорова Л. П. Константин Паустовский. Очерк творчества: дис. ... канд. филол. наук. М. : Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина, 1960. 334 с.
6. Ильин В.С. Константин Паустовский: Поэзия странствий: Литературный портрет К. Паустовского. М.: Советская Россия, 1967. 135 с. (Писатели Советской России).
7. Кременцов Л. П. Книга о Паустовском: Очерки творчества. Учебное пособие М.: Жизнь и мысль, 2002. 207 с.
8. Левицкий Л. Константин Паустовский. М.: Советский писатель, 1963. 406 с.
9. Летохо Е. В. Функции пейзажа в рассказах К.Г. Паустовского 1940-х гг. // Правда о войне в художественных интерпретациях. К юбилею победы. Материалы XXV Шешуковских чтений / Под общ. ред. Л.А. Трубиной. М.: Московский педагогический государственный университет, 2021.
10. Паустовский К.Г. Ильинский омут/ Сост. Г. А. Арбузова; Послесловие Г.П. Трефиловой. М.: Советская Россия, 1984. 367 с.
11. Паустовский К. Г. Как я работаю над своими книгами. М.: Профиздат, 1934. 32 с.
12. Паустовский К.Г. Книга о художниках. М., 1966. 175 с.
13. Паустовский К. Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1983.
14. Попова Е.А. Функции цветообозначений в пейзажах произведений К.Г. Паустовского // Филологические чтения. Материалы Международной научно-практической конференции. 2018. С. 655–660.

15. *Сидоренко О.В.* Пейзажные образы в рассказах К.Г. Паустовского // Лучшая научно-исследовательская работа. сборник статей Международного научно-исследовательского конкурса. СПб. 2020. С. 32–35.
16. *Темирханова Г.Б.* Философия природы малой прозы К. Г. Паустовского // Наука и образование состояние, проблемы, перспективы развития. Материалы научной сессии профессорско-преподавательского состава Дагестанского государственного педагогического университета. 2019. С. 278–283.
17. *Терехова Е. С.* Идеино-художественная функция пейзажа в ранней прозе К. Г. Паустовского // Учёные записки ЗабГУ. Серия: Филология, история, востоковедение. 2011. №2. С. 204–208.
18. *Трефилова Г.К.* Паустовский, мастер прозы. М.: Художественная литература, 1983. 128 с.
19. *Щелокова С.Ф.* К. Паустовский – романтик и реалист. Идеино-художественные искания 20–30-х гг. Киев: Высшая школа, 1982. 183 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Колчина Юлия Михайловна – студентка 5 курса факультета русской филологии Московского государственного областного университета (направление подготовки «Педагогическое образование», профиль «Литература и русский язык как иностранный»);
e-mail: kolchinajuliya@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Julia M. Kolchina – Russian Philology Faculty 5th year student of Moscow Region State University (training area “Pedagogical education”, profile “Literature and Russian as a foreign language”);
E+-mail: kolchinajuliya@gmail.com.

Коржова Инесса Николаевна

МГУ им. М.В. Ломоносова

НОУ МФПУ «Синергия»

Москва, Россия

ПОЭЗИЯ Б.Л. ПАСТЕРНАКА В ТВОРЧЕСКОМ СТАНОВЛЕНИИ К.М. СИМОНОВА (НА МАТЕРИАЛЕ ДОВОЕННЫХ ПОЭМ)

Аннотация. В статье исследуется освоение жанровых и стилистических черт поэзии Б.Л. Пастернака в ранних поэмах К.М. Симонова. Отмеченный интерес связан с полемикой о месте поэзии в современности и стремлением перейти от романтического видения мира к исследованию частного человека в его связях с историей.

Ключевые слова: поэма, традиция, интертекст, советская поэзия, Симонов, Пастернак, «Спекторский».

Inessa N. Korzhova

Lomonosov Moscow state university

Moscow University For Industry And Finance

Moscow, Russia

THE POETRY OF B.L. PASTERNAK IN THE CREATIVE FORMATION OF K.M. SIMONOV (BASED ON THE MATERIAL OF PRE-WAR POEMS)

Abstract. The article examines the development of genre and stylistic features of B.L. Pasternak's poetry in the early poems of K.M. Simonov. The noted interest is connected with the controversy about the place of poetry in modernity and the desire to move from a romantic vision of the world to the study of a private person in his connections with history.

Keywords: poem, tradition, intertext, soviet poetry, Simonov, Pasternak, "Spectorsky".

Тема творческого влияния Б.Л. Пастернака на К.М. Симонова, хотя была поднята давно и принималась почти за аксиому авторитетными знатоками литературы, не относится к числу очевидных и бесспорных. К тем, для кого влияние Пастернака на Симонова было несомненным, принадлежала А.А. Ахматова, при чтении «Транссибирского экспресса», открывающего цикл «Соседям по юрте», она заметила: «Какую обильную дань он здесь

собрал с Пастернака» [12, с. 210]. В ту же довоенную пору пронизательный критик Т. Хмельницкая отмечала: «Как “Победитель”, так и “Возвращение” связаны со “Спекторским”, отчасти с “Лейтенантом Шмидтом” и “Высокой болезнью”», «Симонов хочет быть лирически непосредственным в своих очень четких, умных и острых мыслях вслух. <...> То, что у Пастернака врывалось в взволнованные, очень личные тугие и тесные строфы, <...> – у Симонова звучит обедненно, рассудочно» [10, с. 132–133]. Суровость оценки она смягчила только для поэмы «Пять страниц».

Наиболее резкое суждение о пастернаковской генеалогии раннего Симонова принадлежит М.О. Чудаковой: «Стих 3-й главки третьей части “Лейтенанта Шмидта” стал камертоном его поэмы “Первая любовь” – первой попытки совместить лирику с сюжетным повествованием, упрощая, перелагая для бедных опыт великих современников. Образный ряд поэмы Пастернака также узнается в поэме Симонова. Строфы из “Спекторского” также использованы в “Первой любви”; для того, чтобы это увидеть, можно, в сущности, сопоставлять наугад, почти без выбора» [11, с. 231]. Однако указанное метрическое сходство сводится к использованию пятистопного ямба – размера, который невозможно связать с чьим-либо именем, скорее обращение к нему выстраивает диалог с традицией в целом. Знаменательно, что обе поэмы упомянуты М.А. Гаспаровым как свидетельство того, что классический размер становится «более лирически окрашен» [2, с. 272].

В записях юного Симонова о его литературных пристрастиях имя Пастернака поставлено в стороне от основного русла, по которому направлены симпатии поэта, но отмечено особым, может быть даже чуть раздражающим его самого, расположением: «Можно любить и любить. Мне может нравиться Пастернак, но преклоняться я могу только перед силой и социальной страстностью» [13, л. 54]. Много позже, в 1976 г., в письме к В.И. Малахову Симонов также поставит Пастернака несколько особняком: «По своей удивительной, уникальной поэтической одаренности Пастернак иногда вызывает у меня желание назвать его великим поэтом. Иногда, когда разговор происходит в сфере поэзии, только поэзии, я решаю на этот эпитет, а иногда, соизмеряя этот эпитет со значением поэзии Пастернака в жизни общества, испытываю противодействие, что-то мешает мне сказать это слово, которое я с уверенностью произношу, говоря о Блоке, Маяковском и Твардовском» [8, т. 12, с. 417–418].

Признание высоких достоинств поэзии Пастернака, как и не заглушенная последующим шумом литературно-идеологических скандалов пастернаковская нота у Симонова, которую отчетливо слышали до войны, позволяют ставить вопрос об источниках, характере и степени влияния старшего со-

временника на поэта. О стилистическом влиянии и интертекстуальном присутствии пастернаковской лирики в цикле «Соседям по юрте» нам уже приходилось писать. Материалом данной статьи станут поэмы Симонова, начатые на рубеже 1935–1936 гг.: «Второе ремесло», «Пять страниц», «Первая любовь» и отделившаяся от ее раннего варианта поэма «Возвращение».

На фоне неопубликованного наследия молодого Симонова становится очевидным, что появление в его поэзии частного человека, чуждого обывательщины, но не бегущего от дома и быта и в чертах своего обихода растворившего время, происходит не сразу. Герои его ранних произведений – романтические скитальцы и беглецы, чьи чаяния и конфликты, по существу, вневременны. Это контрастирует с повествовательной отстраненностью первых из опубликованных произведений Симонова, где он искал и находил героя в современности, но терял пластичность изображения его душевной жизни. Выход был намечен в масштабном, психологически проработанном историческом повествовании, лучшим образцом которого стал «Суворов». Второй путь поисков был связан с преодолением романтического разрыва и аисторизма и открытием частного человека, современника автора; поиск велся в рамках личной, преимущественно любовной темы, к которой Симонов смело применил масштабы лироэпоса.

Первым приближением к негероической современности была написанная в декабре 1935 г. поэма «Второе ремесло», оставшаяся неопубликованной. В ней поэт ставил вопрос о соотношении искусства и созидательного труда по строительству нового государства и признал оба дела равно необходимыми человеку, причем именно человеку, а не обществу. Для двух друзей (геолога и машиниста) внутренней необходимостью становится занятие искусством (поэзией и музыкой), третий герой – профессиональный писатель – мечтает на несколько лет отправиться вслед за товарищем в тайгу.

В поэме дважды упомянут Пастернак, подобные отсылки уникальны для Симонова. Один из героев, суровый таежник, читает книгу Пастернака в поезде. И его же неумелые стихи самоучки, не сведущего в версификации, но знающего жизнь, выигрывают у Пастернака:

И он прочел стихи, как странно
Нам слушать первые слова,
Где ритмы скажут невозбранно,
Где рифмы слышатся едва,
И вдруг пахнет такою ширию,
Какой не ведал Пастернак [14, л. 3].

Создается двойственный контекст, при котором Пастернак оказывается выделен из ряда советских поэтов и в то же время становится объектом полемики. Парадоксально, что сама характеристика живой действительности с помощью слова «ширь» отсылает как раз к фразеологии Пастернака. Ключ к полемике, очевидно, содержит признание героя-поэта: «Мне мало форточек, мне нужен целый мир» [14, л. 4]. Образ форточки может являться аллюзией на строчки показательно эскапистского произведения «Про эти стихи»: «В кашне, ладонью заслонясь, / Сквозь фортку крикну детворе: / Какое, милые, у нас / Тысячелетье на дворе?» [6, т. 1, с. 115].

Само название «Второе ремесло» вовсе не связано с идеями утилитарности или формального совершенствования в искусстве. Но отметим, что оно органически чуждо Пастернаку: «Я презирал все нетворческое, ремесленное, имея дерзость думать, что в этих вещах разбираюсь. В настоящей жизни, полагал я, все должно быть чудом, предназначением свыше, ничего умышленного, намеренного, никакого своеволия» [6, т. 3, с. 304–305].

Пастернаковская интонация в поэме была уловлена и неким неустановленным лицом, делавшим пометы на страницах машинописи. Очевидно, его внимание привлекали образы эмоциональной переполненности и их воплощение с помощью возвратного глагола, типичность которого для идиостиля Пастернака исследована С.А. Соловьевой [9]. Любопытно, что неизвестный в качестве источника указывает именно «Высокую болезнь» – поэму о месте искусства в современности, хотя речь скорее могла бы идти о повторении некоторых черт идиостиля, чем об интертекстуальном включении. Надпись «Очень похоже на “Высокую болезнь” Пастернака» [14, л. 6] отмечены строки:

Она от долгого молчанья
Вся раскраснелась. О! Она
Буквально взорвалась речами
И затопила ими нас [14, л. 6].

По-иному пастернаковская поэтика повлияла на поэму «Пять страниц». М.Л. Гаспаров, говоря об усилении пятистопного анапеста, подчеркивал, что это «единственный “сверхдлинный” стих, удержавшийся от предыдущего периода, отчасти благодаря впечатлению от “Девятьсот пятого года” Пастернака, 1925. Он сохраняет тяготение к эпичности или лироэпичности (“Зодчие” Кедрина, 1938: “Как побил государь Золотую Орду под Казанью...”; “Пять страниц” Симонова, 1938), но легко переходит и в чистую ли-

рику («Если я заболею, к врачам обращаться не стану...» Смеляков, 1940)» [2, с. 274–275]. «Пять страниц» для Симонова – первая попытка сделать личную жизнь предметом изображения и анализа. Любопытно, что синтаксически и интонационно его поэма богаче и сложнее пастернаковской, ведь хроника «Девятьсот пятый год» уложена в четкие строфы, в которых мало типичной для поэта усложненности, переносов, грамматических указаний на связь явлений. Ритм поэмы создается нанизыванием бессоюзных конструкций, точно умевающих в строку. Выбранный размер – самый объективный, точно-фиксирующий у Пастернака – соответствует повествовательной природе симоновского дара.

Поэма «Первая любовь» была связана для Симонова с важными творческими задачами. На их решение он тратит пять лет (1936–1941 гг.). Но когда выносит на суд публики, время столь резко переписывает жизненные сценарии, что скрупулезное исследование истории через быт, воссоздание биографии поколения, на чью зрелость достался мирный труд, стали неактуальны.

В 1937 г. Симонов публикует поэму «Возвращение», которая позже, с изменениями, составила заключительную часть «Первой любви». Вероятно, «Возвращение» задумывалось в качестве самостоятельного произведения, но в какой-то момент ее герой стал осознаваться как повзрослевший персонаж «Первой любви», возникла корреляция и женских образов. Работа с черновиками свидетельствует, что некоторые «пастернаковские» места были в «Первой любви» еще в 1936 г., «Возвращение», начатое в том же году, таких переключек почти лишено. Эти факты говорят о нелинейности эволюции Симонова, подтверждая необходимость отказа от телеологического подхода к историко-литературному процессу: «Настало время <...> осмыслить вопреки общепринятой телеологии то, что скрывается в глубине: непрерывность и возвращение, традиции и «арьергард», которые вписываются в эти системы (les marges)» [4, с. 150]. У Симонова рядом с очевидно более сложным, экспериментальным для поэта «долгостроем» «Первой любви» быстро вырастает и тут же выходит в свет «Возвращение», написанное несколько в иной стилистике. А «Первая любовь» еще продолжает редактироваться, в итоговом варианте включив в себя переделанные фрагменты «Возвращения».

Сложно установить, когда и насколько сознательно Симонов, работая над «Первой любовью», начинает ориентироваться в качестве модели на роман Пастернака «Спекторский». Хотя Симонов дает своему произведению жанровое обозначение «поэма», для него не характерны такие выделенные Н.Д. Тамарченко признаки неканонической поэмы, как двоemiрие, преобладание временного противопоставления действующих сил и реальностей

[5, с. 11–12]. Его произведение ближе к повести в стихах (так Симонов обозначал свои ранние лироэпические тексты). Вероятно, в «Спекторском» молодого поэта привлек именно подход к изображению взаимодействия человека и времени. По словам Альфонсова, «в мельканиях судеб, в метаморфозах быта и самого человека Пастернак видит отражение и действие большой истории. “Правда не прямых судеб” – так формулирует он свой принцип показа истории» [1, с. 79].

На фабульном уровне следы влияния проступают постепенно. Судя по архивным записям, поэма задумывалась как рассказ об инженере; любовная история, сразу занявшая большое место, была связана с образом девушки, одной из первых пришедшей работать в цех. Возможно, изначально должны были действовать два мужских персонажа, одного из которых звали, как и Спекторского, Сережей. Впоследствии это имя закрепилось за другим главного героя поэмы «Возвращение».

Фразеология ввода Сережи в действие напоминает появление героев в «Спекторском», где каждая встреча становится проявлением судьбы.

Он дал им паспорт, не сказав ни слова,
И через двор побрел к огням цехов,
Где первой шумной ласточкой былого
Его настиг Сережка Поляков [7, с. 141].

То не судьба, а первое пустое
Несчастье приготовилось к прыжку,
Запасшись склянкой с серной кислотой.
Вот тут с разбега он и налетел
На Сашку Бальца <... > [6, т. 2, с. 25].

Я жил тогда у курского вокзала
И тут-то наконец его нагнал [6, т. 2, с. 45].

Композиция «Первой любви» далека от типичной для поэм Симонова линейности или кольцевого обрамления. Действие первой части завершается большой интроспективной вставкой, а затем движется вперед, однако с перестановками, мотивированными воспоминаниями героя. События разворачиваются в трех временных планах, связанных с взрослением героя (пятнадцать, двадцать два – двадцать четыре и тридцать лет), но хронология их представления нарушена.

Каждая пора – новый этап отношений с героиней. Значимо усиление роли совпадений в организации сюжета: в финальном варианте жена героя – не девушка с завода, а бывшая соседка, любимая им с отрочества. После того, как их разлучил переезд, они случайно встречаются спустя семь лет.

– А я ведь вас ходил искать не раз.
– Искать меня? – Вы жили рядом с нами.
Тогда вас звали Машею. – А вас? –
И снова обменялись именами [8, т. 1, с. 444].

Этот ход напоминает встречу Спекторского с Ольгой Бухтеевой. Однако и в «Лейтенанте Шмидте» не только намечен, но и концептуально осмыслен факт совпадений:

Вы вдумались ли только в то, какое здесь
Раздолье вере! – Оскорбиться взглядом,
Пропасть в толпе, случиться ночью в поезде,
Одернуть зонт и очутиться рядом! [6, т. 1, с. 291].

Характерно, как постепенно большая поэма о герое-инженере, выбирающем между университетской мудростью и практическим опытом, сталкивающимся с московской псевдоинтеллигенцией, занимающем в цеху место своего умершего мастера (все это есть в черновиках), избавлялась от трафаретных конфликтов и ситуаций. Черты времени не педалировались, а на первое место выходили проблемы мужания и выбора, зрелости и незрелости личных отношений, воспитания чувств, которые тоже были чертами портрета героя времени. Постепенное открытие частного человека, отсутствие боязни вывести в герои личность, не навешав на нее ярлыки передовика, геолога и т.д., стали личным достижением довоенных поэм Симонова.

Персонаж «Первой любви» окружен бытом, в котором узнается время. Зарисовки заводского общежития в родном городе и студенческого в Москве расширяют типичность судьбы героя. Этот детально выписанный мир уже не похож на отвергаемый мирок мещанства в ранних поэмах Симонова. При изображении предметного фона сложно не заметить характерные для Пастернака перечислительные ряды (правда куда более логически однородные) и некое своеволие предметов, перенасыщенных энергией жизни.

Он оглядел квартиру. По углам
Стояли этажерки и комоды,
И стайки туфель, вышедших из моды,
Паслись у ножек стульев здесь и там [8, т. 1, с. 462].

Функция художественного пространства изменяется и обогащается в поэме Симонова. Место перестает быть только социально-типическим фоном, но наполняется собственной атмосферой, некоторой интенцией, сложно взаимодействующей с состоянием героя. Это корреспондирует с темой контакта, выделенной А.К. Жолковским в качестве основной в поэтическом мире Пастернака: «Пастернаковский мир насыщен интенсивными взаимодействиями. Даже самые интимные занятия – еда, любовь, творчество – открыты миру и рады непрошеным посетителям» [3, с. 222]. У Симонова пространство вступает в контакт с человеком в описании волжского ночного побережья и города, каким он открывается герою в последний приезд. Но более всего пастернаковское влияние проявляется в изображении Москвы. Город чужд политической символизации, но наделен своим нравом и субъективными симпатиями, с ним предстоит познакомиться и подружиться герою, и потому перед нами разыгрываются практически равноправные отношения двух субъектов.

И здесь возникает сходство не только с Москвой в «Спекторском», но и с «Марбургом», где взаимодействие с городом включается в любовную драму героя. У Симонова Москва тоже входит третьим лицом в любовные отношения:

В такую ночь и спать не впору нам.
Нам нужно, чтобы плиты были гулки,
Чтоб нам, привыкшим к четырем стенам,
Вдруг помогали думать переулки [8, т. 1, с. 448].

Как трудно, сжившись с городом с утра,
Вдруг встретить ночью – темным, непохожим
И, зная, что бросать его пора,
Опять себя почувствовать прохожим [8, т. 1, с. 450].

Очеловеченным у обоих поэтов является не только город, но и локальное пространство комнаты. Отметим, что Симонов чаще делает соучастником чувства предметный, а не природный мир:

Отказов не предвиделось в приеме.
Свиданья назначались: в пеньи птиц;
В кистях дождя; в черемухе и в громе;
Везде, где жизнь и двум не разойтись [6, т. 2, с. 31].

Несложные предметы обихода,
Треногий стол и голая стена –
Все ждало здесь, когда придет она,
Желая и страшась ее прихода [8, т. 1, с. 438].

Один из потрясающих фрагментов «Спекторского», думается созданный не без влияния «Медного всадника», находит прямую фабульную, психологическую и поэтологическую параллель в произведении Симонова. Это момент стремительного поиска возлюбленной, незнания предметов и сложного принятия правды.

Клозеты, стружки, взрывы перебранки,
Рубанки, сурик, сальная пенька.
Пора б уж вон из войлока и драпки.
Но где же дверь? Назад из тупика!

Да полно, все ль еще он в коридоре?
Да нет, тут кухня! Печь, водопровод.
Ведь он у ней, и всюду пыль и море
Снесенных стен и брошенных работ! [6, т. 2, с. 32]

Не может быть. Он обежал вокзал.
Он грудью бился в запертые двери.
Она придет, – да кто тебе сказал?
Уже поняв, но все еще не веря,

Бежал, бежал, как белка в колесе,
По этому грохочущему аду,
Где были все, кого не надо, все,
Все, кроме той, которую нам надо [8, т. 1, с. 454].

При воссоздании психологического состояния героя Симонов имитирует разговорные интонации с множеством повторов и недоговоренностей. В

поэму проникает особый пастернаковский синтаксис: увеличивается число переносов, деепричастных оборотов, при этом речи придается характер спонтанности.

Разговорные интонации закономерно находят наиболее широкое распространение при воссоздании диалогов, которые сохраняют неполноту и хаотичность живого обмена фразами. Диалог героя с бывшей женой в финале поэмы Симонова («Да, он спешит...») по манере напоминает разговор Спекторского с только что приехавшей сестрой («Вот радость! Здравствуй...»).

Таким образом, освоение поэтики Пастернака возникает в творчестве Симонова как попытка выхода из романтической уединенности субъективной лирики и риторической холодности стихотворных рассказов об образцовых героях. Опыт Пастернака был важен в ходе приближения к частному человеку и выработки особой лирической манеры, чуждой традиционных поэтизмов и основанной на разговорной интонации. Уже в рассмотренных поэмах чужая манера не искажает собственный голос поэта. В позднейшем творчестве Симонова черты поэтики Пастернака интериоризируются, а отмеченный творческий интерес остается вехой, после которой поэт пошел по пути выработки индивидуальной манеры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альфонсов В.Н.* Поэзия Бориса Пастернака. Л.: Сов. писатель, 1990. 366 с.
2. *Гаспаров М.А.* Очерк истории русского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 352 с.
3. *Жолковский А.К.* Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 608 с.
4. *Литвиненко Н.А.* Романтизм в литературе: о некоторых подходах к изучению литературных взаимодействий // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2018. № 2. С. 145–153.
5. *Магомедова Д.М.* Жанровая модель поэмы в работах Н.Д. Тамарченко (по неопубликованным материалам) // Память жанра как феномен единства и непрерывности литературного развития: сборник научных трудов. М.: Эдитус, 2018. С. 10–17.
6. *Пастернак Б. А.* Полное собр. соч. в 11 т. М.: Слово, 2003.
7. *Симонов К.М.* Возвращение // Октябрь. 1937. № 7. С. 140–146.
8. *Симонов К.М.* Собр. соч. в 10 т. М.: Худож. лит., 1979–1987.
9. *Соловьева С.А.* Семантико-синтаксические возможности конструкций с возвратными глаголами в прозе Б. Пастернака // Вестник Череповецкого государственного университета. 2017. №1. С. 139–143.

10. Хмельницкая Т. Твердые строки (Поэзия Симонова) // Литературный современник. 1940. № 2. С. 130–137.
11. Чудакова М.О. «Военное» стихотворение Симонова «Жди меня...» (июль 1941 г.) в литературном процессе советского времени // НЛО. 2002. № 58. С. 223–259.
12. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941. М.: Согласие, 1997. 587 с.
13. РГАЛИ. Ф 1814. Оп. 1 Ед хр. 6.
14. РГАЛИ. Ф 1814. Оп. 1 Ед хр. 13.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Коржова Инесса Николаевна – кандидат филологических наук, докторант МГУ им. М.В. Ломоносова, доцент Московского финансово-промышленного университета;
e-mail: clean24@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Inessa N. Korzhova – candidate of philological Sciences, Doctoral student of Lomonosov Moscow state university, associate professor of Moscow university for industry and finance;
e-mail: clean24@yandex.ru

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ А. ИВАНОВА «ГЕОГРАФ ГЛОБУС ПРОПИЛ»

Аннотация. В статье рассматривается категория художественного пространства в романе «Географ глобус пропил», проясняется его место в структуре произведения. Особое внимание уделяется конкретным пространственным образам и архетипам, их значению и выполняемым функциям. При помощи сравнительно-сопоставительного метода проводятся параллели между элементами художественного пространства и смыслами, которые они вносят в произведение.

Ключевые слова: Алексей Иванов, образ, художественное пространство, роман.

ElizavetaK. Kosolapova

MRSU

Moscow region, Russia

THE ORIGINALITY OF THE ARTISTIC SPACE IN THE NOVEL BY A. IVANOV "THE GEOGRAPHER DRANK HIS GLOBE AWAY"

Abstract. The article discusses the category of artistic space in the novel "The Geographer Drank His Globe Away", as well as its role in the structure of the work. Particular attention is paid to specific spatial images and archetypes, their meaning and functions performed. With the help of the comparative method, parallels are drawn between the elements of the artistic space and the meanings that they bring to the work.

Keywords: Alexey Ivanov, image, art space, novel.

Алексея Иванова можно назвать одним из самых заметных писателей, которые появились в русской литературе на рубеже XX–XXI вв. Действительно, начиная с 1990-х годов и до настоящего времени из-под его пера вышло много произведений, ставших популярными среди читателей и профессиональных критиков. Самые известные – «Общага на крови», «Географ гло-

бус пропил», «Сердце Пармы», «Золото бунта, или Вниз по реке теснин», «Тобол», «Пищевблок» и др. Некоторые из них экранизированы, по сюжетам сняты сериалы и фильмы, поставлены театральные спектакли.

Написание романа «Географ глобус пропил» датируется 1995–2002 годами. Исходя из содержания некоторых интервью Алексея Иванова, можно понять, что произведение носит автобиографический характер. В 1990-е годы писатель работал экскурсоводом-краеведом, в его группы нередко попадали и трудные подростки. Говоря о том, что ему несложно было находить с ними контакт, Иванов описывает свой метод их воспитания так: «Я говорил, что мне на них наплевать, моя задача – привезти обратно снаряжение» [4]. Только так коллектив становился управляемым. Именно эта история стала мотивом к написанию романа «Географ глобус пропил».

Значительное место в нём занимает категория художественного пространства – основа существования любого произведения. Это самостоятельный, живой образ, на котором держится сюжет, детали, смыслы. Подробное изучение элементов художественного пространства произведения помогает в понимании всей образной системы. Такой точки зрения придерживается В.Н. Топоров, считающий, что «индивидуальный образ пространства в наибольшей степени определяет основу авторского взгляда на мир» [8, с. 448]. Среди основных функций художественного пространства П.Ю. Повалко выделяет онтологическую, эстетическую, антропоцентрическую, сюжетообразующую и символическую. Все они «работают на создание смыслов в художественном тексте, а значит, реализуют основную функцию хронотопа – смыслообразующую» [5, с. 110].

Творчество Иванова привлекает к себе внимание целого ряда исследователей. Среди них В.В. Абашев и М.П. Абашева, А.А. Гусева, А.И. Зырянов, П.Ю. Повалко, Ю.Г. Пыхтина и др. А.А. Гусева и Е.А. Клецина отмечают особое смысловое поле в пейзажных зарисовках А.В. Иванова. Их отличительными чертами они называют «энергичность, философичность, мощь, выражающуюся в способности заполнить собой всё художественное пространство» [1, с. 1]. Другой исследователь творчества писателя, А.И. Зырянов, пишет о нём так: «<...> В его произведениях ощущается синтез географии и истории» [2, с. 43]. Любой читатель сталкивается с необычностью и красотой природных и пространственных описаний почти во всех произведениях писателя. Именно поэтому художественное пространство в романах А. Иванова вызывает большой интерес для его исследования и детального рассмотрения. А в романе «Географ глобус пропил» оно несёт в себе многообразие потаённых энергий и смыслов, наполнено знаковыми образами.

Один из основных архетипов произведения – архетип дома. Традиционно образ дома как в зарубежной, так и в русской литературе имеет сакральное значение. Подразумевается, что это закрытое, замкнутое пространство. Основное предназначение дома – защита человека и сохранение домашнего очага и уюта. Это место, в котором сосредотачиваются семейные ценности и традиции, поэтому дом является отражением души каждого персонажа, который находится в нём. Он высвечивает его моральные ценности, принципы жизни, характер. По тому, как изображается и описывается жилище в художественном произведении, можно судить и о характере взаимоотношений между его героями. Каждая деталь в описании, даже небольшой предмет или звук, важна и несёт в себе особое значение, так как ассоциативное мышление человека ориентировано на поиск скрытого смысла. М.В. Силаева справедливо утверждает: «В природе творчества заложена потенция ассоциировать легко, самобытно и раскрепощённо. Из этой возможности рождается индивидуально-авторский мир, полный ярких, уникальных соотнесений» [7, с. 49]. Например, уже на первых страницах исследуемого нами романа мы можем встретить пустой стол, старый потёртый ковёр. Все эти предметы говорят сами за себя – запустение, неуют, дискомфорт. Сразу можно сделать какие-то выводы о героях, которым они принадлежат, об их жизни и её повседневном укладе.

Ю.Г. Пыхтина в одной из своих статей приводит такой интересный факт: если в произведении в роли жилища выступает коммунальная квартира, утрачивается основная, защитная функция дома. Он перестаёт быть «крепостью», у героев нет личного пространства. В связи с этим утрачиваются и хорошие отношения друг к другу: «Рушатся не только связи между людьми, вынужденными жить рядом, но и представления о семье вообще» [6, с. 61].

Все квартиры изображаются в романе очень подробно и детально. Это позволяет погрузиться в атмосферу времени, а именно – девяностые годы XX века. Можно сказать, что так пространство воплощает в себе время, служит своеобразным проводником в другую эпоху. Более подробно и детально всех изображается в романе жилище главного героя Виктора Служкина. Перед нами предстаёт типичная квартира в провинциальном городе. По описанию бытовых деталей она ничем не отличается от остальных: «В комнате на диване лежали раскрытые чемоданы... На письменном столе сидел большой пушистый серый кот... В проеме двери появился Служкин, вытирающий руки кухонным полотенцем» [3, с. 15].

Художественное пространство квартир в романе конкретное, сжатое, закрытое. Можно судить и о размерах служкинской квартиры. «Эта конура,

что ли?» – так оценивает её сварливо настроенная жена Служкина Надя [3, с. 23]. Создаётся образ маленького, замкнутого мира, в котором живут герои. Их не объединяет ничего, кроме этой небольшой квартиры, в которой постоянно возникают конфликты. Замкнутое пространство олицетворяет несвободу, ограниченность действий.

Пространство наполнено звуками, которые также несут в себе своеобразные смыслы, передают душевное состояние героев. Они дополняют общую картину: «Было воскресенье – день, когда водопроводчики отключали воду. По этой причине Надя раздражённо громыхла тарелками, отмывая их из-под чайника», «Надя сердито застучала на кухне ножом» [3, с. 95].

В жизни Служкина и Нади царит разруха и хаос, это отражает и пространство, окружающее их: «...пришлось перевернуть весь хлам – мешки со старыми игрушками, связки макулатуры, узлы тряпья, <...> и вообще неведь для чего хранящиеся вещи вроде половинки корпуса от стиральной машины или упаковки минерального удобрения» [3, с. 215]. В таком пространстве нет и не может быть нормальных отношений и понимания. Все эти вещи олицетворяют утрату семейных ценностей, утрату радости жизни.

Окно – наиболее часто встречающийся образ в произведении. Приведём несколько примеров: «За окнами уже стемнело», «Надя стояла у окна и глядела на грязный двор, сжимая в кулачке ложку», «Пуджик сидел в открытой форточке и смотрел на птичек» [3, с. 21, 99, 498]. Данный образ выступает здесь символом границы между мирами. Это граница между внутренним и внешним пространством, граница между существующей реальной жизнью и какой-то другой.

В изображении квартиры главного героя часто встречается упоминание прихожей и двери. Вероятно, это символ того, что в жизни Служкина постоянно фигурируют люди. Они приходят и уходят, делятся с ним своими проблемами и новостями, но ничего не спрашивают в ответ. Сопровождается это изображение звуком дверного звонка: «Тут в прихожей раздался звонок», «В прихожей затрещал звонок», «В половине четвертого затрещал звонок и явился Будкин», «Служкин выбежал в прихожую...», «в дверь протрезвонили... Тата вскочила и бросилась в прихожую». [3, с. 16, 100, 110, 116, 234].

В жизни Служкина большое место занимает нелюбимая, но всё же важная для него работа – учительство. Пространство школы в романе предстаёт перед нами как нечто далёкое, чуждое, заброшенное: «Школа высилась посреди зеленого пустыря, охваченного по периметру забором» [3, с. 11]. Создаётся впечатление, что оно неживое, лишённое души. Подтверждением может

стать следующая метафора: «Справа от входа громоздилась теплица – ржавое скелетообразное сооружение без единого стекла» [3, с. 11]. Даже само описание здания школы и её окрестностей вызывает негативные эмоции. Возникает чувство, что это место с его обстановкой не может положительно влиять на людей.

Закрытое пространство, символизирующее ограниченность действий, мыслей, находит отражение в изображении школы не один раз. Здесь можно встретить «замкнутый забором дворик между стеной школы, корпусом спортзала и теплым переходом. Дворик был загроможден поломанными партами. Сюда бегали курить старшеклассники» [3, с. 286]. Внутреннее пространство школы также отражает её пустоту и отсутствие жизни: «Кабинет географии был совершенно гол – доска, стол и три ряда парт», «Кабинет географии находился в тупике коридора...» [3, с. 25, 63].

Образ окна встречается часто и при описании школы: «Широко раскрытые окна школы тоскующе глядели в небо...», «Служкин стоял у открытого окна и курил, выпуская дым на улицу», «Служкин не слушал, что говорила Угроза и директор. Он смиренно сложил руки и глядел в окно»; «Закончив с листочками, Служкин раскрыл створку окна и закурил» [3, с. 11, 25, 62, 286]. Для Служкина окно связано с другой, менее регламентированной жизнью. Герой хочет поскорее выбраться из пространства школы, ему некомфортно в этом пустом, закрытом кабинете. Именно по этой причине, вырываясь из оков школы, он проводит уроки на природе, выводит учеников с экскурсией на затон. Его цель – не просто научить детей географии, а привить любовь к родной земле, к родному краю.

Образ природы в романе «Географ глобус пропил» без сомнения можно назвать самым главным и значимым. Описания природных явлений, географических объектов, погодных условий занимают большую часть повествования. Необычные метафоры, эпитеты и сравнения можно встретить почти на каждой странице. Природа является верным спутником героев романа во всех изображаемых ситуациях. Она становится полноценным персонажем, вопросом, а иногда и вызовом героям. В отношении природы можно встретить такие одушевлённые глаголы-действия, как: «пробираются», «стекает», «стелется», «покачивалась», «шевелилась», «плыла». По сравнению с городом, квартирами и школой пространство здесь открытое, широкое, распахнутое. Оно отвечает внутренним чаяниям Служкина, но оно же таит в себе непредсказуемые опасности.

Неоднократно встречаются описания природы, представленные как человеческие состояния и качества: «первый снег хлынул, как первые слёзы по-

сле долгого, молчаливого горя»; «небо было как вспоротое брюхо, и зеленой электрической болью в нём горели звезды, как оборванные нервы»; «он (снег) был неуверенный, юный...»; «просека тянулась сквозь лес, по колёно стоящий в сугробах... Лес стоял серый, простоволосый»; «Сгорбившиеся сугробы...»; «Дождь сразу ощупывает холодными пальцами волосы, лоб, кончики ушей»; «Сердцебиение Земли – в норме» [3, с. 81, 122, 183, 197, 307, 350, 358]. Природа одухотворена, у неё есть чувства, сердцебиение, душа, чего не скажешь о серых городских пейзажах, наполненных только тоской и тревогой. Широкий, бескрайний образ природы ярко противопоставляется в романе замкнутому пространству квартир и школы.

Состояние природы и погода видоизменяются в зависимости от того, городской это пейзаж или дикая природа. Можно заметить: когда описывается городское пространство, нет ни одного солнечного дня. Город окутан сыростью и сыростью: «Небо было белое и неразличимое, словно его украли...»; «Лужи обморочно закатывали глаза»; «Студёная поздняя осень старчески слеpla» [3, с. 66, 81, 103]. Когда же главный герой вырывается из этого угнетающего мира, отправляется с учениками в поход, его настроение находит отражение в образе природы: «...вдруг изо всех щелей ударил солнечный свет. Земля вмиг стала пёстрой, как мексиканская рубашка, – янтарные лужи солнца в насте, белизна снега, синие тени, зеленые венки маленьких елочек» [3, с. 199].

Большое внимание в романе автор уделяет такому приёму, как цветопись. Встречаются следующие метафоричные словосочетания: «угольно-красное», «лимонно-желтая», «изумрудная зелень», «насыщенная синева». Каждая деталь образа природы наполнена жизнью, цветом и светом: «Лёд под ногами был зеленовато-голубым, в полупрозрачных разводах, с гроздьями мелких алмазных пузырьков. Подо льдом мерцала и смутно шевелилась таинственная темно-синяя студёная жизнь»; «Цвет у мира – серо-голубой... Сдержанные краски, холодная и ясная весна» [3, с. 201]. Можно проследить, что именно цвет отражает душевное состояние героя в различных эпизодах романа. Это грусть и тоска, радость и счастье, спокойствие и умиротворение.

Основной географический образ в романе – образ реки. Традиционно река считается символом течения жизни, линией, соединяющей прошлое с настоящим. В реке заключается символика текучести духовного мира и судьбы персонажей, их и всеобщей истории. Это олицетворение вечно меняющейся стабильности и предопределённости: «Здесь всё кажется движущимся по прочному, надежному, многократно себя оправдывающему порядку»

[3, с. 412]. Поньши и Ледяная – реки, по которым сплавляются герои. В романе они представлены как две противоположные силы. Символически река олицетворяет время и жизненные пути, она несёт героев по своему течению: «Мы плывем дальше. Время идет. Тянутся неторопливые километры», «Вода несёт нас, бегут мимо берега» [3, с. 391].

В реке сосредоточена и история, о чём говорят деревни, встречающиеся по её берегам: «Слева, за Урёмкой, нестираной скатертью лежит долина вымершей деревни», «Кроме этого белого дома, в деревне Рассоха не видно ничего – ни других домов, ни дорог, ни столбов, ни тем более огней» [3, с. 438, 450].

Река раскрывает душу героев, заставляет задуматься о главном и прийти к выводам: «Мы проплыли по этим рекам – от Семичеловечьей до Рассохи – как сквозь судьбу этой земли, – от древних капищ до концлагерей. Я лично проплыл по этим рекам, как сквозь свою любовь, – от мелкой зависти в темной палатке до вечного покоя на пороге пекарни» [3, с. 478].

Итак, проанализировав пространственные образы в романе, можно сделать вывод, что они играют важную роль в структуре художественного произведения – смыслообразующую. На противопоставлении разных пространств основывается замысел произведения – поиск пути современным неидеальным героем. Пространство позволяет передать его душевное состояние, проявить его внутренние качества в различных жизненных ситуациях. При помощи пространства автору удаётся показать некий перелом в не слишком удавшейся жизни Служкина, момент обретения хоть какого-то, быть может, только промежуточного смысла и согласия с собой.

Одна из основных целей, которую писатель ставит перед собой, – показать красоту и природные богатства Урала, открыть его для всей России. Без сомнения, он справился с этой задачей. Подтверждением стал читательский и даже туристический интерес к природным богатствам Урала. А писатель продолжает свою художественную летопись этого края, издавая и переиздавая «уральские» романы: «Золото бунта», «Сердце Пармы», а также документальную книгу «Вниз по реке теснин» (2004), цикл очерков «Уральская матрица» (2008), «Хребет России» (2009).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гусева А.А., Клецина Е.А. Сюжетообразующая роль пейзажа в романе «Географ глобус пропил» А.И. Иванова // Огарёв-Online. 2018. №5 (110). 8 с.
2. Зырянов А.И. Глобус, Парма и Тобол (о писателе Алексее Иванове как географе) // Географический вестник. 2017. №3 (42). С. 43–47.

3. *Иванов А.* Географ глобус пропил: Роман. СПб.: Азбука-классика, 2007. 512 с.
4. «Нация всегда должна быть недовольна властью»: уральский писатель Алексей Иванов дал интервью Дудю. 22 мая 2019. URL: <https://www.e1.ru/text/culture/2019/05/22/66097690/> (дата обращения: 2.02.2022)
5. *Повалко П.Ю.* Пространство и время как категории художественного текста // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2016. №3. С. 106–112.
6. *Пыхтина Ю.Г.* Уровневый анализ пространственных образов и моделей в художественной литературе // Вестник Оренбургского государственного университета. 2017. № 11 (211). С. 59–66.
7. *Силаева М.В.* Своеобразие поэтических ассоциаций психологического типа в поэмах В. Маяковского «Облако в штанах» и «Про это» // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2019. № 2. С. 48–53.
8. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс. Культура, 1995. 624 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Косолапова Елизавета Константиновна – студентка 4 курса факультета русской филологии Московского государственного областного университета;

e-mail: eliz.kos26@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kosolapova Elizaveta Konstantinovna–4th year student of the Faculty of Russian Philology of the Moscow State Regional University;

e-mail: eliz.kos26@gmail.com

ПСЕВОДОВЕРБАТИМ КАК СТРАТЕГИЯ В ПЬЕСЕ ЕЛЕНЫ ГРЕМИНОЙ «150 ПРИЧИН НЕ ЗАЩИЩАТЬ РОДИНУ»

Аннотация. В статье ставится вопрос о границах техники вербатим, безусловными лидерами которой считались супруги Елена Гремина и Михаил Угаров. Послушное следование этому механизму осмысления реальности во многом не даёт развернуться таланту драматурга и держит его в рабской зависимости от жанра интервью и правды факта. Анализ пьесы «150 причин не защищать Родину» показал, как художественный вымысел, оформленный под вербатим, помог Греминой избавиться от определённой узости театрального нон-фикшн. Мобилизация художественной интуиции и фантазии расширила смысловое звучание пьесы, обеспечила аллюзии византийской трагедии на духовный кризис наших дней. Стратегия, опробованная при написании данной исторической пьесы, говорит о том, что доля вымысла не противоречит воссозданию правдивой исторической реальности и необходима во многих разновидностях драматургической технологии.

Ключевые слова: Гремина, вербатим, имитация вербатима, драматургическая технология.

Snezhana V. Krylova

MRSU,

Moscow region, Russia

PSEUDOVERBATIM AS A STRATEGY IN ELENA GREMINA'S PLAY «150 REASONS NOT TO DEFEND THE HOMELAND»

Abstract. The article raises the question of the boundaries of the verbatim technique, the undisputed leaders of which were the spouses Elena Gremina and Mikhail Ugarov. Obedient adherence to this mechanism of comprehension of reality in many ways does not allow the playwright's talent to unfold and keeps him in slavish dependence on the interview genre and the truth of the fact. An analysis of the play "150 Reasons Not to Defend the Motherland" showed how fiction, designed as verbatim, helped Gremina get rid of a certain narrowness of

theatrical non-fiction. The mobilization of artistic intuition and fantasy expanded the semantic meaning of the play, provided allusions of the Byzantine tragedy to the spiritual crisis of our days. The strategy tested in writing this historical play suggests that the share of fiction does not contradict the recreation of true historical reality and is necessary in many varieties of dramatic technology.

Keywords: Gremina, verbatim, imitation of verbatim, dramatic technology.

Драматургию Серебряного века и пьесы рубежа XX–XXI вв. прочно связывает в живую традицию установка на эксперимент. Неслучайно омонимичное, но далеко не тождественное употребление термина «новая драма» по отношению к творчеству Г. Ибсена, М. Метерлинка, Б. Шоу и в связи с поисками русских драматургов наших дней. Драматурги современной «новой драмы» (от И. Вырыпаева до Е. Исаевой) широко используют и развивают традиции классического и модернистского театра (в том числе эпохи Серебряного века). Чтобы различать два разных по времени явления, скрупулёзные ставропольские учёные И.В. Купреева и О.К. Страшкова назвали современный нам постмодернистский феномен «новой новой драмой» [6, с. 41]. В качестве рабочего термина это тавтологическое определение привлекаем и мы.

Супругов-драматургов, представителей «новой новой драмы» Елену Гремину и Михаила Угарова справедливо считают основоположниками современного политического и документального театра. Начиная с первого десятилетия 2000-х годов они активно использовали технику «вербатим», составляя спектакли на основе интервью с разными группами людей или извлекая материал из соцсетей. Пьесы с ослабленным сюжетом становились спектаклями-диалогами, спектаклями-исповедями, посвящёнными то проблеме терроризма («Сентябрь.doc»), то вопросам нарушения прав человека («Час восемнадцать»), то другим столь же актуальным вещам. Все они ставились в независимом «Театре.doc», менялись и шлифовались по ходу постановок, а после смерти обоих соавторов в 2018 году были собраны их последователями Е. Ковальской и К. Матвиенко в двухтомник и таким образом приобрели видимость некоего законченного целого, доступного изучению и осмыслению. За противоречивую тягу к традиции и эксперименту литературовед Марк Липовецкий назвал Гремину и Угарова «Станиславским и Мейерхольдом нового русского театра» [7, с. 5].

Обозреватель Ольга Балла считает, что через политическую пьесу и документ соавторы искали «общечеловеческое и архетипическое», а предметом их внимания стала «история в человеке, пути выработки истории из ве-

щества повседневности» [1, с. 259]. Это очень верное суждение. Но, как правило, история проступает ярче только тогда, когда между событием и его осмыслением проходит время. Здесь нет никакой математической зависимости. Иногда достаточно 5 лет, иногда 500.

Составители двухтомника произведений Греминой и Угарова считают, что собранные ими тексты – только малая часть творчества соавторов. Но даже по ней видна эволюция драматургов. От разрушения условности, отказа от нарочитой театральности они всё-таки возвращаются к вымыслу. Думается, подлинными удачами в их творчестве становится не упорное следование документу и «нолю позиции», а смелое использование фантазии (пусть и задрапированной под документ) и определённая авторского этического высказывания. Особенно это ощутимо в пьесе Е. Греминой с провокационным названием **«150 причин не защищать Родину»** (2013). Настроившись на рассказ о дедовщине в армии, читатель видит подзаголовок: *«Про падение Константинополя и 7 стратегий выживания в эпоху перемен»*). Жанр пьесы обозначен как «документальная», но «вербатим XV века» – подлинны записки янычара, свидетеля событий, и подлинны стихи султана Мехмета Фатиха и суфийского поэта Юнуса Эмре, специально переведённые для спектакля» [2, с. 630] – это скорее обманный манёвр, установка на достоверность, которую зритель и читатель не сразу смогут проверить. По большому счёту это и не нужно. Потому что спектакль говорит о трагедии падения многовековой империи, высокой культуры перед лицом жестокого, коварного и неразвитого врага. Выложенная в Интернете запись спектакля «Театра.doc» сморится без особого интереса, т.к. постановка затянута шумовыми и визуальными спецэффектами и откровенно сыровата. Но сам текст компактен и полон смыслами. Персонажи (исторические и вымышленные) рассказывают о себе и об обстановке в осаждённом Константинополе. Но эти монологи и диалоги взяты, разумеется, не из документов, а из авторского представления о людях той поры.

Отказ от «ноля позиции» ощутим уже в предисловии Греминой, набранном курсивом, где нам сообщается о том, что в пьесе будет описан чудовищный день 29 мая 1453 года – день падения Константинополя. Драматург говорит о духовном упадке, отсутствии единства, которые предшествуют поражению, о конце эпохи, когда торжествует предатель и палач, а достойному человеку остаётся только найти «одну-единственную причину выйти на смерть защищать то, что другие уже продали, предали или бездарно проиграла» [2, с. 630]. Так поступает Император Константин, принявший гибель как простой воин. С его отрубленной головы, по приказанию султана,

сняли кожу, набили её мякиной и показывали повсюду, «как знак <...> великой победы» [2, с. 662]. Иначе пытался выжить его друг и советник Нотарас. Он был против союза с Западом, скорбел о том, что в Святой Софии службы ведутся на латыни, считал, что правильнее договориться с султаном («лучше тюрбан султана, чем митра папы римского», [2, с. 639]), и после падения Константинополя Нотарас был назначен губернатором города. Однако Мехмет не для того завоевал город, чтоб делить власть с побеждёнными. Он отдал приказ привести к себе в покои единственного из выживших сыновей Нотараса – четырнадцатилетнего красивого мальчика. Вельможа отказался и был казнён вместе с юным зятем и сыном. Такова цена компромиссу.

Иначе ведёт себя итальянский наёмник Джустиниани. Его появление воспринято императором как помощь свыше, он доблестно сражался за город, но после ранения ушёл на корабль, оставив командование, чем вызвал смтение среди оборонявшихся: «Я умер за этот город. Но, умирая, я пожалел об этом» [2, с. 661]. Конечно, это уже не вербатим, а потусторонний голос из царства мёртвых – голос, который услышала Гремина своим воображением. И здесь мы напрямую видим, как рамки пьесы расширяются за счёт художественной интуиции.

Кто же выжил в эпоху перемен? Выжили те, кто принял ислам, кто отказался от христианства и стал жестоким янычаром, кто признал силу зверства и сам стал зверем и отступником.

Техника «вербатим» строится на монологах и диалогах, в которых, как правило, нет самого действия, а идёт лишь рассказ о нём. Но в данной пьесе Гремина постоянно уходит от этой стратегии. Например, в части шестой «150 причин не договориться в минуту опасности» константинопольцы спорят о том, бороться за город или уступить туркам. И там мы уже слышим голоса, которые невозможно было прочесть в документах. В каждом из них проступает характер. Особенно ярко звучат доводы философа Никифора, который глубоко разочарован в собственной культуре, её символике, ценностях, образе героя. К стенам города приближается колоссальное войско, а он считает, что правы те, кто ненавидит византийцев, т.к. «византиец – это тот, кто говорит одно, делает другое, думает третье, а подразумевает ещё что-то» [2, с. 637]. Вопрос о защите герба – двухглавого орла решается им в явно пораженческом духе. Он не готов умирать за этот символ: «И двухголовых птиц не бывает! А если бы были, это были бы монстры, уродство природы!» [2, с. 637]. В ответ на призывы купца Дмитрия к единству вокруг императора Никифор презрительно упрекает его за отсутствие самостоятельности

мышления. Мегадуке Нотарасу он язвительно и скорбно комментирует церковное соглашательство византийцев в виде унии и службы на латинском языке в святой Софии: «И правильно, давно пора в цивилизованный мир» [2, с. 638].

Почти все участники спора погибают во время штурма Константинополя: купец Дмитрий «умер за Родину, как и хотел», и философ Никифор героически погиб в бою за Родину же, «чего крайне не хотел и старался избежать» [2, с. 440]. Сапожник Пётр сражался и чудом выжил, а затем стал Ахметом-эфенди, шьющим янычарам отменные сапоги. То есть, заявления и намерения в минуты опасности проверяются только поступками.

Эти судьбы оттенены двумя другими – историями перебежчиков: христианина-венгра Урбана – талантливого оружейника, которому Мехмет помог построить «пушку своей мечты» [2, с. 649]. Урбан удовлетворил изобретательские амбиции и упрекает Константинополь за скупость: «Умри, город, я победил тебя...» [2, с. 650]. Оружейник то ли погиб во время осады, когда взорвалась одна из его пушек, то ли был казнён подозрительным Мехметом после победы: «...предавший раз предаст и дважды», – считает султан [2, с. 650]. Второй отступник – янычар Джафар-ага, бывший христианин, ныне преданный воин турок, первым штурмовавший стены осаждённого города. Он принял ислам, навек напуган жестокостью своих новых хозяев и фактически потерял себя как личность. Обе эти исповеди рассказаны ими самими и входят в хор голосов, звучащих в пьесе.

Но любому драматургическому тексту необходимо сквозное действие, иначе, как считает драматург Елена Исаева, он прекращается в синопсис, который «может быть блистательно написан и сделан почти поэтически. Но это – синопсис, хоть его и играют как пьесу» [4].

В анализируемом тексте Греминой этот недостаток отчасти преодолен трагической линией императора Константина, растерзанного надеждами, отчаянием, идущего к своей гибели, и линией его врага – султана Мехмета. Вся пьеса прошита странными, не лишёнными таланта верлибрами, отразившими романтическую натуру этого коварного человека, его одиночество и тоску по красоте. Султан писал стихи с ранней юности, и выглядели они сначала абсурдно, а затем жутко, т.к. лиризм стихов выступал абсолютной противоположностью образу жизни их автора. Получается, что молодой султан, палач и властолюбец, расправившийся в день падения Константинополя и со своим учителем Халилом, и с тысячами христиан, в душе остался тем же одиноким мальчиком, нелюбимым сыном отца, который хотел быть дервишем (аскетом, философом), но стал воплощением неукротимой жестокости

и мести. Страшным диссонансом в финале, после тысяч и тысяч жертв, чудовищных казней, звучат стихи Мехмета: «Как жаль, о сердце, что ты не слушаешь меня! / Что ты влюблён в эту красоту...» [2, с. 666].

По мнению петербургского исследователя С.В. Григорович, «уход от психологической драмы, который четко обозначила “новая драма”, влечёт и попытки некоторой компенсации потери» [3, с. 33]. В пьесе о падении Византии компенсацией можно назвать заложенные в тексте мотивы, которые будят историческую память зрителя. Грелина сознательно вызывает эти исторические ассоциации. Быть может, они не столь прямолинейны, как хотелось бы: пал Константинополь – второй Рим, и православная Москва, «третий Рим», пала спустя столетия под властью большевиков, а затем царство коммунистической доктрины было низвергнуто, и многих людей раздавила новая эпоха. И пусть масштабы трагедии и степень жестокости разные, страдания тех, кто был верен и кого предали, всегда одинаковы. Недаром последние четыре сцены пьесы названы одинаково: «Горе побеждённым». Так или иначе, именно побеждённые оплаканы Грелиной в этой небольшой «документальной пьесе» (жанр обозначен в её подзаголовке). Тем не менее перед нами не документ, а вымысел на основе работы с историческими фактами. Ни реплики персонажей, ни тем более стихи Мехмета, якобы переведённые для пьесы, не позволяют говорить о документальном источнике. Указание на «док» – художественный приём, позволяющий подчеркнуть подлинность разыгравшейся трагедии.

И он же отчасти выявляет недостатки техники «вербатим», даже в её имитации. Алтайский учёный С.М. Козлова ещё в 2009 году, при жизни суругов-драматургов, размышляла об ограниченности этого метода, не предполагающего «возможности создания цельного и развернутого характера драматического героя» [5, с. 343]. Литературовед объясняет почему: заданная тематика, «отбор фактов одного семантического ряда <...> ограничивает возможности психологической, индивидуальной разработки характера». А «выдвигаемая на первый план острая социальная проблема превращает образ человека в социальную функцию...» [5, с. 343]. Даже на примере падения Константинополя мы видим не сами события, не моменты принятия решения, а диалоги и монологи о них. И, пожалуй, только вымысел, включение поэзии и активное авторское сочувствие побеждённым всё же делает этот текст грелинской удачей.

Несомненно, что в весенние дни 2022 года вербатим Грелиной говорил бы об украинской трагедии. Но тот ли это уровень, который позволяет подниматься от политической остроты к философским и творческим прозрениям?

Посмертный двухтомник Греминой и Угарова, куда входит анализируемая пьеса, запечатлел творческую мастерскую соавторов. Когда пьесы ставились в «Театре.doc», почти параллельно с их написанием, это был один уровень осмысления – синхронный, пронизанный политической, сетевой или любой другой актуальностью. После смерти драматургов настала пора испытания этих текстов книжным форматом и временем. Не все пьесы выдерживают этот уровень, но псевдовербатим «150 причин не защищать Родину» обещает быть важным высказыванием и спустя годы. В нём есть трагизм подлинной истории и острые психологические тупики, которые сопровождают любую смену эпох. Технология имитации вербатима позволила преодолеть изъяны сугубо документальных пьес, заменив отсутствие разработки характеров опорой на затекстовое знание о падении Византии, которое напрямую ведёт зрителя и читателя к русской судьбе, к религиозной и исторической памяти, укрупняет каждое слово, произносимое героями XV века. Пьеса показывает, что Гремина не исключала возвращения к традиционной драматургии с активным использованием авторской фантазии, но уже на новом витке творчества, дожить до которого оба супруга-соавтора не успели.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балла О. Театр и за его пределами: три вектора драматургии // Дружба народов. 2019. №8. С. 256–264. С. 259.
2. Гремина Е., Угаров М. Пьесы и тексты. Т.2. М.: НЛО, 2019. 728 с.
3. Григорович С.В. Феномен драматургии Елены Греминой // Современная драматургия – «за» и «против» педагогики (инновационная драматургия). Сборник статей. Петрозаводск, 2019. С. 31–34.
4. Исаева Елена «Там, где нет драматургии, там нет театра». Интервью. Беседовала Наталия Макуни [Электронный ресурс] // Эстезис. Режим доступа: <https://aesthesis.ru/magazine/february19/isayeva-interview> (дата обращения 17.02.22).
5. Козлова С.М. Безличный герой современной драмы // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. 2009. №10. С. 341–352.
6. Купреева И.В., Страшкова О.К. «Кромешный» герой в «кромешном мире» русской постмодернистской драмы // Текст. Книга. Книгоиздание. 2019. №21. С. 41–66.
7. Липовецкий М. Театр времён Греминой и Угарова // Гремина Е., Угаров М. Пьесы и тексты. Т.1. М.: НЛО, 2019. С.5–26.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Крылова Снежана Владимировна – к.филол.н., доцент кафедры русской литературы Московского государственного областного университета,

e-mail: sv.krylova@mgou.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4071-2884>

INFORMATION ABOUT AUTHOR

Snezhana V. Krylova – PhD in Philological Sciences, associate professor at the Department of the Russian literature of 20th century, Moscow Region State University;

e-mail: sv.krylova@mgou.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4071-2884>

Н. КЛЮЕВ И В. МАЯКОВСКИЙ: ОБЩИЕ ФИЛОСОФСКО-НРАВСТВЕННЫЕ КОРНИ

Аннотация. В статье рассматриваются творческие взаимосвязи новокрестьянского поэта Н. Клюева и поэта-футуриста В. Маяковского. Интересовавшие их темы – революции, войны, поэтического служения, городская, ленинская – получили в творчестве Клюева и Маяковского сходное решение или имели общую философскую основу, обусловив сходство лирических героев поэтов.

Ключевые слова: Клюев, Маяковский, творческие взаимосвязи, философские корни, Н. Федоров, прошлое, будущее.

Kultysheva Olga Mikhailovna

Nizhnevartovsk State University

Nizhnevartovsk, Russia

N. KLYUEV AND V. MAYAKOVSKY: COMMON PHILOSOPHICAL AND MORAL ROOTS

Abstract. The article deals with the creative relationship between the New Peasant poet N. Klyuev and the futurist poet V. Mayakovsky. The themes that interested them – revolutions, wars, poetic ministry, urban, Leninist – received a similar solution in the work of Klyuev and Mayakovsky or had a common philosophical basis, causing the similarity of the lyrical heroes of the poets.

Keywords: Klyuev, Mayakovsky, creative relationships, philosophical roots, N. Fedorov, past, future.

Будущий футурист Маяковский и «новокрестьянские поэты» начинали свой путь в литературу в период первой русской революции (1905–1907 гг.). Подобно тому как вследствие связей с революционно настроенными московскими студентами и увлечения марксистской литературой в 1908 году попадает в Бутырскую тюрьму Маяковский, участие в революционных событиях и в ходе них антиправительственные выступления привели в тюрьму

Н. Клюева. Месяцы, проведенные в тюрьме, не прошли бесследно ни для Маяковского, ни для Клюева. В первом случае результатом отсидки стало знакомство с художественной литературой, которую в тюрьме читать разрешалось (с поэзией символистов А. Белого и К. Бальмонта, вызвавшей немедленное желание написать «так же про другое» и приведшей к осознанию необходимости найти собственный поэтический голос – голос «ниспровергателя» поэтических устоев, «революционера» в поэзии). Во втором случае участие в революции и тюрьма также повлекли за собой появление в первой книге стихов Клюева – «Сосен перезвон» – революционных мотивов.

Однако если в творчестве раннего Маяковского лейтмотивом проходит мысль о необходимости изменения устаревшего миропорядка и складывается образ лирического героя как бунтаря, богоборца, революционера («Я возьму / намалюю / на царские врата / на божьем лике Разина» – «Ко всему» (1916) [10, т. 1, с. 393], то в книге Клюева революционные мотивы нашли свое воплощение в образе лирической героини, в которой более ощутимо влияние философской идеи В. Соловьева о пришествии на землю Вечной Женственности или являющегося ее преломлением блоковского образа Прекрасной Дамы. «Святое дело», которому служит героиня Клюева, является, скорее, не революцией, а делом приближения долгожданного момента пришествия на землю спасительной энергии Вечной Женственности. В сборнике же «Братских песен» (1912) революционная тема, хоть и в соловьевской интерпретации, вовсе исчезает, перерастая в религиозного толка размышления о глобальных проблемах рода человеческого. Кроме прочего, религиозно-христианская окраска и опосредованное отражение социальных событий в произведениях Н. Клюева и других «неонародников», исключая, пожалуй, П. Орешина, в то время, когда от писателей требовалось изображение «классовой борьбы», обусловила трагическую судьбу членов этой литературной группы.

Тем не менее, в творчестве Н. Клюева и В. Маяковского существует множество точек соприкосновения, несмотря на их вроде бы явную изначальную непохожесть. Так, сходное решение находит в творчестве поэтов тема войны и подневольной солдатчины. В 1907 году Клюев должен был отбыть воинскую повинность, которую он не мог принять согласно старообрядческой вере. Попав в армию, поэт отказался брать в руки оружие и вследствие этого провел несколько месяцев под арестом. Стихотворение «Казарма», созданное в том же 1907 году, отражает неприятие поэтом войны как недопустимого ни при каких условиях насилия человека над человеком:

... Казарма дикая, подобная острогу,
 Кровою мечтой мне в душу залегла,
 Ей молодость моя, как некому богу,
 Вечерней жертвою принесена была.
 И часто в тишине полночи бездыханной
 Мерещится мне въявь военных плацев гладь,
 Глухой раскат шагов и рокот барабанный –
 Губительный сигнал: идти и убивать.
 Но рядом клик другой, могучее сторицей,
 Рассеивая сны, доносится из тьмы:
 «Сто раз убей себя, но не живи убийцей,
 несчастное дитя казармы и тюрьмы!» [6, с. 35].

В военные годы Маяковский тоже выступает против бессмысленной «войны-бойни», но не по религиозным, а по гуманистическим убеждениям («Война объявлена», «Мама и убитый немцами вечер», «Я и Наполеон», «Вам!»), что, однако, не помешало ему попытаться попасть на фронт добровольцем («Война отвратительна. <...> Чтобы сказать о войне – надо ее видеть. Пошел записываться добровольцем» («Я сам»)) [10, т. 1, с. 22].

Будучи апологетом народной стихии, выразителем самобытности русского национального характера в его народном воплощении, в книгах «Лесные были» (1913) и «Мирские думы» (1916) Клюев рисует яркие крестьянские образы. Образы эти являют собой разительное отличие от религиозно и философски обусловленных образов, образующих книги «Сосен перезвон» и «Братские песни». В цикле «Песни из Заонежья» («Полюбовной», «Кабацкой», «Посадской») над религиозной составляющей характера русского мужика превалирует его мирское, «ухарски-разгульное», даже греховное начало. Например, стихотворение «Сизый голубь» (1913–14) из «Песен из Заонежья»:

... Буйноперый под окном
 Обернулся пареньком, –
 Очи – ночка, день – лицо...
 Хлипко девичье крыльцо.
 Тесовая дверь бела,
 Клетка-горенка мала,
 На лежанке пуховик –
 Запрокинуть девий лик,
 С перелету на груди
 Птичьим пылом изойти [7, с. 84].

Подобное – дионисийское – начало русского национального характера неоднократно проявляется и в образе лирического героя Маяковского. Так, в поэме «Облако в штанах» (1914–15) и в ряде других богоборческих ранних стихотворений центральным является образ восставшего не столько против Бога, сколько против несправедливости мироустройства «крикогубого Заратустры». Бросая всевышнему укоры в несправедливости, лирический герой Маяковского испытывает мучения «за всю обезлюбленную землю». Но для создания «защитного» – от собственной веры? – барьера – кощунство: «Как трактир, мне страшен ваш страшный суд!» [10, т. 1, с. 62] («А все-таки», 1914).

Вяч. Иванов в эссе «Духовный лик славянства» дает интересное объяснение этой характерной особенности русской души дионисийской природой славян, которые: «вдохновенно высвобождали все живые силы – и не умели потом собрать их и укротить <...> и потому столь похож их страстной удел на жертвенную долю самого, извечно отдающегося на растерзание и пожранье, бога священных безумий» [3, с. 203]. Думается, и лирический герой «Песен из Заонежья» Клюева, и герой ранней поэзии Маяковского равно испытывают подобное противоречие, корнями уходящее в дионисийскую природу русского национального характера. С одной стороны, они оба «находятся под Богом» (восставая на Бога, лирический герой Маяковского тем самым признает его существование!), но с другой – герой Клюева проявляет себя явным дионисийцем, в частности, в любви, а Маяковский наделяет своего героя чертами богоборца и даже богохульника.

В данной точке соприкосновения Клюева и Маяковского, как это ни парадоксально, кроется и глубинное различие образов их героев. Несмотря на то, что Клюев сторонился официального православия, современниками он воспринимался как воплощение раскольничьей, старообрядческой ветви христианской веры. В частности, Блок, поддерживавший длительную переписку с Клюевым, считал возможным для себя даже исповедоваться перед ним. Поэзия Клюева наполнена христианскими мотивами, а поэтизируемый им быт крестьянской жизни – христианскими святынями. Его циклы «Песнослов» и «Спас» можно рассматривать как своего рода поэтические святцы, настолько обильно они наполнены христианскими образами (Богородица, Спаситель и др.). Присутствие Бога у Клюева ощущается во всех сферах жизни русского крестьянина. Крестьянин, по мысли Клюева, настолько проникся христианством на самом органическом – бытовом – уровне, что становится возможным даже отождествление с ним Христа. Так, в стихотворении «Вышел лен из мочища...» (1916) (цикл «Спас») чертами Спасителя

наделяется обычный крестьянский «малец Ерема»: «У мужицкого спаса / Крылья в ярых крестцах, / В пупе перьев запасы, / Чтоб парить в небесах» [7, с. 107].

Не таковы отношения с Богом и восприятие божественного в творчестве Маяковского. Бог, «Всевышний инквизитор» [10, т. 1, с. 201], привлекает героя, как огонь, и, как огонь, обжигающий крылья бабочке, приблизившейся к пламени, заставляет его испытать муки горения. Богохульствуя, юродствуя, герой поэмы «Облако в штанах» бросает вызов небу:

Крыластые прохвосты!
Жмитесь в раю!
Ерошьте перышки в испуганной тряске!
Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою
отсюда до Аляски! [10, т. 1, с. 196].

Это постоянно проявляющееся противоречие в отношениях героя Маяковского (и самого «я» автора: «Маяковский писал себя и окружающее», – утверждал Д. Бурлюк [2, с. 8]) с Богом было продиктовано *ролью*, которую поэт взял на себя: быть «голосом масс», певцом «безголосой улицы». По справедливому замечанию М.В. Силаевой, «одна из существенных особенностей футуристического отражения темы – это деперсонализированный характер ощущений, ощущение толпы» [14 с. 113]. Эта социальная программа предполагала выражение отношения к Богу через призму настроений толпы, которая «клубилась, визжа и ржа» [10, т. 1, с. 103] («Ко всему», 1916). Поэт чувствует Бога в душе («может быть, Иисус Христос нюхает / моей души незабудки» [там же, с. 190]), но не может отказаться от принятой роли. В этом самоотречении, по Маяковскому, и состоит призвание поэта, что сближает его с евангельским Искупителем: «Царь бо царствующих и Господь господствующих идет заклатися и датися в снедь верным» [13]. Отсюда – сопутствующий образу лирического героя Маяковского *мотив жертвенности*: «Я – где боль, везде; / на каждой капле слезовой течи / распял себя на кресте» [10, т. 1, с. 185].

Богоборчество Маяковского, отражающее богоборчество революционно настроенного народа, можно объяснить стремлением дать людям новую, справедливую религию. Подтверждение этой теории находим в статье Вяч. Иванова «Революция и народное самоопределение» (1917), в которой автор рассуждает о последствиях революции для России: «Революция или оставит на месте России “грудю тлеющих костей”, или будет ее действитель-

ным перерождением и как бы новым <...> воплощением народного духа. Для истинного свершения своего в указанном смысле она должна явить целостное и <...> религиозное самоопределение народа» [4, с. 186]. В этом смысле герой Маяковского выступает как новый Мессия, «крикогубый Заратустра», провозвестник новой – революционной – веры.

Помимо разно интерпретируемой темы Бога, разное отношение демонстрируют Клюев и Маяковский к городской теме, являющейся одной из постоянных. Интерес Клюева привлекает духовная и материальная крестьянская культура допетровской эпохи. Рисуя деревенский быт, Клюев любит незначительными деталями крестьянской избы (ткань, из которой сшита крестьянская одежда, обувь, украшения). Поэтизации подвергается даже крестьянская еда (пахучие ковриги, колобы с начинкой, варенухи, толокно на меду, масляный блинник). В стихотворении «Лежанка ждет кота...» (1914-16) поэт любовно передает предвкушение крестьянской трапезы:

Лежанка ждет кота, пузан-горшок хозяйку, –
Объявятся они, как в солнечную старь,
Мурлыке будет блин, а печку-многознайку
Насытят щаный пар и гречневая гарь [7, с. 98].

А в стихотворении «Рождество избы» (1913–15) из «Песен Заонежья» Клюев эстетизирует такое незамысловатое на первый взгляд крестьянское ремесло, как плотницкое:

От кудрявых стружек тянет смолюю,
Духовит, как улей, белый сруб.
Крепкогрудый плотник тешет колья,
На слова медлителен и скуп.
Тепел паз, захватисты кокоры,
Крутолоб тесовый шоломок.
Будут рябью писаны подзоры
И лудянской выпестрен конек... [7, с. 88].

Гармоничный космос крестьянского быта, воспеваемый Клюевым, противостоит образу гибельного для него, враждебного, несущего зло разрушения того, что свято для крестьянина, – образу города. Городская тема в данном смысле является у Клюева однопорядковой с мотивами разрушительного воздействия цивилизации и технического прогресса. Лирический герой

Клюева испытывает глубочайший ужас перед наступающей всеохватной урбанизацией. Таковы, например, переживания лирического героя стихотворения «Мы – ржаные, толоконные ...» (1918) из цикла «Сергею Есенину», в котором милый Клюеву мир крестьянской деревни противопоставляется миру «чугунного» города по принципу оппозиции:

Мы – ржаные, толоконные,
Пестрядинные, запечные,
Вы – чугунные, бетонные,
Электрические, млечные.
Мы – огонь, вода и пажити,
Озимь, солнца пеклеванные,
Вы же таин не расскажете
Про сады благоуханные ... [7, с. 127].

По словам К. Азадовского, «то, что противостоит Природе и Деревне – Культура, Город, Интеллигенция, Фабрика, – обличалось Клюевым как проявление адских и дьявольских сил» [1, с. 6].

Не таково отношение к городской цивилизации Маяковского. Для него это воплощение сокровеннейшей мечты футуристов о приближении будущего к настоящему; точнее, ее материальное воплощение. В цикле «Стихов об Америке» поэт восхищается механизмом современного города, воспекает кульминацию инженерной мысли, воплощенную в городской архитектуре:

Асфальт – стекло.
Иду и звеню.
Леса и травинки –
сбриты.
На север
с юга
идут авеню,
на запад с востока –
стриты.
А между –
(куда их строитель завез!) –
дома
невозможной длины.

Одни дома
 длиною до звезд,
другие –
 длиной до луны.
(«Бродвей», 1925) [10, т. 7, с. 55].

Однако есть в решении городской темы Ключевым и Маяковским и нечто общее – это образ лирического героя, страдающего в городском аду, характерный для всего творчества Ключева и особенно для дооктябрьского творчества Маяковского. В мироощущении героя Ключева город предстает «каменным адом», «адом электрическим»; в железном начале города – его мертвенность, апокалипсические предвестия:

Ваши песни – стоны молота,
В них созвучья – шлак и олово;
Жизни древо надколото,
Не плоды на нем, а головы.
У подножья кости бранные.
Череп с кромешным хохотом... [7, с. 127–128].

Маяковский, известный как поэт города, делает зарисовки городского пейзажа плацдармом для отражения социальной темы. Как и для Ключева, город для героя раннего Маяковского – ад, «адище», однако лишь постольку, поскольку он является воплощением общественных контрастов. Городской пейзаж дооктябрьского Маяковского неизменно дополняется образами безмерного страдания людей-«пленников» города («Адище города», «Из улицы в улицу», «Еще я»), а восприятие города глазами выражающего их страдания героя сообщает городской теме апокалипсические черты:

Адище города окна разбили
на крохотные, сосущие светом адки.
Рыжие дьяволы, вздымались автомобили,
над самым ухом взрывая гудки.

< ... >

В дырах небоскребов, где горела руда
и железо поездов громоздило лаз –
крикнул аэроплан и упал туда,
где у раненого солнца вытекал глаз.
(«Адище города», 1913) [10, т. 1, с. 55].

Тема прошлого России становится одной из константных в его творчестве Клюева. Прошлое с милыми сердцу лирического героя нетленными народными традициями, чистотой нравов воплощается в его поэзии в образах стариков и старух, святой и мудрой старости (дед молится, «белесым лучом осиянный», а над бабкой «пятно зари, как венчик у святых»):

Олений гусак сладкозвучнее Глинки,
Стерляжи молоки Верлена нежней,
А бабкина пряжа, печные тропинки,
Лучистее славы и неба святей.
(«Олений гусак сладкозвучнее Глинки...» (1916) [7, с. 111].

Или:

В лесной избе покой часовни –
Труда и светлой скорби след...
Как Ной ковчег, готовит дровни
К веселым заморозкам дед.
(«Уже хоронится от слезки...» (1915) [7, с. 96].

Любование образами старости, характерное для поэзии Клюева, восходит к глубокой личной убежденности поэта в том, что прошлое, древность допетровской, «доцивилизованной» Руси представляла собой своеобразный «золотой век» России, и праотцы, старцы являются последними носителями некой надысторической мудрости, которую не мешало бы перенять у них современному поколению людей.

Не таково отношение к старости и прошлому Маяковского, который вошел в историю литературы как поэт, чьим идеалом, целью и надеждой были молодость и будущее. Помимо других причин внимания Маяковского к теме будущего (как средства побега от непостижимой современности, возможности ревизии тех преобразований, которые имели место в советской стране, современной поэту и т. д.), современник поэта В. Завалишин связывал с устремленностью взора поэта в будущее его надежду и на *реальное физическое* – а не в виде славы, мраморных памятников – *воскрешение*. Ради этого воскресения, желаемого им страстно, Маяковский, будто бы, и стремится стать «удобным» людям будущего, которые смогут открыть секрет реального воскресения самых достойных. Оставшись на всю жизнь молодым бунтарем, он проклинал старость и неумолимое время: «Полжизни прошло, те-

перь не вырвешься. / Тысячеглаз надсмотрщик, фонари, фонари, фонари... / Я в плену. / Нет мне выкупа!» [10, т. 1, с. 250]. Это переставало быть «чистым эстетизмом» и вырастало в *страх смерти* как неизбежного конца. Отсюда и многочисленные смерти и убийства в его стихах, рассматриваемые в психологии как вытесненный сознанием страх смерти.

В свою очередь, любовь Ключева к категории прошлого и пристальное внимание Маяковского к будущему, как это ни удивительно, вновь сближают поэтов. Причиной тому – общие философские корни пристрастий поэтов к столь разным временным категориям. Тема воскрешения из мертвых, проходящая лейтмотивом через ведущие произведения Маяковского, обосновывалась, прежде всего, влиянием идей философа-утописта Н.Ф. Федорова, основателя «Философии общего дела» (правда, в несколько искаженном виде). В учении Федорова же, направленного против урбанизации (по мысли философа, жизнь людей в городе вовлекает их в состояние «небратства»), а также против составляющих технического процесса, находил вдохновение и Ключев. Особое внимание поэта привлекала мысль Федорова о моральном долге потомков перед праотцами. Возмущение философа вызывало нежелание современных людей сохранять уважение к мудрому прошлому: «Держаться отцовского и дедовского, быть в зависимости от них – что может быть позорнее для прогрессиста!.. Прогресс делает отцов и предков подсудимыми, а сынам и потомкам дает суд и власть над ними» [15, с. 79].

Поразительно, но разные в своем отношении к категории прошлого Ключев и Маяковский одинаково признают необходимость чтить заслуги когда-либо живших. В данном смысле Маяковский даже ближе Федорову, для которого существовало только общее дело, направленное на единственную цель – объединение усилий людей на воскрешение предков. «Будущее, воскрешающее людей настоящего <...> – это сокровеннейший миф Маяковского», – указывал Р. Якобсон [16, с. 6]. Ключев же ратует не за физическое воскрешение людей прошлого, а за обращение к традициям прошлого, носителями которых являются святые старцы, в чем и состоит, по мысли поэта, возможность вернуться в идеальный «золотой век» допетровской Руси.

Октябрьская революция 1917 года поначалу была воспринята Ключевым и другими «новокрестьянскими поэтами» как иной путь становления «золотого века» России, как надежда на уравнивание в правах городских и крестьян, на возрождение деревни. Поэт становится коммунистом, приветствует Ленина, создает цикл посвященных ему стихов («Ленин»). Надежда на послереволюционное возрождение крестьянства сподвигла Ключева на соз-

дание идеализированного, созданного в духе христианства образа вождя революции как народного Спасителя, Мессии нового времени:

Есть в Ленине Керженский дух,
Игуменский окрик в декретах,
Как будто истоки разрух
Он ищет в Поморских Ответах.

< ... >

Нам красная молвь по уму, –
В ней пламя, цветенье сафьяна;
То Черной Неволи Басму
Попрала стопа Иоанна.
(«Есть в Ленине Керженский дух ... ») [7, с. 129].

Ленинская тема является неотъемлемой частью и послеоктябрьского творчества Маяковского. В поэме «Владимир Ильич Ленин» (1924) – поэт разворачивает мистирию, рисуя Ленина как человека, рожденного историей и призванного помочь людям установить социальную справедливость и раскрыть свои лучшие возможности. Образ Ленина дан обобщенно-романтически. Поэта интересует не Владимир Ульянов с его частной жизнью, а Ленин как человек общественный, призванный всей историей мирового освободительного движения осуществить руководство революционным прорывом человечества к светлому будущему. Подчеркивая, с одной стороны, обыкновенность Ленина, Маяковский в то же время показывает его исключительность, необыкновенную прозорливость, создавая над ним ореол вечного идеала.

Этапы жизни Ленина даны Маяковским в удивительном совмещении марксистского и религиозно-нравственного планов. По меткому наблюдению Е.Ю. Куликовой, «век модернизма и авангарда превращает любой жанр в метафору его самого, в метажанр, содержание которого непрерывно изменяется и усложняется, и открывается возможность многоуровневого прочтения текста» [8, с. 551]. По жанру поэма близка житию: сначала описываются времена до пришествия в мир великого революционера, затем подвиг, смерть и, наконец, развивается тема преображения земли, начатого вождем. Ради чуда воскресения вождя люди (и с ними поэт) готовы, находясь почти в религиозном экстазе, отдать жизни. Но Ленин воскресает по-другому: его идеи живут после его смерти в сердцах, умах и делах миллионов.

Надо отметить, что, чувствуя опасность обожествления «человечнейшего человека», Маяковский резко протестует против этого: «Если б был он цар-

ствен и божествен, / я б от ярости себя не поберег, / я бы стал бы в перекоре шествий, / поклонениям и толпам поперек. / Я б нашел слова проклятья громоустого, / и пока растоптан я и выкрик мой, / я бросал бы в небо богохульства, / по Кремлю бы бомбами метал: долой!» [10, т. 6, с. 237]. Этот воображаемый бунт напоминает финал поэмы «Облако в штанах», когда герой готов применить сапожный ножик против Бога, равнодушного к страданиям людей. Принципиальное отличие от него Ленина из поэмы – в горячей заботе о земных людях. Отметим, что вопреки намерениям Маяковского, его романтико-футуристическая идеализация образа Ленина воспринималась как реалистическое изображение и объективно служила созданию культа Ленина.

Интересно, что внимание к мифу (в т.ч. библейскому) и страсть к мифотворчеству равно характерна для Клюева и Маяковского. К. Азадовский писал о Клюеве: «он <...> поэт-мифотворец, создававший на фольклорной основе свой оригинальный лиро-эпический стиль» [1, с. 9]. Действительно, все имеющиеся в распоряжении исследователей факты биографии поэта начинаются лишь с сер. 1900-х гг. Период своей жизни «до этого» Клюев обозначил в созданном им полусказочном «Житии»: «Родовое древо мое замгело корнем во временах царя Алексия <...> До Соловецкого страстного сидения восходит древо мое, до палеостровских самосожженцев, до выговских неколебимых столпов красоты народной» [Цит. по: 11, с. 39]. Маяковский тоже создает собственное «житие» в поэме «Человек» (1916–17).

Общие черты находим и в решении Клюевым и Маяковским темы поэтического служения. Творчество Клюев ощущает тяжелой работой, сравнимой с работой жерновов по помолу муки: «У меня не лира какая-нибудь и не свирель, как у других поэтов, а жернова, да и то тысячепудовые» [там же, с. 50]. Как тяжелый труд, сравнимый с работой в шахте, воспринимает поэтическое творчество и Маяковский. В «Разговоре с фининспектором о поэзии» (1926) поэт приравнивает поэтическое творчество к самой грязной и напряженной работе: «Труд мой любому труду родствен» [10, т. 7, с. 119]. И далее: «Поэзия – та же добыча радия. / В грамм добыча, в год труды. / Изводишь единого слова ради / тысячи тонн словесной руды» [там же, с. 121]. Но поэзия, пожалуй, больше даже, чем любая другая работа сравнима с грозным оружием, способным «взорвать» целый «город» – переустроить сознание людей: «Говоря по-нашему, рифма – бочка. / Бочка с динамитом. Строчка – фитиль. / Строка додымит, взрывается строчка, – / и город на воздух строфой летит» [10, т. 7, с. 120]. Она требует мастерского обращения.

Требование мастерского обращения со словом также роднит поэтов. Под стать «делавшему» свои стихи Маяковскому Клюев, признававший труд-

ность работы над поэтической строчкой. Сходные требования поэты предъявляли и к читателям своих стихов, довольно сложных для восприятия. Ключев ориентировался на читателя, способного понять те глубины «бытия духа», из которых исходил в своем поэтическом опыте поэт: «Чтобы <...> наслаждаться моими стихами, надо войти в природу русского слова, в его стихию» [Цит. по: 11, с. 52]. Стихи Маяковского, отличающиеся новаторскими находками в области метрики, ритмики, фоники, лексики и рифмики, также объективно ориентированы прежде всего на «подготовленного» читателя.

Помимо появления в творчестве Ключева ленинской темы и темы поэтического служения, имеющих общие черты с их развитием в поэзии Маяковского, с надеждами «неонародника» на революцию связано обращение к ранее отражаемой в ином ракурсе городской теме. Ключев предпринимает попытки сжиться с урбанизацией. Он создает идиллические произведения, в которых представляет однопорядковыми такие ранее несовместимые понятия, как «завод» и «хата», «потемки шахт» и «дымок овиный» («Товарищ», 1918). Еще недавно воспевая деревянное, избяное, в стихотворении «Железо» (1919) Ключев дает несколько лестных характеристик заводским машинам:

Громоносные духи в железе живут:
Мощь с Ударом, с Упругостью девственной Труд,
Непомерна их ласка и брачная ночь ...
Человеческий род до объятий охоч,
И горючие перси влюбленных машин
Для возжаждавших стран словно влага долин [7, с. 134].

Однако вскоре Ключев начинает понимать, что его представления о революции не соответствуют ее воплощению. Более того, революционные преобразования стали угрожать тому, что было свято для поэта. В первую очередь, глубоко религиозного Ключева не устраивало решение революционным правительством вопросов религии и вероисповедания. Начавшаяся в первые годы советской власти практика «разоблачения мощей» святых, когда были кощунственно вскрыты мощи многих российских святых (Артемия Веркольского, Авраамия-Мученика, Петра и Февронии Муромских), вызвала к появлению статью Ключева «Самоцветная кровь», в которой поэт призывал чтить святые мощи если не с точки зрения религиозной, то хотя бы как память о великих предках, их подвигах во имя русского человека. Во-вторых, робкие попытки принять урбанизацию страны, предпринятые поэтом в первых постреволюционных стихах, натолкнулись на начавшуюся в стране все-

общую индустриализацию, происходившую в ущерб деревне. Железо вновь становится для Ключева понятием, враждебным деревенскому «Духу жизни», и он резко противопоставляет крестьянских поэтов как его выразителей апологетам индустриализации, и в частности, пролеткультовцам В. Кириллову («Мы ржанные, толоконные...», 1918) и М. Герасимову, известному «певцу железа». Его «Песни о железе» (1917) Ключев противопоставил свое «Железо» (1919), в котором напоминает о необходимости стремиться к гармонии в соотношении «железного» и «деревянного» в строительстве новой жизни:

Допросить бы мотыгу и шахт глубину,
Где предсердие руд, у металла гортань,
Чтобы песня цвела, как в апреле герань.
Чтобы млечным огнем серебрилась строка,
Как в плотичные токи лесная река,
И суровый шахтер по излукам стихов
Наловил бы певучих гагар и бобров [7, с. 134].

Технический прогресс, воспеваемый Маяковским, по Ключеву, может привести к необратимым последствиям, о которых предупреждает поэт:

От железной пяты безголовых владык,
Что за зори плетут власяничный башлык,
Плащаницу уныния, скуки покровов,
Невод тусклых дождей и весну без цветов! [7, с. 134].

Полемику с поэтами-урбанистами (Маяковским и пролеткультовцами) продолжил сборник стихотворений Ключева «Львиный хлеб» (1922), в котором поэт рисует ужасающие картины гибели России вследствие происходящей индустриализации и курса на истребление деревень и, как следствие, – своей собственной смерти. Таковы, например, стихотворения «Меня хоронят, хоронят...» и «По мне Пролеткульт не заплачет...» (оба – 1919?):

По мне Пролеткульт не заплачет,
И Смольный не сварит кутью,
Лишь вечность крестом обозначит
Предсмертную песню мою.

<...>

От смерти песков есть притины, - так у автора. О.К.
Узорный оазис – изба ...
Грядущей России картины –
Арабская вязь и резьба [7, с. 140].

Разумеется, выпады поэта в защиту религии и против индустриализации и процесса раскрестьянивания не могли остаться незамеченными. Творчество Ключева явно не отвечало требованию «соцзаказа». Решающую роль в судьбе поэта сыграл созданный в июне 1929 г. съезд крестьянских писателей, на котором решался основной вопрос – кого считать крестьянским писателем. На съезде был составлен обобщенный портрет крестьянского писателя. Ему вменялось в обязанность «бичевать крестьянскую косность, ограниченность, грязь, невежество», он должен быть «учителем, <...> заражающим миллионы крестьянства ненавистью к старому» [Цит. по: 5, с. 92]. Под эти характеристики Ключев не попадал, как и представляемое им «новокрестьянское» движение, участники которого на съезде не присутствовали, однако заочно были отнесены к категории «кулацкие писатели». Одним из особо усердствовавших критиков «неонародничества» был О. Бескин, который и назвал Ключева, Клычкова и Орешина «во главе кулацкой литературы»: в их творчестве он увидел «оскаленные клыки озлобленного кулачья, ополчившегося на все основы нашего строительства» [Цит. по: 12, с. 32].

Данный съезд определил судьбу Ключева. Последний сборник его стихов «Изба и поле» вышел как раз накануне – в 1928 году. Последние годы жизни Ключева были временем борьбы за право сохранения человеческого достоинства и собственного голоса в поэзии. В ответ на предложение Правления Союза писателей подвергнуть «самокритике» «классово отсталые» и «идеологически вредные» поэмы «Плач о С. Есенине» (1925) и «Заозерье» (1927) 20 января 1932 года Ключев писал: «Почему же русский берестяной сирий должен быть ошипан и казнен за свои многопестрые колдовские свирели – только лишь потому, что серые, с невоспитанным для музыки слухом обмолвятся люди, второпях и опрометно утверждая, что *товарищ маузер* (курсив мой. – О. К.) сладкоречивее хоровода муз?» [Цит. по: 11, с. 53]. Не укол ли это «соцзаказу» Маяковского, чье стихотворение «Левый марш» (1918) Ключев дословно цитирует в своем ответе Правлению («Разворачивайтесь в марше! / Словесной не место кляузе. / Тише, ораторы! / Ваше / слово, / *товарищ маузер*» [10, т. 2, с. 23]), в том числе нелестно характеризую и поэта как «серого, с невоспитанным для музыки слухом» человека? Сам Ключев на «соцзаказ» крестьянским писателям воспеть большевистский ре-

жим ответил стихотворением «Нерушимая стена» (между 1925 и 1927), в котором есть строки-проклятие новым «хозяевам жизни» страны, обличающие их «дьявольскую суть»:

Рогатых хозяев жизни
Хрипом ночных ветров
Приказано златоризней
Одеть в жемчуга стихов.
Ну, что же?! – Не будет голым
Тот, кого проклял Бог,
И ведьма с мызглым подолом –
Софией Палеолог!
Карминой, не мусикией
Подведен у ведьмы рот...
Ужель погас над Россией
Сириновый полет?! [6, с. 249].

2 февраля 1934 г. Ключев был арестован по обвинению в «составлении и распространении контрреволюционных литературных произведений» [Цит. по: 11, с. 56], и сослан в Сибирь – сначала в поселок Колпашево, затем в Томск, а в 1937 г. – наряду с С. Клычковым и П. Орешиним – был расстрелян [подробнее об этом см.: 9, с. 105–106, 113].

Подводя итог сказанному, отметим поразительно большое количество общего в творчестве столь непохожих, на первый взгляд, между собою поэтов – «неонародника»-старообрядца Ключева и футуриста, а затем левовца Маяковского. Дело даже не в том, что поэтов интересовали одни и те же темы – революции, войны, поэтического служения, городская, ленинская – они являлись постоянными темами в творчестве поэтов и писателей начала XX века. Удивительное заключается в том, что многие из названных тем получали в творчестве Ключева и Маяковского сходное решение или имели общую философскую основу. Так, сближает поэтов наличие революционных мотивов в дооктябрьском творчестве, явившееся следствием их участия в событиях первой русской революции и пройденной ими «школы» тюрьмы. Разрабатываемая поэтами военная тема содержит в себе одинаковый гуманистический пафос неприятия насилия человека над человеком, хоть и содержит в своей основе разные причины – в случае Ключева это невозможность взять в руки оружие по религиозным соображениям, Маяковский же выступает против «отвратительной» войны практически в русле толстовского учения о «непротивлении злу насилием».

Городская тема – при всем различии подходов поэтов к ее решению (Клюев противопоставляет городу и раскрестьяниванию «живой дух» «избяного космоса», а Маяковский восхищается «железобетоном» и «стеклом» городской архитектуры) – все же содержит общий для них образ лирического героя-пленника городских джунглей, характерный для всего творчества Клюева и для дооктябрьского Маяковского.

Кроме того, лирические герои поэтов похожи между собой наличием в их образах явной дионисийской основы. Даже, вроде бы, разводящее поэтов пристрастие к разным временным категориям (клюевская любовь к образам старины и, напротив, пристальное внимание Маяковского к теме будущего) имеет в своей основе общие философские корни – «Философию общего дела» Н. Федорова. Наконец, мысль об удивительном поэтическом родстве Клюева и Маяковского подтверждает их общая любовь к мифотворчеству (в частности, интерпретации библейского мифа, а также создание собственных полулегендарных «житий») и восприятие поэтического творчества как тяжелой – сравнимой с любым другим ремеслом – работы, вследствие кропотливости которой ориентированной на особого – чуткого душой, подготовленного к восприятию их сложной поэзии читателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азадовский К. О Н. Клюеве: факты и мифы // Клюев Н.А. Стихотворения; Поэмы / Редкол.: А. Дементьев, Е. Исаев, А. Кешоков и др.; Вступ. ст., сост. и подгот. текста К. Азадовского. М.: Худ. лит-ра, 1991. С. 3–26.
2. Бурлюки Д.Д. и М.Н. Маяковский и его современники. Фрагменты из воспоминаний // Литературное обозрение. 1993. № 6. С. 8–23.
3. Иванов В. Эссе, статьи, переводы. Bruxelles, 1985. 222 с.
4. Иванов Вяч. Родное и Вселенское. Статьи. 1914–1916. 1917. М.: Изд-е Г.А. Лемана и С.И. Сахарова. М., 1918. 208 с.
5. Карпов М. Пути развития крестьянской литературы: Стенограммы и материалы I всероссийского съезда крестьянских писателей. М.; Л., 1930. 130 с.
6. Клюев Н.А. Стихотворения; Поэмы / Редкол.: А. Дементьев, Е. Исаев, А. Кешоков и др.; Вступ. ст., сост. и подгот. текста К. Азадовского. М.: Худ. литра, 1991. 351 с.
7. Клюев Н.А., Клычков С.А. Орешин П.В. Сборник. Стихи / Вступ. ст. к. филол. н. А.И. Михайлова. М.: МИД «Синергия», 1999. 448 с.
8. Куликова Е.Ю. Сюжетно-мотивные комплексы баллады акмеизма // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2021. Т. 31. № 3. С. 551–563.

9. *Култышева О.М.* В. Маяковский и С. Клычков: взаимоотталкивание творческих систем // Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи («IV Смирновские чтения»), материалы IV Международной конференции. Москва, 2021. С. 105–115.
10. *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. /Подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна и др. М.: Гослитиздат, 1955–61.
11. *Михайлов А.И.* Николай Ключев // Ключев Н.А., Клычков С.А., Орешин П.В. Сборник. Стихи / Вступ. ст. к. филол. н. А.И. Михайлова. М.: МИД «Синергия», 1999. С. 37–62.
12. *Михайлов А.И.* Новокрестьянская поэзия: ее мир и судьба // Ключев Н.А., Клычков С.А. Орешин П.В. Сборник. Стихи / Вступ. ст. к. филол. н. А.И. Михайлова. М.: МИД «Синергия», 1999. С. 5–36.
13. Святое слово Божие. СПб.: Изд-во Христианского общества «Библия для всех», 1999. 292 с.
14. *Силаева М.В.* Живопись в ранней лирике В. Маяковского // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2020. № 3. С. 111–118.
15. *Федоров Н.Ф.* Сочинения. М., 1982. 436 с.
16. *Якобсон Р.* «Этот человек был абсолютно не приспособлен для жизни». Из воспоминаний // Литературная газета. 1993. № 26 (30 июня). С. 6.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Култышева Ольга Михайловна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры филологии, лингводидактики и перевода Нижневартовского государственного университета;
e-mail: kultisheva@inbox.ru

INFORMATION ABOUT AUTHOR

Olga M. Kultysheva – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of philology, linguodidactics and translation of Nizhnevartovsk State University;
e-mail: kultisheva@inbox.ru

ПРОЗА МЛАДШЕГО ПОКОЛЕНИЯ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ ЭМИГРАЦИИ В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФИИ Н.А. БЕРДЯЕВА

Аннотация. В статье рассматривается творческо-философский диалог младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции и Н.А. Бердяева. Прослеживается концептуальная связь философии Н.А. Бердяева и творчества прозаиков младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции в аспекте осмысления философско-эстетических категорий страха и страдания.

Ключевые слова: русское зарубежье, философия, Н.А. Бердяев, литература, проза, младшее поколение русских писателей первой волны эмиграции.

Natalia V. Letaeva
*Military University of the Ministry
of Defense of the Russian Federation
Moscow, Russia*

PROSE OF THE YOUNGER GENERATION OF RUSSIAN WRITERS OF THE FIRST WAVE OF EMIGRATION AND PHILOSOPHY OF N.A. BERDYAEV

Abstract. The article deals with the dialogue between the younger generation of Russian writers of the first wave of emigration and N. Berdyaev. On the example of the philosophical and aesthetic categories of fear and suffering the conceptual connection between the philosophy of N. Berdyaev and the prose of the younger generation of Russian writers of the first wave of emigration is analyzed.

Keywords: Russian abroad, philosophy, N. Berdyaev, literature, prose, younger generation of Russian writers of the first wave of emigration.

В современном литературоведении младшее поколение русских писателей первой волны эмиграции признано сформировавшимся творческим феноменом русского зарубежья первой трети XX века. В эмиграции это поколение осознанно интегрировалось в инородную культуру под влиянием ев-

ропейских мыслителей и художников, сохраняя при этом преемственные связи с родной культурой. Это обусловило поиск новой реальности, названной в итоге «парижским опытом» (Б. Поплавский), отличительными чертами которой стали психологическая неукоренённость в чужеродной среде и абсолютная от неё зависимость. В поиске этой реальности интересен творческо-философский диалог младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции с Н.А. Бердяевым, жившим с этим поколением в одном времени-пространстве. Поскольку вопрос вышеназванного диалога практически не исследован, попытаемся в данной работе, используя ограниченный корпус художественных текстов, обусловленный жанром научной статьи, проследить концептуальную связь философии Н.А. Бердяева и творчества прозаиков младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции на примере осмысления философско-эстетических категорий страха и страдания. Отметим, что эта связь прослеживается и в подходе к вопросам философии свободы, одиночества, пола, любви, брака, что позволяет определить заявленную тему как перспективную для исследования, как, впрочем, и диалог младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции с европейской и восточной философией в целом.

По Н.А. Бердяеву, соотносящему свою философскую мысль с западноевропейской (Хайдеггер, Кьеркегор, Ницше, Отто и др.) и восточной (буддизм) философской мыслью, страх как перманентное состояние обусловлен несколькими причинами. Прежде всего борьбой за существование, связанной с внешними угрозами. Обращаясь к Хайдеггеру, полагававшему, что страх есть «томление, забота, т. е. бытие, выброшенное в мир, в котором оно потеряно», Н.А. Бердяев, поддерживая это положение, утверждает, что «забота, необеспеченность жизни в конце концов порождает страх» [4, с. 80, 83], а значит, существование человека есть своеобразный круг: страх – забота – страх. Эта мысль философа эксплицирована в прозе младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции в изображении эмигрантского быта «человека 30-х годов» (Ю. Терапиано), который Е. Бакунина определила как «уродливый пореволюционный быт» [3, с. 141]. Ср.: героиня романа Е. Бакуниной «Тело» о своём существовании: «<...> страх, тоска и непонимание того, что во мне и вокруг меня, – стало моим обычным состоянием, вероятно, вследствие нездоровых условий жизни, лишённой радостных ощущений» [3, с. 140] (речь идёт о квартире, в которой «никогда не бывает солнце», «отдаёт погребом», «вечная полутьма» [3, с. 138]) – и Аполлон Безобразов из одноимённого романа Б. Поплавского: «Я разгружал вагоны, следил за мчащимися шестернями станков, истерическим

движением опускал в кипящую воду сотни и сотни грязных ресторанных тарелок. По воскресеньям я спал на бруствере фортификаций в дешёвом новом костюме и в жёлтых ботинках неприличного цвета. После этого я просто спал на скамейках, и днём, когда знакомые уходили на работу, на их смеявшихся отельных кроватях, в глубине серых и жарких туберкулёзных комнат. ... В те годы платёж на мне само собою мялось и оседало, пепел и крошки табаку покрывали его. Я редко мылся и любил спать не раздеваясь. Я жил в сумерках. В сумерках я просыпался на чужой перемятой кровати. Пил воду из стакана, пахнувшего мылом, и долго смотрел на улицу, затягиваясь окурком брошенной хозяином папиросы. ... Потом, крадучись, я выходил на улицу < ... >» [12, с 86–87].

Изображаемая в прозе младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции (представленной в том числе как персональное повествование, ориентированное на форму дневника) повседневность представляет унылую картину жизни-существования персонажей, ведущих и нередко проигрывающих борьбу за своё существование. Мотив смерти становится лейтмотивом в художественных текстах этого поколения: самоубийство героев рассказов В. Яновского «Тринадцатые», А. Алфёрова «Дурачье», С. Горного «Три отрывка», болезнь и смерть Андрея Завадовского в «Неравенстве» Ю. Фельзена, смерть от передозировки наркотиком Вадима Масленникова в «Романе с кокаином» М. Агеева. Обратим внимание на рассуждения героини романа Е. Бакуниной «Тело»: «В газетах всё чаще случаи семейных самоубийств (точно “семейные бани”). И способ устоялся: газовый кран. Мне особенно памятен случай в набитой золотом Америке. В жутко замолкшем “фляте” (так там зовут человечьи конуры) взломали дверь и нашли мёртвыми отца, мать и сына. ... А умерли потому, что стало не на что жить. Невозможно стало заработать деньги – состарились. Это были русские. Неужели мне так придётся поступить с Верой (дочерью – Н. А.) и это будет высшим проявлением моей любви? (Убийства из сострадания тоже в большом ходу, но убивают больных. Как будто жизнь здоровых не есть перемежающаяся и всё усиливающаяся боль.)» [3, с. 143]. Мотив смерти в прозе младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции вызывал озабоченность духовным состоянием этого поколения. В. Варшавский, к примеру, видел в чрезмерном внимании к смерти «какой-то смущающий и порочный привкус нигилизма», безумие отрицания мира [7, с. 296], в то время как М. Слоним усматривал в творчестве нового поколения прозаиков безнадежную, упадочную пассивность, обречённость, проповедь самоотречения, «лёгкий запах тления» [15].

Пристальное внимание к изображению смерти связано с другой причиной страха, определяемой Н.А. Бердяевым как «порождение богооставленности», «результат разорванности, раздельности, отчужденности, покинутости» [4, с. 80, 81]. Разумеется, речь идёт прежде всего об «отчужденности» от исторической родины, но более важной причиной, на наш взгляд, является кризис религиозного (в контексте русской культуры православного) сознания. Ср.: «Волоча ноги, я ушёл от родных; волоча мысли, я ушёл от Бога, от достоинства и от свободы» (Аполлон Безобразов) [12, с. 87]; «В Бога я не верю» (героиня Е. Бакуниной) [3, с. 144]. Отчуждаясь от «высшего мира», человек низводит «высший мир» до образа «низшего мира» [4, с. 85]. Ср. соположение человека и иконы, человека и Богоматери, человека и Христа: «Но нянька, дрожа от смелости, словно для поцелуя захватив мою руку, сдерживая меня и глядя на меня снизу вверх тем умоляющим настойчивым взглядом, которым она всегда смотрела на икону, – зашептала <...>» [1, с. 88]; «Я склонился и прикоснулся к её (Сони Минц – Н. А.) губам. И может быть, именно так, с такой же нечеловеческой чистотой, с такой же, причиняющей драгоценную боль, радостной готовностью всё отдать, и сердце и душу и жизнь, – когда-то, очень давно, сухие и страшные и беспольные мученики прикасались к иконам» (Вадим Масленников) [1, с. 83–84]; «Ужасно слащавы и смешны изображения мадонн над розовыми младенцами, вообще обожествление рождения! ... Стоит только представить себе рождающего Иисуса Христа или Дориана Грея, чтобы то, что привычно принимается, предстало совершенно неописуемо нестерпимым» [3, с. 139]; «Богородицы – конфетки материнства, Рафаэлевые трафареты <...>» (героиня Е. Бакуниной) [3, с. 142].

Результатом страха, действующего на человека разрушительно, является, как полагает Н.А. Бердяев, ложь, лишаящая человека свободы. В «Неравенстве» Ю. Фельзена Андрей Завадовский, склоняя к фиктивному браку Ольгу Муравьеву, детально описывает сценарий лжи: вначале обмануть «вероятных сплетников, упрямое и опасное “общее мнение”», потом «осчастливить» мать Ольги благополучным замужеством дочери, далее, после венчания, «для людей совсем недолго» побыть вместе, затем разъехаться, но «опять-таки для людей» иногда встречаться [16, с. 46]. В «Романе с кокаином» М. Агеева Вадим Масленников стыдится перед товарищами своей матери, и, когда один из них спрашивает, что «это за шут гороховый в юбке», с которым Вадим разговаривал, Масленников, «весело смеясь, ответил, что это обнищавшая гувернантка», которая пришла к нему «с письменными рекомендациями», и что если товарищам будет угодно, то он их с ней познакомит и «они смогут за ней не без успеха поухаживать» [1, с. 6–7].

В своих философских размышлениях о страхе Н.А. Бердяев соотносит его со страданием: «Страх всегда имеет отношение к страданию, он переживается как страдание и он есть боязнь страдания» [4, с. 85]. Страдание входит в жизнь человека с самого рождения и сопровождает его до смерти: «С мукой человек рождается, с мукой умирает <...>» [4, с. 88]. Тезис Н.А. Бердяева о том, что наиболее «ясна связь страдания с телом, которое ограничивает бесконечные стремления человека», и что человек «несёт на себе проклятие тела» [4, с. 90], иллюстрируется романом Е. Бакуниной «Тело»: «Родиться с неудобным женским телом и быть урезанной из-за внешности в своих возможностях! В этом есть нечто непоправимое и озлобляющее меня. ... Слишком ограничена сфера и срок моего бытия и я сама ограниченное существо» [3, с. 136].

Вслед за Кьеркегором Н.А. Бердяев связывает страдание человека и с его одиночеством: «Источник страдания нужно видеть в несоответствии природы человека и объективной мировой среды, в которую мы брошены, в неустанном столкновении “я” с чуждым и безучастным к нему “не-я” <...>» [4, с. 91]. Новое поколение русских писателей в своих произведениях избрало в том числе и те процессы, которые развивались под воздействием длительного, глубоко поражающего человеческого сознание одиночества, лишаящего возможности адаптироваться к какой бы то ни было среде. Ср.: «Я чувствую себя совершенно, совершенно одинокой, как если бы я была одна в непроницаемой камере затонувшей подводной лодки – и в то же время противопоставленной тому непостижимому нагромождению событий, каким является мир. Возможно, что великие философы, основатели религий, поэты или избранные писатели давно разрешили моё недоумение перед жизнью. Возможно. Но не передо мною самой» (героиня Е. Бакуниной) [3, с. 141]. Как отмечал В. Варшавский, «герой эмигрантской молодой литературы не живёт, а только смотрит из своего одиночного заключения на жизнь <...>» [7, с. 197].

Человек страдает и потому, что, наделённый свободой, он вынужден существовать в несвободных условиях, при этом чем более устремляется человеческая душа к свободе, тем более усиливается страдание. Кроме того, человек, согласно Н.А. Бердяеву, страдает от переживания вины, угрызения совести, невозможности исправить содеянное. Ср.: «Мне стыдно за свою непонятную безжалостность, и откуда-то страх, что началось горе. <...> я больше не нужна и ничего исправить не успею» (Ольга Муравьёва) [16, с. 48]; «Удивительная это вещь – удаляющаяся спина несправедливо обиженного и навсегда уходящего человека. Есть в ней какое-то бессилие человеческое,

какая-то жалкая слабость, которая просит себя пожалеть, которая зовёт: которая тянет за собою. Есть в спине удаляющегося человека что-то такое, что напоминает и несправедливостях и обидах, о которых нужно ещё рассказать и ещё раз проститься, и сделать это нужно скорее, сейчас, потому что уходит человек навсегда, и оставить по себе много боли, которая долго ещё будет мучить, и может быть в старости не позволит ночами заснуть. <...> это было, как хлыст по моему подлому сердцу, хлыст, который заставил меня бежать, бежать вслед за Зиной, бежать по глубокому снегу в той расслабленной слезливости, когда бежишь вослед двинувшемуся и последнему поезду, бежишь и знаешь, что догнать его не сумеешь» (Вадим Масленников) [1, с. 20–21].

Рассуждая о страдании, Н.А. Бердяев пытается найти пути преодоления его (страдания). Прежде всего страдание «побеждается» творчеством. Собственно, сами прозаики младшего поколения «побеждали» свои страдания в реальной жизни своим творчеством. В свою очередь, персонажи изображались как авторы своих текстов: писем, «тетрадей», дневников. Так, «Неравенство» Ю. Фельзена определяется самим автором как записки Ольги Муравьевой об Андрее Завадовском, включающие письма Андрея к Ольге с упоминанием о его «тетрадках»; сама Ольга, по её утверждению, имеет непосредственное отношение к творчеству. Ср.: «С одним только не помирюсь – почему Андрей так упорно и враждебно замалчивает моё “писательство”, первые опыты, их удачу. Он знает, насколько они мне важны, в каких невыносимых условиях принуждена работать <...>» [16, с. 45]; «Иногда по привычке выжимаю из себя “новое”, схватываю, записываю. Объясните, Оленька, зачем – у меня дома десяток тетрадей, которых никогда не приведу в порядок. А не запишу – бухгалтерское, ноющее опасение, что пропадёт» [16, с. 43].

Страдание может облегчаться состраданием: «Сострадание есть абсолютная заповедь». К каждому человеку, по убеждению Н.А. Бердяева, следует относиться «как к умирающему» из жалости к его страданию [4, с. 106]. Эту жалость «к погибающим» Б. Поплавский провозгласил «новой нотой литературы» [13, с. 63], имея в виду, очевидно, литературу младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции. Согласно с утверждением Б. Поплавского, Ю. Фельзен писал: «<...> у меня же, у “моего поколения” потребность жалеть и прощать, вдохновляться жалостью и прощением» [17, с. 77]. (О феномене жалости в прозе младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции см. [11].)

Размышляя о жалости, Н.А. Бердяев замечает, что «жалость к страдающим, сострадание к невинным страдальцам сначала переживается как богооставленность, а потом ведёт к богоборчеству» [4, с. 89–90]. Ср.: «<...> одичали мы <...>, и мы все, и все кругом нас духом кончаются, и ничему мы больше не верим, не на что больше надеяться <...>» (герой романа А. Букова «Была земля») [5, с. 77]; «Какой Бог, когда возможны война и расстрелы <...>. Отвратительные, неизлечимые болезни. Омерзительные пороки. Гибель, гибель, гибель, – на суше и на море, в небе и на земле. Молиться некому» (героиня Е. Бакуниной) [3, с. 144] (см. также [10]). А. Буров, пытаясь объяснить причины безверия, источники духовной деградации, пишет: «Все мы становимся всё мельче и мельче... Приходят, уходят, точно исчезают вдруг “духовные личности”, тянет отовсюду “духовной дряхлостью”... И все мы теперь не внутри больше, а около... И исчезает во вселенной духовная личность...» [6, с. 110]. Обращаем внимание на ещё один замкнутый круг человеческого существования: богооставленность – жалость – богоборчество – богооставленность.

Однако есть ещё один выход из состояния страдания, названный Н.А. Бердяевым тёмным страданием «к гибели». На первом этапе человек пытается победить страдание забвением «в мгновении». Ср.: «Я сплю, бодрствую. Лампочка затенена синим сукном, от этого в настоящее вдруг вклинивается кусочек прошлого: ... первый класс, спальное купе, мягкое покачиванье вагона, розы на столике, удушливый аромат, спокойствие уверенности в будущем, доверие к мчащему паровозу, любовь... Муж спит и всхрапывает, за тонкой стеной сонно вздыхает Вера, а я на мягком шёлке выстилаю крест за крестом. Пёстрый узор, рождаемый моею рукою, единственное во всём окружающем меня, что носит на себе веяние искусства. Его насыщенные тона напоминают о солнце, просторе, о ветре, треплющем расшитый рукав, о кажущейся лёгкости чьих-то жизней... Но скупые обрывки моих мыслей от воспоминаний, романов и ужасов неизменно возвращаются в круг домашних дел <...>» (героиня Е. Бакуниной) [3, с. 145–146]. Далее человек выходит за пределы сознания, погружаясь в подсознание, например, «через наркотики, через экстаз от погружения в животную стихию» [4, с. 94], как это происходит с Вадимом Масленниковым.

Возможным условием сохранения личности Н.А. Бердяев называет принятие страдания, означающее «принятие жизни» [4, с. 88]. Это утверждение философа согласуется с сюжетом рассказа Г. Раевского «Священник из Эрки»: после неумышленного убийства брата своей невесты и расставания с ней герой обращается к Богу, становится священником, и это решение спа-

сает его от дальнейших неверных шагов [14]. Принимает свои страдания и герой рассказа А. Алфёрова «Море»: матрос Иван Лукич Мытищев утратил веру в прежние ценности, стал циником, тем не менее, пройдя испытание изгнанием, одиночеством, нищетой, отчаянием, безверием, муками совести, Мытищев сумел подняться со «дна жизни», обрести веру в спасительную силу любви к ближнему [2]. Дуализм страдания, как считает Н.А. Бердяев, заключается в том, что «в страдании человек проходит через минуты богооставленности и через страдание же он приходит к общению с Богом» [4, с. 88] (ср. слова Бирнбаума из романа А. Бурова «С одинокими Господь»: «<...> я тихо верую, и мне легко» [6, с. 103]). (О православных мотивах в прозе младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции см. [9].)

Подведём итоги. Очевиден диалог Н.А. Бердяева и младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции в русле диалога философской мысли и русской литературы XX века. Как писал Н.А. Бердяев, его философия есть отражение его судьбы, включающей «и судьбу мира и человека. Это не переход от индивидуального к общему, а интуитивное раскрытие универсального в индивидуальном» [4, с. 9]. Схожую мысль выразила и Е. Бакунина в романе «Тело»: «То, что я пишу от первого лица, вовсе не значит, что я пишу о себе. <...> рассказывая о себе, я говорю о других. Мне только удобнее рассматривать этих других через себя. Виднее. Так нет ничего скрытого, ошибочного, ложного, выдуманного» [3, с. 135]. Н.А. Бердяев в своих философских размышлениях, а младшее поколение русских писателей первой волны эмиграции в своих прозаических текстах предприняли попытку отобразить, говоря словами Н.А. Бердяева, «пережитую внутреннюю духовную борьбу», «муки и страдания и их преодоление» вне родины, когда «нужна была большая духовная сосредоточенность, чтобы условия жизни не раздавили» [4, с. 7, 10]. Совпадение взглядов, интеллектуальные переключки суть «свидетельство общего поля, как никогда напряжённого в русской культуре XIX–XX вв., доказывающего и общность проблем, и общность решений, в том числе образных» [8, с. 6]. Это позволяет исследовать глубинные связи философии и литературы в процессе рождения смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агеев М. Роман с кокаином: Роман; Паршивый народ: Рассказ / Статья Никиты Струве. М.: Худож. лит., 1990. 222 с.
2. Алфёров А. Море // Числа. Париж, 1934. №10. С. 70–79.

3. Бакунина Е.В. Тело // Мы. Женская проза русской эмиграции / Сост., вступ. статья и комментарии О.Р. Демидовой. СПб.: РХГИ, 2003. С. 135–151.
4. Бердяев Н. А. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. Париж: YMCA-PRESS, 1952. 246 с.
5. Буров А. Была земля // Числа. Париж, 1933. №7/8. С. 51–81.
6. Буров А. С одинокими Господь // Числа. Париж, 1934. №10. С. 96–125.
7. Варшавский В.С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк: изд-во им. Чехова, 1956. 387 с.
8. Гашева Н.Н. Культуррефлексивный контекст русской литературы XIX–XX вв. // Вестник Вятского государственного университета. 2017. № 8. С. 5–9.
9. Летаева Н.В. Православные мотивы в прозе младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции // Актуальные вопросы изучения мировой культуры в контексте диалога цивилизаций: Россия – Запад – Восток // Материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XVIII Кирилло-Мефодиевские чтения», 23–24 мая 2017 года. М. – Ярославль: Ремдер, 2017. С. 22–27.
10. Летаева Н.В. Религиозный дискурс в прозе Е. Бакуниной // Междисциплинарные связи при изучении литературы: сборник научных трудов / под ред. проф. Т.Д. Беловой, А.А. Фокеева. Вып. 8. Саратов: Издательство «Саратовский источник», 2019. С. 98–103.
11. Летаева Н. В. Феномен жалости в прозе младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции // Учёные записки Новгородского государственного университета. Великий Новгород, 2021. №S3(36). С. 287–290.
12. Поплавский Б. Аполлон Безобразов: главы из романа // Числа. Париж, 1930. №2/3. С. 84–109.
13. Поплавский Б. Ю. Незданное: Дневники, статьи, стихи, письма / Сост. и коммент. А. Богословского и Е. Менегальдо. М.: Христианское изд-во, 1996. 512 с.
14. Раевский Г. Священник из Эрки // Числа. Париж, 1930. №2/3. С. 110–119.
15. Слоним М. О «Числах» // Новая газета. Париж, 1931. 15 марта.
16. Фельзен Ю. Неравенство // Литературное обозрение. М., 1996. №2. С. 41–48.
17. Фельзен Ю. Письма о Лермонтове // Числа. Париж, 1931. №4. С. 75–87.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Летаева Наталья Викторовна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка Военного университета им. князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации.
e-mail: letaewa.n@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia V. Letaeva – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor Department of Russian Language of the Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation.

ЛИКИ РОССИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИЛИЯ ВОЛГИНА

Аннотация. Задача статьи – выяснить, каким предстает образ России в художественном мире В.А. Никифорова-Волгина. Анализ текстов позволил выявить несколько ликов родины, организующих идейно-тематические и сюжетно-структурные доминанты творчества писателя. Это Россия *песенно-поэтическая, молитвенная, страдающая*, и, с другой стороны, *разбойная, богоборческая*. Детально рассмотрен значимый для писателя образ-символ *России святой*, объединяющий конкретно-земную и вечно-метафизическую реальность. Сделан вывод о том, что в сюжетах рассказов писателя реализована возможность воскресения омертвевшей души через таинство покаяния, и, таким образом, утверждается вера в преображение потемненного лика родины.

Ключевые слова: В.А. Никифоров-Волгин, русское зарубежье, образ России, православное мировоззрение

Alexei M. Lyubomudrov

IRLI RAS

St. Petersburg, Russia

FACES OF RUSSIA IN THE CREATIVE WORK OF VASILY VOLGIN

Abstract. The aim of the article is to find out how the image of Russia appears in the creative work of Vasily Nikiforov-Volgin. The analysis of the texts revealed several faces of the motherland which form the ideological-thematic and plot-structural dominants of the writer's art world. The faces of Russia are the following: *song-like and poetic, prayer-light-bearing, suffering*, and, on the other hand, *sinful-robbery and godless*. The image of *Sacred Russia* is the most significant for the writer and considered in the article in detail. This image combines both concrete-earthly and eternal-metaphysical reality. It was concluded that in the plots of the writer's stories the possibility of resurrection of the dead soul through the repentance was brightly shown. And thus Volgin's faith in the transformation of the darkened face of the homeland is affirmed in his creative work.

Keywords: Vasily Nikiforov-Volgin, Russian abroad, image of Russia, Orthodox worldview

В русском зарубежье сложилась плеяда писателей, в чьих художественных практиках образ России – родины, утраченной для многих навсегда, её история и драматическая судьба осмыслились с позиций православного мироотношения. Эти темы, погруженные в христианский контекст, присутствуют в творчестве Ивана Шмелева, Бориса Зайцева, Леонида Зурова, Нины Федоровой, Владислава Маевского, Сергея Бехтеева и других литераторов зарубежья. В этом ряду достойное место занимает самобытный талант Василия Акимовича Никифорова-Волгина. Имя этого писателя относительно недавно вошло в научный оборот. Исследователи приходят к выводу, что христианская вера и православная церковь являются главными ценностями его художественного мира. На первый план выходят работы, посвященные русскому миру как сакральному пространству [6; 8], литургическим текстам в структуре произведений [12], детскому восприятию веры [15] и типологии героев [7], православному мировосприятию [4], понятиям святости, праведности и греховности [2; 17], проведены сопоставления Волгина и православных писателей разных эпох – И. Шмелёва [11], В. Крупина [6], о. Тихона Шевкунова [3].

До сих пор остаются актуальными работы критиков-современников Волгина, откликнувшихся на выход его книг, – А. Амфитеатрова [1], С. Нарышкина [9], П. Пильского [14]. В них содержатся глубокие прозрения и точные оценки сути его художественного таланта. Творчество Волгина, как отмечала критика, есть «отражение и отзвук исканий Бога, чистая, горная мечта по невидимому граду благодати и успокоения» [14]. Его прозе присущи отточенный стиль, колоритная образность, напевная тональность. Ясность нравственного посыла, лаконичность, простота и понятность сюжетов – все это сделало Волгина мастером лирической миниатюры.

Образ родины во всей совокупности его проявлений представляет собой идейно-художественную доминанту его книг. По словам С. Нарышкина, «В. Никифоров-Волгин очень русский писатель, отдавший свое сердце, преклонивший свой слух земле» [9]. Цель настоящей статьи – выяснить, каким предстает в его творчестве облик России.

Лики родины в художественном мире прозаика многообразны. Он трепетно воссоздает *Русь песенно-поэтическую*, хранящую фольклорную и церковную языковые стихии. Произведения Волгина, согретые жаром православной души, пронизанные тихим светом и песенным лиризмом, называли рапсодиями: ведь именно для этого музыкального жанра характерно выстраивание ряда эпизодов на народно-песенном материале. В рассказах самого известного цикла, «Земля-именинница», мир показан глазами ребенка, при-

общающегося к Православию. Передавая поэзию православных праздников, Волгин окрашивает повествование в безмятежно-радостные, светлые тона. В этом отношении рассказы родственны «Лету Господню» И. Шмелёва, что уже отмечали исследователи [11]. При этом плодотворными оказываются и языковые поиски: Волгин сочетает образную речь простонародья с элементами церковно-славянской лексики. Вот как оценивают этот язык дедушка Влас и дьякон Афанасий в рассказе «Молнии слов светозарных»: «В такие вечера вся их речь, даже самая обыденная, переливалась жемчугами славянских слов, и любили, грешным делом, повеличаться друг перед другом богатством собранных сокровищ. Утешали себя блеском старинных кованых слов...» [10, с. 225–226]. В этих оценках и определениях отражается любовь самого автора к «слову светозарному».

Русь молитвенная постоянно присутствует в рассказах Волина, и среди его художественных открытий – описание молитвы сельского священника («Молитва»). Оно уникально в русской литературе. Простой, необразованный батюшка напрямую говорит со Всевышним, буквально вопиет о спасении своих страдальцев-прихожан. Случайно услышанная автором, эта молитва оставляет у него ощущение ужаса и священного трепета. Ничего подобного отечественная классика до Волгина не знала, «молитвы» в русской поэзии и прозе создавались большей частью как литературные тексты.

Русь терзаемая, страдающая. Волгин – первооткрыватель темы преследования верующих, гонений на Церковь в большевистской России. Повесть «Дорожный посох» написана в форме дневника сельского священника, которому довелось пережить революцию, арест, издевательства безбожников, приговор к расстрелу (автор пророчески описал свою собственную судьбу: в 1941 году он был арестован, вывезен из Таллина в Киров и расстрелян). Эта книга – словно тихий плач о родной земле, до боли любимой героем. «Вся русская земля истосковалась по Благом Утешителе. Все устали. Все горем захлебнулись. Все чают Христова утешения. Я иду к ним...», – заключает герой свой рассказ [10, с. 468].

Но есть и иные образы России. Это *Русь богоборческая*, кощунственная, погрузившаяся в стихию зла. Вместе со своими героями автор размышляет «о таинственных жутких путях русской души, о величайших падениях ее и величайших восстаниях, – России разбойной и России веригоносной» [10, с. 221]. Эти два лика часто противопоставляются в художественном мире Волгина: народ раскрестившийся, со «звериным ликом» – и молитвенники, ищущие правды, свершающие «светоподательные подвиги». Безудержность, широта русской души ведет к тому, что она устремляется к одно-

му из двух полюсов – святости или греховности, света или тьмы, ей несвойственна тепло-хладная середина.

В приземленной реальности автор видит утрату веры и благочестия, надругательство над святынями, оскудение душ. Наполнен символами и рассказ «Весенний хлеб». По старинному обычаю старик вынес новоиспеченный хлеб на перекресток, чтобы отдать бедным. Но равнодушно проехали мимо и горожане на автомобиле, и велосипедист в кожанке, а бродяга – не в пример прежним нищим – плюнул и грязно выругался. Старик простоял до вечера: некому на Руси стало отдать «хлеб Господень». В этом – примета нового, страшного времени, признак оскудения нравственного запаса. Старик, словно новый Диоген со своим фонарем, так и не нашел человека.

Распад ценностной иерархии в сознании своих современников Волгин однажды представил и в комическом виде. Сюжет рассказа «Икона» словно предвосхитил ту советскую беллетристику 1950–60-х годов, где выражался протест против отвержения национальной культуры в угоду новой эстетике. Это ироничная история о том, как люди возвращают подаренную икону, потому что в квартире «модный стиль модерн» и она «к мебели не подходит» [10, с. 269].

Наконец, самый близкий и драгоценный для писателя – облик *России святой*. Эта Россия существует и в вечностном, метафизическом плане бытия, и на земле: во времена беззаконий и гонений, среди моря страданий Волгин отыскивает персонажей, которые хранят Святую Русь в своем сердце. Это богомольцы, церковнослужители, юродивые, которые утешают страдающий народ, лечат души, очищают сердца. «Странничество и – раздумья, скитанья и вздохи. На бескрайних, молчаливых русских дорогах ранним утром и сумеречными вечерами совершаются незримые чудеса. С дорожным посохом, с котомкой за плечами проходят богомольные люди, погруженные в святое созерцание и беспокойные, печальные думы», – писал С. Нарышкин [9].

Не оставляют Святую Русь и небесные заступники. «Заутреня святителей» – сказ о том, как Николай Угодник, Сергей Радонежский и Серафим Саровский идут по заснеженной русской земле, служат заутреню в церковке в глухом Китежском лесу. Никола объясняет, почему так близка ему Русь, она – «кроткая дума Господня. Дитя Его любимое. Неразумное, но лѹбое». Но в революцию русский народ обогрил себя кровью, и святители молятся о его покаянии и спасении, благословляют «на все четыре конца снежную землю, выюгу и ночь» [10, с. 13]. В этом финале явственна отсылка к стихиям блоковских «Двенадцати», а в заступничестве святителей звучит надежда на преодоление ледяного мрака.

Выразительный образ-символ создает писатель в зарисовке «Пасха на рубеже России». Однажды он оказался на берегу Чудского озера, на тогдашней границе. Хотя родина захвачена безбожниками, в псковской глуши еще идут службы, и оттуда, с другой стороны рубежа доносится благовест – «так звонила Россия к Пасхальной заутрене» [10, с. 115]. Подлинная Русь сосредоточена в этих праздниках, службах, колоколах. Стоя на берегу и слушая звон, автор крестится на Русскую землю, в лице своих святых и праздников выросшую до иконы тысячелетнего православного царства.

Разные лики родины отражают противоборствующие в ней стихии, и поле этой битвы – сердца людей, по известной формуле Достоевского. Волгин прикасается к извечному вопросу русской классики о возможности воскресения «мертвой души». «У писателя нередко апокалипсические настроения и видения. Но тем не менее, как истинный христианин, он не теряет веры в возможное духовное возрождение человека, в духовное обновление Руси», – справедливо отмечает первый исследователь и издатель наследия Волгина С.Г. Исаков [5, с. 337]. И одним из постоянных мотивов автора становится умиротворение и просветление человека. Тема покаяния, исцеления распадающегося мира звучит и в новелле «Черный пожар», где красный боец спасает раненого противника-белогвардейца, в котором вдруг увидел брата, «земляка» по России, и в одном из лучших рассказов, «Мати-пустыня». Мотив *возвращения* постепенно становился все отчетливее в русской литературе XX века (вспомним хотя бы одноименный рассказ А. Платонова). Исцеление от беспамятства, прозрение русского человека, принимающего к своим истокам, к древним, тысячелетним корням – наиболее широко и многопланово эта тематика вошла в традиционную (т. н. «деревенскую») прозу 1960–70-х годов, в критику и публицистику тех лет. Но предтечей можно считать Волгина, прикоснувшегося к этой теме уже через несколько лет после октябрьской катастрофы.

В рассказе «Мати-пустыня» деревенский парень возвращается из Красной армии домой, к матери. В бешеной суете революционных дней он не замечал *красоты*, и только сейчас ему открывается мир Божий: «Солнцем, цветами, свежестью распускающихся берез, несказанной Господней красотой полны были голубые глубины леса» [10, с. 189]. Родная земля лечит душу, оживают в памяти предания и молитвы. Смертельно больной, герой просит отвезти его в монастырь, чтобы покаяться в тяжких грехах. Мирная кончина примирившегося с Богом происходит «тише падения золотого листа с дерева»; мать поет умершему на ее руках сыну «про дубравы Господни, цветами райскими украшенные» [10, с. 198]. Древний сюжет возвращения блудного сына мастерски претворен Волгиным в форму напевного сказания-притчи.

«Покаяние героев расценивается как дар. Раскаяние, как христианская ценность, становится ценностью в художественном мире писателя», – констатируют современные исследователи [2, с. 24]. Поэтому разгул насилия и произвола не порождает отчаяния, и, по замечанию А. Амфитеатрова, «сквозь великую грусть, внедряемую в душу трогательною книгою, таинственно светит некий теплый, крошечный луч не рассеивающий, но изда-лека ее путеводно пронизывающий, упованием бодрящий луч» [1, с. 5].

Таким образом, в православной историософии Волгина Россия потемнённая не утратила ещё способности перейти на сторону светлых сил. В его книгах живет глубоко христианская вера в возможность спасения любого человека – через глубинное преображение души, искреннее покаяние.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Амфитеатров А.В.* Тоска по Богу // Возрождение. Париж. 1938. 14 янв. С. 5–6.
2. *Бервененко Т.В., Золотых Ю.Н.* Святость и греховность русского человека как выражение антиномичности героев В.А. Никифорова-Волгина // Славянская письменность и культура как фактор единения народов России: материалы III Всеросс. науч.-практ. конф. Владикавказ: СОГУ, 2015. С. 17–25
3. *Бойко С.С.* Кризисные ситуации в России XX в. и складывание новых жанровых форм: От «Земли Именинницы» В. Никифорова-Волгина к «Несвятым святым» о. Тихона (Шевкунова) // Кризисные ситуации и жанровые стратегии. М.: РГГУ, 2017. С. 120–130.
4. *Захарова В.Т., Ширяева И.С.* Художественное постижение православного мировосприятия в прозе В.А. Никифорова-Волгина // Русско-зарубежные литературные связи: Колл. монография. Нижний Новгород: Нижегородский гос. пед. ун-т им. Козьмы Минина, 2021. С. 82–88.
5. *Исаков С.Г.* Забытый писатель // Никифоров-Волгин В. Дорожный посох: Избранное / Сост., послесл. и коммент. С. Исакова. М.: Русская книга, 1992. С. 330–339.
6. *Казанцева И.А.* Отражение сакрального пространства в произведениях В.А. Никифорова-Волгина и В.Н. Крупина // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Киров, 2010. Т. 1. № 2. С. 107–111.
7. *Конюхова А.С.* Типология героев в творчестве В.А. Никифорова-Волгина // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж, 2020. № 1. С. 41–46.
8. *Летаева Н.В.* Русский мир в прозе В.А. Никифорова-Волгина // Славянский сборник. Материалы XII Всероссийских (с международным участием) Славянских чтений «Духовные ценности и нравственный опыт русской ци-

- визации в контексте третьего тысячелетия». Орел: Орловский гос. ин-т культуры, 2016. С. 77–83.
9. *Нарышкин С.* Певец Бога и земли // Для вас. [Рига]. 1939. № 14. С. 14.
 10. *Никифоров-Волгин В.* Заутреня святителей: Избранное / Сост., предисл. А.Н.Стрижёва. М.: Паломник, 1998.
 11. *Осьминина Е.А.* И. Шмелёв и В.А. Никифоров-Волгин // И.С. Шмелёв и проблемы национального самосознания (традиции и новаторство). Материалы международных научных конференций «Шмелёвские чтения 2011 и 2013 гг.». М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 384–393.
 12. *Осьминина Е.А.* Тексты церковных песнопений в циклах «Детство» и «Из воспоминаний детства» В. А. Никифорова-Волгина / Е. А. Осьминина // Вестник Моск. гос. лингвистического университета. Серия: Гуманитарные науки. М., 2015. № 5 (716). С. 216–226.
 13. *Пересторонин Н.В.* Молнии слов светозарных: этот известный неизвестный В.А. Никифоров-Волгин. Киров: Герценка, 2013.
 14. *Пильский П.М.* Дорожный посох. Новая книга В. Никифорова-Волгина // Сегодня. 1938. 8 окт. С. 3.
 15. *Платонова О.А.* Мир веры глазами ребенка в рассказах А.П. Чехова, В.А. Никифорова-Волгина, И.С. Шмелёва // Детская литература и воспитание: сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2007. С. 192–200.
 16. *Стрижёв А.Н.* Василий Акимович Никифоров-Волгин. Биографический очерк // Заутреня святителей: Избранное / Сост., предисл. А.Н.Стрижёва. М.: Паломник, 1998. С. 3–9.
 17. *Сузрюкова Е.А.* Тема святости в циклах В.А. Никифорова-Волгина «Детство» и «Из воспоминаний детства» // Вестник Воронежского гос. университета. Серия: Филология. Журналистика. 2020. № 2. С. 64–69.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Алексей Маркович Любомудров – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук.

E-mail: anketaspb@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4351-6774>

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Alexei M. Lyubomudrov – Dr. Hab. of Philology, Leading Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia.

E-mail: anketaspb@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4351-6774>

Махрачева Яна Васильевна

ТГУ имени Г.Р. Державина

Тамбов, Россия

ПОЭТИКА ПЕСНИ В СБОРНИКЕ Б.А. ЛАЗАРЕВСКОГО «ГРЕХ ПАРИЖА»

Аннотация. В статье рассматривается специфика функционирования чужого слова в литературе Русского зарубежья. Предметом исследования стала поэтика песни, инкорпорированная в оригинальный художественный текст рассказов, вошедших в сборник Б.А. Лазаревского «Грех Парижа» (Рига, 1928). В работе рассматриваются функции песни, ее роль и значение для поэтики рассказов, специфика и способы ее «внедрения» в текст.

Ключевые слова: литература Русского зарубежья, Б.А. Лазаревский, чужое слово, песня, сборник рассказов «Грех Парижа».

Makhracheva Yana Vasilievna

Tambov State University

named after G.R. Derzhavin

Tambov, Russia

POETICS OF A SONG IN THE COLLECTION OF B.A. LAZAREVSKY «SIN OF PARIS»

Abstract. The article deals with the specifics of the functioning of borrowed word in the literature of the Russian diaspora. The subject of the study was the poetics of the song, incorporated into the original artistic text of the stories included in the collection of B.A. Lazarevsky «Sin of Paris» (Riga, 1928). The work reveals the functions of the song, its role and significance for the poetics of stories, the specifics and ways of its «introduction» into the text.

Keywords: literature of the Russian abroad, B.A. Lazarevsky, borrowed word, song, collection of short stories «Sin of Paris».

Взаимодействие литературы с другими видами искусств до сих пор обращает на себя внимание исследователей и является актуальной темой для изучения. Несомненно, «различные виды искусства создают целостное представление об исторической эпохе, типе культуры, и художественном образе» [1, с. 157]. В этой связи стоит обратить внимание на классификацию видов ис-

искусств: синтетические и несинтетические. Литература (одномерный вид искусства) может взаимодействовать как с другими, такими же одномерными (литература и архитектура, литература и живопись, литература и музыка), так и с синтетическими (литература и кино, литература и театр, литература и песня). Песенный синтетический текст рассматривается современными исследователями как единство «субтекстов: вербального (собственно слова песни), музыкального (аккомпанемент) и исполнительского (манера исполнения, особенности голоса, акцент, дефект речи, пластика тела и др.)» [5, с. 281].

Рассмотрение способов выражения одним видом искусства – другого – в контексте интертекстуальных связей, реализуемых в сфере литературы Русского зарубежья, еще не нашло детального научного освещения. Стоит сказать, что на данный момент разностороннее изучение эмигрантской литературы весьма актуально в сфере отечественного литературоведения. До сих пор осуществляется поисковая работа, «возвращаются» произведения, ранее не опубликованные и неизвестные в России. Так, зарубежное творчество Б.А. Лазаревского находится лишь на начальном этапе комплексного изучения. Интертекстуальность его эмигрантских произведений на данный момент не рассматривалась вовсе.

Сборник Лазаревского «Грех Парижа» (1928) был сформирован из рассказов, написанных во Франции в 1921–1928 гг. В книге имеются яркие отсылки к кинематографу, изобразительному искусству, скульптуре. Однако наиболее ярко в рассказах представлены отсылки к песенным текстам.

Рассуждая о включении песенных текстов в тексты художественных произведений, мы не можем не обратиться к теории «неавторского слова», которое вслед за М.М. Бахтиным литературоведами именуется чужим словом. Чужое слово в произведениях художественной литературы имеет широкий спектр реализации. Так, под этим понятием мы можем понимать и текст самого автора, взятый из его предыдущих произведений или придуманный им и намеренно поданный от лица другого автора. Референтные тексты могут быть представлены в качестве цитат, эпитафий, вкраплений иностранных слов, аллюзий, реминисценций. На данный момент ряд исследователей интересуют «функции песенных элементов на разных уровнях текста: идейно-тематическом, сюжетно-композиционном, уровнях образной системы и символики» [3, с. 240].

Чужое слово в виде инкорпорирования песни в рассказы сборника «Грех Парижа» выполняет целый ряд функций в зависимости от контекста произведений. Так, песня реализует, во-первых, смыслообразующую функцию, во-вторых, глубже раскрывает образы героев или даже образ целой социальной

группы. Это можно рассмотреть на примере рассказа «Грех Парижа», который носит такое же название, как и весь сборник, и первым помещен после предисловия автора.

В этом произведении женщины, зарабатывающие на жизнь своим телом, в одном из развлекательных заведений пели: «À la place Blanche, – / C'est toujours dimanche» [2, с. 13], что можно перевести как «На площади Бланш / Всегда воскресенье» (здесь и далее, за исключением оговоренных случаев, перевод мой – Я.М.).

Цитируемые строки перекликаются со словами из песни «Place Blanche», выпуск которой приходится на 1928 год. Исполнялась она Jeanne Aubert. Если обратиться к переводу всей песни, то мы обнаружим, что она описывает встречи влюбленных на площади Бланш и воспекает любовь. Таким образом, чужое слово способствует в рассказе пониманию образов героинь: «Когда не было мужчин, они пели хорошо, по-человечески, а как только появлялись посетители, голоса девушек вдруг становились хриплыми, наглыми» [2, с. 13]. Так, одна и та же песня как бы дублируется. Когда женщины исполняли ее без присутствия потенциальных клиентов, они вкладывали в исполнение душу, пели «для себя», а не напоказ, воспевали не физическую сторону любви, а идеальную. Таким образом, песня изображает внутреннее эмоциональное состояние целой группы людей (женщин), которых объединяет одна судьба, связанная с родом их занятий.

Особо любимой песней в этом заведении у женщин была следующая:

Voyez-vous la camard?
Elle est la qui vous quette.
Elle quette mon bèpart
J'ai l'cafard, j'ai l'cafard... [2, с. 13].

Там же в сноске дан и перевод: «Глядите, вот она смерть! Она близка и подстерегает вас. Она стережет и мой уход. – Меня давит тоска! Меня давит тоска!» [2, с. 13]. Саму песню найти не удалось, поэтому нельзя судить о том, какого вида это чужое слово: авторское, представленное в виде чужого, или это действительно существующая французская песня.

Перевод указанного фрагмента становится «говорящим» как в отношении всех женщин, которые зарабатывали деньги в этом заведении, так и в отношении главной героини, которую в конце по прогнозу доктора-итальянца ждет туберкулез и скорее всего смерть. Этот же герой всё это заведение, в котором женщины «работали», определяет как «настоящее кладбище для

живых» [2, с. 18], а грехом Парижа называет естественность таких учреждений. Таким образом, песня в этом случае играет и идейно-определяющую роль как для всего рассказа, так и для сборника в целом.

Вкрапление песни в текст может углублять конфликт. Так, в рассказе «Без выхода», когда, сидя в бистро, рассказчик думал об отъезде из пасмурного, дождливого Парижа, «в ответ самому себе» [2, с. 88] он вдруг пропел: «Ah, qu'il était beau mon village / Mon Paris... Notre Paris...» [2, с. 88], что можно перевести как «Ах, как прекрасна была моя деревня, / Мой Париж ... Наш Париж...» (перевод мой – Я.М.). Эти строки повторяют слова песни, которую исполняли такие известные певцы, как Jane Pierly (дебют песни [1]), Emma Liebel, Lina Margy, Georges Guétary и другие. Текст написал Lucien Boyer в 1925 году [7]. Слова из нее посвящены старому Парижу как прекрасной деревне. Можно утверждать, что фрагмент этой песни воздает память ушедшему, прекрасному, тому, что потеряли Жинетт и Андре. Эти слова уместнее было бы вложить в уста самой героини, но рассказчик озвучивает их словно за нее, оставаясь при этом далеким от каких-либо суждений о ее жизни. Вероятно, что в это время Жинетт уже не могла бы пропеть эти слова, так как в отеле примерно в это время она покончила собой.

Чужое слово в виде песни может дублировать мысли героя. Так, в рассказе «Мадам Дюбуа» песня сопутствует мыслительному потоку и как бы вторит ему: «Затем мелькнула мысль написать письмо, но он сейчас же засмеялся сам над собой. Когда снова вышел на улицу, запел популярнейшую парижскую песенку:

Billet doux ...

Billet doux ... » [2, с. 33].

Эти слова можно перевести как «Любовная записка ... / Любовная записка ... » или «Любовное письмо ... / Любовное письмо ... ».

С помощью песни могут подчеркиваться конкретные черты характера и образа жизни героя. В рассказе «Письмо Люси» легкомыслие героини и род ее занятий (женщина имела многочисленных любовников, за счет которых и жила) подчеркивается посредством песни, которую она пропела однажды в разговоре:

Nuit plus douce que le jour,

O belle nuit d'amour [2, с. 60], –

«Ночь слаще дня, / О прекрасная ночь любви».

Эти строки взяты из баркаролы в опере «Сказки Гофмана» Жака Оффенбаха.

Стоит также обратить внимание на то, что все представленные выше примеры песен в рассказах были даны на французском языке, что является одним из вариантов внедрения в оригинальный художественный текст чужого слова. Чужое слово в виде песни может выступать и в качестве предсказания дальнейшей судьбы героев. Примером может служить рассказ «Настасия молодая», в котором не единожды повторяются слова одной песни:

Как во нашей, во деревне
Сослучилась нова новина
< ... >
Настасия молодая
Сына родила ...
В полотенце обернула
В море бросила.
Ой там хлопцы риболовци
Рибу ловили ...
Не споймали риби щуки
Та споймали белаго линия.
Разгорнулы полотенце:
Аж там малее дитя... [2, с. 111–112].

Эта русская народная песня сохранилась до наших дней в нескольких вариантах, до сих исполняется некоторыми фольклорными ансамблями. Сюжет отрывка предвещает беременность супруги главного героя (пока он был в плавании), которую тоже звали Настей. С помощью песни предсказывается даже пол ребенка – женщина ждала сына. Сам супруг не вернулся, утонув. В этой связи можно провести аналогии и с вариантами песни, представленными в сборнике песен Восточной Сибири, в которой лирическим героем является моряк, находящийся в плавании и испытывающий сильное желание вернуться домой: к матери, жене и детям:

Ой, да во синём-то море корабель плывёт,
Ой, да корабель плывёт – лишь волна ревьёт.
Ой, да как на том корабле два полка солдат,
Ой, да два полка солдат, молодых ребят.
Ой, да как один-то из них Богу молится,
Ой, да Богу молится, домой просится... [4, с. 103].

В другом варианте есть иные строки:
Ой, братеньки, бросьте меня в Волку-матушку.
Ой, да чем на свете мне жить разлюблённому,
Ой, да лучше в море мне быть утоплённому [4, с. 104].

Если обратиться к последним строкам, то можно провести параллель с судьбой главного героя рассказа, которому супруга Настя во время его плавания изменила с сельским учителем и в финале была рада своему вдовству.

В этом случае можно говорить и о некоей идейной функции цитируемой песни для рассказа «Настасия молодая». Можно даже предположить, что идея рассказа базировалась на содержании этой песни, однако эта гипотеза требует дополнительных поисков и доказательств.

«Предрекательная» функция песни усиливается неоднократным повтором отдельных строк. Так, в начале рассказа фрагмент народной песни приведен полностью, а затем в художественном тексте неоднократно дублируются лишь конкретные строки, важные для развиваемого конфликта: «Настасия молодая / Сына родила ...».

В этом рассказе вербально моделируется и ритмическая особенность исполнения данной народной песни. Так в одном из повторов появляется междометие «гей»: «Гей, гей, гей, сына родила» [2, с. 116]. Именно в этом примере наблюдается попытка перевода синтетического вида искусства (песни) в несинтетический (одномерный): писатель «письменным словом» пытается передать «музыкальный и исполнительский субтексты» [5, с. 281].

В рассказе «Любовь» чужое слово представлено в виде молитвы «Трисвятое», которая оформлена в тексте в виде стихов (обычно в молитвословах для нее не используется стихотворное оформление):

Святый Боже,
Святый Крепкий,
Святый Бессмертный
Помилуй нас... [2, с. 82].

Безусловно, молитву полноценно рассматривать как песню некорректно. Это иной жанр, который может быть представлен песней, но не всегда. Однако стоит сказать, что одним из вариантов воспроизведения молитвы «Трисвятое» является именно пение, а в рассказе она становится причиной личностных, духовных и мировоззренческих трансформаций героя. Так, главная героиня Клотильда (в крещении Евгения) именно через слова «Трисвятого»

«поняла православие» [2, с. 82], а затем и приняла крещение, уйдя из католичества. Стоит также сказать, что фрагменты тех или иных молитв (читаемых или пропеваемых хором) фиксируются в рассказах сборника неоднократно.

Таким образом, роль и значение чужого слова в виде песни (которая является синтетическим видом искусства) в сборнике рассказов «Грех Парижа» Лазаревского сводится к следующему. Песня может выполнять идейную, смыслообразующую и «предрекательную» функции, что, например, было представлено в рассказах «Грех Парижа», «Настася молодая». Песня может отражать и дублировать мысли героя (рассказ «Мадам Дюбуа»), раскрывать внутреннее эмоциональное состояние героев и даже целой социальной группы (рассказ «Грех Парижа»), усиливать конфликт и передавать эмотивные качества (рассказ «Без выхода»), усиливать образ героя и конкретные свойства его характера (рассказ «Письмо Люси»).

Песню как единство субтекстов в этом сборнике можно рассматривать не только на вербальном уровне, но и на музыкальном, исполнительском. Так, в народной песне в рассказе «Настася молодая» есть акцент на ее ритмичность с помощью вставки междометия «гей». Известные же французские песни были популярны в то время, когда писались рассказы этого сборника, а потому могли легко «реконструироваться» в мнемонической памяти потенциального читателя [6, с. 56]. Именно поэтому чужое слово в виде французских песен включено в рассказы на языке оригинала, то есть на французском языке. Интересно, что чужое слово воплощается в виде молитвы, которая становится причиной личностно-духовных и мировоззренческих трансформаций героя (рассказ «Любовь»).

На основе всего вышеизложенного, можно утверждать, что песня в сборнике рассказов «Грех Парижа» Бориса Лазаревского выполняет весьма широкий спектр функций и очень важна при анализе поэтики произведений, вошедших в свод этой книги.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ботабаева Ж.Н. Интеграция литературы со смежными видами искусства // Вестник СИМБиП. 2017. № 1. С. 155–157.
2. Лазаревский Б.А. Грех Парижа. Рига, 1928. 180 с.
3. Прусакова Н.В. Функции песен в прозе Тэффи // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 240–251.
4. Русские песни Восточной Сибири / Сост. В.П. Зиновьев; науч. ред. Ю.И. Смирнов. Иркутск, 2006. 252 с.

5. Ситникова А.А. Песенная цитата: опыт построения типологии // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2012. Вып. 1. С. 281–286.
6. Титаренко С.Д. Проблемы взаимодействия интертекстуальности и интермедиальности в мифопоэтике русского символизма (от цитаты в тексте – к медиамифу) // Культура и текст. 2017. №3 (30). С.54–73.
7. «Mon Paris» ou «Ah! qu'il était beau mon village», chanson nostalgique de 1925 // PARIS a NU. 7 сентября 2013. URL: <https://www.paris-a-nu.fr/mon-paris-ou-ah-quil-etait-beau-mon-village-chanson-nostalgique-de-1925/> (дата обращения: 22.08.2021).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Махрачева Яна Васильевна – магистрант 1 года обучения направления подготовки 45.04.01 Филология (программа «Русский язык и литература в контексте национальной культуры») факультета филологии и журналистики ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина»;
e-mail: nika36323@yandex.ru.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yana V. Makhracheva – 1st year master's student in the field of study 45.04.01 Philology (program «Russian Language and Literature in the Context of National Culture») of the Faculty of Philology and Journalism of the Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Tambov State University named after G.R. Derzhavin»;
e-mail: nika36323@yandex.ru.

РОДНОЕ И ВСЕЛЕНСКОЕ В ПОВЕСТИ Е. ЗАМЯТИНА «УЕЗДНОЕ»: К ПРОБЛЕМЕ ИСТОЧНИКОВ ПОЭТИКИ

Аннотация. Предметом исследования в статье становятся источники замысла и поэтики повести Е. Замятина «Уездное». Автор статьи полагает, что прецедентными текстами для повести Замятина, где «родное» изображается в его связи с «всеуниверсальным», являются роман Ф. Сологуба «Мелкий бес» и повесть М. Горького «Городок Окуров». Об этом свидетельствуют идейно-образные и сюжетные параллели между произведениями.

Ключевые слова: Замятин, Уездное, М. Горький, Городок Окуров, Сологуб, Мелкий бес, параллели.

Natalia V. Mokina

SSU named after N.G. Chernyshevsky

Saratov, Russia

THE NATIVE AND THE UNIVERSAL IN ZAMYATIN'S NOVELLA «A PROVINCIAL TALE»: TO THE PROBLEM OF THE POETICS'S ORIGINS

Abstract. The subjects of analysis in the article are the origins of the intent and of poetics in the novella "A Provincial Tale" by Yevgeny Zamyatin. The author of the article believes that the precedent texts for the Zamyatin's novella, where *the native* is depicted in its connection with *the universal*, are the novel by Sologub "The Petty Demon" and the short novel by Gorky "The Town of Okurov". This is indicated by parallels in ideas, images and plots in the above-mentioned works.

Keywords: Zamyatin, A Provincial Tale, Maxim Gorky, The Town of Okurov, Sologub, The Petty Demon, the parallels.

Повесть Е. И. Замятина «Уездное» (1912) – одно из наиболее актуальных для исследователей и, пожалуй, наиболее изученных дореволюционных произведений Замятина. «Уездное» рассматривается и в аспекте становления поэтики неореализма [12], и как «слово» Замятина в его «диалоге» с

предшественниками (Гоголем, Лесковым, Чеховым) и современниками (М. Горьким, Ф. Сологубом, Андреем Белым, И. Бунинным, А. Ремизовым).

Предметом этого «диалога» И.О. Шайтанов считает «изображение национального бытия, в его повсеместном проявлении» [18, с. 56]. Новации Замятина (и ряда других писателей начала XX в.) исследователь видит в обращении к теме «целого – русской жизни», «как будто заколдованной в своей безысходности, в пределах каждого своего круга», обозначенного уже в названии («Деревня», «Уездное», «Петербург»). Каждый «круг» переживает «свой кошмар», его терзают «свои бесы» [*курсив автора* – Н.М.; 18, с. 56].

Но, включаясь в «диалог» о национальном бытии, который вели его современники (М. Горький, И. Бунин, А. Белый и др.), Замятин, как полагает И.О. Шайтанов, следовал и «полемическому заданию», причем «отталкиваясь» автор «Уездного» прежде всего от Горького, от его «окуровского цикла», о чем свидетельствует «при сходстве темы – разность повествовательной манеры» [18, с. 62]. Косвенным подтверждением «диалога» между писателями является упоминание М. Горьким повести Замятина «неизменно рядом со своим “Городком Окуровым”» [18, с. 62]. Столь же важным прецедентным текстом И.О. Шайтанов признает и роман Ф. Сологуба «Мелкий бес», где звучит «едва ли не самое памятное суждение о силе обыденности, которая всего виднее, обнаженнее – в провинции, в уездном» [18, с. 56].

Эти утверждения исследователя представляются и обоснованными, и принципиальными для понимания замысла повести Замятина и ее поэтики. Следы «припоминания» именно этих произведений, в которых повседневная жизнь провинциального города изображается и как зеркало общей жизни, действительно можно увидеть на разных уровнях повествования: в замысле, в сюжетных коллизиях, в замятинской концепции человека (и русского человека в частности), в поэтике образа главного героя, прототипами которого были герои и «Мелкого беса», и «Городка Окурова», в художественных приемах.

Безусловно, символистский роман Сологуба и реалистическая повесть Горького демонстрировали принципиальные несовпадения авторских миропониманий и стратегий письма; различен был и масштаб охвата действительности. В «Мелком бесе» «странное воображение автора» действительно рождает «фантастический» город [11, с. 212]. Но Сологуб создает не только образ России в миниатюре (что составляло замысел горьковской повести), но и новую версию мифа о победе Хаоса над Красотой как вечно по-

вторящегося в истории мира события. Обнаруживая в современной ему жизни действие «вечных» общемировых законов, автор «Мелкого беса» реализует истинно символистские задачи – постичь «родное» как отражение «вселенского» (если воспользоваться образами-категориями Вяч. Иванова), «поставить все являющееся в общий чертеж вселенской жизни» [15].

Этот замысел определяет и идею образа Передонова, комплекс приемов, сопутствующих повествованию о герое, связанные с ним сюжетные коллизии. Так, сологубовский герой совершает все более тяжкие грехи (сладострастие, чревоугодие, скупость, гнев, воровство, лжесвидетельство и убийство друга и «сотрапезника»), что представляет Передонова наследником «всей тяжести совершенного когда-то зла» [16], а его жизнь – символическим нисхождением по кругам дантовского Ада. На этот путь указывают не только передоновские грехи, их «иерархия», но и фамилия героя – Передонов: *перед* *дном* Ада, в Толмее – третьей области девятого круга, и пребываю- ют убийцы друзей и «сотрапезников».

Но одновременно в повествовании о сологубовском герое можно увидеть и другие векторы: в описании Передонова не случайно опорными становятся зооморфные сравнения (выступающие знаком греховности или даже демонизма героя), а также приметы первобытного дикаря: они очевидны в способах «заградиться» от «чарований» (в «чураниях» [14, с. 49], кукишах, кружениях вокруг себя, заклинаниях [14, с. 47, 233]). Сологуб и эксплицирует сходство Передонова с первобытным человеком, подчеркивая, что «состояние первобытной озлобленности угнетало порочную волю» его героя [14, с. 47, 235]). В сущности, путь современного человека Сологуб описывает как «обратный» истории человечества, как «вечное возвращение».

Имплицитно об универсальности пути Передонова свидетельствует не только масштабный реминисцентный слой романа, но и сам способ включения «чужого» текста: одни и те же коллизии могут быть истолкованы с помощью разных «кодов» – библейского, мифологического. Кроме дантовских аллюзий, в описании жестов и поступков Передонова очевидны и отсылки к произведениям античных (Еврипида), западноевропейских и русских писателей (Гоголя, Пушкина, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Чехова, Э. Золя и др.), что в целом и позволяет Сологубу представить историю одного сумасшедшего зеркалом не только «родного», но и «вселенского».

Думается, этот замысел Сологуба и способы его воплощения в романе, в том числе и функции «чужого» слова, способствующие (воспользуемся образами Замятина) соединению возможностей «микроскопа» реалистов,

«рентгеновского аппарата» и «телескопа» – инструментов символистов [7, с. 295–296], оказываются «точкой отправления» и для художественных открытий автора «Уездного». Реалии русской жизни, как и повествование о главном герое – Барыбе, в «Уездном» также «сквозят» аллюзиями на прецедентные тексты, что позволяет представить «родное» и зеркалом «вселенского», а Барыбу – наследником «всей тяжести совершенного когда-то зла».

Этот замысел очевиден в описании пути героя как нисхождения: Барыба, подобно Передонову, совершает все более тяжкие грехи [10, с. 16]. И это нисхождение содержит отсылку не только к семи смертным грехам, но и к дантовской «иерархии» грехов: Барыба – сладострастник, чревоугодник, вор, «подделыватель всякого рода», в том числе «подделыватель речи», участвующий в «подлоге завещания» (виновные в этом преступлении томятся в десятой яме восьмого круга) [5, с. 346]. Последнее описанное им преступление – предательство друга или даже благодетеля (место наказания таких грешников – Толомея и Джудекка – области девятого круга).

Отметим еще одну возможную параллель с романом Сологуба и его концепцией человека: повествование о нисхождении Барыбы также подчиняется авторскому стремлению обнаружить в современном человеке «звериное» и «древнее», первобытное: в финале повести ключевым становится сравнение Барыбы со «старой воскресшей курганной бабой», «нелепой русской каменной бабой» [6, с. 91].

Имплицитно на «вечное возвращение» (и на идею образа героя) указывает, как и в романе Сологуба, и фамилия героя: кроме отсылки к названию подмосковного населенного пункта (Барыбино) здесь содержится и аллюзия на имя славянского бога Барыбы. Образ этого божества («темной глыбы» [2, с. 85–89]), требующего кровавых жертв, создал С. М. Городецкий в стихотворениях, вошедших в сборник «Ярь» («Славят Ярилу», «Барыбу ищут» и др.). Учитывая интерес Замятина к акмеистам (и к С. М. Городецкому, в частности), которых писатель позднее включил в число «новореалистов», можно предположить, что и ранний сборник Городецкого или новое издание этих стихотворений в «Собрании стихов» поэта в 1910 г. были известны автору «Уездного».

Но задача Замятина – не только осмысление сущности «родного», его «бездн» и «вечных» граней: автору «Уездного» действительно оказывается близка «романтическая метафизика Сологуба, раскрашивающего в черное и белое всю Вселенную» [1, с. 164]. Следы влияния сологубовской поэтики, подчиняющейся задаче показать «вселенское» через «родное», бы-

тие через русский быт, можно увидеть и в соединении в повествовании о герое индивидуально-неповторимого и «чужого» (содержащего аллюзии на разные источники): идею образа Барыбы обнаруживают и отсылки к библейским сюжетам изгнания Адама из рая и возвращения блудного сына, и к повестям XVIII века (см. об этом: [10, с. 17]), к щедринскому Угрюм-Бурчеву («История одного города»), чеховским унтеру Пришибееву («Унтер Пришибеев»), с которым Барыбу сближает нелюбовь к веселью, и к Ионычу («Ионыч»), напомнившего Чехову «языческого бога». И в повести Замятина многочисленные аллюзии подчиняются стремлению осмыслить национальную жизнь и одновременно «поставить все являющееся в общий чертёж вселенской жизни» [15].

Однако и «слово» М. Горького о России (государстве «уездном» [3, с. 17]) и о русском человеке для автора «Уездного» – повод не только для полемики, но и для «диалога»: горьковские аллюзии дополняют изображение «родного». Знаком «диалога» именно с Горьким становится уже название повести Замятина. Это «безличное» (по определению В. А. Келдыша) название указывает на «освещённость» повествования «мыслью о всей "загнанной на кулички Руси" и шире – об участии современного человека» [9, с. 299]. Но оно, думается, включает и горьковские коннотации: в повествовании об окуровцах, судьба которых для автора – это «отчасти и судьба многомиллионного русского народа» [8, с. 40], опорным становится мотив звериной жизни. В более поздних изданиях горьковской повести этот мотив будет акцентирован уже в эпиграфе (немного изменённой цитате из романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»): «... уездная, звериная глушь» [3, с. 7].

Строки из стихотворения местного окурковского поэта Симы Девушкина, чья фамилия отсылает к Достоевскому, а мотивы стихотворений – к Сологубу: «От рожденья до гроба / Мы друг другу – как звери!» [3, с. 21] (ср. с известной формулой Сологуба из стихотворения 1905 г.: «Мы – плененные звери» [13, с. 313]), точно характеризуют окурковский мир. Определения «зверский», «звериный» или сравнение со «зверем» последовательно сопутствуют описаниям жителей уездного города. «Зверство» – своего рода привычная норма их поведения или даже воспринимается ими как достоинство. Так, Вавило Бурмистров обращается к своей любовнице – проститутке по прозвищу Лодка: «Зверь жадный» [3, с. 35]. Он и восхищается «звериным» в ней: «Разве еще где есть такой зверь?» [3, с. 40].

Отметим и еще одно определение, подчеркивающее «нечеловечность» окуровцев и обретающее значимость для Замятина, – «квадратность». Та-

кое определение становится опорным в описании дворника из «Фелициatina раишки» Четыхера, возможного прототипа замятинского «четырёхугольного» Барыбы: этот «обезьяноподобный» [3, с. 39] герой, наделенный «зверской силой» [3, с. 12], описывается и как «квадратный человек» [3, с. 50, 89].

Антитезой звериным мотивам и знаком возможности воскрешения человека-зверя у Горького выступают «растительные» мотивы. Например, постоянную «тупую животную тоску», мучающую Вавилу Бурмистрова, может внезапно сменить другое переживание, вызванное неожиданной «ласковой» собеседника: Вавила «вдруг весь обновлялся, точно придорожная пыльная береза, омытая дождем после долгой засухи <...>» [3, с. 31]. Но это переживание – редкое и временное для героя. Мотив «восстановления» человека, крайне значимый в творчестве Горького, в этой повести не звучит последовательно: публичное покаяние убийцы – Вавилы – перед окуровцами приводит только к новой вспышке звериной злобы, и сами души окуровцев напоминают автору семя цветка, «занесенного ветром в болото»: оно «сгнивает там бесследно» [3, с. 72].

Мысль о смерти души окуровцев в повести Горького усиливают и «адские» мотивы. Эти мотивы также восходят, как и в романе Сологуба, к Данте, «расписавшему “Ад”», по выражению героя более позднего горьковского произведения, «подробнейше и прегрозно» [4, с. 475–476]. Однако (и в этом разность авторских задач) цель дантовских аллюзий в повести Горького – постижение сущности «родного» через сравнение с «чужим».

В описании окуровцев нередко опорными становятся параллели с дантовскими грешниками, прежде всего, «гневными». «Гневные» обитают в пятом круге, где «наказуется не только одно невоздержание», а «злоба и грех дикой животности» [5, с. 212]. Эти грехи в большей мере и свойственны окуровцам, причем можно увидеть отчетливые параллели между описаниями «гневных от кручины» дантовских грешников и окуровцев, переживающих «животную тоску». Они очевидны в акцентировании сходства с животными. Так, дантовские «гневные» «дрались не только в кулаки, / Но головой, и грудью, и ногами, / Друг с друга рвали зубом плоть в куски» [5, с. 38]. И те же звериные мотивы становятся опорными в описании драк, например, драки Вавилы и окуровцев: «Они начали злобно дергать, рвать, бить его, точно псы отсталого волка, выли, кричали, катались по земле темною кучею <...>» [3, с. 122]. В финале окуровцы напоминают и «сор осенний, схваченный вихрем» [3, с. 120], и это сравнение также содержит аллюзию на дантовских грешников: одна из «стай грешных» («ничтожных»)

напоминала осенние листья: они кружатся, «как прах степей, как скоро вихрь подул» [5, с. 13].

Возможно, что и название города Окурова не только акцентирует представление о бесполезности окурцовцев или мысль об окурцовцах как «соре». Здесь можно увидеть аллюзию на метафору «скучной» земной жизни «гневных» как «дыма медленного» («Мы были мрачны в светлой жизни той, / Нося внутри дым зависти... <...>») [5, с. 38].

Восприятие «Ада» как прецедентного текста поддерживается и другими параллелями, например, между описаниями (в седьмой, восьмой и девятой песнях «Ада») «окрестностей» Дита и самого города, который не случайно носит имя дьявола (там томятся неверующие), и городка Окурова. Город окружен Стигийским болотом, стены города кажутся багровыми из-за «вечного пламени» (см. слова Данте: «<...> И сам уж вижу я, / Как там встают мечети в дымном смраде, / Багровые, как будто из огня» [5, с. 41]). И те же мотивы болотистых вод и «зловеще багряных» оттенков доминируют в описании Окурова: город разрезает река, теряющаяся затем в болоте, «небо там бледное и мутное, точно запотело, солнце – тускло, вечерние зори – зловеще багряны, а луна на восходе – велика и красна, как сырое мясо» [3, с. 7].

Все эти аллюзии призваны, думается, воплотить горьковское представление о «мещанском житье» как духовной смерти и представить жизнь уездного городка как русский Ад, продолжив тем самым традицию русской реалистической прозы, формируемую произведениями Гоголя, Достоевского, Чехова и др.

Замятину несомненно близким оказывается горьковское представление о «зверинорм» как знаке греховности и искажении в человеке человеческого и о «растительном» как воплощении лучшего начала в человеке. В повести «Уездное» сам образ главного героя Анфима Барыбы построен на антитезе звериного (акцентированного) и скрытого, «растительного» начала, как будто подавленного звериным. К горьковской повести, как уже отмечалось выше, может восходить и сближение «четырёхугольности» и «звериности».

Звериное начало («волчиные прыжки» «зверюги» [6, с. 40] Барыбы, его волчьи глаза и пр.) и четырёхугольность (доминирующие в описании героя уже в первой главе «Уездного» «Четырёхугольный») подчеркивают нечеловечность Барыбы. В герое неявно, но усиливаются и демонические приметы: его уши называются нетопырячьими [6, с. 80], а пробуждение в его душе «древнего», «звериного», «разбойничьего» желания «колотить», «как все», ребенка, включает его в число «дьяволов», как называет озверевшую толпу Тимоша [6, с. 81].

Но уже в начале повествования о герое можно увидеть и растительные мотивы: имя героя – Анфим – в переводе с греческого означает «цветущий»; его пробивающиеся усы сравниваются с озимью [6, с. 39]. Автор указывает и на одно переживание Анфима, представляющее его природным человеком, – мечту о крестьянском труде, которая возникает, когда Барыба видит мужиков-косцов на поле. Причем человек в этой картине – слагаемое красоты мира: «Вечерняя парча на небе, покорно падает золото ржи, красные взмокшие рубахи, позванивают косы. <...> Думалось Барыбе: вот бы так» [6, с. 66]. После болезни, во время которой за Барыбой ухаживала Апрося (описываемая как «обветрелая, степенная, ржаная» [6, с. 66] молодая женщина), на лице Барыбы появляются «осенние тени», и сам он, думая о доброте Апроси, «почеловечел» [6, с. 73].

Мотив цветения – знак идеальной сущности Барыбы, того начала, которому так и не дано было реализоваться, ибо каменное, железное, звериное, четырехугольное – нечеловеческое – побеждает в душе героя, особенно очевидно в сцене драки, когда «звериное» самим героем воспринимается как «желаемое»: «Нагнувши голову, как баран, пробился Барыба вперед. Зачем-то нужно было, чуял всем нутром, что нужно, стиснул железные челюсти, шевельнулось что-то древнее, звериное, желанное, разбойничье. Быть со всеми, орать, как все, колотить, кого все» [6, с. 81]. В финале повести и торжествует античеловеческое, древнее, звериное в герое.

Параллели с горьковской повестью, таким образом, позволяют уточнить представление Замятина о России и русском человеке. Но в целом масштабный реминисцентный слой в повести Замятина и соединение отсылок к разным источникам в повествовании о герое свидетельствуют о несомненной значимости для писателя именно символистского (прежде всего, сологубовского) опыта включения «чужого» слова, позволявшего автору «Мелкого беса» представить одного героя наследником «всей тяжести совершенного когда-то зла», а историю его жизни – «частью мирового процесса», управляемого едиными законами [17].

ЛИТЕРАТУРА

1. Геллер Л. Ф. Сологуб и Е. Замятин // Е. И. Замятин: pro et contra: антология / Сост. О.В. Богдановой, М.Ю. Любимовой, вступ. статья Е.Б. Скороспеловой. СПб.: РХГА, 2014. С. 162–172.
2. Городецкий С. М. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1974. 640 с.

3. Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: в 25 т. / Подгот. текста и коммент. Е.И. Прохорова, В.Ю. Троицкого. Т. 10. М.: Наука, 1971. 764 с.
4. Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: в 25 т. / Подгот. текста и текстологические примеч. Е. И. Прохорова. Т. 21. М.: Наука, 1974. 580 с.
5. Данте Алигьери. Ад / Пер. Дм. Мина. СПб.: Издание А. С. Суворина, 1902. 436 с.
6. Замятин Е. И. Уездное // Замятин Е. И. Избранные произведения: в 2 т. / Вступ. статья, сост., примеч. О. Михайлова. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. С. 39–91.
7. Замятин Е. И. Собр. соч.: в 5 т. / Сост., подгот. текста, коммент. С. С. Николенко, А. Н. Тюрина. Т. 5. М.: Русская книга, 2011. С. 295–314.
8. Иванов А. И. Провинциальное мещанство в повести М. Горького «Городок Окуров» // Вестник Воронежского университета. Серия: Филология. Журналистика. 2018. № 3. С. 37–41.
9. Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 512 с.
10. Кольцова Н. З. Творчество Е. Замятина. Проблемы поэтики. М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. 177 с.
11. Кривонос В. Ш. Город в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Гоголь и пути развития русской литературы. Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции. Новосибирск: Издательство «Новосибирский издательский дом», 2019. С. 205–212.
12. Полякова Л. В. К спорам о творческом методе Е. Замятина // Е.И. Замятин: pro et contra: антология / Сост. О. В. Богдановой, М. Ю. Любимовой, вступ. статья Е.Б. Скороспеловой. СПб.: РХГА, 2014. С. 907–931.
13. Сологуб Ф. Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. М.И. Дикман. Л.: Советский писатель, 1978. 680 с.
14. Сологуб Ф. Мелкий бес. Романы. Рассказы. М.: Эксмо, 2007. 640 с.
15. Сологуб Ф. Искусство наших дней. URL:http://www.az.lib.ru/s/sologub_f/text_1915_iskusstvo_nashih_dney.shyml (дата обращения: 24. 01. 2022).
16. Сологуб Ф. О символизме. URL:http://www.az.lib.ru/s/sologub_f/text_0370.shtml (дата обращения: 10. 01.2022).
17. Сологуб Ф. Нетленное племя. URL:http://www.az.lib.ru/s/sologub_f/text_0370.shtml (дата обращения: 05. 01.2022).
18. Шайтанов И. Рождение манеры: место Замятина в современной традиции // Е.И. Замятин: pro et contra: антология / Сост. О.В. Богдановой, М.Ю. Любимовой, вступ. статья Е.Б. Скороспеловой. СПб.: РХГА, 2014. С. 56–72.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Мокина Наталия Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского.
e-mail: nat.mokina2011@yandex.ru

INFORMATION ABOUT AUTHOR

Natalia V. Mokina – Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature of the Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky.
e-mail: nat.mokina2011@yandex.ru

ЗИНАИДА ГИППИУС И АЛЕКСАНДР БЛОК

Аннотация. В статье раскрываются отношения Зинаиды Гиппиус и Александра Блока. Показана высокая оценка обоими литераторами творчества друг друга. Октябрьская революция 1917 г. привела к разрыву их отношений и к тому, что Гиппиус покинула Россию. Но и в эмиграции, несмотря на идейные расхождения, Зинаида Гиппиус в очерке «Мой лунный друг» дала высокую оценку поэзии Александра Блока.

Ключевые слова: З.Н. Гиппиус, А.А. Блок, поэзия, Россия, народ.

Evgeny N. Nikitin

Institute of World Literature

named after A.M.Gorky RAS

Moscow, Russia

ZINAIDA GIPPIUS AND ALEXANDER BLOK

Abstract. The article reveals the relationship of Zinaida Gippius and Alexander Blok. The high appreciation of each other's creativity by both writers is shown. The October Revolution of 1917 led to the rupture of their relationship and to the fact that Gippius left Russia. But even in emigration, despite ideological differences, Zinaida Gippius in the essay «My Lunar Friend» praised the poetry of Alexander Blok.

Keywords: Z.N. Gippius, A.A. Blok, poetry, Russia, people.

Зинаида Гиппиус, одна из самых выдающихся русских поэтесс, – фигура трагическая. Ей было уготовано судьбой начать литературный путь в конце XIX века, когда русские читатели, в большинстве своём, были глухи к поэзии. Её первая публикация – два стихотворения в № 12 за 1888 г. петербургского журнала «Северный вестник». В это время публика была настолько невосприимчива к поэзии, что журналы отказывались публиковать стихотворения гениального Афанасия Фета.

Первую поэтическую книгу – «Собрание стихов. 1889–1903» – Зинаида Гиппиус выпустила в 1904 г. в Москве, в издательстве «Скорпион». Поэти-

ческое безвременье продолжалось. Поэтесса это чувствовала. В предисловии она написала: «Стихи мои я в первый раз выпускаю отдельной книгой, и мне почти жаль, что я это делаю. <...> Собрание, книга стихов в *данное время* – есть самая бесцельная, ненужная вещь» [7, с. 445]. Выражение «данное время» выделила сама Гиппиус.

Тогда же вышла первая книга Александра Блока – «Стихи о Прекрасной Даме» (М.: Гриф, 1904). На неё Гиппиус откликнулась рецензией, напечатанной в № 12 за 1904 г. журнала «Новый путь». Имя Блока ещё было мало-известно, и поэтессе пришлось приложить определённые усилия для того, чтобы опубликовать свой отзыв. Позднее в мемуарном очерке «Мой лунный друг» Зинаида Николаевна рассказала: «...“Новый Путь”, по многим причинам разнообразного характера, мы решили 1904-м годом закончить, и, конечно, желательнее было его кому-нибудь передать. <...> Секретарь журнала Чулков оставался секретарём и в “Вопросах Жизни” (название журнала в 1905 г. – *Е.Н.*). Он уже и при конце “Нов. Пути” перешёл всецело на сторону новой группы. С ним и с Булгаковым у меня было, – в декабре, кажется, – единственное журнальное столкновение, очень характерное для наших взаимоотношений и показательное для тогдашнего положения Блока. Ибо оно вышло как раз из-за моей статьи о Блоке <...> Чулков и Булгаков дали мне понять, что тема недостаточно общественна, а Блок недостаточно замечателен, и статейка моя, при новом облике журнала, не может пойти. Признаюсь, эта нелепость меня тогда раздосадовала, и правдами и неправдами – заметку удалось напечатать» [10, с. 15–16].

Отзыв Гиппиус состоит из двух частей. В первой части читаем: «Наши дни – трезвые, живые дни усиленной, необходимой работы... в такие дни живоительно увидеть нежную книжку молодых стихов. Такова книжка А. Блока “Стихи о Прекрасной Даме”» [11, с. 227, 229]. Заканчивается первая часть весьма спорным утверждением: «Нежный, слабый, паутинный, влюблённый столько же в смерть, сколько в жизнь, рыцарь бледной Прекрасной Дамы – сумел вырастить себе лишь слабо мерцающие крылья бабочки... Крылья бабочки скоро устанут, быстро слабеют. Прекрасная мистика рыцаря – безрелигиозна, безбожественна» [11, с. 230]. В действительности настоящему религиозен – Александр Блок, религиозность Зинаиды Гиппиус – от головы. А.Н. Николюкин справедливо отметил: «...у Гиппиус преобладало рациональное начало. Даже в Бога она верила умом... ей не было дано тех интуитивных прозрений, которые знал А. Блок» [16, с. 26].

И во второй части отзыва Гиппиус повторила своё обвинение в безверии: «Автор “Стихов о Прекрасной Даме” ещё слишком туманен, он – безве-

рен... стихи не художественны, неудачны, от них веет смертью. Страшно, что те именно мертвеннее, в которых автор самостоятельнее» [11, с. 232]. Желчность – характерная черта Зинаиды Гиппиус-критика. Но в стихах Александра Блока она, по-своему, влюблена, поэтому, высказав несколько неприятных, несправедливых слов, затем говорит о своём действительном восприятии «Стихов о Прекрасной Даме». В конце отзыва читаем: «И в наши серые, грозовые, весенние и холодные дни – нам отрадно на мгновение это солнечное слово о не сейчас необходимом, хотя бы и о туманном, ещё, о далёком, близком, вечном...» [11, с. 233].

С супругами Мережковскими Блок познакомился 26 марта 1902 года. В эмиграции Зинаида Николаевна описала их первую встречу:

«– Я пришёл... нельзя ли мне записаться на билет... в пятницу, в Соляном Городке Мережковский читает лекцию...

– А как ваша фамилия?

– Блок...

– Вы – Блок? Так идите же ко мне познакомиться. С билетом потом...

И вот Блок сидит в моей комнате <...> Очень интересное лицо. <...> Каждое слово Блок произносит медленно и с усилием, точно отрываясь от какого-то раздумья» [10, с. 7].

Блок ещё ни разу не выступил в печати, но с его поэзией Зинаида Николаевна уже знакома. 13 сентября 1901 г. два стихотворения ей прислала О.М. Соловьёва, двоюродная сестра матери поэта. Своё мнение о полученных стихах Гиппиус выразила в длинном гневном письме. 19 сентября (2 октября) 1901 г. О.М. Соловьёва написала матери Блока: «Да, я виновата, я послала Гиппиус Сашины стихи, на что не получила от него никакого разрешения и не знаю, позволил ли бы он. Двое стихов: “Предчувствую Тебя” и “Ищу спасенья”. <...> Гиппиус разбрала стихи, написала о них резко, длинно, даже как будто со страстью» [13, с. 90]. Исследовательница отношений Блока с Мережковскими З.Г. Минц, рассказав об этом эпизоде, написала: «Лишь восторженные оценки лирики Блока Андреем Белым, О.М. и С.М. Соловьёвыми постепенно склонили Гиппиус к большей снисходительности к “начинающему”» [15, с. 542]. Утверждение неверное. Гиппиус не была склонна прислушиваться к чужому мнению. По письму О.М. Соловьёвой видно: стихи Блока взволновали Зинаиду Николаевну, задели её глубинные переживания. Если бы стихи не понравились Гиппиус, её письмо было бы коротким и спокойным. Заметим, одно из присланных стихотворений – «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» – через некоторое время в составе большой подборки появилось на страницах редактируемого Мереж-

ковскими журнала «Новый путь», в № 3 за 1903 г. Это была первая публикация поэта. Творчество Блока всю последующую жизнь не оставляло Гиппиус равнодушной, вызывало в её душе самые разные чувства: от восторга до ненависти.

Дисгармонию в отношения с поэтессой внесла женитьба Блока (венчание с Л.Д. Менделеевой состоялось 17 августа 1903 г.). Гиппиус нередко двигало женское стремление владеть мужчиной целиком, ни с кем его не делить. Например, об отношении Гиппиус к молодому Чуковскому современный историк литературы пишет следующее: «По своему обыкновению Гиппиус выступает в роли исповедницы-наставницы, она вызывает на откровенность, сетует, печалится, поучает...» [18, с. 46]. Такие отношения были невозможны с Блоком. За полтора месяца до бракосочетания Блок написал отцу: «“Новый путь” печатает мои рецензии и предлагает написать “что-нибудь” в хронику в лице З.Н. Гиппиус, которая со всеми своими присными не сочувствует моей свадьбе и находит в ней “дисгармонию” со стихами» [3, с. 86]. Через два с половиной месяца после венчания Блок навещал Мережковских и 10 ноября написал своему троюродному брату Сергею Соловьёву: «Был я у Мережковских. Он был мил и мягок. Она необычно суха. Я только и делаю, что падаю в её глаза. Прежде всего женился, а теперь ещё участвую в Грифе» [17, с. 348].

Мережковские – люди своеобразные. Несмотря на то, что «чета Гиппиус-Мережковских была своеобразным центром притяжения для петербургской декадентской богемы» [14, с. 172], общаться с ними было нелегко. Как отмечает современный исследователь, «её [Гиппиус – Е.Н.] острый, критичный ум не терпел излишней теплоты слов» [19, с. 67]. Андрей Белый (Б.Н. Бугаев) в конце ноября 1903 г. написал Блоку: «Я ужасно люблю Мережковских за одно *реальное значение* (я сторонник реализма в мистицизме), а во всём прочем меня искренне удивляет их схоластичность, отсутствие часто у них понимания юмора... Они взялись *опрощать* мистицизм, и *странных дел знания* никогда не будут им доступны» [1, с. 126]. Блок ответил через две недели: «Со всем, что Вы пишете о Мережковских, я согласен. Но стихи, стихи З<инаиды> Н<иколаевны>! И уморительны и гениальны!» [1, с. 129].

«Гриф» – московское издательство, созданное в 1903 г. поэтом С.А. Соколовым (псевдоним – Сергей Кречетов). С ним Гиппиус находилась в журнальной полемике. Издательство выпускало альманахи, носящие то же название – «Гриф». Во втором альманахе, вышедшем в 1904 г., Блок поместил большую подборку стихотворений. В том же году издательство «Гриф» выпустило первую книгу поэта – «Стихи о Прекрасной Даме».

Гиппиус недовольная женитьбой Блока, его сотрудничеством с «Грифом», но всё же, обворожённая стихами поэта, пишет рецензию на его книгу и затем посвящает ему написанные в 1905 г. стихотворения: «Водоскат» и «Гроза». Во втором есть такие строки:

Всесокрушающей мятежности
Моей не прекословь [8, с. 539].

Как уже было сказано, Гиппиус хотела подчинить себе Блока, но сделать это ей не удалось.

В марте 1905 г. между Блоком и Мережковскими произошёл конфликт. Он был связан с душевным состоянием Гиппиус в то время. Блок написал Андрею Белому в марте 1905 г.: «...с Зинаидой Николаевной *опять* что-то творится, неприятное, тяжёлое, так что уже вполне начинаешь верить, что это не она, и что настоящее – впереди. Она громко кричит и попросту скандалит на приличных раутах» [1, с. 213]. Конкретную причину размолвки исследователям до сих пор не удалось установить. З.Г. Минц пишет: «В марте разражается конфликт, на три с лишним года прервавший отношения Блока с Мережковскими. Прямой повод его не вполне ясен, но сводится к прямо выраженному поэтом (в не дошедшем до нас письме или разговоре) нежеланию участвовать в каком-то очередном “мистико-общественном” “общем деле”» [15, с. 565]. Возмущённая Гиппиус 29 марта (11 апреля) 1905 г. написала Блоку: «Мы оба, я и Дм<итрий> Серг<еевич>, считаем ваш отказ просто неискренним ломаньем. Боясь потерять ваше декадентское достоинство – вы весьма вредите человеческому, ибо у всякого из нас, я думаю, должно быть некоторое чувство солидарности, той общности, взаимопонятия и взаимопомогания, которые делают нас людьми» [Цит. по: 15, с. 565]. Поэт не ответил.

Наступил 1907 г. У Блока выходят сразу вторая и третья книги стихов: в Москве в издательстве «Скорпион» – «Нечаянная Радость», в Петербурге в только что созданном Вячеславом Ивановым издательстве «Оры» – «Снежная маска». В периодической печати одна за другой появляются статьи о поэзии Блока. Всего в 1907 г. их вышло 99, а за все предыдущие годы – лишь 32. Наступил момент, когда Блок своим творчеством изменил отношение русской читающей публики к поэзии. Эпоха поэтического безвременья кончилась. Свой вклад в это внесла и Гиппиус – отзывом о «Стихах о Прекрасной Даме».

Зинаида Николаевна видит изменившуюся ситуацию, понимает причину произошедшего и то, что с Блоком надо восстанавливать отношения. Она

дарит поэту книгу своих рассказов «Алый меч» (СПб., 1906) с надписью: «А. Блоку будущему одна из моих книг прошлого З. Гиппиус. 17.10.08 СПб.» [2, с. 233].

Через три года, когда поэтесса ещё лучше осознала значение творчества Блока для русской литературы, она преподнесла поэту свой роман «Чёртова кукла» (М., 1911), написав на форзаце: «Другу моему Александру Александровичу Блоку с любовью искренней автор. 23 дек. 11. СПб.» [2, с. 234].

В сентябре 1914 г. Блок создаёт окончательную редакцию одного из лучших своих стихотворений – «Рождённые в года глухие...». Его он в 1916 г. посвятил З.Н. Гиппиус.

В 1914 г. московский издатель К.Ф. Некрасов предложил Блоку подготовить однотомник стихотворений А.А. Григорьева. Поэт 15(28) декабря сообщил жене: «Я всё пишу – статью о Григорьеве. Кажется, никогда так не было трудно, и интересно вместе с тем» [3, с. 545]. Собранная Блоком, с его примечаниями и статьёй «Судьба Аполлона Григорьева», книга «Стихотворения» А.А. Григорьева вышла в конце 1915 г. В своей статье поэт сказал: «... “пострадал” он, но не от “правительства” (незвизирая на всё своё свободолюбие), а от себя самого; за границу бегал – тоже по собственной воле; терпел голод и лишения, но не за “идеи” (в кавычках); умер, как все, но не “оттого, что был честен” (в кавычках); был, наконец, и “критиком”, но при этом сам обладал даром художественного творчества и понимания; и решительно никогда не склонялся к тому, что “сапоги выше Шекспира”, как это принято делать (прямо или косвенно) в русской критике от Белинского и Чернышевского до Михайловского и... Мережковского» [6, с. 489–490]. Упоминание мужа в данном контексте задело Зинаиду Николаевну. Она выступила в альманахе «Огни» (Пг., 1916) со статьёй «Судьба Аполлона Григорьева. По поводу статьи А.А. Блока, приложенной к “Стихотворениям Аполлона Григорьева”», где сказала: «Белинский, Чернышевский, Писарев, все эти “либералы” так называемые, свой человеческий выбор сделали... только не сделали Аполлоны Григорьевы. <...> Когда Блок сегодня с живой злобой накидывается на каких-то “либералов”, будто бы “душащих поэзию”, либеральные внуки вправе пожать плечами: что вы? Кого мы душим? Да мы сами первые любители вашей прекрасной поэзии» [11, с. 461, 467].

Да, Мережковские – любили прекрасную поэзию, но ещё больше – своё благополучие. Блок же любил Россию. Служа Родине, народу, он готов был умереть под забором, как пёс:

Пускай я умру под забором, как пёс,
Пусть жизнь меня в землю втоптала, –
Я верю: то Бог меня снегом занёс,
То вьюга меня целовала!
1908 г. «Поэты». [5, с. 128].

Гиппиус, используя тот же образ – подзаборного пса, говорит о другом: как посмел взбунтовавшийся народ (хамы) нарушить её благополучие. В стихотворении «Сейчас», написанном 9(22) ноября 1917 г., она сказала:

Мы стали псами подзаборными,
Не уползти!
Уж разобрал руками чёрными
Викжель – пути... [9, с. 410].

Викжель – профсоюз железнодорожников, представляющий глубоко чуждый поэтессе простой народ.

Стихотворение «Сейчас» вошло в книгу поэтессы «Последние стихи: 1914–1918», увидевшую свет в Петрограде весной 1918 г. В том же году, 31 мая, Гиппиус подарила книгу Блоку, написав на обложке:

А. Блоку
Дитя, потерянное всеми...

Всё это было, кажется, в последний,
В последний вечер, в вешний час...
И плакала безумная в передней,
О чём-то умоляя нас.
... ..
Я не прощу. Душа твоя невинна.
Я не прощу ей – никогда [9, с. 453].

Блок ответил:

З. Гиппиус
(При получении «Последних стихов»)

Женщина, безумная горячка!
Мне понятен каждый ваш намёк,
Белая весенняя горячка
Всеми гневаами звенящих строк!

Все слова – как ненависти жала,
Все слова – как колющая сталь!
Ядом напоённого кинжала
Лезвие целую, глядя в даль ... [5, с. 372].

В январе 1920 г. Мережковские тайно перешли российско-польскую границу. В Россию они больше не вернулись.

Александр Блок скончался в Петрограде 7 августа 1921 г.

В эмиграции Гиппиус написала очерк «Мой лунный друг» (впервые напечатан в мае 1923 г. в № 1 парижского журнала «Окно»). Эпиграфом взяла строки из посвящённого ей стихотворения Блока «Рождённые в года глухие ...» (заменяя глагол «узрят» на «внидут»):

И пусть над нашим смертным ложем
Взовьётся с криком вороньё...
Те, кто достойней, Боже, Боже,
Да внидут в царствие Твоё! [10, с. 5].

В самом начале очерка поэтесса призналась: «Я хочу рассказать о самом Блоке, дать легкие тени наших встреч с ним, – только» [10, с. 5]. Оценку стихам Блока она старалась не давать. И всё же написала: «У нас не бывал никто, – изредка молодёжь, ближайшие сотрудники журнала (“Новый путь”. – Е.Н.), – все, впрочем, друзья Блока. Помнится как-то, что был и он. Да, был, в первый раз после своей свадьбы. Он мне показался абсолютно таким же, ни на йоту не переменившимся. Немного мягче, но, может быть, просто мы обрадовались друг другу. Он мне принёс стихи, – и стихи были те же, блоковские, полные той же прелестью, говорящие о той же Прекрасной Даме» [10, с. 11]. Несмотря на нанесённые ей «обиды» (главной обидой она считала стремление поэта быть со своим народом), Блок для Гиппиус остался большим поэтом и человеком предельной искренности. Зинаида Николаев-

на, умная женщина, всё-таки поняла: Блок не мог не пойти со своим народом, 2 ноября 1922 г. написала своему секретарю В.А. Злобину: «Вчера я читала Блока (свой очерк. – Е.Н.) у М.С. <Цетлина>. Было довольно народу, но я уютно сидела в углу на диване и не торопясь всё прочла. Был Чайковский, кот<орый> говорил: “Бл<ок> не мог не следовать за Россией, Россия пошла за больш<е>виками” – и он за большевиками!”» [12, с. 566].

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919 / публ., предисл. и коммент. А.В. Лаврова. М.: Прогресс–Плеяда, 2001. 608 с.
2. Библиотека А.А. Блока: Описание: В 3-х кн. / сост. О.В. Миллер, Н.А. Колобова, С.Я. Вовина; ред. К.П. Лукирская. Кн. 1. Л.: БАН, 1984. 316 с.
3. А.А. Блок – Л.Д. Менделеева. Переписка 1901–1917 гг. / редкол. А.В. Лавров (науч. ред.), Е.В. Глухова, Е.В. Бронникова, В.А. Резвый; предисл. Д.М. Магомедовой; послесл. Ю.Е. Галаниной; коммент. Ю.Е. Галаниной, Е.В. Глуховой, Е.Е. Чугуновой-Полсон. М.: ИМЛИ РАН, 2017. 717 с.
4. Блок А.А. Письма к родным: В 2 т. Т. 1: 1890–1909 / предисл. и примеч. М.А. Бекетовой. Л.: Academia, 1927. 372 с.
5. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3: Стихотворения и поэмы. 1907–1921 / подгот. текста и примеч. В.Н. Орлова. М.; Л.: ГИХЛ, 1960. 715 с.
6. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5: Проза. 1903–1917 / подгот. текста и примеч. Д.Е. Максимова и Г.А. Шабельской. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. 800 с.
7. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений. Т. 2: Сумерки духа / сост., примеч. Т.Ф. Прокопова. М.: Русская книга, 2001. 560 с.
8. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений. Т. 3: Алый меч / сост., примеч. Т.Ф. Прокопова. М.: Русская книга, 2001. 576 с.
9. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений. Т. 5: Чёртова кукла: Романы. Стихотворения / сост., примеч. Т.Ф. Прокопова. М.: Русская книга, 2002. 496 с.
10. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений. Т. 6: Живые лица / сост., примеч. Т.Ф. Прокопова. М.: Русская книга, 2002. 704 с.
11. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений. Т. 7: Мы и они / сост., примеч. Т.Ф. Прокопова. М.: Русская книга, 2003. 528 с.
12. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений. Т. 14: Я и слышу, и пойму: Избранная переписка 1891–1945 гг. Венок посвящений / сост., подгот. текста, коммент. А.Н. Николюкина и Т.Ф. Прокопова. М.: Дмитрий Сечин, 2013. 1056 с.
13. Литературное наследство. Т. 89: Александр Блок. Письма к жене / подгот. Л.М. Розенблюм; ред. И.С. Зильберштейн и Л.М. Розенблюм. М.: Наука, 1978. 414 с.

14. Матюнина Д.С. К вопросу о природе символизма в портретах «Мира искусства» // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. № 4 (69). С. 164–177.
15. Минц З.Г. Александр Блок и русские писатели. СПб.: Искусство–СПб, 2000. 784 с.
16. Николукин А.Н. Зинаида Гippiус и её дневники (в России и в эмиграции) // Гippiус З.Н. Дневники: В 2 кн. Кн. 1 / вступ. статья и сост. А.Н. Николукина. М.: Интелвак, 1999. С. 5–32.
17. Переписка Блока с С.М. Соловьёвым (1896–1915) / вступ. статья, публ. и коммент. Н.В. Котрелёва и А.В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 1. М.: Наука, 1980. С. 308–407.
18. Федотова С.В. «Любопытный малый»: письма З.Н. Гippiус и Д.С. Мережковского к К.И. Чуковскому (1907–1920) // Литературный факт. 2021. № 2 (20). С. 31–81.
19. Щербак Н.Ф. Феномен чтения и обратимость времени (Владимир Набоков, Зинаида Гippiус, Александр Блок, Константин Бальмонт, Георгий Иванов). Чехов, 2018. 155 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Никитин Евгений Николаевич – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН;
e-mail: Nikitin18@yandex.ru.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Evgeny N. Nikitin – candidate of philological Sciences, Senior Researcher at the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences;
e-mail: Nikitin18@yandex.ru.

РЕЛИГИОЗНЫЕ И СЕМЕЙНЫЕ ЦЕННОСТИ В ЖИЗНИ В.В. ВЕРЕСАЕВА: ИССЛЕДОВАНИЯ БИОГРАФОВ И ЕГО «ВОСПОМИНАНИЯ»

Аннотация. В работе представлен анализ автобиографического труда В.В. Вересаева «Воспоминания». Основное внимание уделено влиянию семейного воспитания верующих воцерковленных родителей на формирование духовных ценностей и психологии будущего писателя. Также исследована личность отца семейства Смидовичей в контексте парадигмы отношений «семья-отец-сын».

Ключевые слова: семейные ценности, религиозное воспитание, дворянское воспитание, семейная иерархия, В.В. Вересаев, Воспоминания.

Darya A. Novichkova

Almaty, Kazakhstan

RELIGIOUS AND FAMILY VALUES IN THE LIFE OF V.V. VERESAEV: BIOGRAPHERS' RESEARCH AND HIS "MEMORIES"

Abstract. The article presents an analysis of V.V. Veresaev's autobiographical work "Memories". The main attention is paid to the influence of the church-going parents family upbringing on the formation of future writer spiritual values and psychology. The personality of Smidovich family father is also investigated in the context of the "family-father-son" relationship paradigm.

Keywords: family values, religious upbringing, noble upbringing, family hierarchy, V.V. Veresaev, Memories.

Писатель В.В. Вересаев вошел в историю русской литературы как представитель реалистического направления, литературовед, критик, пушкинист, поэт, переводчик, свидетель и непосредственный участник трех революций и четырех войн. К Вересаеву относились с уважением, в нем видели борца за правду, защитника притесняемых. Он помогал писателям, попавшим в сложные материальные и социальные ситуации. В молодые годы за

твердость и непоколебимость Вересаева в писательской среде прозвали «Каменным мостом» [1, с. 326]. Исследовательница О.А. Казакова замечала, что В.В. Вересаев «покорял окружающих чистотой нравственного облика» [7, с. 50]. Истоком этой нравственности исследовательница считает семью писателя, «семейное воспитание в атмосфере любви» [7, с. 50].

Эпоха поиска идей, духовного и психологического надлома и крушения прежнего устройства мира не только нашла своё изображение в писательской деятельности, но и отразилась на жизни самого писателя. В своем литературном творчестве, в области художественной реальности, он искал источники жизненной правды. Политические, религиозные, философские, морально-нравственные и культурные размышления Вересаева привели писателя к определенным заключениям, отраженным в последних произведениях.

Началом жизненных поисков и убеждений Вересаева, безусловно, стало детство писателя – время, когда закладываются ценностные ориентиры в душе ребенка. Ключевую роль сыграли родители и близкие, его окружавшие, традиции и устои семьи.

Старший научный сотрудник Дома-музей В.В. Вересаева В.И. Боть дал краткую справку о родителях: «Отец писателя, Викентий Игнатьевич Смидович, – известный в Туле врач, выходец из древнего польского рода, католик, а дед – участник Польского восстания 1830–1831 годов, лишился имени, выехал на Украину, через несколько лет после рождения сына скончался. Мать, Елизавета Павловна Юницкая, – тульская дворянка, воспитывала детей в православном духе» [2, с. 16].

Племянница и секретарь писателя В.Н. Нольде в 1953 году попыталась издать исследовательский труд «Творчество В.В. Вересаева в дореволюционной России». Но книга не вышла в свет: жесткая цензура не позволяла открыто говорить о традиционном дворянском воспитании. Рецензент А.Ф. Силенко постановил, что книга не может быть напечатана издательством «Советский писатель», одной из причин явилось «вытеснение социального содержания произведений Вересаева за счет преувеличенного внимания к вопросам личности писателя, психологии, его биографии»¹. В.М. Нольде в своей неизданной работе утверждала: «Семья первая формирует психику будущего человека, откладывает на него свой отпечаток. Семья и семейные отношения дают богатый материал исследователю для исследо-

¹ РГАЛИ. Фонд 1234. Издательство Советский писатель. Ред. критики и литературоведения. Оп. 17. Ед.хр. 2168. Л. 5 об.

вания тончайших оттенков психологии писателя, его симпатий и антипатий, его общественно-политического лица (стр. 12)^{1»}².

Автор рукописи выводила личность отца Вересаева на первый план, придавала его образу некую «сакральность» в глазах детей, особенного маленького Вици (так называл сына отец-поляк): «Наибольшее влияние на Викентия Викентиевича в юности имел его отец... и влияние это нужно признать решающим (стр. 22)»³. Кроме того, В.М. Нольде была уверена, что «отец Вересаева <...> воспитывал сына в христианско-православном духе»⁴.

Литературовед А.Ф. Силенко был возмущен подобным исследованием В.М. Нольде: «Психологию творчества автора также выводит исключительно из биографических данных писателя: строится ложная схема: семья – отец – сын»⁵. Однако воспоминания писателя, о которых речь пойдет позже, подтвердили именно такую семейную иерархию не только в семье Смидовичей, но и в душе маленького писателя.

А.Ф. Силенко, несмотря на разгромную рецензию рукописи В.М. Нольде, высоко оценил «Воспоминания» В.В. Вересаева: «Они в известной степени отражают и историю российской интеллигенции, из среды которой вышел писатель и которая постоянно привлекала его внимание как художника» [10, с. 102].

«Арест» двух романов В.В. Вересаева «В тупике» и «Сестры» заставил автора несколько изменить вектор своего творчества. После пяти лет работы он закончил книгу «Воспоминания» (1935).

Исследователь Л.О. Иезуитова справедливо замечала: «Источником “живой души” писателя Вересаева было его “живое детство”» [5, с. 10].

«Воспоминания» состоят из отдельных отрывков-зарисовок – любимая и разработанная в предыдущих текстах Вересаева форма монтажа, «коллажное повествование». Это позволило автору передать самые яркие и важные моменты, вывести на первый план эмоциональное состояние главного персонажа. Психология членов семьи, отношения уходят на задний план, становятся имплицитными.

¹ (стр. 12) – нумерация страниц рукописи книги «Творчество В.В. Вересаева в дореволюционный период», поступившее в редакцию издательства «Советский писатель».

² РГАЛИ. Фонд 1234. Издательство Советский писатель. Ред. критики и литературоведения. Оп. 17. Ед.хр. 2168. Л. 1 об.

³ Там же.

⁴ Там же. Л. 2.

⁵ РГАЛИ. Фонд 1234. Издательство Советский писатель. Ред. критики и литературоведения. Оп. 17. Ед.хр. 2168. Л. 2.

Книга состоит из двух частей: «В юные годы» – о детстве и гимназической жизни, и – «В студенческие годы» – о жизни в Санкт-Петербурге и Дерпте. Свои «Воспоминания» Вересаев посвятил памяти отца Викентия Игнатьевича Смидовича. Замечателен эпиграф – в виде переделанной цитаты из Некрасова, где он изменил адресат (мать заменил на отца):

«И если я наполнил жизнь борьбою
За идеал добра и красоты,
О, мой отец, подвигнут я тобою,
Во мне зажег живую душу ты» [3, с. 3].

Сам автор воспоминаний указывает на ведущую роль отца в становлении его личности. Рассказывая о родителе, писатель создает образ деятельного, горячего, трудолюбивого, искреннего, честного человека и строгого отца. «Мы, собственные его дети, чувствовали к нему некоторый почтительный страх» [3, с. 9], – вспоминал писатель, уточняя все названные черты указанием на религиозное мироощущение отца: «С тех пор, как я себя помню, отец уже не был нигилистом, а глубоко верующим» [3, с. 10]. Он был поляком, крещен как католик, но молился и постился вместе со своей православной семьей. В канву повествования часто вплетаются отсылки к обрядам в доме, к православному духу: «говенье началось» [3, с. 186], «мы причащались» [3, с. 18], «к троице нужно было убрать сад» [3, с. 29], «мы наряжались на святках» [3, с. 78] и т.д. Писатель вспоминает о совместной с матерью молитве в детстве: «Боже! Спаси папу, маму, братьев, сестер, дедушку, бабушку и всех людей. Упокой, Боже, души всех умерших. Ангел-хранитель, не оставь нас. Помоги нам жить дружно» [3, с. 58].

Так же интересны размышления молодого Вицы о проступках: «Никто не узнает. Никто? А Бог?» [3, с. 44]. Или: «К исповеди нельзя идти, если раньше не получишь прощения у всех, кого ты мог обидеть». [3, с. 17]. Мать учила своих детей: «Раскаяние – половина исправления» [3, с. 44]. Вересаев честно и с теплотой вспоминает традиции и ценности, заложенные в детстве. Далее речь идет о юношеском протесте, о сомнениях в вере, об отрицании. Но очевидно, что дух, заложенный отцом и матерью, будет вести его по жизни правой тропой и приведет в конце к умиротворению.

На свои именины Вица получил от родителей в подарок собрание сочинений Ал. К. Толстого, где на первой за переплетом странице было написано «завещание» сыну (из стихотворения Навроцкого):

«Может быть в свете тебя не полюбят,
Но, пока люди тебя не погубят,
Стой, – не сгибайся, не пресмыкайся,
Правде одной на земле поклоняйся!..
Как бы печально ни сделалось время,
Твердо носи ты посильное бремя,
С мощью пророка, хоть одиноко,
Людям тверди, во что веришь глубоко!
Мало надежды? Хватит ли силы?
Но до конца, до грядущей могилы,
Действуй свободно, не уставая,
К свету и правде людей призывая!» [3, с. 78].

Наставления родителей поражают своей глубиной и искренностью, апофеозом завещания становится идея служения «свету» и «правде». Став писателем, Викентий Викентьевич смог последовать этому наставлению родителей.

Неслучайно исследователи Г.А. Зябряева и А.В. Ишин, говоря о центральном романе писателя «В тупике», отмечали его служение истине: «В.В. Вересаев не мог не ощутить духовной подоплеки русской революции, ее связи с поврежденностью человеческой природы отступлением соотечественников от заветных святынь» [4, с. 63–64].

Литературовед Д.Б. Терешкина отмечала религиозное мироощущение героев последнего рассказа Вересаева «Эйтемия» и самого автора: «Не вовлеченный в регулярную церковную жизнь, Вересаев – и в своем творчестве, и в жизни (работе, общественной деятельности), – как представляется, придерживался истинного духа Христианства» [12, с. 2]. Кроме того, исследовательница справедливо замечала в ряде рассказов Вересаева «очевидные отсылки к Священному Писанию и Священному Преданию христианства в виде образов, текстов житий, патерика и “потаенной литературы”» [11, с. 4].

Вересаев в «Воспоминаниях» делился своими переживаниями: «До 6 класса гимназии я искренно и полно верил в православного Бога. Одно время, с полгода, – помнится, было это в четвертом классе, – я переживал период аскетизма: постился с умилением, ходил на все церковные службы, перед гимназией заходил к Петру и Павлу к ранней обедне, молился перед сном горячо и подолгу» [3, с. 117]. «В семье нашей царил очень строгий религиозный дух <...>. Каждое воскресенье и каждый праздник мы обязательно ходили в церковь ко всенощной и обедне» [3, с. 118], – вспоминал писатель.

Стоит заметить, что после искреннего, практически исповедального рассказа о своем религиозном детстве, писатель как бы занижал пафос, сообщал, что это со временем в его мироощущении всё изменилось: «Но это скоро кончилось. Бог стал для меня – несомненно, конечно, существующим – высшим начальством» [3, с.117]. Это было время антирелигиозной пропаганды и жесткой цензуры.

Критик А.О. Иезуитова обращала внимание на последовательность позиции, честность писателя: «Вересаев нигде не старается “исправить” собственные воспоминания, поскольку и пристрастия, и субъективность, и противоречивость – это, по его справедливому мнению, и есть особенность, присущая именно жанру мемуаров и недопустимая в художественных и научных сочинениях» [5, с. 17].

На религиозной и политической почве у студента Вересаева произошел с отцом серьезный разрыв, который приносил юноше страдания: «Общего языка у нас не было. Все его возражения били в моих глазах мимо основного вопроса. Расстались мы холодно. И во все последующие дни теплые отношения не налаживались. Папа смотрел грустно и отчужденно. У меня щемило на душе, было его жалко. Но как теперь наладить отношения, я не знал. Отказаться от своего я не смог» [3, с. 274].

По свидетельству О.А. Казаковой, Вересаев писал своему отцу из Санкт-Петербурга: «<...> Можешь быть спокоен: какими бы разными дорогами не пошли твои дети, каких бы взглядов не держались, негодаями, беспринципными людьми никто из них не станет – слишком глубоко врезались в их сознание высокие примеры отца и матери» [7, с. 58].

Целостное восприятие повествования позволяет заметить тонкую связь между писателем и его отцом, несмотря на сложившиеся в будущем разногласия. Вересаев вспоминал о своем неожиданном намерении в одиннадцать-двенадцать лет стать капитаном морского корабля. Он догадывался о реакции отца и подозревал, что сегодня ест «такой вкусный пирог последний раз» [3, с. 71]. Но отец мудро и с любовью отнесся к увлечению сына: «Чтобы стать капитаном, нужно быть очень образованным человеком: нужно знать высшую математику, астрономию, географию, метеорологию... Мы, значит, сделаем так: ты кончишь гимназию и тогда сейчас же поступишь в морской корпус» [3, с. 72]. Писатель размышлял: «Как упорно и незаметно папа работал над моим образованием и как много он на это тратил своего времени, которого у него было так мало» [3, с. 94]. В доме был строгий распорядок: «делу время – потехе час» [3, с. 102].

В.М. Нольде в опубликованной в книге «Вересаев. Жизнь и творчество» писала: «Многое в “Воспоминаниях”, написанных искренне и непосредственно, является как бы комментарием писателя к восприятию им «живой жизни» [8, с. 117]. Отец Вересаева радушно встречал приезжавших в Тулу врачей, помогал им с устройством, что, безусловно, отражалось на его количестве пациентов и финансовом положении семьи: «Часто вижу всё один и тот же сон: мы все опять вместе, в родном тульском доме, радуемся, но папы нет. То есть, он есть, но мы его не видим. Он тихонько приезжает, украдкой пробирается в свой кабинет и там живет, никому не показываясь. И это оттого, что у него совсем нет практики, и он стыдится нас. И я <...> убеждаю его, что он много и хорошо поработал в своей жизни, что ему нечего стыдиться и что теперь работаем мы. А он молча на меня смотрит, – и отходит, и отходит, как тень, и исчезает» [3, с. 7]. Вересаев гордился честностью своего отца: «Папа никогда не давал ложных медицинских свидетельств» [3, с. 23]. Образ отца-врача сформировал целостное представление о нравственном основании профессии, что помогло самому Викентию Викентьевичу стать «эталонной фигурой воплощения своих этико-медицинских идей в собственном врачебном праксисе» [6, с. 181].

Несмотря на суровость и строгость, отец Смидович иногда в шутиливо-ироничной форме делал замечания детям. Возмущившись тем, что молодой Витя надушился, отец с улыбкой объяснил, кто обычно душит: «Тот, конечно, от кого воняет. Чтоб заглушить вонь, которая от него идет» [3, с. 63]. Разумеется, «вонь» в польском языке имеет нейтральную окраску, но отрицательное эмоциональное наполнение слова в русском восприятии Викентий Игнатьевич учитывал. Конечно, щеголять и воображать себя новым денди подросток Витя больше не захотел.

Вересаев вспоминал о различных высказываниях отца: «Месть благородное дело? Друг мой! Мстят – лакеи! В мщении всегда заключено что-то глупо лакейское, оно всегда страшно уничтожает того, кто мстит» [3, с. 94].

Отец прививал уважительное отношение к женщине у своих сыновей: даже предположение о неблагоприятном поведении по отношению к слабому полу вызывало у него гневное предупреждение: «Да если бы ты это, правда, сделал, я бы тебя сейчас же выгнал вон из дома, навсегда бы отрекся от тебя. Так позволить себе обращаться с девушкой! Ни минуты не потерпел бы у себя такого негодяя!» [3, с. 115].

Любопытен образ бабушки Вересаева Анисьи Ивановны Юницкой: «Бабушка – сухая старушка, серьезное лицо с поджатыми губами светится хорошим старческим светом» [3, с. 83]. Когда она занемогла, то отправила детям

письма с просьбой, чтоб те приехали проститься с матерью. Но болезнь отступила и к приехавшим детям старуха обращалась: «Ты прости меня... Я поправилась!» [3, с. 83]. Вересаев писал о бабушке: «Была очень добрая. Жила, во всем себя ограничивая, и помогала направо и налево» [3, с. 83]. Атмосфера религиозности, строгости, в то же время безграничной любви друг к другу, заботы и мудрости окружала Вересаева всё его детство.

Достаточно большой объем «Воспоминаний» посвящен зарождению чувства влюбленности, первых юношеских переживаний молодого Вити. Появление Маши Плещеевой, совместные обеды делали Витю совершенно счастливым. Но чувствовалась разность воспитания детей. Маша заявляла: «Аристократически воспитанного человека сразу можно узнать по тому, что он никогда не ест с ножа и рыбу ест одной вилкой. Просто по тому даже можно узнать, как человек поклонится, как шаркнет ногой. А вы и этого не умеете» [3, с. 51]. Для Вити этого было новостью, – ведь у них дома была заведена совершенно другая традиция: обращаться за помощью к горничной было стыдно, убирать игрушки и наводить порядок в своей комнате надо было самостоятельно. Мать и дети работали вместе с мужиками в своем имении и т.д. На шуточные разговоры по поводу влюбленности детей мама была категорична: «Они друг другу совсем не пара. Маша – дочь состоятельных родителей, привыкла к богатой жизни. А Витя должен будет жить своим трудом» [3, с. 63].

Когда Вересаеву было 15 лет, он однажды вечером написал стихотворение, которое решил посвятить своей матери:

«Молитва»

Стихотворение В.В. Смидовича

Посвящ. Ел.П. Смидович

Тула, 1882.

О Боже мой, спаси меня
От Искушенья... Нет! Но силы
Мне дай, чтоб я мог побеждать
Все искушения. Силы воли
Мне дай, чтоб я мог отгонять
Все злые помыслы, желанья,
Все недостойные дела... »

Глаза матери светились от счастья, она нежно обняла сына. Взволнованно сказала папе: «Тут чувствуется самый настоящий поэтический талант!»

[3, с. 145]. В следующем коллажном отрывке Вересаев назвал свои стихи отвратительными даже для пятнадцатилетнего мальчика. Но родителей они восхитили из-за того, что уже в то время он «напористо высказывал свои религиозные сомнения» [3, с. 145]. Снова писатель восторженную кульминационную ситуацию принизил, сославшись на последовавшее маловерие автобиографического героя.

День рождения писателя 4 (17) января всегда приходился на святки – праздничный период от праздника Рождества Христова до Крещения Господня. Празднования, елки, подарки, балы в честь дня рождения, общение с сестрами Конопацкими было радостным и сильным впечатлением для молодого человека [3, с. 147]. В.Вересаев вспоминал: «Каждое воскресенье мы обязательно должны были ходить к обедне в гимназическую церковь <...> Для меня горем было пропустить в ней хоть одну всенощную». [3, с. 154]. Потому что в эту же церковь ходили Конопацкие.

Чистая искренняя юношеская влюбленность соединилась в восприятии молодого человека с торжественными и красивыми песнопениями церковной службы: «Все напевы, все слова конца всенощной я помню до сих пор, они и теперь полны для меня очарованием прелестной девушки-подростка с червонно-золотою косою» [3, с. 155].

В душе Вересаева навечно поселился дух и благодать богослужения:

«Слава тебе, показавшему нам свет!»
«Воскресение Христово видевшее»;
«Слава в вышних Богу,
И на земли мир,
В человецех благоволение» [3, с. 155].

Вересаев делился: «Многие церковные песни и не из одной только всенощной остались в моей памяти как своеобразные любовные гимны [3, с. 160]:

«Пасха непорочная
Пасха великая, пасха верных
Пасха, двери райские нам отверзающая...»
[3, с. 161].

Позже он называл себя человеком сомневающимся или даже неверующим, но тема религии и Бога была для Вересаева всегда актуальна, хотя и

по-своему болезненна. В дневнике писателя от 29 февраля 1896 года Вересаев записал ответ В.Г. Короленко о религиозных сомнениях: «На их (детей) вопросы о Боге отвечаю: “Не знаю”. Но я стараюсь вложить в них то, что есть у меня самого: благоговейное ощущение чего-то великого и возвышенного, вне нас находящегося» [3 с. 372]. На протяжении долгого отрезка жизни этот ответ подходил и Вересаеву.

Л.О. Иезуитова справедливо заметила: «В конце пути Вересаев и в себе уже увидит те качества, которыми он так восхищался в отце и матери» [5, с. 9]. Глубокая вера, радость жизни, деятельность на благо окружающих, искренность, честность, доброта и правда стали для писателя смыслообразующими элементами жизни и творчества. «Эти поиски, тупики, безнадежные переживания “бездорожья” составят основу внутренней жизни героев Вересаева, а их создание станет его вкладом в русскую литературу» [5, с. 14], – добавляет исследовательница.

Изучение воспоминаний Вересаева, его мировоззрения, безусловно, актуально, поскольку содержит аргументы для интерпретации автопсихологичности произведений писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безелянский Ю.Н. Искатель правды // Безелянский Ю.Н. 69 этюдов о русских писателях. М.: Эксмо, 2008. С. 325–330.
2. Боть В.И. Жизнь и творчество В.В., Вересаева // VI Вересаевские литературно-краеведческие чтения, посвященные 150-летию со дня рождения В.В. Вересаева. Тула: Изд-во «Аквариус», 2017. С. 15–19.
3. Вересаев В. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М.: Правда, 1961. 536 с.
4. Зябрева Г.А., Ишин А.В. Роман В.В. Вересаева «В тупике»: жизненная и художественная реальность. // Труды Таврической духовной семинарии. Выпуск 2. Симферополь: Изд-во: ООО Издательство Типография «Ариал», 2020. С. 59–65.
5. Иезуитова Л. О воспоминаниях Викентия Викентьевича Вересаева // Вересаев В.В. Воспоминания / Предисл. Л.А. Иезуитовой. М.: Правда, 1982. С. 3–20.
6. Исаев А.В. Истина врачебной этики в воззрениях В.В. Вересаева // Поиск истины как аксиологическая парадигма гуманитарного знания: прошлое, настоящее, будущее. Материалы по итогам VII Иоанновских научных чтений: сборник статей. М., 2018. С. 180–191.
7. Казакова О.А. Воспитание нравственного начала на примере семьи Смидовичей // Пятые литературно-краеведческие чтения, посвященные 145-летию со дня рождения В.В. Вересаева. Тула: Тульский полиграфист, 2012. С. 50–58.

8. *Нольде В.М.* Вересаев. Жизнь и творчество. Тула: Приокское книжное издательство. 190 с.
9. *Нольде В.М.* Творчество В.В. Вересаева в дореволюционной России. Рецензии // РГАЛИ. Фонд 1234. Издательство Советский писатель. Ред. критики и литературоведения. Оп. 17. Ед.хр. 2168. Л. 1–5.
10. *Силенко А.Ф.* В.В. Вересаев. Критико-биографический очерк. Тула: Тульское книжное издательство, 1956. 116 с.
11. Терешкина Д.Б. Христианская идея в рассказе В.В. Вересаева «В степи» // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. – № 7 (25). 2019. С.1–5.
12. Терешкина Д.Б. Эйтемия и эвфемизмы в рассказе В. Вересаева «Euthymia» // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. – № 3 (28). 2020. С. 1–4.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Новичкова Дарья Александровна – кандидат филологических наук, преподаватель русского языка и литературы в частной школе «Билимкана–Алматы»;
e-mail: da.novichkova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Darya A. Novichkova – candidate of philological Sciences, teacher of Russian language and literature at the private school «Bilimkana-Almaty»;
e-mail: da.novichkova@yandex.ru

ПРОБЛЕМАТИКА ПЬЕСЫ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА «СЕСТРА ЧЕТЫРЁХ»

Аннотация. Настоящая статья исследует проблематику пьесы «Сестра четырёх» (2020) – первого драматургического опыта современного российского прозаика Евгения Водолазкина. В статье выявляются основные черты времени эпохи пандемии, нашедшие отражение в пьесе, – сверхинформационность, катастрофичность, абсурдность, а также рассматриваются экзистенциальные проблемы жизни и смерти, свободы и предопределённости личности, реализованные в главной теме всего творчества Евгения Водолазкина – теме времени.

Ключевые слова: драматургия Евгения Водолазкина, пьеса «Сестра четырёх», тема времени, экзистенциальные проблемы жизни и смерти.

Svetlana V. Ovsyannikova

MRSU,

Moscow region, Russia

THE PROBLEMS IN EVGENY VODOLAZKIN'S PLAY «SISTER OF FOUR»

Abstract. This article explores the problems of the play «Sister of Four» (2020) – the first dramaturgical experience of the modern Russian novelist Evgeny Vodolazkin. The article reveals the main features of the time of the pandemic era, reflected in the play – superinformativeness, catastrophism, absurdity, and also examines the existential problems of life and death, freedom and predestination of the individual, realized in the main theme of the entire work of Evgeny Vodolazkin – the theme of time.

Keywords: dramaturgy of Evgeny Vodolazkin, play “Sister of Four”, theme of time, problems of life and death.

В сегодняшнем российском литературном процессе писатель Евгений Германович Водолазкин занимает особое место. Это одновременно и очень популярный, даже модный автор, произведения которого ждут читате-

ли и обсуждают критики, и в то же время писатель-интеллектуал, каждый новый роман которого глубоко проникает в вечные вопросы бытия. Придя в мир современной русской литературы уже состоявшимся исследователем литературы древнерусской, писатель не перестаёт удивлять своим умением создавать текст, привлекающий вдумчивого читателя. И каждый раз это текст, абсолютно не похожий на предыдущий.

Обращение к драматургии для прозаика Евгения Водолазкина – это первый опыт. Он сам признался 19 мая 2020 года в онлайн-эфире встречи в Библиотеке иностранной литературы телеведущему Алексею Юдину: «Получилось неожиданно для меня: я вообще писал роман. И так оно вроде бы неплохо все развивалось. Но в какой-то момент я почувствовал, что нужна пьеса. Пьеса, потому что, может быть, только она способна задеть самые края уходящего времени, то есть почти настоящее. За романом, за прозой вообще, тянется шлейф традиций, а здесь речь, которая в данный момент существует здесь и сейчас. Пьеса способна поймать бытие, пока оно еще только на сковородке, пока оно еще не успело остыть. Пьеса — это чистый разговор, это чистый диалог. И если в поисках утраченного, ушедшего в данном случае времени начинать искать жанр, то это пьеса» [2].

«Сестра четырёх» – первая пьеса и первая часть одноимённой книги, состоящей из четырёх пьес, имеющих общий подзаголовок – «Нереальные истории в двух действиях». Под нереальностью в «Сестре четырёх» подразумевается сам контекст развивающегося сюжета. Создававшаяся писателем во время первого карантина пьеса «Сестра четырёх – это попытка Водолазкина разобраться в резко изменившейся реальности, которая и стала нереальной. Проследим, какие же черты «уходящего времени, почти настоящего», отражает писатель.

Первая черта настоящего – это невероятно сгущённая, предельно-запредельная для психики человека информационная насыщенность времени. Действие пьесы начинается с голоса радио: «Передаём выпуск последних известий», который только в течение первого действия будет звучать целых семь раз, постоянно оповещая исключительно о новых антирекордах смертности в разных уголках планеты. Показательно, что сообщения о распространяющемся вирусе и его жертвах – с точными математическими показателями пиков смертности и с самыми негативными прогнозами – звучат там, где с этим вирусом идёт борьба, – в инфекционной больнице, и это ещё одна черта времени – алогичность, парадоксальность жизненных элементов и структур, доходящих в пьесе до абсурда.

Как отмечает исследователь современной драматургии, «абсурд в театральной действительности оказывается востребованным» [5, с. 55], и это активно использует как основу своих драматургических построений и Евгений Водолазкин. Так, «нереальная история» разворачивается на окраине не имеющего имени города, но зато в имеющей имя – Альбера Камю – инфекционной больнице, куда в четырёхместную палату один за другим попадают больные, борющиеся с новой «чумой». Это тоже герои, у которых нет собственных имен, что, как мы понимаем, для автора и не важно, – это социальные типы с определённой сферой деятельности и точным возрастом: 35-летний доставщик пиццы, 64-летний писатель, 43-летний депутат. За физическим состоянием пациентов следит 41-летний Доктор – единственный из оставшихся в больнице, находящийся на пределе душевных и физических сил, и медицинская Сестра неопределённого возраста: «Одна. И на всю больницу» [1, с. 36].

Первым в палате оказывается Фунги, активный и предприимчивый, занимающийся, по его словам, «ритейлом продуктов питания» [1, с. 15]. Он постоянно слушает по радио последние известия о вирусе и не принимает в свой адрес обращения «больной», настаивая, чтобы все называли его просто Фунги, как любимый им с детства сорт пиццы с грибами. «Решаю логистические задачи. Конкретно – транспортные. Прокладываю маршруты, веду переговоры. Моя работа – это клиенты, расчёты и груз ответственности» [1, с. 15], – отвечает он на вопросы Доктора. Зато Писатель, едва попав в палату, моментально догадывается о деятельности Фунги, снижая регистр её значимости: «Если коротко – доставка пиццы. Район – Заречье. Верно?» [1, с. 15], чем приводит «ритейлера» в замешательство. Возникшая в последние годы склонность к англоязычному, не вполне понятному всем наименованию, за счёт которого человек пытается придать собственной деятельности большую значимость, – ещё одна черта времени, фиксируемая Водолазкиным.

Автор не случайно вводит в свою пьесу героя-писателя. Его Писатель, как становится понятно по ходу действия, давно находится в состоянии творческого и личного кризиса, однако не утратил способности наблюдать, анализировать и метко высказываться. Именно Писатель первым реагирует на стук топора, раздающийся за стеной:

ПИСАТЕЛЬ. А что это за стук?

ДОКТОР. Это расширяется наша больница.

ПИСАТЕЛЬ. Но это же стук топора! Вы хотите сказать, что расширение такой передовой больницы осуществляется с помощью топора? [1, с. 18–19].

Писатель – представитель старшего поколения на сцене, и несмотря на собственное понимание его места в общественном процессе («писатель описывает, а не воюет, он – над схваткой» [1, с. 21]), он единственный, кто из героев задаёт себе и окружающим непростые вопросы: «отчего мир остался именно сейчас?» [1, с. 26], «кто создавал этот вирус?» [1, с. 27]. Однако ответы, появляющиеся у героев, – результат фантазий их воспалённого алкоголем сознания, изрядно разогретого новостями из радиозэфиров. Показательно, что именно писатель освобождает всех присутствующих в палате от этого глашатая смерти: разбивает радио о стену и просит Сестру вынести осколки, которые всё равно продолжают вещать.

Присоединившийся к больным в середине первого действия 43-летний амбициозный Депутат, напористо требующий у Доктора для себя отдельную палату, но вынужденный остаться вместе со всеми по причине отсутствия свободных мест, по привычке с ходу, едва представившись, начинает метать в массы популистские призывы: «Надо, чтобы жизнь бурлила! Чтобы копы – ломались! Чтобы, понимаешь, столкновение мнений, неудобные вопросы...» [1, с. 33]. Речи Депутата ярче остальных символизируют всю катастрофичность времени демагогии в эпоху пандемии, когда особенно циничны рассуждения о будущем:

ДЕПУТАТ (*подойдя к Писателю и положив ему руку на плечо*). Вы поймите, чудак, что сейчас мы только закладываем фундамент. А результаты будут лет через двадцать. Может, тридцать. Может, мы вообще их не увидим. Но семена, посеянные нами, обязательно прорастут. Надо помнить, что родина – одна и мать – одна [1, с. 37].

Однако то, что все выведенные на сцену герои представляют собой все основные социальные слои и возрастные группы, не делает пьесу Водолазкина социально-бытовой сатирой. По жанровым особенностям это всё-таки философская пьеса с попыткой осмыслить современные события ушедшего 2020 года. Парадоксально, но современное информационно-избыточное время и эпоха пандемии, глобально разделяющие людей, оказываются в пьесе «Сестра четырёх» неожиданным скрепляющим моментом.

Заточённые все вместе, лишённые возможности действовать, герои пьесы заменяют дело словом – горячо высказываются на самые разные темы, касаясь не только их общей беды – вируса и пандемии. Катастрофичное время и ситуация порождает экзистенциальные проблемы жизни и смерти, человека и его места в мире. «Меня нет – и мир действительно не рухнул» [1, с. 42], –

задумчиво произносит болевающий Доктор. От эйфории, что болезнь протекает у них в лёгкой форме, герои пьесы принимают пить принесённый Доктором французский коньяк и припасённую Фунги водку, традиционно переходя от критики подачи новостей к политике и социальному мироустройству, пока не натываются на лежащую под кроватью косу. И всё это время за стенами больницы слышится стук топора, который никто не отваживается объяснить себе иначе, чем строительством нового отделения.

Поднимая стаканы «за то, что мир не рухнул», «и, если повезёт, не рухнет» [1, с. 44], «за ритм истории» [1, с. 45], герои пьесы идут всё дальше и дальше в своем безумии, и вскоре происходящее в палате становится реальным пиром во время чумы XXI века, кульминацией которого является алкогольное прославление болезни, собравшей всех и запершей в палате. «За гуманную и умную болезнь, которая нас всех соединила!» – тост, звучащий из уст Доктора, как апогей кощунства, которое не способно оправдать даже последующие его, с христианским подтекстом, слова: «Может, для того и существуют болезни, чтобы задуматься о том, какие мы» [1, с. 46].

Тема смерти зловеще повисает в финале первого действия с признанием Сестры, что у всех больных крайне неблагоприятный диагноз – Mors (что значит «смерть» по-латыни), и сама она вовсе не Сестра, а Смерть. И если первое действие воспринимается хотя бы с призрачной с надеждой на исцеление (а название «Сестра четырёх» кажется отсылкой к сестре милосердия, не отходящей от своих больных), то во втором действии символика названия пьесы полярно трансформируется в сестру-смерть, и всё оставшееся до финала время разыгрываются варианты подготовки к ней.

Во втором действии Е. Водолазкин показывает, что, даже находясь на волосок от смерти, человек оказывается беспомощным и неготовым к встрече с ней (а перед нами люди зрелые, недаром их возраст указан точно). Сестра-смерть пришла с косой за каждым из героев. Инициированная ею «предсмертная» исповедь обитателей палаты становится моментом некоторого их отрезвления. Все четверо вдруг признаются друг другу, что они «не те»: Писатель за последние пятнадцать лет ничего не написал, Фунги возит людям просроченные пиццы, Доктор не учился в мединституте – он его «именно что окончил» [1, с. 68], а Депутат и вовсе не депутат, а аферист с поддельным удостоверением. Появляющиеся в финале пьесы Полицейский и Психиатр, оказывается, ищут Сестру (девушка сбежала из психоневрологического интерната после убийства трёх человек) и попутно надевают наручники на Депутата. Выходит, что Смерть для всех отменяется?

Инфекционная больница имени Альбера Камю – это своего рода модель мира, который столкнулся с чумой ХХI века и пытается выйти из неё самыми разными способами, но в результате оказывается в плену собственных страхов и малодушия. «Встретить вирус во всеоружии» [1, с. 26] у героев пьесы не вышло, а как жить дальше, после пандемии, которая, как замечает Писатель, «нас всех перевернула» [1, с. 79], – над этим автор предлагает задуматься всем вместе.

Пьеса завершается сбивчивым монологом-размышлением Сестры о том, что будет после: «Вот тут кто-то сказал, что все мы будем не те... Депутат сказал... Потеряла мысль... И, кстати, Депутат был не депутатом, хотя сам – представительный мужчина и всё такое. А, вспомнила: так мы ведь и были не те. Все. Ни одного настоящего. А теперь, получается, снова будем не те? Он что... Ненормальный?» [1, с. 80].

По мнению В.А. Филипповой, «современная драматургия может вернуть в человеке его мировоззрение, его взгляды на жизнь, изменить его отношение к окружающему миру». [6, с. 118]. Думается, эти слова по-настоящему актуальны, если речь идет о таком авторе, как Евгений Водолазкин, которого отличает особая духовно-философская манера письма. К смерти надо готовиться заранее, считает драматург, в идеале – с самого начала жизни, несмотря на общечеловеческую легкомысленную склонность жить так, будто смерти вообще нет. И если под кроватью у кого-то в первом акте лежит коса (по совместительству служащая и чеховским ружьем, и роялем в кустах), то рано или поздно её хозяйке придёт время собирать урожай, пусть даже в данном случае спасительный занавес успеет опуститься раньше. Пандемийное время в «Сестре четырёх» неумолимо перетекает в религиозно-философскую сферу и подталкивает читателя и зрителя к важной для мировоззрения писателя идее, что только вера в Бога – главное, если не единственное, средство от страха смерти.

Пьеса Е. Водолазкина больше литературна, чем драматургична. Смену ракурсов в современной драматургии не раз отмечали исследователи. Обращает на себя внимание такое, например, наблюдение Ю.Н. Кардаш: «Обновление эстетической парадигмы русской литературы, ее традиций и языка, стиля, жанровых моделей отразилось и на поэтике драмы» [4, с. 39]. По признанию Водолазкина, в своих драматургических опытах он остается прозаиком, «мысленно создающим некую литературную конструкцию», от которой потом отсекает «многие её прозаические составляющие» [1, с. 10], однако далеко не все. В первую очередь, это проявляется в характере самого драматургического действия, которому свойственна больше статика, чем

динамика, во вторую – в природе созданных автором персонажей, «предпочитающих слово действию» [1, с. 10]. Севастопольские исследователи Е.М. Галанова и О.В. Ройко обратились к скрытому философскому подтексту, символике и истолкованию «ментальных паролей» пьесы «Сестра четырёх» и сделали вывод о том, автор «соединил в произведении синтетического рода и жанра экзистенциальную игру во всех её проявлениях с интертекстуальной реальностью» [3, с. 307]. Сам Водолазкин отмечает «странный жанр» своих драматургических произведений, определяя их как «пьесы для чтения» [1, с. 10], то есть адресованные не зрителю, а глубокому читателю, способному погрузиться в мир гротескных отражений, исторических реминисценций и литературных аллюзий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Водолазкин Е.Г.* Сестра четырёх: пьесы. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. 318 с.
2. *Водолазкин Е.Г.* Интервью телеведущему А. Юдину в проекте «Книжный PostProduction» Библиотеки иностранной литературы и Издательства АСТ: Редакции Елены Шубиной 19.05.2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=O2_aJ8EBSwE (дата обращения 15.09.2021).
3. *Галанова Е.М., Ройко О.В.* «Сестра четырёх». экзистенциальная игра или интертекстуальная реальность? Особенности интерпретации «драматургии прозы» Е.Г.Водолазкина // Современная языковая ситуация и совершенствование подготовки учителя-филолога. Материалы Международной научно-практической онлайн-конференции, посвященной 90-летию Воронежского государственного педагогического университета. Под редакцией Г.А. Заварзиной. Воронеж, 2022. С. 301–308.
4. *Кардаш Ю.Н.* Философизм пьес Олега Богаева // Современная драматургия - “за” и “против” педагогики (инновационная драматургия). Сборник статей. Петрозаводск, 2019. С. 35–39.
5. *Крылова А.А.* О поэтике современной драматургии на примере пьесы Дмитрия Данилова «Человек из Подольска» // Наука России: Цели и задачи. Сборник научных трудов по материалам XV международной научной конференции. 2019. С. 53–56.
6. *Филиппова В.А.* Юрий Ломовцев – от психологической драмы до эксцентрической комедии // Современная драматургия – «за» и «против» педагогики (инновационная драматургия). Сборник статей. Петрозаводск, 2019. С. 118–124.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Овсянникова Светлана Владимировна – к. филол. н., доцент кафедры русской литературы XX века Московского государственного областного университета;
e-mail: s_ovsyannikova@mail.ru

INFORMATION ABOUT AUTHOR

Svetlana V. Ovsyannikova – PhD in Philological Sciences, associate professor at the Department of the Russian literature of 20th century, Moscow Region State University;
e-mail: s_ovsyannikova@mail.ru

ПЕВИЦА СИГУРДА В СТАНЕ РУССКИХ ПОЭТОВ: ЛИТЕРАТУРНАЯ СУДЬБА СОФЫ СВИРИДОВОЙ

Аннотация. В статье рассказывается об уникальной фигуре Софьи Свиридовой (С. Свириденко) – поэта, переводчика, музыковеда, автора нескольких книг и многочисленных публикаций в журналах и газетах Серебряного века.

Главное дело жизни Свиридовой связано с древнескандинавским эпосом «Эдда», первый полный перевод которого на русский язык она осуществила в 1910-х гг., и созданным на основе этого памятника мировой культуры операм Рихарда Вагнера; которым она посвятила несколько пересказов либретто и полный перевод «Кольца Нибелунгов». Кроме того, Свиридова, опираясь на принципы эквиритмической теории, переложила множество текстов песен и романсов европейских композиторов XIX–XX вв.

В статье приводятся отрывки из произведений Свиридовой и проясняется специфика ее переводческого метода.

Ключевые слова: С.А. Свиридова (С. Свириденко), перевод, «Эдда», аллитерационный стих, Рихард Вагнер, «Кольца Нибелунгов», эквиритмический перевод, А. Блок, Г. Гейне, Р. Шуман.

Yury B. Orlitskiy

RSUH

Moscow, Russia

SIGURD` SINGER A IN THE CAMP OF RUSSIAN POETS: THE LITERARY FATE OF SOFIA SVIRIDOVA

Abstract. The article tells about a unique figure of Sofia Sviridova (S. Sviridenko), poet, translator, musicologist, author of several books and numerous publications in magazines and newspapers of the Silver Age.

The main work of Sviridova's life is connected with the Old Norse epic «Edda», the first complete translation of which into Russian was made by her in the 1910s, and the operas of Richard Wagner created on the basis of this monument of world culture; to which she dedicated several retellings of the libretto

and a complete translation of «The Ring of the Nibelungen». In addition, Sviridova, relying on the principles of the equirhythmic theory, transcribed many lyrics and romances by European composers of the 19th and 20th centuries. The article contains excerpts from Sviridova's works and shows the specificity of her translation method.

Keywords: S. A. Sviridova (S. Sviridenko), translation, “Edda”, alliteration verse, Richard Wagner, “Rings of the Nibelungen”, equirhythmic translation, A. Blok, H. Heine, R. Schumann.

До самого недавнего времени поэтесса, переводчица и музыковед Софья Свиридова (более известная как С. Свириденко, 1882–1928) была известна только самому узкому кругу специалистов: германисты-древники знали в первую очередь ее первое в русской традиции полное переложение древне-скандинавской «Эдды», увидевшее свет в издательстве Сабашниковых в 1917 г. [25], а историки музыки – ее переводы, статьи и книги о вокальной музыке Вагнера, Шумана и Брамса [см.: 2, с. 49–50]. Но поскольку всё это было опубликовано достаточно давно, то и воспринималось в основном как факты истории отечественной науки и переводческого дела.

Только в конце 1980-х гг. творчеством Свиридовой занялся известный харьковский музыковед Г.И. Ганзбург, написавший ряд статей и небольшую монографию о поэтессе, включающую обширную библиографию и ряд публикационных материалов, раскрывающих разносторонность таланта «писательницы под псевдонимом Свириденко», как называет ее исследователь [2]. Вслед за этим дошла очередь и до перевода «Эдды», вышедшего на сегодняшний день несколькими изданиями в двух издательствах [23; 26].

Всё это я обнаружил уже после того, как, работая в рукописном отделе Пушкинского дома с архивом Александра Блока, нашёл среди переводов лирики Г. Гейне, сделанных для подготавливаемого русским поэтом в начале 1920-х гг. для издательства «Всемирная литература» собрания сочинений немецкого романтика, пять листочков с переводами Свиридовой. Интересно, что строгий редактор Блок [см.: 6] по отношению к этим переводам был очень благосклонен: если рукописи других переводчиков испещрены его пометами и перечеркиваниями, то на листочках нашего автора подчеркнуто лишь несколько слов [7].

Это действительно очень интересные и яркие переводческие работы, до сих пор неизвестные даже специалистам; приведем только одну из них.

Любимая, вместе с тобою
Мы были в легком челне;
Сверкающей водной тропею
Мы плыли в ночной тишине.

Как снег чарующий лунный –
Встал Остров Духов из вод;
Струился там трепет струнный,
Воздушный плыл хоровод...

Так нежно звуки там звали;
Призывно реял туман...
Но мы – мы прочь уплывали
В угрюмый ночной океан [7].

Для знатоков поэзии Гейне сразу бросается в глаза удивительная точность этого перевода: как в передаче особенностей романтической поэтики великого поэта, так и в воспроизведении его неповторимого стиха – дольника, над адекватным переводом которого много десятилетий трудились русские переводчики [4, с. 490–504] и который оказал огромное влияние на дальнейшее развитие русской поэзии [3, с. 234].

Секрет успеха Свиридовой заключен, с одной стороны, в ее прекрасном знании языков (она сама признавалась «Языки знаю: вполне (как родные) – немецк., франц., итальян., украинск.; довольно хорошо – испанск., латинск., древн. скандинавск.; читать и переводить со словарем могу с шведск., норвежск., датск., польского, португальск.» [2, с. 29]; (кроме того, она переводила также с английского).

Но самое главное, что поэтесса исповедовала принципы так называемого эквиритмического перевода [5, с. 10–11], так как большинство переведенных ею стихотворных произведений – либретто опер (прежде всего – горячо любимого ею Р. Вагнера) и тексты романсов и песен (Р. Шумана, Э. Грига, И. Брамса, Г. Берлиоза, Ж. Массне, М. Равеля, Д. Россини и др.). Понятно, что эти переводы должны были быть абсолютно точными в ритмическом отношении для того, чтобы их можно было петь по-русски. Именно этот подход позволил ей точно передать ритмику гейневского стиха.

Кстати, именно Свиридовой принадлежит перевод текста популярной колыбельной песни «Спи мой радость, усни...», до недавнего времени приписываемой В. Моцарту, однако в действительности написанной малоиз-

вестным композитором-дилетантом Бернхардом Флисом [24], так что можно сказать, что одно стихотворение Свириденко все мы не только слышали, но и знаем наизусть!

Однако если говорить о музыкальных переводах поэтессы, то главным из них следует считать так и не опубликованный перевод либретто (на самом деле – драмы) Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунгов», который тоже готовился к выходу под редакцией Блока во «Всемирной литературе» в составе собрания сочинений композитора; готовила его к печати М. Шагинян.

Этой работе предшествовала большая исследовательская и литературная работа Свиридовой: с 1908 до 1914 вышло пять ее книг об отдельных частях тетралогии и других произведениях Вагнера и их судьбе на русской оперной сцене [9; 15; 17; 19; 20], а также основательное исследование «Вагнер и древне-германский народный эпос» [8].

Книги представляют собой подробный пересказ сюжета опер, причем написанный прекрасным литературным языком. Так, известный «Полет Валькирий» Свиридова пересказывает изящной стихоподобной метризованной прозой на дактилической основе: «В облачной выси, в воздушном просторе, слышится буйный полет: вольно и дико, бешено мчатся летучие кони Вестниц побед. В голосе бури, в грохоте грома, грозно несётся ликующий клич, – мощные крики, бранные песни, – чудные, страшные песни битв. Молнии светят. В тучах сверкают очи могучих дев; блещут доспехи – золото шлемов, золото брони, светлая сталь мечей. Звонко бряцают блестящие брони, гулко гудят щиты; в мощном полёте, ветер взвывает с шумом и свистом тяжелые волны длинных кудрей... Подняты копья; мечи наготове; дикие кони храпят... Гордые всадницы шумно ликуют, с радостным смехом несутся в бой. Лёт всё быстрее; громче их крики; очи горят огнем. Шибче и шибче – неудержимо – бурю, вихрем – мчится над миром горняя рать» [9, с. 140–141].

Точно так же, описывая в еще одной своей книге песни Шумана, Свиридова тоже оказывается скорее поэтом, чем музыковедом: «Кто не помнит “Весенней ночи”, этого стремительного порыва счастливой души, этого трепетного молодого ликованья?.. Журавли пролетели в ясной вышине... весна, весна! опьяняющая свежесть воздуха, и ветерок, уже теплый, уже ласкающий ... в долинах появились цветы – скоро явятся они и повсюду – вот показываются – вот распускаются – и чудный весенний дух идет от них... Звонко журчит ручей – журчит, звенит, смеется... поет... А соловей поет еще звонче – и так радостно!.. так по-весеннему чудно!.. да и все поет кругом – и лес, и небо – поет, ликует, трепещешь от счастья весеннего... дух замирает... жарко бьется сердце... сам засмеялся бы, заплакал бы, зарыдал от радости! –

И во всем мне смысл единый –
 В шуме леса и ручья,
 В дивной песне соловьиной:
 Ты любим! она твоя!

В музыке этой песни столько весны и столько счастья – сколько его может быть в молодой душе, впервые окрыленной лучезарною радостью любви» [21, с. 49–50].

Известны также напечатанные Свиридовой несколько рецензий на переводы (Ф. Дан, Э. Мадач, Н. Ленау, А. Эленшлегель, П. Беранже, Э. Ренана), а также основательную статью в «Новом энциклопедическом словаре» под редакцией академика К.К. Арсеньева [11].

Второй монументальный переводческий труд Свиридовой – уже упомянутая «Эдда»; долгое время считалось, что она перевела только первую часть эпоса, однако совсем недавно в РГАЛИ была обнаружена и вторая. Эта работа получила высочайшую оценку как современников поэтессы [1], так и специалистов конца XX века [22]. В предисловии к переводу Свиридова уверяет, что он сделан, как тогда было принято говорить, «размером подлинника» – в случае «Эдды», так называемым аллитерационным стихом. Это – вполне традиционная силлаботоника (трехсложник с переменной анакрусой), но нерифмованный и вольный, но главное – аллитерированный по модели древнеисландского стиха. При этом поэтесса сознательно не использует в своем переводе двухсложные размеры и отступление от метра. Вот пример такого стиха – фрагмент из перечня имен Одина (всего их 54):

звался я, <... >

Многоликим, Правдивым, Разгадчиком истины,	Ан4д
Разящим и Радостным в бранях;	Амф3ж
Богом с оком благим, Богом с огненным взором,	Ан4ж
Сокровенным, Коварным, Меняющим образы,	Ан4д
Многомудрым, Умелым в обмане.	Ан3ж
Длиннобородым, Разителем, Богом	Дак4ж
Скрывшим под шляпой широкой чело;	Дак4м
Победы Отцом и Сражений Отцом,	Амф4м
Кораблей Повелителем, Всадником грозным,	Ан4ж
Отцом называюсь я всех и всего.	Амф4м
Много имен я имел и имею	Дак4ж

[25, с. 268].

Как видим, в отрывке использованы все три трехсложных размера (дактиль, анапест и амфибрахий), причем с разными окончаниями – мужскими, женскими и дактилическими – и разной стопностью: трех- и четырехстопным. Аллитерация здесь включает повторы и согласных, и гласных. То есть, перед нами традиционный русский стих, но при этом не вполне регулярный, что обеспечивает ему экзотический ореол, подчеркиваемый постоянным использованием звуковых повторов.

Из оригинальных произведений Свиридовой, постоянно печатавшихся в массовых журналах начала века, необходимо выделить прежде всего ее изданную отдельной книгой «Песнь о Сигурде» – своего рода реконструкцию одного из утраченных фрагментов «Эдды»; автор определяет поэму как «вольный перепев древнего германского сказания». Написана песнь тоже трехсложником, в основном – дактилем, без рифм, но с активным использованием аллитераций; регулярными строфами (разными в разных частях), например:

Реяли с криком орлы по поднебесью,
Звезды дрожали, на тверди зажженные;
В море вздымались шумящие воды,
Грозно гремел над бурунами гром:
Витязь великий на свет народился –
Сигурд могучий, Сигмунда сын.

Сигмунд не видел наследника сильного.
Многие ночи, врагами поверженный,
Не успокоенный, не отомщенный –
Спал под могильным курганом боец.
И одиноко во вдовьем жилище
Гйордис лежала, Сигурда мать.

Выслав усталых служанок из горницы,
Гйордис омыла дитя светлоокое,
Тканью льняною его обернула,
В щит боевой положила его;
Хочет обычай, чтоб был колыбелью
Сыну отважных щит боевой [18, с. 3].

Кроме того, поэтесса опубликовала в периодике несколько прозаических вариаций на скандинавские темы. Например, книгу «На Севере. Повесть из далекого прошлого северных германских племен. СПб., 1907», жанр которой она обозначила как «поэма в прозе», а также рассказы «из жизни древнескандинавского мира»; «Колдун», «Как возвратился старый орел», «Внук упрямого Сигбйорна» [14; 13; 12; 10].

К сожалению, оригинальных стихов от Свиридовой сохранилось немного. Кроме уже названных переводов из Гейне, это стихи Феликса Дана и Ады Негри, одно стихотворение на музыкальную тему – «Памяти Э.Ф. Направника», посвященное замечательному дирижеру Мариинского театра и композитору Э. Направнику [16] и два стихотворения из опубликованных Г. Ганзбургом писем к Блоку. В этих стихах отразились трагические переживания Свиридовой, проведенной последние годы жизни в знаменитом петербургском сумасшедшем доме на Удельной, где ее следы теряются в конце 1920-х гг.

Вот одно из ее последних известных произведений:

«Это стихотворение – здешнее, недавнее. Но начните читать, невзирая на хронологию, с него, ибо по-моему оно хуже прочих: только верно изображает мое самочувствие.

В БОЛЬНИЦЕ

Бессонная ночь, одинокая ночь...
Так тянется долго, так долго она!
И нечего ждать, и ничем не помочь –
Томительна ночь без отрадного сна.

Надорвана кашлем усталая грудь,
И тяжесть ее, словно камень, гнетёт.
Хотелось бы полно, глубоко вздохнуть –
Незримое бремя вздохнуть не дает.

Недугом измучена слабая плоть
Все тело бессильно – не двинуть рукой...
Но тихо в душе. Ниспослал мне Господь
Ценнейшее благо: великий покой.

От мук и сомнений свободна душа,
И власть обрела в себе воля моя.

И сердце постигло, что жизнь хороша –
И духу открылась краса бытия.

В свершениях мира нашел я свой путь
И знаю, что вышняя силы велят...
Так что до того, что надорвана грудь,
Что тело без силы, и члены болят!

Привык выносить я телесную боль,
А скоро навек от нее излечусь:
Когда покидая земную юдолю
Я в мир запредельный опять возвращусь.

Страданьем моим искупаю я грех –
И помыслов бунт, и желаний тщету
Я чистым, свободным от уз и помех
В загробной отчизне себя обрету.

Там сгинет страданье, и грех отпадёт:
И в Божий чертог я смиренно вступаю» [2, с. 32–33].

ЛИТЕРАТУРА

1. Браун Ф.А. Отзыв о труде С. Свириденко: «Эдда. Полный перевод в стихах», составленный проф. Ф.А. Брауном. Пгд.: тип. Имп. Акад. наук, 1916. 22 с.
2. Ганзбург Г.И. О писательнице под псевдонимом С. Свириденко [Б. м.]: Издательские решения, 2021. 79 с.
3. Гаспаров М.А. Современный русский стих: метрика и ритмика. М., 1974. С. 234.
4. Иванов Вяч.Вс. Гейне в России // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 3: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стихование. М., 2004. С. 490–504.
5. Коломийцов В.П. О музыкальном переводе драм Вагнера // Вагнер Р. Золото Рейна (вступление к трилогии «Кольцо Нибелунга»). М., 1906. С. 3–17.
6. Ланда Е.А. Мелодия книги. Александр Блок – редактор. М., 1972. 143 с.
7. РО ИРАИ. Ф. 654. Оп. III. № 35. Лирическое интермеццо.

8. Свириденко С. Вагнер и древнегерманский народный эпос // РМГ. 1913. № 15–16, 18–21, 40–41, 43–45. Сс. 388–412, 464–468, 490–494, 859–862, 892–894, 947–953, 978–901, 1010–1013.
9. Свириденко С. Вагнеровские типы Трилогии «Кольцо Нибелунга» и артисты Петербургской оперы. СПб., 1908. 245 с.
10. Свириденко С. Внук упрямого Сигбюрна. Нива. 1910. № 25–28.
11. Свириденко С. Исландская, или норвежско-исландская литература (древняя) // Новый энциклопедический словарь / Акад. К.К. Арсеньев. СПб., 1914. Т. 19. СПб. С. 712–717.
12. Свириденко С. Как возвратился старый орел. Рассказ из жизни древне-скандинавского мира // Ежемесячные Литературные и популярно-научные приложения к журналу «Нива». 1914. Т. II. № 5. С. 75–102.
13. Свириденко С. Колдун // Зеркальная струя [Харьков]. 1997. № 1. С. 12–17 (Публ. Г.И. Ганзбурга).
14. Свириденко С. На Севере. Повесть из далекого прошлого северных германских племен. СПб., 1907. 226 с.
15. Свиридова С.А. «Нюрнбергские мейстерзингеры» Рихарда Вагнера. Общедоступный очерк [и либретто]. СПб.-М.: В. Бессель и К, 1914. 32 с.
16. Свириденко С. Памяти Э.Ф. Направника // РМГ. 1916. № 48. С. 906.
17. Свиридова С.А. «Парсифаль» Рихарда Вагнера. СПб.-М.: В. Бессель и К., 1914. 24 с.
18. Свириденко С. Песнь о Сигурде. Вольный перевод древнего германского сказания. СПб., 1912. 145 с.
19. Свириденко С. Трилогия «Кольцо Нибелунга» Рихарда Вагнера. СПб., 1907. 81 с.
20. Свириденко С. «Тристан и Изольда» Рихарда Вагнера. СПб. М., 1909. 24 с.
21. Свиридова С.А. Шуман и его песни. Очерк. СПб., 1911. 65 с.
22. Смирницкая О.А. Софья Свириденко и ее «Эдда» // Древнейшие государства Восточной Европы. М.: Восточная литература, 1999. С. 291–298.
23. Старшая Эдда. Песни о божествах: скандинавский эпос / перевод, введение, предисловие и комментарии С. Свириденко. Изд. 5-е, [репр.]. М.: URSS, 2018. 370 с.
24. Флис Б. Колыбельная: Для смешан. хора без сопровожд. Слова неизвестного автора; Пер. С. Свириденко. Киев, 1964. 4 с.
25. Эдда. Скандинавский эпос. Перевод, предисловие и комментарии С. Свириденко. [Т. I]. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1917. 378 с.
26. Эдда. Скандинавский эпос. Пер. С. Свириденко. М.: RUGRAM, 2021. 372 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Юрий Борисович Орлицкий – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

E-mail: ju_b_orlitski@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4868-8882>

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yury B. Orlitskiy – Dr. Hab. of Philology, Leading Researcher, Institute of Philology and History of the Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

E-mail: ju_b_orlitski@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4868-8882>

АВТОРСКАЯ АКСИОЛОГИЯ ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ КОМАНДИРОВ В РОМАНЕ КОНСТАНТИНА СИМОНОВА «ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ»

Аннотация. В статье рассматриваются образы военных командиров, изображенных Константином Симоновым в романе «Живые и мёртвые», является авторская аксиология. Предпринята дополнительная интерпретация системы ценностных критериев, которых придерживается автор, определяются особенности их влияния на образы Синцова, Козырева, Серпилина и других героев.

Ключевые слова: К. Симонов, Великая Отечественная война, аксиология, «Живые и мёртвые», роман, военные командиры.

Daria D. Pashkova

MRSU,

Moscow region, Russia

THE AUTHOR'S AXIOLOGY IN THE DEPICTION OF COMMANDERS IN KONSTANTIN SIMONOV'S NOVEL "THE LIVING AND THE DEAD"

Abstract. The article examines the images of military commanders depicted by Konstantin Simonov in the novel «The Living and the Dead», reveals the author's axiology. An additional interpretation of the system of value criteria adhered to by the author is undertaken, the features of their influence on the images of Sintsov, Kozyrev, Serpilin and other heroes are determined.

Keywords: K. Simonov, the Great Patriotic War, axiology, «The Living and the Dead», novel, military commanders.

События Великой Отечественной войны не могли не найти отражения в литературе, и Константин Симонов – один из писателей, чьё творчество посвящено осмыслению этого исторического периода, судьбы народа на войне и человека на войне. К. Симонов, создававший свои произведения в 1930–1970-е, несомненно, опирался на традиции Льва Толстого и писателей Сере-

бряного века. Главное, что стоит отметить, – это преемственность тем творчества, а именно: внимание к нравственно-этическим и психологическим вопросам, осмысление трагедии бытия, нравственного состояния человека, патриотический пафос. Отпечаток на его творчестве оставили такие писатели, как Иван Бунин, с которым Симонов встречался в Париже в 1946 году, Алексей Толстой, также входивший в круг его личных знакомых, и другие.

Аксиологический подход в литературоведении находит разработку в трудах многих учёных, среди которых имена Михаила Бахтина [1,2] Ивана Есаулова [5], Валентина Недзвецкого [6] и других.

В данной работе мы опираемся на теоретические установки, которые даёт М.М. Бахтин. Учёный в своих работах отмечает, что феномены, с которыми взаимодействует художник, приобретают определенную окраску в соответствии с личными качествами человека и его ценностными ориентирами. Для нас особенно важно, что «...Бахтин анализирует эстетическую реальность произведения как взаимодействие ценностных контекстов» [9, с. 134]. Под ценностными контекстами, как толкует их А.В. Филатов, мы подразумеваем весь предметный мир произведения, «включающий также поступки, мысли, чувства героев, пространственные и временные параметры» [9, с. 134]. Для определения главных параметров авторской системы ценностей К.М. Симонова мы привлекаем художественные тексты писателя, в частности – его роман «Живые и мёртвые».

Стоит отметить, что начало войны для первого романа Симонов выбирает неслучайно. По замыслу писателя, действие трилогии разворачивается в три этапа: отступление Красной армии, коренной перелом в событиях и начало наступления. Эти моменты напрямую указывают на стремление автора показать цельную картину и проследить пути развития героев.

Обращаясь к первым месяцам войны, К. Симонов обуславливает поведение своих героев обстоятельствами этого временного промежутка, а значит – меняются и особенности их изображения. Человек в условиях войны часто раскрывается по-новому для окружающих его людей, и автор стремится показать эти изменения. Суматоха первых дней фашистской агрессии на нашей земле и растерянность многих людей влияют на симоновских персонажей. Так, например, Синцов, оказавшись в неразберихе первых дней войны, чувствовал себя растерянным: он испытывал страх за будущее страны, ему казалось сверхужасным, невероятным, что немцы уже настолько далеко углубились на территорию его страны, а неорганизованность отступающей Красной армии только подтверждала его страшные догадки.

Эпизод с деревенским кладбищем, когда Синцов смотрел на старые могилы и задумывался о собственных предках, проникнут страхом за будущее: «Острое и болезненное чувство родной земли, которая где-то там, позади, уже истоптана немецкими сапогами и которая завтра может быть потеряна и здесь, переворачивало сердце» [7, т. 4, с. 27]. В этих строках нашли отражение чувства самого автора, который испытывал в те дни горечь поражения.

Однако не только с собственной тревогой за будущее страны и её жителей связывал Симонов образ Синцова. Главных и второстепенных героев романа можно разделить на две условные группы. К одной из них автор относит военных людей, которые опираются в своих решениях на собственную интуицию, законы чести и личностное понимание долга. Автор изображает Синцова именно таким человеком. В одном из эпизодов Синцов нарушил приказ командира, вернувшись за товарищем, которого прежде был вынужден оставить на поле боя. Храбрость, готовность подвергнуть себя опасности для спасения жизни другого, умение принять решение самостоятельно и не побояться взять за это ответственность – вот те качества, которыми автор наделяет своего героя, подчеркивая их значительность.

Ещё один персонаж, о котором стоит упомянуть, – генерал-лейтенант Козырев. У данного героя был прототип, реально существовавший человек, лётчик Копец, который так же, как и герой романа, сделал удивительно быстрый скачок в военной карьере. Симонов в одном из интервью, рассуждая о судьбах людей, которые перед самой войной получили новые назначения, отмечал: «...начало всей этой трагедии ... следовало бы отнести не к 22 июня 1941 года ... и главная ответственность за нее лежит все же не на капитанах и лейтенантах, в неправдоподобно короткий срок сделавшихся генералами...» [7, т. 8, с. 54]. Именно о таком человеке пишет Симонов. Генерал Копец совершил самоубийство, для автора же такие действия не достойны советского гражданина и храброго человека, коим является его герой. Именно поэтому, разрабатывая образ генерал-лейтенанта Козырева, автор преподносит ему другую судьбу – в соответствии с собственной системой ценностей.

Козырев в крайне жесткой ситуации оставался «безупречно храбрым» человеком, и это качество Симонов стремится подчеркнуть. Особую роль сыграла радиограмма, полученная перед гибелью участвовавших в неравном бою лётчиков: «... Гибнем за родину. Прощайте! Передайте благодарность Козыреву за хорошее прикрытие!» [7, т. 4, с. 48]. Герой, видя гибель своих людей и самолетов, испытывая глубокое чувство вины и оставаясь отважным человеком, отправляется прикрывать товарищей на одном из истребителей. Даже перед смертью герой думает не о жене, а о том, что ему не суждено

увидеть конца войны, который наступит рано или поздно, – в этом сомнений у героя нет. Такой Симонов видит судьбу человека, вознесшегося ввысь по карьерной лестнице, но не утратившего своего мужества и отваги.

Командир корпуса, а после командир дивизии Серпилин – один из центральных героев трилогии К.М. Симонова. Эту фигуру Лев Финк назвал впоследствии «высшим художественным достижением её автора» [10, с. 281]. Обращаясь к образу генерала Серпилина, мы можем отметить, что он вызвал большое количество положительных оценок у критиков, да и сам автор с нескрываемой теплотой отзывался об этом герое. Симонов отмечал впоследствии, что персонаж как будто «начал жить своей жизнью», ведь изначально в произведении ему отводилась совершенно другая роль. Но именно Серпилин становится тем человеком, с помощью которого автор стремился выявить свои идеалы и ценности. Конечно, в данном случае речь идёт о строгих, принципиальных взглядах Серпилина, именно с этим связывается его образ в литературоведческих исследованиях. Автор показывает, что при любых обстоятельствах этот исключительно мужественный воин оставался человеком: ценил жизнь товарища, собственную жизнь, но осознавал, что есть на свете и более высокие ценности.

Серпилин в открытую говорит Шмакову, что был в лагерях, и не боится осуждения. Он храбро ведёт бойцов в бой, выходя из окружения, и жёстко, но честно разбирается с дезертиром Барановым. Отдельно стоит сказать о разговоре Серпилина и Шмакова при их знакомстве. Серпилин сразу говорит о своём прошлом и примечательна здесь одна фраза: «Помереть на глазах у всех я не боюсь. Я без вести пропасть не имею права!» [7, т. 4, с. 104]. Для героя важно остаться честным в глазах окружающих: он не боится смерти, но страшится не оправдать доверия, которое ему оказали, разрешив командовать военными подразделениями, несмотря на то, что он был репрессирован. Прямота, храбрость, преданность своей стране и готовность умереть, защищая Родину, – вот те качества, которыми наделяет Симонов своего героя и которые в нём ценит.

Обратимся к наиболее яркому эпизоду, подтверждающему нашу мысль, – взятию у немцев станции Воскресенское. Серпилин, будучи командиром дивизии и командующим этой операцией, намеренно тянул время, не начиная штурм, чтобы не погубить людей в прямой атаке без прикрытия. Используя обманный манёвр, Серпилин взял станцию и при этом смог сберечь жизни многих бойцов. «О нём говорят, что он умеет беречь людей. Но что значит “беречь людей”? Ведь их не построишь в колонну и не уведёшь с фронта туда, где не стреляют и не бомбят и где их не могут убить» [7, т. 5, с. 13]. В данном

случае речь идёт не о желании сберечь свою жизнь, отступив или струсив, а о разумном командовании и понимании оправданности риска. Автор изображает своего героя человеком с нелёгкой судьбой, отбывшим четыре года в лагерях за «преклонение» перед иностранной техникой. И тем значительнее оказывается то, что именно Серпилин произносит эти слова. То, что произошло с этим командиром высокого ранга, не ожесточило и не озлобило его, но ещё более укрепило мужество и силу характера.

Симонов вкладывает в уста Серпилина множество мыслей, которые сам считал верными. Можно предположить, что автор тем самым «давал шанс» «военспецам», которые были ранее сосланы в лагеря или находились в заключении. Несмотря на то, что представители советской власти не верили этим людям, посчитав их врагами, писатель выразил к ним доверие, – именно поэтому он наделяет своего генерала теми положительными качествами, которые сам считал важными для человека, и делает выразителем тех мыслей, которые полагал ценными для себя.

Подводя итог, можно сказать, что автор, описывая поражения первых месяцев войны в романе «Живые и мёртвые», при изображении военных командиров запечатлел проявления ценностных критериев, важных для народа-победителя. Так, Синцов, Козырев, Серпилин и другие герои проявили те качества характера и реализовали в боях те жизненные установки, которые предопределили победный финал Великой Отечественной войны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов; 2002. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. 955 с.
2. Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского (1963). Работы 1960-х – 1970-х гг. 799 с.
3. Белова, Т.Д. Тяжелая правда начала войны в романах К. Симонова и Д. Гранина («Живые и мертвые», «Мой лейтенант») // Правда о войне в художественных интерпретациях. К юбилею Победы: Материалы XXV Шешуковских чтений, Москва, 31 января 2020 года / Под общ. ред. Л.А. Трубиной. М.: Московский педагогический государственный университет, 2021. С. 32–46.
4. Бондаренко Ю.Я. Халкин-гольские события в поэзии и прозе Константина Симонова // 3i: intellect, idea, innovation – интеллект, идея, инновация. 2020. № 1. С. 137–141.
5. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. 2-е изд., доп. Магадань: Новое Время, 2020. 480 с.

6. *Недзвецкий В.А.* Статьи о русской литературе XIX–XX веков. Научная публицистика. Воспоминания. Нальчик: ООО “Тетраграф”, 2011. 627 с.
7. *Симонов К. М.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 4; Живые и мертвые: Роман в трех книгах; Кн. 1: Живые и мертвые. М.: Художественная литература, 1981. 431 с.
8. *Симонов К. М.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5; Солдатами не рождаются: Роман в трех книгах; Кн.2: Солдатами не рождаются. М.: Художественная литература, 1981. 647 с.
9. *Филатов А.В.* Аксиология в теории литературы: основные направления ценностного анализа // Сибирский филологический журнал. 2019. № 4. С. 130–140.
10. *Финк Л. А.* Константин Симонов. Творческий путь. М.: Советский писатель, 1983. 399 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Пашкова Дарья Дмитриевна – студентка 4 курса факультета русской филологии Московского государственного областного университета;
e-mail: darmaria@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Daria D. Pashkova – 4-th year student Faculty of Russian Philology of the Moscow state regional University;
e-mail: darmaria@mail.ru

ОБРАЗ ИТАЛИИ В РОМАНЕ Л.Н. АНДРЕЕВА «ДНЕВНИК САТАНЫ»

Аннотация. В статье исследуется художественное пространство романа Л.Н. Андреева «Дневник Сатаны», представленное образом Италии. В процессе анализа обнаруживается, что с помощью антитезы «город–природа» писатель создаёт две центральные координаты – Рим и Кампанья. Подобное противопоставление помогает Л.Н. Андрееву не только выразить отношение к чудовищным изменениям, происходящим в современном автору обществе, но и художественно осмыслить концепцию «нового» зла в романе.

Ключевые слова: Леонид Андреев, «Дневник Сатаны», топос, Италия, Рим, Кампанья, портрет эпохи.

Natalia A. Petrenko

MRSU

Moscow region, Russia

THE IMAGE OF ITALY IN THE NOVEL BY L.N. ANDREEV «SATAN'S DIARY»

Abstract. The article explores the art space of the novel by L.N. Andreev “Satan’s Diary”, represented by the image of Italy. In the process of analysis, it turns out that with the help of the antithesis «city–nature», the writer creates two central coordinates – Rome and Campagna. Such opposition helps L.N. Andreev not only to express the author’s unique position, but also to artistically comprehend the concept of the “new” evil in the novel.

Keywords: Leonid Andreev, «Satan’s Diary», topos, Italy, Rome, Campagna, era portrait.

Произведения Л.Н. Андреева стали важной частью фонда великой русской литературы. С момента выхода в свет и до наших дней творчество писателя привлекает внимание исследователей. Тем не менее, даже на современном этапе науки остался ряд нерешённых вопросов, связанных с художественным наследием прозаика. Чтобы пролить свет на непрояснённые мо-

менты, необходимо обратиться к последнему периоду творчества писателя и к его неоконченному произведению «Дневник Сатаны». Данный роман – это итоговое сочинение Андреева, думается, именно в нём ярче всего воплотилась мировоззренческая позиция последних лет жизни художника XX века.

«Дневник Сатаны» создавался в эпоху страшных испытаний: Россию, вовлечённую в Первую мировую войну, потрясли события Февральской и Октябрьской революций. Андреев стал свидетелем горестной истории, развивающейся на его глазах, он сорвал «маску разумности с обезумевшего в преступлениях мира» [7, с. 247]. Разобщённость людей, предчувствие надвигающейся катастрофы, духовный кризис оставили неизгладимый отпечаток в душе писателя. Последний роман стал своеобразным портретом эпохи, в котором в оригинальной творческой манере был представлен разрушительный, приводящий к неизбежной гибели путь человечества. Вот почему в романе с новой силой прозвучали идеи о сохранении непреходящих ценностей.

Для воплощения замысла Андреев ввёл в ткань произведения инферального героя, но не только демонология стала структурообразующим звеном «Дневника Сатаны». По авторскому замыслу, ряд философских проблем был решён в процессе художественного изображения Италии – места, где разворачивается основное действие романа.

Для любого писателя топоним «город» – важная деталь художественного мира произведения, поскольку нередко именно она становится частью стратегии, с помощью которой и реализуется авторская концепция бытия. В литературном мире известен Петербург Достоевского и Гоголя, Москва Булгакова и Цветаевой... Для творчества Андреева характерны три константы: Москва – Петербург – Италия. Именно образ Италии чаще всего упоминается в поздних произведениях писателя. И это неслучайно: Андреев посещал Апеннинский полуостров четыре раза, а остров Капри стал для него на непродолжительный срок пристанищем после смерти жены. «Иуда Искариот», «Чёрные маски», «Рогоносцы» – во всех этих произведениях ощутима атмосфера Средиземноморья. Италия в позднем творчестве Л.Н. Андреева не просто исторический фон, но и самостоятельное действующее лицо. Вот почему в романе «Дневник Сатаны» местом действия выбран «вечный город».

Развитие сюжета в исследуемом произведении начинается с прибытия во-вочеловечившегося Сатаны в Италию на корабле «Атлантика». С первой страницы Андреев вводит в ткань повествования символ, который свидетель-

ствуется о неизбежной катастрофе. Как известно, корабль «Атлантика» действительно существовал, но участь его была печальна: в 1873 году его крушение стало одной из крупнейших трагедий в Атлантическом океане. Невольно возникают ассоциации с бунинским рассказом «Господин из Сан-Франциско», действие которого разворачивается на пароходе с не менее символическим названием «Атлантида». В творчестве Бунина море – «это некий живой организм, хаотическая энергия, существующая на земле по своим законам, подвластная только высшим силам, далёким от представлений обычного человека» [5, с. 84]. Автор рассказа напомнил читателям легенду о затонувшей цивилизации, и в результате апокалиптические мотивы, пронизывающие сочинение, стали очевидны. Сходные мотивы характерны и для романа Андреева, в котором нашла отражение тревога автора за будущее человечества.

Символические названия кораблей в произведениях прозаиков XX века не случайны, они предвещают трагический исход для главных героев: умирает господин из Сан-Франциско, печален финал и для Сатаны. «Главный герой, попадая именно в Вечный город, обретает и теряет смысл человеческой жизни. По сути, автор с самого начала изображает Рим как пространство, представляющее собой идеальную декорацию для апокалиптического события», – справедливо подчеркнула И.В. Бушмина [4, с. 113].

Андреев словно предупреждает своего героя о неверно принятом решении поехать в Рим. По пути в «вечный город» поезд сходит с рельсов. Примечательно, что это событие напугало даже Сатану: «Сознаюсь без стыда, – я не храбрец! – что Мною овладел ужас и почти беспамятство. Электричество погасло, и когда Я с трудом вылез из какого-то темного угла, куда Меня сбросило, Я совершенно забыл, где выход. Всюду стены, углы, что-то колет, бьется и молча лезет на Меня. И всё в темноте!» [1, с. 13]. Необходимо подчеркнуть, что мрак нагнал страх даже на того, кого принято считать властелином тьмы. И не зря. Повиснув над Римом, эта крошечная мгла уже не определяла время суток, она вобрала в себя все пороки человечества. Тьма сконцентрировалась над городом, когда-то считавшимся центром и оплотом христианского мира. Вот почему крушение поезда стало самым безобидным испытанием среди преподнесённых Сатане жителями Рима.

В своих дневниковых записях герой романа Андреева признавался, что в прошлом уже посещал Рим и даже был «одним из его императоров» [1, с. 33]. Теперь же, попав в город «через какой-то пролом в толстой стене» [1, с. 32], Сатана осознал, что столица Италии изменилась до неузнаваемости. Это современный город с освещёнными многолюдными улицами, ваго-

нами трамваев и газетными киосками, на фоне которых так нелепо смотрятся остатки «старого» Рима, «влипшие в огромные и гладкие стены новых домов: как будто настоящее бомбардировали снарядами прошлого и они застряли в кирпиче» [1, с. 33]. Смесь архитектур, как яркое проявление обесценивания культурных памятников, поразило Сатану.

Герой пытается познать «новый» город, включая все органы чувств: у него обострилось зрение, стал тонким слух, но наиболее полную информацию он получил с помощью обоняния. Андреев использовал приём ольфакции, который позволил Сатане, а вместе с ним и читателю, прочувствовать суть изменившейся цивилизации: «В мой нос, когда Я, подобно Топпи, стал внюхиваться в воздух, вошло гораздо больше Рима и его ужасно длинной и крайне занимательной истории: так старый гниющий лист в лесу пахнет сильнее и крепче, чем молодая зелёная листва. Поверишь ли: в одном месте Я ощутил явственный запах Нерона и крови?» [1, с. 33]. Данные эмоции помогли Сатане увидеть истинный облик современного города, которого уже коснулись процессы гниения и разложения. Не случайно герой романа Андреева ощутил присутствие деспотичного императора, ведь «новому» Риму так и не удалось избавиться от насилия и жестокости.

Познакомился Сатана и с жителями города, но нигде не нашёл доброго человека, лишь ограниченных, жадных, озлобленных людей встретил он на своём пути: «Здесь все тащат друг друга в суд: живые – мёртвых, мёртвые – живых, История тех и других, а Бог Историю – и эту бесконечную кляузу, этот грязный поток лжесвидетелей, лжеприсяг, лжесудей и лжемошенников Я принял за игру бессмертных?» [1, с. 63]. Даже Сатане, владыке ада, некомфортно в Риме, и это заставляет его неоднократно восклицать: «Я горю!». Пребывание в «вечном городе» сопоставимо лишь с пламенем преисподней.

Рим утратил своё былое величие, исчезла культура, попорчены традиции, а люди, населяющие город, утратили духовные ориентиры и человеческое достоинство. Примечательно, что о разрушении цивилизации говорит и кардинал Х, являющийся ярким представителем этой порочной среды: «Разве то, что вы видите теперь, есть Рим? Рима нет, м-р Вандергуд. Когда-то это было вечным городом, а теперь это лишь большой город, и чем он больше, тем дальше от вечности. Где тот великий Дух, который осенял его?» [1, с. 49].

Андреев наделил город метафорическим звучанием. Культурные ассоциации современной автору романа действительности гласят, что Москва – Третий Рим, а Санкт-Петербург – Северная Венеция. Думается, Л.Н. Андреев создал общемировую картину с губительным натиском индустриализации, уничтожающим архитектурное величие городов и калечащим души на-

селения. Об этом говорят и дневниковые записи автора, сделанные во время работы над романом: «Москву я стал признавать (немного) только после Рима, когда почувствовал их родство» [2, с. 38]. Таким образом, идея о родстве крупных городов помогла Л.Н. Андрееву воссоздать целостную картину эпохи, изобразить «болезнь века» и провиденциально предугадать конец такой цивилизации.

Однако художественное пространство «Дневника Сатаны» не ограничивается Римом. «Противопоставление условности существования человека цивилизованного, городского жизни естественной, природной – один из устойчивых компонентов “андреевского комплекса”, сквозной мотив его творчества», – верно отмечено Г.Н. Боевой [3, с. 10]. Уже в ранних произведениях Л.Н. Андреева наметилась тенденция противопоставления города и природы, и наиболее ярко это проявилось в рассказах «Петька на даче», «Город» и т. д. Для итогового романа писателя также характерна обозначенная антитеза. Так, *урбанистическому пространству Рима* противостоит *природное начало Кампаньи*.

Впервые Сатана и Топпи попали туда после катастрофы в поезде, здесь и произошёл новый виток в развитии сюжета – знакомство с Магнусом и Марией. После этого события пространство Кампаньи будет ассоциироваться для Сатаны с «маленьким уединенным домиком, еле сквозившим белыми стенами сквозь чашу высоких чёрных кипарисов» [1, с. 72] и со «страшной в своей совершенной красоте» [1, с. 26] Марией, чувства к которой изменят нутро Князя Тьмы. Примечательно, что Андреев сделал особый акцент на пребывании Сатаны в Кампанье, создавая натуралистичные пейзажные зарисовки: «После завтрака мы втроём бродили по пологим холмам и скатам <... >. Была ещё ранняя весна, и только белые маленькие цветочки нежно озирали молодую и слабую зелень, и ветер был нежен и пахуч, и четко рисовались домики в далёком Альбано» [1, с. 62]. Всё это сделано автором не только для того, чтобы оттенить восприятие Рима, который, по мнению Сатаны, похож на «огромную огненную кузницу» [1, с. 34], но и чтобы показать изменившееся настроение героя, который именно в Кампанье чувствует себя легко и свободно. В просторах данной местности властелин ада видит «покинутый Эдем, его зелёные кущи, его немеркнущие зори, его тихие светлы над тихими водами» [1, с. 69].

Природное пространство оказывает врачующий эффект на Сатану. Каждый раз, когда в его сознании происходит переворот, когда ему становится плохо, герой покидает город и приходит на открытую местность «пустынной» Кампаньи. Наиболее показательной стала сцена, в которой Сатана

осознал, что «меняет кожу». Сатана-Вандергуд помнит о ничтожности человека, который лишь «жалкий червяк» в общемировой картине. Эти мысли страшат властелина преисподней, он предчувствует своё падение, поэтому отправляется в Кампанию, где можно на какое-то время слиться с природой и предаться рефлексии: «... почему-то Я боюсь даже шума своих шагов и голоса – и на всю ночь уезжаю в Кампанию. Там, оставив автомобиль на дороге, сижу у каких-нибудь темных развалин <...>. Мне нравится, что Меня не видно, это напоминает что-то, что Я забыл» [1, с. 92]. Подобные сцены пробуждают ассоциации, связанные с тем местом, откуда, совершив грехопадение, был изгнан человек, и куда вновь может отправиться, лишь соблюдая заветы Христа.

Таким образом, пространство Италии в романе Л.Н. Андреева представлено *двумя координатами*: с одной стороны есть Рим, «вечный город», где даже Сатана ощущает себя, как в аду; с другой – Кампания, которая в перцепции героя подобна райскому саду. С помощью данной антитезы писателю удалось не только показать внутреннюю трансформацию Сатаны, но и выразить своё отношение к чудовищным изменениям цивилизации, губительным по своей природе. «Наступившая эпоха начала обнаруживать несостоятельность всех идеологических и литературных мифов о спасении человечества, а Андреев был одним из первых писателей, художественно запечатлевший этот процесс», – сделала верный вывод И.И. Московкина [6, с. 254]. «Но даже в этом акте художник сохраняет эмоциональную силу противодействия вопиющему злу», – подчеркнула Л.А. Смирнова [7, с. 247].

Роман Л.Н. Андреева «Дневник Сатаны» – это «книга итогов», отражающая мировосприятие автора; это свидетельство мастерства писателя и в области формы произведения, и в области постановки нравственных проблем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л.Н. Дневник Сатаны: сборник. М.: Издательство АСТ, 2020. 416 с.
2. Андреев Л.Н. S. O. S.: Дневник (1914–1919); Письма (1917–1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918–1919) / вступ. ст., сост. и примеч. Р. Дэвиса и Б. Хеллмана. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. 598 с.
3. Боева Г.В. Геокультурный аспект творчества Леонида Андреева // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 6–15.
4. Бушмина И.В. Итальянский текст в прозе Л. Андреева // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: Молодая наука. 2013. № 5. С. 108–114.

5. *Климчукова В.Н.* Функции пейзажа в изображении противоречий мира в рассказе И.А. Бунина «Сны Чанга» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2017. № 2. М.: ИИУ МГОУ. С. 80–89.
6. *Московкина И.И.* Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Л. Андреева: монография. Харьков: Харьк. нац. ун-т им. В.Н. Каразина, 2005. 288 с.
7. *Смирнова Л.А.* Прозаики Серебряного века: Монография / Сост. и послесловие В.А. Скрипкиной. М.: ИИУ МГОУ, 2014. 360 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Петренко Наталия Андреевна – студентка 4 курса филологического факультета Московского государственного областного университета;
e-mail: PetrenkoooN@yandex.ru.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia A. Petrenko – 4th year student of the Faculty of Philology of the Moscow state regional University;
e-mail: PetrenkoooN@yandex.ru.

В. МАЯКОВСКИЙ В КРИТИКЕ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Аннотация В статье подробно рассмотрен ряд статей Д.П. Святополк-Мирского, где упомянуто имя В.В. Маяковского. Прослежена эволюция от эмигрантского резкого неприятия Маяковского как футуриста и как политического поэта к признанию его «первым классиком советской поэзии». Если в ранних статьях критик касается преимущественно поэтики Маяковского, то в поздних, особенно напечатанных уже после возвращения в СССР работах, он анализирует содержание, в том числе прибегая к методам вульгарной социологии и давая высокую оценку РАППу и пролетарской поэзии.

Ключевые слова: Маяковский, критика, Святополк-Мирский, эмиграция первой волны, оценка, поэтика.

Maria S. Rudenko

MSU named after M.V. Lomonosov

Moscow, Russia

V. MAYAKOVSKY IN CRITIQUE OF THE FIRST WAVE OF RUSSIAN EMIGRATION

Abstract. The article considers in detail a number of articles by D.P. Svyatopolk-Mirsky, where the name of V.V. Mayakovsky. The evolution from the emigrant sharp rejection of Mayakovsky as a futurist and as a poet to the recognition of him as “the first classic of Soviet poetry” is traced. He analyzes the content, including resorting to the methods of vulgar sociology, and gives exceptional frequency to RAPP and proletarian statistics.

Keywords: Mayakovsky, criticism, Svyatopolk-Mirsky, emigration of the first wave, evaluation, poetics.

Русский футуризм, особенно творчество В. Маяковского, вызывал острую и неоднозначную реакцию в Русском зарубежье первой волны эмиграции. Об основных расхождениях взглядов на творчество известного поэта и мнениях целого ряда критиков подробно рассказано в кандидатской диссертации В. Терехиной «Творчество В.В. Маяковского в критике русского зарубежья (1920 – 1930-е годы)» и ряде статей и публикаций этого автора. Освещён вопрос о критической реакции литераторов первой волны русской эмиграции в диссертациях М.В. Покотыло («В.В. Маяковский а оценке отечественной критики и литературоведения») и О.М. Култышевой («Творчество В.В. Маяковского во взаимодействии с литературным процессом 1910–1920-х годов») и связанных с ними статьях и докладах [3, 4] на конференциях.

В центре внимания исследователей справедливо оказывались резкие и непримиримые суждения В. Ходасевича (особенно статьи «Декольтированная лошадь», «О формализме и формалистах» и др.), критические оценки Г. Адамовича, А. Бема, М. Слонима, М. Цветаевой и целого ряда литературных критиков и писателей. В этом же ряду, конечно же, находится и имя Дмитрия Святополк-Мирского, его «двуязычие, двусоставность... его органическая принадлежность к двум мирам» [1, с. 5]. В отличие от, кажется, всех известных нам крупных литературных критиков первой волны Русского зарубежья, эволюция взглядов Святополк-Мирского на творчество Маяковского зависела прежде всего от поворотов необычной личной судьбы Дмитрия Петровича: «Принято считать, что у историков литературы и критиков биографии как таковой, в общем, не имеется... Но вместе с библиографией у Мирского есть и биография, причём весьма насыщенная», – пишут в своей уникальной по насыщенности фактографией книге М.В. Ефимов и Дж. Смит [2, с. 2]. Зависела она от резкого изменения взглядов и в особенности местопребывания критика.

В течение как минимум пятнадцати лет Святополк-Мирский следит за Маяковским. Первые отзывы о поэте появляются в «Русских письмах», напечатанных вскоре после эмиграции в английском журнале «The London Mercury». Так, в статье «Русское письмо. Современные течения в поэзии. Поэзия и политика» Маяковский называется в ряду других кубофутуристов. Они уличаются в низком уровне образованности, ненависти к прошлому при стремлении к «крайней дикости» [5, с. 37] – наследию ещё более далекого прошлого, приверженности к разрушению. Поэт, по словам критика, «не лишён таланта» [5, с. 39], но крайне неромантичен и несентиментален. Поэзии

в его стихах нет. Метафоры неестественны и грубы. Сам Маяковский, придворный поэт, не смущается ничем – ни ужасами ЧК, ни Брестским миром. Однако его стихи искренни, а чувство юмора сродни аристофановскому.

Статья «Литература в стране большевиков», также опубликованная в «The London Mercury», уточняет мнение Святополк-Мирского о сатире Маяковского. Может быть, в ней и есть нечто от Аристофана, но она «в худшем случае вырождается в чрезвычайно пустую сортирную литературу. В его сатире нет ни остроумия, ни юмора...» [5, с. 44]. Здесь же Святополк-Мирский приписывает врагам и конкурентам Маяковского – имажинистам – ученичество у поэта. Имажинисты вызывают у критика крайнее неприятие, их кощунство, по его мнению, нельзя оправдать талантом, а их вторичность очевидна. Конечно же, подобное мнение было возможно в ситуации двойного отрыва – и от живого литературного процесса, в котором кипели бои между Маяковским и футуристами, и от политического, бескомпромиссно отвергающего враждебное явление без выявления тонкостей и градаций. В современной поэзии Маяковскому противопоставлены прежде всего недавно казнённый Гумилёв, Ахматова, Радлова, Цветаева. Из старших – символисты, за исключением разве что Брюсова, и Анненский.

В статье «Большевистская сатира», опубликованной в «The Literary Review», Святополк-Мирский признаёт выдающийся талант Маяковского, хотя и уличает его в корысти: по мнению критика, Госиздат платит за строчку, и поэтому Маяковский делает свои строчки очень короткими, хотя акцентный стих требует более длинных строк. Но основное место в статье занимает достаточно подробный анализ «150 000 000». Критик считает рифму «в тифу – птифур» удивительной и даже триумфальной, но не все рифмы таковы. Например, отвращение у автора статьи вызвала рифма «Вудро – крови ведро». Подробное описание поэмы завершается признанием её силы при отсутствии остроумия и юмора. Выводы Святополк-Мирского достаточно радикальны: поэт ведёт себя неподобающе, провозглашённая им готовность умереть за революцию сомнительна, идеи и идеалы служат поводом для языковых экспериментов, что недопустимо. И хотя критик утверждает, что приятие или неприятие Маяковского рождается в области вкуса, а не политики, мы понимаем, что это далеко не так, ведь неприятие футуристов их противниками-эмигрантами, конечно же, порождено пробольшевистской позицией поэтов, вытекающей из их творческого метода.

В объёмном обзоре «О современном состоянии русской поэзии», датированном 1922 годом, но не опубликованном при жизни автора, Святополк-Мирский выделяет Маяковскому отдельную главу наряду с Блоком, Брюсо-

вым, Волошиным, Цветаевой, Ахматовой и другими. Обращает на себя внимание, что критик, как русские крестьяне, противопоставляет большевиков первых дней и верхи коммунистов, считая, что Маяковский психологически с первыми. Маяковский и здесь признаётся поэтом большого стихийного дарования, коммунизм в его стихах случаен, а вот поэзия подлинна: «Словесное искусство Маяковского потому и ценно, что он открывает неограниченные горизонты чисто словесным возможностям языка» [5, с. 68]. Именно в этой статье Святополк-Мирский называет поэта классиком за его мастерство и предлагает немислимое для эмигранта первой волны: учебу у проклинаемого за продажность большевикам и футуризм Маяковского, названного им светлой силой.

Таким образом в течение всего лишь двух лет князь-критик проделал путь от типично эмигрантского неприятия к отделению политики от поэтики. Продолжая не принимать первую, он видит не только в Маяковском, но и в Пастернаке и уж тем более в Цветаевой прежде всего больших, неповторимых поэтов. Именно взгляд в сторону мастерства, иногда даже в ущерб содержательной стороне (и в этом принципиальное отличие Святополк-Мирского от Ходасевича, Гиппиус, Бунина и стоящего на иных позициях Слонима) делает Дмитрия Петровича своего рода «центристом» в литературной полемике 1920-х годов о советской и эмигрантской литературе. Как известно, изменение политических взглядов критика произошло к середине 1920-х годов: «евразийство», резкое полевание, признание своих прокоммунистических взглядов, связь с Горьким и его окружением – все эти факты кардинальным образом повлияли на литературно-критические оценки. И хотя Святополк-Мирский в 1930 году ещё не получил советского гражданства, его статья-некролог, напечатанная в 1930–31 годах в журнале «The Slavonic (and East-European) Review», содержит, помимо объективной информации, представление о Маяковском как воплощении ума и силы, обладателе голо-совой мощи и признание его реформатором русского стиха не ниже Ломоносова в связи с введением и использованием огромных возможностей акцентного стиха. Маяковский сделал истинную поэзию достоянием народных масс и поэтому, как считает критик, его можно считать поэтом Революции, прямо названной великой.

В той же тональности выдержана опубликованная в 1931 году в берлинском сборнике «Смерть Владимира Маяковского» статья «Две смерти: 1837–1930». Здесь критик парадоксально сближается с Платоновым, находившим в своих статьях «Пушкин – наш товарищ» и «Пушкин и Горький» точки соприкосновения между Пушкиным и Лениным, Пушкиным и Горь-

ким. (Впрочем, параллель между собой и Пушкиным проводил и сам Маяковский, как известно, не отличавшийся особой скромностью). Так или иначе, в тексте утверждается равнозначность двух смертей, так как обе они знаменуют завершение целой литературной эпохи. В отношении Пушкина критик производит столь типичный для советского дискурса поиск социологического эквивалента, ищет социальные корни и значение как самого поэта, так и его эпохи. Затем та же операция производится над русской литературой послепушкинского периода, признанной буржуазной. И если буржуазными являются и акмеисты, и часть футуристов, то Маяковский идёт с пролетариатом и связывает себя с революцией, являясь соразмерным ей по масштабам величия и даже планетарности событий, что трактуется теперь в более чем положительном смысле. Здесь Святополк-Мирский опирается на слова Сталина о том, что большевики соединяют русский революционный размах с американской деловой хваткой. Маяковский эпохи «150 000 000» не является идеальным выразителем такого большевистского стиля, находясь в плену мелкобуржуазных индивидуалистических настроений.

Социологические ярлыки наклеивает Мирский и «попутчикам» – мелкобуржуазным выразителям настроений НЭПа, завершившим этот самый мелкобуржуазный период русской литературы под воздействием приобретшего абсолютное господство пролетариата. Интересно, что раннее более чем критическое отношение к «150 000 000» сменилось у критика признанием гениальности изображения схватки Ивана с Вудро Вильсоном. Высоко оценены «Люблю» и «Необычайное приключение...» при признании «Про это» деградацией самоповторения и ухода в обывательские настроения. Принципы ЛЕФа представляются спасительными для поэта: «социальный заказ» дисциплинирует его свободный дар, но подлинным публицистом уровня Демьяна Бедного стать у Маяковского не получается, в чем критик однозначно видит его слабость. К 1927–1928 годам, как убеждён Мирский, «пролетарские писатели – единственная восходящая сила в литературе <...>, литературному господству промежуточных групп пришёл конец» [5, с. 162]. Некоторую неудовлетворенность ВАППом вошедшего в него поэта Мирский объясняет тем, что ему, индивидуалисту, не по духу оказался коллективизм этой крайне одиозной, доносительской группировки. Подобное мнение, конечно же, можно отнести на счёт идеалистических представлений находившегося в эмиграции князя о реальности СССР. Смерть Маяковского критик объясняет принадлежностью Владимира Владимировича старому миру и оправдывает тем, что самоубийца старался максимально снивелировать социальный урон, нанесённый его смертью.

В свои несколько советских лет Мирский упоминает Маяковского в ряде статей, называя его, наряду с Багрицким, лучшим поэтом. В публикации 1935 года в «Литературной газете» «Стихи 1934 года. Статья первая», сделавшей наряду со второй статьёй с тем же названием Мирского своего рода «властителем дум», критик восхваляет даже газетные стихи Маяковского как то, чем гордится советская поэзия в качестве сильнейшего оружия коммунизма: «Самую будничную тему, вроде плохого состояния московских мостовых, он умел поэтически увидеть как звено в великой теме всей его поэзии, борьбы за социализм» [5, с. 177].

Но, конечно, особое место в спектре мнений Мирского о «лучшем, талантливейшем поэте нашей советской эпохи» занимает статья с говорящим названием «Первый советский классик», опубликованная в 1935 году в журнале «Художественная литература». Она представляет собой положительную рецензию на полное собрание сочинений поэта 1934–1935 годов под общей редакцией Л.Ю. Брик. Издание признано академическим, значительно более серьёзным, чем современное ему издание Блока. Оно даёт возможность полно изучить этапы работы автора над рядом текстов. И если по черновику Пушкина подчас трудно определить, во что выльется окончательный вариант, то Маяковский очень ясно с самого начала осознаёт, к чему стремится, и последовательно идёт к цели. Критик полемизирует с автором вступительной статьи Н. Плиско, в том числе в вопросе о поэтической генеалогии Маяковского, которую он возводит к символизму с его высочайшей культурой стиха. Анализируя содержание томов собрания, Мирский останавливается, среди прочего, на поэме «Про это», ранее подвергшейся критике с его стороны. Теперь произведение признаётся глубоко революционным, несмотря на некоторые признаки утопизма и мелкобуржуазности. Главное в ней – ненависть Маяковского к мещанству, воскрешенному НЭПом. Теперь «Про это» не является срывом или неудачей, но шагом к пролетарской поэзии позднего Маяковского, то есть расценивается как шаг «вперёд».

Теперь ясно, как считает Мирский, что «Про это» – «непосредственный переход от старой поэзии к новой. Можно говорить о двух периодах мировой поэзии. Первый начинается Дантом и кончается поэмой “Про это”, второй начинается “Лениным”» [5, с. 209]. Тот же высочайший уровень поэзии Мирский усматривает и в повествовании Данте о Франческе да Римини, и в стихах Маяковского, посвящённых Теодору Нетте.

К таким выводам пришёл Святополк-Мирский, в своей эволюции не только прошедший через полную переоценку поэзии Маяковского, но и совер-

шивший полный переход от разговора о поэтике к очевидному превалированию плана более чем верноподданного содержания. Критик, как и его герой, остался честен перед собой и искренен перед читателем, который способен сам выбрать, какие оценки Маяковского ему больше по душе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ефимов М.В. Д.П. Святополк-Мирский. Годы эмиграции (1920–1932).* СПб, Нестор-История, 2019. 456 с.
2. *Ефимов М., Смит Дж. Святополк-Мирский. М., Молодая гвардия, 2021. 702 с.*
3. *Кульшишева О.М. Литературный оппонент как адресат Маяковского // Нижневартковский филологический вестник, №2, 2018. С. 17–24.*
4. *Кульшишева О.М. Русское зарубежье о В. Маяковском // Словесное Искусство Серебряного века и Русского Зарубежья в контексте эпохи («Смирновские чтения»). Сборник статей по итогам 2 Международной научной конференции. Под ред. Л.Ф. Алексеевой, В.Н. Климчуковой, С.В. Крыловой. М., МГОУ, 2016. С. 152–155.*
5. *Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи. Составление, подготовка текстов, примечания и вступительная статья В.В. Перхина. СПб., Алетейя, 2002. 380 с.*

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Руденко Мария Сергеевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова; e-mail: liza_rudenko_1996@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Rudenko Maria Sergeevna – Candidate of Philology, Senior Lecturer, Department of History of Modern Russian Literature and Modern Literary Process, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University; e-mail: liza_rudenko_1996@mail.ru

АНТИНОМИЯ «БОГ» – «БЕЗБОЖИЕ» В ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ ИВАНА ЕЛАГИНА

Аннотация. В статье рассматриваются лирические произведения И. Елагина, входящие в сборники «По дороге оттуда» (1953), «Отсветы ночные» (1963), «Косой полёт» (1967). Автор статьи ставит задачу: используя сравнительно-сопоставительный и герменевтический методы анализа, изучить явление антиномии «Бог» и «безбожие», которое выражается в столкновении полного ощущения человеческой безысходности с желанием обратиться к высшим силам. Акцентируется внимание на трансформации художественных образов, экзистенциальном мотиве обречённости человеческого бытия. В связи с этим в заключении отмечается как опосредованное существование категорий «Бог» и «безбожие», так и их взаимодействие в едином пространственном поле на различных этапах творчества И. Елагина.

Ключевые слова: экзистенциализм, Бог, безбожие, Создатель, бытие, художественное пространство, русская поэзия.

Andrey V. Sazonov

MRSU

Moscow Region, Russia

ANTINOMY "GOD" – "GODLESS" IN EXISTENTIAL LYRICS BY IVAN ELAGIN

Abstract. The article analyses the lyrical works of I. Elagin from his poetry books "On the way out" (1953), "Night reflections" (1963), "Slanting flight" (1967). The main goal of the paper is to study the phenomenon of the antinomy of "God" and "godlessness" using comparative-contrastive and hermeneutical methods of analysis. The antinomy is expressed in the collision of a complete sense of human hopelessness with the desire to reach out to a higher power. Much attention is given to the transformation of poetic images and an existential motive of the doom of human existence. In conclusion both the mediate existence of the categories "God" and "godlessness", and their interaction in a single spatial field it are marked at various stages of I. Elagin's work.

Keywords: existentialism, God, godless creator, existence, artistic space, Russian poetry.

Иван Елагин (1918–1987) является одним из самых запоминающихся авторов второй волны русской эмиграции. Основополагающая роль в лирике И. Елагина принадлежит вопросам экзистенциальной и онтологической направленности. Поэт часто обращается к таким ключевым категориям экзистенциализма, как страх, жизнь, смерть, дорога, любовь и разлука. Особенность художественного воплощения мотива дороги, любви и разлуки в философской лирике И. Елагина была исследована ранее. Не останавливаясь подробно на этом вопросе, сошлёмся на статьи Л.В. Толстобровой и М.А. Аразовой, в которых исследователи приходят к выводу о том, что экзистенциальные категории, выраженные посредством мотивов дороги и любви, в поэзии И. Елагина носят неоднозначный характер: лирический герой произведений, подобно автору, страдает от бесконечных войн, разрушений, страхов и предательств, что олицетворяет всю онтологическую и социальную дисгармонию XX века [1, 5].

Нами рассматривается другая сторона экзистенциальной направленности лирики автора: антиномия «Бог» и «безбожие».

Иммануил Кант трактует понятие антиномии как конфликтное столкновение разума с самим собой, которое возникает при попытке достичь абсолютной истины [4, с. 333]. В контексте понятий «Бог» и «безбожие» в лирике И. Елагина такое столкновение проявляется как полное ощущение безвыходности и обречённое принятие судьбы, которое сменяется желанием обратиться к высшим силам. В произведениях поэта запечатлевается как опосредованное существование человека и Создателя, так и их прямое взаимодействие в художественном пространстве избранных произведений автора.

Несмотря на разнообразие тематического каркаса творчества И. Елагина, большая часть его стихотворений несёт отпечаток катастрофичности того времени, той эпохи, в которой пребывает автор. Например, «театральные мотивы в мортальном ключе» и вообще тему смерти увидит в елагинском Петербурге А.А. Хадынская [7, с. 49, 50]. Поэтические образы, «заимствованные из военной и насильственной лексики», отметит в любовных стихах поэта М.А. Аразова [1, с. 37]. Исследователи справедливо считают Елагина продолжателем «трагической линии поэзии русского рассеяния» [6, с. 70]. Это объясняет экзистенциальную направленность многих его произведений. Вариации ощущения безнадежности и контрастного с ним перехода к спасительной вере нередко прослеживаются в стихотворениях И. Елагина.

Уже в стихотворении «Млечный путь осел на колею», вошедшем в сборник «По дороге оттуда» (1953), возникает экзистенциальный мотив обречённости человеческого бытия. Лирический герой задаётся «вечным» вопросом: «Кто мы? Для чего мы и откуда – / Проволокой звезда обнесены?» [3, т. 1, с. 112]. Вопрос, обращённый к высшей силе, имеющей воплощение в образе Будды, остаётся неразрешённым. Вместе с тем заметна внутренняя тревога лирического героя. Он отождествляет себя с греховным современным обществом, которое, по его мнению, давно деградировало: «Говорят, Тебе мы снимся, Будда, / Скверные Тебя тревожат сны» [3, т. 1, с. 112]. Тревожность сопровождается особой пространственной спецификой стихотворения: лирический герой осознаёт, что находится в замкнутом мире, обнесённым *колючей проволокою ночи, проволокою звёзд*, из которого нельзя вырваться даже по воле случая. Интонации подчёркнутой обречённости венчаются беспросветным умозаключением: «Так же будет сотни лет спустя. / Ни один не вырвется из клетки» [3, т. 1, с. 112].

Можно наблюдать, что безвыходность высказана и на лексико-семантическом уровне. Употреблённые автором лексемы *колючая проволока, клетка* невольно ассоциируются с ситуацией заключения. Безысходное состояние лирического героя можно рассматривать как проявление «безбожности», поскольку практически отсутствует надежда на какое-либо светлое будущее. Тем не менее, она нередко проявляется: «Зашевелись скорей и тресни, / Души осунувшийся лед!» (стихотворение «Апрель! Я болен этой датой!...») [3, т. 1, с. 112] как показатель глубоко спрятанной в глубине души веры в то, что тягостное бремя когда-нибудь завершится.

«Безбожие» в сборнике И. Елагина проявляется как исход, который лирический субъект не в силах предугадать, но должен принять: «Ты – подброшенная монета, / И гадают *Дьявол и Бог* / Над тобою, моя планета, / На какой упадёшь ты бок» [3, т. 1, с. 113]. Обеспокоенность лирического субъекта стихотворения «Ты – подброшенная монета» связывается с ничтожностью его положения, невозможностью принятия им глобальных решений относительно будущего всего человечества. Наравне с человеком бессильным становится образ и самой планеты. Страдающая от действий населяющих её, она, вероятно, уже обречена на гибель: «Затрещала твоя Европа, / И портные твои не сошьют», «По тебе пробегают танки, / И пожар по тебе клубит» [3, т. 1, с. 113]. Лексема *портные* заключает в себе отвлечённый образ Создателя, который и сам не может теперь повлиять на всю бедственность положения, царящего в пространстве земного шара: «В торжествующем урагане / Голос Бога уже невесом» [3, т. 1, с. 113]. Лирический субъект

остро ощущает безвыходность, так как время, отвещенное человечеству, истекает: «Этот день – он настанет скоро! / И в последнем огне горя, / Разлетятся твои соборы, / Министерства и лагеря ...» [3, т. 1, с. 113]. Он одинок в своих умозаключениях, остальные равнодушны и даже не замечают приближающийся конец: «Но не слышит земная челядь, / Что уже распаялась ось» [3, т. 1, с. 113].

Бог в художественном пространстве рассмотренных выше стихотворений существует опосредованно, не вторгается в человеческий мир, однако другая тенденция заметна в стихотворении «Черновик», вошедшем в сборник «Отсветы ночные» (1963). Сознание лирического субъекта здесь в определённой степени трансформируется: человек становится более чутким, особым образом вступает в коммуникативную связь с природой. Поставленный в начале стихотворения вопрос кажется незамысловатым: «Что такое зыбь?» [3, т. 1, с. 187], но акцентируя внимание на вещах, заметных лишь поэтическому взору, лирический герой, практически восклицая, отвергает сомнения по поводу присутствия Создателя в его реальности: «И вдруг мне показалось, что вода / Несет гигантских пальцев отпечатки. / О, это дело рук Твоих, Господь. / Ты уличен. Ты создал этот мир» [3, т. 1, с. 187].

Мысль о присутствии Бога в повседневной жизни имеет своё продолжение в сборнике «Косой полёт» (1967): «Бог восхитился шаром, / Взаялся за шар он с жаром» [3, т. 1, с. 281]. Человек и Создатель бытуют в одном пространственном поле – во *вселенной*. Так, лирического героя окружают мирские заботы: «А я себе во вселенной / Дом выстроил четырехстенный», «А я под небом голубеньким / Сижу и играю в кубики», «А я себе для порядку / Сколачиваю оградку» [3, т. 1, с. 281]. Миссия Создателя обретает также земной характер и заключается в облагораживании этого мира. Все краски и предметы, наполняющие материю героя, являются результатом божественного вмешательства: «Бог выгнет коленцем дерево / И краской зеленой мажет», «Бог прикоснется к облаку, / Только погладит по боку – / И облако золотится» [3, т. 1, с. 281]. Противостояние Высшей силы и «скудных» земных деяний можно наблюдать во всей образной структуре стихотворения: «Бог ходит по меридианам...// А я по дорогам шоссейным» [3, т. 1, с. 282].

Лирический герой не имеет возможности встречи с Богом и самостоятельно выбирает свой путь, несмотря на их кажущееся соседство, однако, в связи с этим видоизменяются его чувства. В одном из смысловых центров произведения уже как будто теряется безнадежное настроение лирического героя. Теперь он высказывает необходимость обращения к Богу, чтобы с ра-

достью пребывать в материальном мире: «А для моей души / Нужны купола-кругляши. / Овальности и покатоности / Для радости и для святости» [3, т. 1, с. 282]. Наряду с подобным жизнеутверждающим раздумьем возникшее оптимистическое настроение носит кратковременный характер. Другая смысловая часть стихотворения притягивает читательское внимание к тому, что герой, как и в анализируемых ранее произведениях, испытывает тревожность, высказывая несовершенство мироустройства в глазах и самого Бога: «Все Богу кажется странным» [3, т. 1, с. 282]. Лирического субъекта И. Елагина словно «отбрасывает» в прошлое: уже знакомое состояние безвыходности возникает в связи с неосуществимостью преодоления человеком земных границ («А в небе моем, как вены, Проволоки и антенны» [3, т. 1, с. 282]). Следует указать и на то, что спустя долгое время автор вновь употребляет в произведении лексему «проволока». Она, как пелена, обволакивает художественное пространство лирического субъекта, не предоставляя возможности вырваться из него. Мотив обречённости, выявленный нами ранее, в зрелой лирике И. Елагина также сопровождается вопросом экзистенциальной направленности, не имеющим своего разрешения. Стихотворение заканчивается душещипательными строками: «Земля моя, колобок, / Куда тебя катит Бог?» [3, т. 1, с. 282].

Таким образом, в лирике И. Елагина 1950-х годов (сборник «По дороге оттуда») поступательно выражается атмосфера «безбожия» по отношению к происходящим событиям. Веру в Бога пока сложно заметить, она лишь пробивается в виде слабой надежды или желания ускорить время. В дальнейшем (сборники «Отсветы ночные», «Косой полёт») художественные образы, созданные автором, трансформируются и продолжают своё существование в новом контексте: Бог и лирический субъект бытуют в одной материи (земной *шар*, *вселенная*). В анализируемых нами стихотворениях обращения лирического героя к Богу, так или иначе, сопровождаются экзистенциальным мотивом обречённости человеческого бытия, который для лирического субъекта выражается в состоянии безысходности и в неосуществимости преодоления человеком земных границ. В этой связи становится объяснимым чувство тревоги и страха, которое испытывает лирический субъект, во многом отражающий переживания самого И. Елагина, что неоднократно подтверждается исследованиями биографов [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аразова М.А. Тема любви в поэзии Ивана Елагина // Уральский филологический вестник. 2017. № 5. С. 37–43.

2. Витковский Е. Состоявшийся эмигрант // Елагин И. Собрание сочинений: В 2 т. М.: Согласие, 1998. Т. 1. С. 5–40.
3. Елагин И. Собрание сочинений: В 2 т./ Составление, подготовка текста, примеч. Е. Витковского М.: Согласие, 1998. Т.1 464 с. Т.2. 348 с.
4. Кант И. Критика чистого разума. Соч.: В 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 3. 740 с.
5. Толстоброва Л.В. Мотив дороги в лирике И. Елагина // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2014. № 5 (20). С. 145–147.
6. Хадынская А.А. «Надо мною небес многоплановость»: интертекст в лирике Ивана Елагина // Гуманитарный вектор. 2021. Т. 16. № 1. С. 65–73.
7. Хадынская А.А. Петербург Ивана Елагина // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2020. № 3 (209). С. 45–52.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Сазонов Андрей Викторович – магистрант 2 курса факультета русской филологии Московского государственного областного университета;
e-mail: rusteacher01@yandex.ru.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Andrey V. Sazonov – 2nd year master's student of the Faculty of Russian Philology of the Moscow Region State University;
e-mail: rusteacher01@yandex.ru.

Семина Анна Андреевна

МГУ имени М.В. Ломоносова

Москва, Россия

ТВОРЧЕСТВО БОРИСА ПОПЛАВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ РУССКОГО ЮРОДСТВА

Аннотация. В статье рассматривается, как традиция русского юродства преломляется в художественном сознании Б. Поплавского. Парадоксальность мышления, провокационность, неортодоксальность, религиозный максимализм, бунт против красоты и благополучия, стремление к экстазу, аскетизму и отречению от собственного «я» запечатлелись в его статьях и дневниках, в некоторой степени проецируясь также и на поэтику художественных текстов. Метод автоматического письма сопоставляется с юродской глоссолалией – словом сакральным, намеренно затемненным и недосягаемым обывателю.

Ключевые слова: Поплавский, литература русского зарубежья, юродство.

Anna A. Semina

MSU named after M.V. Lomonosov

Moscow, Russia

WORKS BY BORIS POPLAVSKY IN THE CONTEXT OF THE TRADITION OF RUSSIAN HOLY FOOLISHNESS

Abstract. In the article the author researches, how the tradition of Russian holy foolishness reflects in artistic consciousness of Boris Poplavsky. His paradoxical thinking, edginess, unorthodoxy, religious maximalism, the revolt against the beauty and well-being, the aspiration for ecstasy, austerity and self-denial imprinted in his articles and diaries, in some way being projected at his literary texts too. The method of an automatic writing is compared with the glossolalia of a holy fool, which is the sacral word, that is opaque and incomprehensible for a philistine.

Keywords: Poplavsky, Russian émigré literature, holy foolishness.

Наследие Б. Поплавского, который при жизни «коробил многих какой-то дикой смесью самобытности и испорченности» [4, с. 9–10], все чаще привлекает внимание современных исследователей. Уникальность поэта обык-

новенно объясняется тем, что в его творческой лаборатории можно обнаружить органичный синтез русской и французской культурных традиций. В то же время, как пронизательно замечает Ю.В. Матвеева, «зачем-то ему нужно было чувствовать себя русским – богемным, униженным, юродствующим, страждущим. Быть может, “русскость” обеспечивала ему... необходимый ресурс чисто экзистенциальных смыслов» [12, с. 76]. В дневниках Поплавский вскользь упоминает юродивость как органически присущую поэту черту: «... где поэту в своей душе искать истинно-поэтического, ценного? Обычно дается ложный ответ: в прекрасном, стыдясь и чуждаясь своей юродивости и тривиальности» [16, с. 413]. В этой связи представляется, что, несмотря на справедливо отмечаемый исследователями его «религиозный синкретизм» [13, с. 213], самобытность Поплавского и специфика его художественного сознания генетически восходят к православным основам и, в частности, к традиции русского юродства, чьи контуры в его творчестве и судьбе действительно проступают довольно отчетливо. Неслучайно в поздних его стихах различают «больше мистического, выступающего на границе античности и христианства, напоминая о Розанове» [10, с. 614].

Сегодня осмысление феномена юродства, в том числе и в качестве проекции на художественные стратегии писателей, переживает настоящий подъем [14; 5; 7; 8]. Как известно, юродивые публично симулировали сумасшествие, провоцировали окружающих и эпатировали их «нарочитой разнузданностью» [9, с. 7]. Подобные действия были призваны передать человечеству некое иносказательное послание и привести его к покаянию. Наиболее характерными признаками юродского модуса поведения считаются дидактический пафос, зрелищность и протест [15, с. 81]; при этом для достижения благой цели юродивый может вести себя провокационно и даже агрессивно [9, с. 19].

В рецензии на дневники Поплавского Н. Бердяев (которого поэт интересуется «как духовное явление, как крик души, погибающей и спасающейся» [3, с. 445]) говорит о характерной для Поплавского и для его героев «любви к скандалу», которая «есть надежда пережить экстаз, освобождение от всего и всех» [там же]. Поплавский, по представлениям Бердяева, стал «жесткой стремления к ложно понятой максималистской святости» [3, с. 444]; он «хотел жизни по благодати, жизни экстатической» [там же]. Действительно, Поплавский много размышляет об экстазе, особенно в статье «По поводу...» (1930), где, помимо прочего, он рассуждает об экстатической природе творчества как такового: «... экстаз есть правдивая жизнь, экстаз есть долг, и все остальное – ложь. То есть те же вещи и события, но вне религиоз-

ного их ощущения – пустота и нереальность. <...> Может быть, Бодлер находился в мистическо-сексуальном экстазе, Пруст – в экстазе фобическом, Ибсен – в экстазе справедливости, а Чехов – в самом глубоком – в экстазе слез» [16, с. 68]. Смысл экстаза, по Поплавскому, заключен в преодолении страха: «Ибо после известной точки становится возможным осуществить все страшное, все заветное, писать так, как совесть требует, а у мистиков – победить логику – самосохранение ума» [там же]. Экстаз, таким образом, обеспечивает поэту необходимую творческую смелость, ведь «говорить нужно “цинично и с непорочностью”» [16, с. 414]. Трудно не заметить, насколько подобные суждения близки мироощущению юродивого, которому требуется немало мужества и экстатического бесстрашия, чтобы расшатать нормы благопристойности.

Провокационность была присуща Поплавскому и в быту, о чем красноречиво свидетельствует запись в дневнике от 1933 г.: «И дома лопнуло, провалилось по ничтожному поводу (из-за молока), разбросал мебель, повалился на пол в иступлении, наслаждении, отвращении, отчаянии, пропадай все, странно, сладко даже было лежать среди побитой посуды... лицом на линолеуме среди воды, как в крови...» [16, с. 352]. В то же время эксцентричное поведение было частью его художественной стратегии, ведь символистская идея жизнетворчества Поплавскому очень близка. В воспоминаниях Н. Татищева можно обнаружить суждения поэта о значении эпатажа в пророчестве (и, следовательно, в искусстве, понимаемом им профетически): «Пророк, который перед началом представления станцует качучу или чарльстон, несомненно, острее поразит, чем тот, который прямо начнет со слез» [16, с. 492].

Провокационность юродивого исследователи возводят к античности, ведь непосредственными предшественниками юродивых были киники [9, с. 27]. Интересно, что Г.П. Федотов отмечает присущий Поплавскому цинизм – который, однако, оказывается для поэта собственной специфической стратегией обретения Бога: «В разложении, в имморализме есть своя негативная мистика, которая может в любой момент обернуться позитивной... До этой огненной точки никто из парижан не дошел. Может быть, Поплавский был всех ближе к ней... Под маской цинизма он воспитал в себе мистика. Он боролся с Богом, с какой-то злобой вгрызаясь в непостижимое, и Бог не давался ему...» [17, с. 20–21] Антиномичность духовного облика Поплавского, о которой рассуждает Федотов, созвучна антиномичной сущности юродивого: он тоже руководствуется логикой парадокса, ведь его миссия заключается в том, чтобы обнажить фальшь массовых стереотипов, «по-

казать, что вроде бы очевидное в действительности обманчиво» [9, с. 7]. Парадоксальность была в высшей степени присуща и мышлению Поплавского, что подтверждается его богатым прозаическим наследием (с характерными, к примеру, такими утверждениями, как его вполне «юродский» тезис о том, что «все люди высшие, и чем ниже и темней человек, тем выше» [16, с. 45]).

В Послании ап. Павла представлено религиозное обоснование феномена юродства: «...кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным ... Ибо мудрость мира сего есть безумие пред Богом» (1 Кор. 3:18–19). При этом важно отметить, что основная цель усваиваемой юродивым роли безумца – «скрыть от мира» собственное духовное совершенство [9, с. 12]. Чтобы спастись от тщеславия, юродивый совершает действия, которые вызывают осуждение общества, и часто внешне выглядит легкомысленнее и проще, чем в действительности является. Так, современникам были непонятны богатый опыт религиозно-мистических переживаний и напряженная внутренняя работа Поплавского, уделявшего молитве и медитации по несколько часов каждый день. Показательны воспоминания А. Седых: «Жил он больше по ночам, а днем лежал в своей комнате на кровати, лицом к стене. Когда я приходил и спрашивал, почему он валяется без дела, Борис в стенку отвечал:

– Не мешай. Я – молюсь!

Признаюсь, в Поплавском было много порочного и отталкивающего, – его физическая неопрятность и привычка придумывать несуществующие вещи. И за всем этим я, да и не я один, как-то проглядел внутренний мир этого человека, его постоянную и страстную борьбу с самим собой, его богоискательство и трагический тупик, в котором Поплавский, в конце концов, очутился» [4, с. 85].

Часто в дневниках и статьях Поплавский рассуждает в духе поистине юродского страха перед грехом тщеславия: «Как стыдна святость и как далек еще мой вечный идеал – Мистический интегральный нюдизм» [16, с. 134]. По-видимому, в этом идеале можно различить черты юродской наготы, юродского бесстрастия – и экстатичности, которая делает их возможными. Как отмечает Е. Герцык, в основе юродства лежит «порой непонятное для разума втаптывание духа в грязь мира» [6, с. 101], при этом «юродивый то плюет на храм Божий и богохульствует, то вдруг голубиностью своей возлетает над самой святостью» [там же]. Подобное неровное и часто эпатазирующее отношение к религиозности присуще и Поплавскому – в его

понимании «*религиозный человек необходимо немного аморален*»¹ [16, с. 299]. Характерна запись в дневнике от 1934 г. о творчестве: «Не пиши систематически, пиши животнo, салом, калом, спермой, самым мазаньем тела по жизни, хромотой и скачками пробуждения, оцепенения свободы, своей чудовищности-чудесности... Попытайся дать почувствовать, как тебя мучает Бог, как ты его ненавидишь за это, как античное животное, за которым охотится сильнейший его, как травит тебя Бог в твоём мифологическом болоте, как преследует, тяжело дыша ...» [16, с. 380–381]

Как и скоморох, юродивый также принадлежит смеховой культуре, однако смех юродивого полон скорби, и «смеяться над ним могут только грешники <...>, не понимающие сокровенного, “душеспасительного” смысла юродства. Рыдать над смешным – вот благой эффект, к которому стремится юродивый» [15, с. 81]. Подобные наблюдения о смехе юродивых созвучны специфике религиозности Поплавского, на которую обращал внимание Н. Бердяев: «Он ищет Иисуса униженного, слабого, обливающегося слезами. Ему близко лишь уничтожение Христа, Его кенотический образ. И совершенно чужд царственный образ Христа ...» [3, с. 445] Размышляя о природе православия в рецензии на «Путь», Поплавский отмечает в этом направлении христианства «особую софическую атмосферу», которая отражена «в несказанной нежности песнопений, в кротком культе юродства и нищеты, в коленопреклонении, в молчании, в мистической темноте православия» [16, с. 84]. По этой причине, с его точки зрения, православный Христос «трости надломленной не переломит, он весь в жалости, всегда в слезах ...» [там же].

В этом отношении показательна также статья Поплавского «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» (1930), где он, упрекая Пушкина за иронический характер некоторых сочинений, замечает, что для русской души «все серьезно, комического нет, нет неважного, все смеющиеся будут в аду» [16, с. 47]. В статье «По поводу...» данная мысль получает развитие: «Лермонтов – первый русский христианский писатель. Пушкин – последний из великолепных мажорных и грязных людей Возрождения. <...> Лермонтов огромен и омыт слезами, он бесконечно готичен. “Ибо христиан – это тот, кто часто плачет, тот же, кто плачет постоянно, – тот святой”» [16, с. 78].

Характерное для Поплавского, по выражению Е. Менегальдо, «недоверие ко всем религиозным институтам» [13, с. 215], которое регулярно раз-

¹ Здесь и далее в цитатах курсив Б. Поплавского. – А.С.

водило его с разного рода религиозными общинами и толкало на путь мучительных индивидуальных духовных поисков, созвучно неортодоксальности юродивого. Последний также «состоял в чрезвычайно своеобразных отношениях с церковью» [15, с. 130], и даже локусом его деятельности была паперть – «нулевое пространство, пограничная полоса между миром светским и миром церковным» [15, с. 131]. А.М. Панченко также обращает внимание на то, что социальная значимость юродивых и церкви всегда находилась в противофазе: влияние юродивых возрастало в те времена, когда церковь переживала кризис [15, с. 132].

Очень много от блаженного было и в эмигрантском образе жизни Поплавского. Как отмечает В. Казак, его «жизненные условия... были крайне тяжелыми, он жил в нужде, часто и в нищете» [10, с. 613]. Знакомые поэта подтверждают это свидетельство: «Бывали периоды, когда Поплавский не имел ничего – кроме пары худых штанов и рваной фуфайки на смуглом теле» [4, с. 86]. В то же время подобный аскетизм был не только вынужденным, но и сознательным его способом приблизиться к Богу в своих духовных поисках: «В совершенном покое, до отказа “выкатив” коричневую грудь, прохожу я одною ногою по воде (левая подошва пьет воду), другою ногою в огне (правый резиновый башмак греет), нарочно усиливая, сгущая нищету своего лица (не бреюсь) и своего платья (люблю рвань), тогда, когда я победил всякую жажду и усумнился в счастье Иисуса» [16, с. 432–433]. В письме Ю. Иваску от 1932 г. он признается: «меня *только христианство* удерживает от чистого коммунизма, ибо я всюю душою ненавижу деньги и их мораль» [16, с. 484].

Стержневой смысл подвига юродства заключался в отказе праведника от собственной личности, в его растворении в людской массе. Неслучайно инициационным эпизодом юродской агиографии часто становилось принятие блаженным иного имени, которое не связано с его мирским прошлым. В этой связи характерны наблюдения Бердяева, который видел основной недостаток в отношении Поплавского к миру в его «имперсонализме», поскольку «с этим связана крайняя изменчивость, которая находится на грани измены самому себе» [3, с. 445]. В письме Ю. Иваску от 1930 г., описывая нравы русской богемы в Париже, Поплавский жертвенно заявляет о своей готовности к саморастворению в толпе: «Эту среду я люблю, всех жалко, и хочется быть таким же. То есть спать на улице, напиваться и плакать» [16, с. 482]. В сходном ракурсе предстает в дневниках и его Иисус – «неученый, низкого происхождения, дрожащий от страха, водящийся с порочными» [16, с. 427]. Для поэта, по его собственному признанию, «абсолютно инди-

видауального нет ничего. Абсолютно несимптоматичного, не отражающего целое духовной жизни...» [16, с. 412] Творческий процесс в его системе координат – явление имперсональное, подобное откровению: «не я думаю, а мышление происходит во мне...» [16, с. 428].

Общеизвестно тяготение юродивых к глоссолалии, к изречению фраз, смысл которых непонятен обывателю: «Юродивый в жизненной практике демонстрирует использование иносказания, тропа, активизирующего сознание реципиента. Привлекательность этого приема – в выделении несколько туманного, зато широкого и объемного значения» [14, с. 104]. По словам Н. Берберовой, в Поплавском также «была “божественная невнятица”, чудесная образность видимого и слышимого» [2, с. 315]. Как вспоминал Н. Татищев, «главной и единственной темой размышлений, писаний и разговоров Бориса был страдающий, убиваемый и почти не понятый Христос.

– Почему ты пишешь об этом непонятно? – спрашивали Поплавского.

– Потому что об этом нельзя прямо сказать, ни одного слова...» [16, с. 503]

Уже в ранних дневниках (от 1921 г.) он замечает: «Творчество, что та же молитва» [16, с. 188]. Для Поплавского «поэтическое озарение всегда таинственно и религиозно» [16, с. 503]; поэзия «есть рассказ о том, как Бог... пронизывает человека» [16, с. 413]. Как и юродивый, Поплавский презирует рассудочное знание, обращаясь напрямую к подсознанию и черпая силы для творчества именно в нем (наглядное подтверждение тому – «Автоматические стихи»). В статье «Заметки о поэзии» он выводит свое поэтическое кредо, можно сказать, в духе андреевского «вестничества»¹: «Не следует ли писать так, чтобы в первую минуту казалось, что написано “черт знает что”, что-то вне литературы? Не следует ли поэту не знать – что и о чем он пишет?» [16, с. 19] Явственно различимо в данном фрагменте представление о поэте как о некоем орудии высших сил, для которых он выступает не более чем проводником, медиумом. В другой статье («Об осуждении и антисоциальности») Поплавский развивает эту мысль: «Сейчас можно писать лишь для тайновиденья и удовлетворения совести, и лучше всего темным сибиллическим языком Джойса и Жуандо. Литература возможна для нас сейчас лишь как род аскезы и духовиденья, исповеди и суда...» [16, с. 60] Размышляя в

¹ «Вестник – это тот, кто, будучи вдохновляем даймоном, дает людям почувствовать сквозь образы искусства в широком смысле этого слова высшую правду и свет, льущиеся из миров иных» [1, с. 534]. Хотя трактат «Роза мира» был закончен только в 1958 г., очевидно, насколько подобный мистический угол зрения был близок Поплавскому.

статье «По поводу...» об автоматическом письме, он недвусмысленно обозначает генезис своего творческого метода: «Этим способом искони пользовались медиумы и визионеры...» [16, с. 80]. Рассуждая о поэзии как о «темном деле», Поплавский продолжает развивать тему экстатического творчества: «такой стихотворец, как во сне или в припадке, бросается в свое стихотворение; <...> и только тогда стихотворение есть откровение, и поэзия больше стихотворца» [16, с. 20].

Верный дионисийской стороне ницшеанской дихотомии, Поплавский в статье называет Аполлона «упадочной любовью греков», тем самым указывая на несостоятельность его проявлений в поэтическом творчестве. Очевидно, что юродствующему также гораздо ближе дионисийское начало, с его культом вакхической разнузданности, интуиции, экстаза и вдохновения. В художественной системе Поплавского, как и в случае юродивого, слово, будучи сакральным, для обывателя должно оставаться «темным». В этой связи показательны наблюдения А.И. Чагина, который отмечает, что поэтическое слово в творческой лаборатории Поплавского было «сродни ноте или аккорду в симфонии», т.к. его смысл часто заслонялся общим мелодическим потоком, ведь Поплавскому было важнее, «как сливается, переплетается это звучащее мгновение с другими, участвуя в создании единой мелодии» [18, с. 170–171]. Этим же, по мысли исследователя, объясняется активное обращение поэта «к заведомо “неточным словам”», которые были ему необходимы в осуществлении «более важной... “музыкальной” задачи» [18, с. 171]. В статье «Среди сомнений и очевидностей» (1932) Поплавский заметил: «Художник прав, лишь когда пифически, пророчески импульсивен, но как личность – вполне пассивен относительно своего духа; он как бы мист (участник мистерии) подземного экстатического культа, и как далеко от него рациональное, произвольное творчество инженера или метафизика – строение сознательное и волевое, идеал дневного надземного солнечного культа...» [16, с. 112].

Разграничивая русское юродство с византийским, С.А. Иванов отмечает, что именно на Руси «“похабство” на поздней своей стадии превращается в форму общественного протеста...» [9, с. 376], поскольку в качестве отдельного института юродство складывается одновременно с самодержавием и воспринимается обществом в том числе и «как форма божественного контроля за властью» [9, с. 265]. В художественном сознании Поплавского также можно расслышать бунт – этический и эстетический. Подобно юродивому, он декларирует отказ от всего прекрасного внешне и, следовательно, от искусства (в связи с чем весьма характерны рассуждения о «правильно по-

нятом художественном анархизме» [16, с. 412]): «Искусства нет и не нужно. Любовь к искусству – пошлость, подобная пошлости поисков красивой жизни» [16, с. 45]. В статье «По поводу...» он восклицает: «С какой рожей можно соваться с выдумкой в искусство? Только документ. И разве святые и мистики выдумывали?» [16, с. 78] По замечанию Г. Адамовича, Поплавский тяготел «к разрушению форм и полной грудью дышал лишь тогда, когда грань между искусством и личным документом, между литературой и дневником начинала стираться» [4, с. 14–15]. И действительно, сама мысль о читателе как соглядатае тех или иных движений души автора рождает в Поплавском отрицание литературного труда как формы кокетства. В 1930 г. он пишет: «Хочется быть красивым и замечательным. Конец. Эстетика. Пошлость. Литературщина. Но нельзя и в жизни жульничать и писать хорошие стихи. У жуликов не только особые повороты головы и особые манеры, но и особые стихи. А не жульничать – значит терпеть поражения...» [16, с. 47]

В этой связи литература приемлема для Поплавского лишь как «аспект жалости» [16, с. 46], ее эстетическая ценность в статьях им опровергается (едва ли она, впрочем, опровергается его музыкально-совершенной поэзией, что в очередной раз подтверждает мысль о парадоксальности и противоречивости его суждений): «Разве всякая красота не зловеще отвратительна в своем совершенстве... Красивая и чистая духовная жизнь – такая же пошлость, как и красивое искусство» [16, с. 45]. Мещанские идеалы его современников, пусть даже и высокоинтеллектуальные, не могут удовлетворить тоскующей по Абсолюту души поэта: «цели человечества, великое отвращение к коим характеризует “святую болезнь” его творческих душ, – чувственно-утилитарная синяя птица джек-лондонского Мартин Идена в интеллектуально-утилитарной цели» [16, с. 253].

Логически закономерным продолжением этой мысли становится бунт Поплавского против обывательского благополучия, которое закрывает человеку духовное зрение и низводит его до уровня филистера. Невозможность разделить судьбу всех «неудачников» вызывает в его душе едкое чувство стыда: «Стыдно быть счастливым, стыдно быть красивым, стыдно быть умным, стыдно быть, когда столько вкушаемы червием...» [16, с. 297]. Известно, что юродивые сознательно стремились к гонениям, чтобы хоть отчасти уподобиться Христу в Его страданиях. Для Поплавского также весьма характерна органическая неспособность к индивидуальному благополучию: «Христос, Сократ и Моцарт погибли и сиянием своего погибания озарили мир. Ясно, что удаваться и быть благополучным – греховно и мистически неприлично. Может быть, даже и духовно погибать необходимо – агонизиро-

вать нравственно» [16, с. 46]. Таким образом Поплавский указывает на цену духовного совершенства; отмечает, что после Христа уже «невозможно радоваться», поскольку Он «отравил нам, удачникам, источники жизни» [16, с. 297]. В дневниках бунт Поплавского выглядит еще более эпатазирующим: «Жирное самолюбование полунощных удачников, бросающих вызов мщению неба. О вы, с утра в шелках, в полдень в ярких одеяниях, ведущие приличные беседы и вполне доступные прикосновению, насколько мне милее зловонная нагота пустыни, усеянной античными руинами, скорпион, запутавшийся в волосах, и рот, полный дерьма. Безумная сила добровольно принятой муки ...» [16, с. 385–386] По его словам, «правда ... жалости и смерти требует равнодушия к своей удаче» [16, с. 324], а логическим итогом следования этому вектору в земном существовании часто оказывается «смерть под забором от слез, с совершенно растерзанным сердцем, не смоги никому помочь, прокляв, в сущности, жизнь» [там же].

Продолжает данную мысль статья «С точки зрения князя Мышкина» (1933), где в исповедальной форме приводится апология культа поражения и неудачи: «В общем, я всегда мечтал быть тем неотразимым клоуном с солнцем на груди и луной на спине, который так хорошо играет на мандолине и на все имеет ответ, а оказывался вечно именно другим, его партнером, который всегда под самый конец теряет огромные штаны и уходит с трагическим видом и яичницей на голове» [16, с. 134]. Было бы лишним упоминать, насколько помещенный здесь в сильную позицию заглавия образ князя Мышкина также близок юродивому (неслучайно Достоевский дает своему роману столь красноречивое заглавие).

Ключевой и «программной» для раскрытия специфики воплощения традиции юродства в художественном сознании Поплавского является его статья «Об осуждении и антисоциальности», в которой он сопоставляет уход Толстого и Рембо от литературной деятельности и – шире – от человеческого общества. В поступке Толстого, по мнению Поплавского, не было никакого величия, поскольку Толстой решился на него уже в столь преклонном возрасте, что его бегство представляется поэту не лишенным расчетливости. В Рембо же, напротив, Поплавский видит подлинное величие души – души, которая постигла суть литературной среды и ужаснулась ей: в лице Рембо, по его словам, «литературный мир встретился на мгновение с чем-то совершенно противоположным, совершенно неподкупным и твердым, как алмаз» [16, с. 56].

Интересно, что в Рембо Поплавский выделяет те особенно ценные для него черты и поступки, которые характерны для юродивого: «И никто не

мог понять, почему так груб был он всегда, как будто ему всегда было стыдно за тех, с кем он говорил. Не могучи вынести, мучаясь нестерпимо, Рембо часто, не заходя домой, уходил куда глаза глядят на целые месяцы под дождем и снегом «есть воздух, землю и камни»» [там же]. В связи с этим показательны воспоминания современника Поплавского о его выступлении на вечере Союза молодых поэтов: в тот день он активно защищал «грубость в искусстве <...>, необходимую в трагические эпохи. Упомянув о греческих циниках, нарушавших “хороший тон” во имя правды, он призывал писателей следовать их примеру и заниматься самыми серьезными вопросами, ибо “никто не имеет права говорить о ‘хорошеньком’, пока существует хоть один страдающий”» [19, с. 258–259]. Очевидно, насколько в апелляции к греческому кинизму Поплавский близок юродивым, которые также испытали влияние кинической традиции. Далее в упомянутой статье рассуждения Поплавского практически воспроизводят диалектику мышления юродивого: «Ненавидеть мир, ненавидеть себя, ненавидеть человека – какая это свобода, должно быть, какая неподкупность; ибо, все жалея, будучи снисходительным ко всему, не теряем ли мы мерило, снисходя, не опускаемся ли сами. <...> ... именно ненавидеть себя очищает душу. Абсолютный ненавистник не обладает ли чем-то, во имя чего, сравнивая с чем, он ненавидит, ненависть за правду есть подвижничество, и оно почти столь же трудно, как и подвижничество любви» [16, с. 57].

В дневниках, намеренно превращенных Поплавским в беспощадный протокол разнообразных движений души, пребывающей в мучительных поисках Бога, обращает на себя внимание столь же категоричная требовательность к себе: «вместо 4-й молитвы заснул, как скот» [16, с. 237]; «заснул, не молясь, как свинья» [16, с. 204]. Подобные свидетельства перекликаются с наблюдениями С.А. Иванова, который отмечает негативный максимализм юродивого: последний «хочет взорвать мир, потому что тот “тепл, а не горяч и не холоден”» [9, с. 382]. В статье «Об осуждении и антисоциальности» Поплавский отстаивает принципиальное право писателя быть маргинальной, выпавшей из системы общественных отношений фигурой, ведь, в соответствии с эсхатологическими прозрениями поэта, «мир сейчас больше, чем когда-нибудь, нуждается в осуждении, в изобличении его неподкупными» [16, с. 59].

Таким образом, в художественном сознании Бориса Поплавского различимы контуры традиции русского юродства, которая преломляется не только в его миропонимании, но и в нарочито затемненной поэтической ткани его стихов. Характерные для Поплавского парадоксальность мышления,

провокационность, религиозный максимализм, бунт против красоты и житейского благополучия, стремление к экстазу, аскетизму и отречению от собственного «я» запечатлелись в его статьях и дневниках, проецируясь и на поэтику художественных текстов, по отношению к которым он видел себя скорее скриптором, чем автором, ведь их происхождение, по его представлениям, имело имперсональную, надличностную природу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Д.А. Роза мира. СПб., 2020. 864 с.
2. Берберова Н.Н. Курсив мой. Мюнхен, 1972. 709 с.
3. Бердяев Н.А. По поводу «Дневников» Б. Поплавского // Современные записки. 1939. № 68. С. 441–446.
4. Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993. 184 с.
5. Гаврилов В.В. Творчество Н. Глазкова как апология свободы // Филологический вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2020. № 1. С. 82–92.
6. Герцык Е.К. О Путиях / Бонецкая Н. К. Антроподицея Евгении Герцык // Вопросы философии. М., 2007. № 10. С. 89–120.
7. Горичева Т.М. О священном безумии. Христианство в современном мире: философские эссе. СПб., 2015. 580 с.
8. Заринов И.Ю. Игра как основа и фактор культуры: лицедейство – юродство – шаманство // Вестник антропологии. 2021. № 2. С. 198–213.
9. Иванов С.А. Блаженные похабы: Культурная история юродства. М., 2005. 448 с.
10. Казак В. Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года / пер. с нем. London, 1988. 922 с.
11. Летаева Н.В. Феномен жалости в прозе младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2021. № 3 (36). С. 287–290.
12. Матвеева Ю.В. Творчество Бориса Поплавского: к вопросу культурной и языковой идентификации // Сибирский филологический журнал. 2008. № 3. С. 75–80.
13. Менегальдо Е. Поэтическая вселенная Бориса Поплавского. СПб., 2007. 264 с.
14. Мотеюнайте И.В. Восприятие юродства русской литературой XIX–XX веков. Псков, 2006. 302 с.
15. Панченко А.М. Смех как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньирко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 72–153.

16. *Поплавский Б.Ю.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма. М., 2009. 624 с.
17. *Федотов Г.П.* О парижской поэзии // *Федотов Г.П.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 9: Статьи американского периода. М., 2004. С. 16–24.
18. *Чагин А.И.* Пути и лица. О русской литературе XX века. М., 2008. 600 с.
19. Числа. 1930–1931. № 4. 296 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Семина Анна Андреевна – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова;
e-mail: seminaaaa@yandex.ru.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Anna A. Semina – candidate of philological sciences, teaching fellow, Department of the History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Lomonosov Moscow State University;
e-mail: seminaaaa@yandex.ru.

АВТОР И ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В ПОЭЗИИ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

Аннотация. В статье рассматриваются литературоведческие категории «автор», «лирический персонаж», «субъект лирики», а также их реализация в поэзии М.И. Цветаевой. В преддверии анализа даются сформулированные теоретиками определения названных понятий, приводятся примеры их воплощения в поэтических текстах. Являясь важным формально-смысловым элементом, лирический субъект становится личностным или множественным голосом, донося до читателя духовные веяния эпохи.

Ключевые слова: М.И. Цветаева, литературоведческие категории, автор, лирический персонаж, субъект лирики, голос автора, дух эпохи.

Anastasiya M. Tinyakova

MRSU,

Moscow region, Russia

AUTHOR AND LYRICAL CHARACTERS IN THE POETRY BY M.I. TSVETAeva

Abstract. The article deals with the literary categories “author”, “lyrical character”, “subject of lyrics”, as well as their implementation in the poetry of M.I. Tsvetaeva. On the eve of the analysis, the definitions of these concepts formulated by theorists are given, examples of their embodiment in poetic texts are given. Being an important formal and semantic element, the lyrical subject becomes a personal or multiple voice, conveying to the reader the spiritual trends of the era.

Keywords: M. Tsvetaeva, author, lyrical character, lyrical subject, literary categories, voice of the author, spirit of the age.

Значение поэтического наследия Марины Ивановны Цветаевой (1892–1941) возрастает в современных условиях сохранения культурного кода нации – необходимого ключа к идентификации культурной картины нашей страны.

Актуальность темы статьи для современного литературоведения обусловлена возрастающим к данной проблеме интересом исследователей к проблеме взаимоотношений автора и лирического персонажа, ведущих категорий «автор» и «лирический персонаж», «субъект лирики», принадлежащих к разряду дискуссионных. Об этом свидетельствует вариативность определений в терминологическом аппарате исследователей, предполагающая наличие нескольких формулировок и их обоснований. Вследствие периферийного положения исследований, посвящённых категориям автора и героя, только в последние годы XX столетия проблема вышла за рамки академического изучения и явилась предметом осмысления в учебных условиях.

Рассмотрение литературоведческих категорий «автор» и «лирический персонаж», а также анализ отдельных поэтических текстов М.И. Цветаевой позволит наметить дальнейшие пути изучения лирики.

Термину «автор» (лат. *auctor* – сочинитель, создатель художественного произведения) [10, с. 17] присуща многозначность. «Такого рода многозначность крайне нежелательна для научного термина (слова, точно обозначающего определённое понятие, применяемое в науке)» [7, с. 8]. Данный подход к вопросу говорит о стремлении к однозначности истолкования термина «автор», но сложность созданного авторами художественного мира препятствует упрощенности.

Являясь центральной теоретико-литературной проблемой для целостного понимания и анализа художественного текста, вопрос об авторе многими исследователями ставился в центр интерпретации литературного произведения, исследования его структуры. (М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, Б.О. Корман, В.Е. Хализев [12]).

Классической теорией авторства следует считать интерпретацию М.М. Бахтина, выдвинувшего тезис, что автор – иерархически организованное явление. Разделение *автора* на несколько ипостасей можно обнаружить в записях литературоведа 1970–1971 годов: «Первичный (не созданный) и вторичный автор (образ автора, созданный первичным автором) <...> Создающий образ (то есть первичный автор) никогда не может войти ни в какой созданный им образ» [4, с. 353]. В другом труде логика рассуждений уточняется: «Мы встречаемся <с автором> в самом произведении, однако вне изображённых хронотопов, а как бы на касательной к ним» [3, с. 403] (об авторе-творце). Ещё одну ипостась автора Бахтин видел «вне произведения, как живущего свою биографическую жизнью человека» [3, с. 403] (о биографическом авторе).

Первичный автор – субъект эстетической деятельности, создающая сила. Главная категория при описании первичного автора – «вненаходимость»: «Художник не вмешивается в событие как непосредственный участник его ... он занимает существенную позицию вне события, как созерцатель, незаинтересованный, не понимающий ценностный смысл совершающегося» [3, с. 35].

Вторичный автор – автор, который являет себя в форме и содержании художественного произведения. Как отмечает Ю.В. Короткова, вторичный автор многопланово заявляет о себе на всех уровнях эстетической организации художественного текста: «Вершину иерархии в данном случае образует авторская позиция, воплощенная в сюжетно-композиционной, пространственно-временной и жанровой структуре текста. В основании лежит форма повествования от автора» [8, с. 152].

С широким распространением в русской поэзии Серебряного века «ролевой лирики», которая корнями восходит к XIX веку, связаны яркие жанровые свершения. В новых статьях о лирике появляется новая жанровая дефиниция – ролевая лирика, предполагающая наличие разнообразных форм присутствия автора и героя в поэтических произведениях. Ролевая лирика явила собой синтез двух родов искусства – собственно лирики и драматургии.

Почти всеми поэтами создаётся галерея «лирических субъектов» (термин А. Белого), «вереницы лиц» (термин Ю.Н. Тынянова). Такое разнообразие лирического «я» часто декларирует явное несовпадение с биографическим автором, создание персонажа другого пола: «Я простая девка на баштانه...» (И.А. Бунин), «Стану я, беленькая, тебя целовать...» (А.А. Блок), человека из другой социальной среды: «Я кабацкая царица...» (М.И. Цветаева). К.Д. Бальмонт, Н.С. Гумилёв, В.В. Маяковский пишут за тех, кто ярко и полнокровно чувствует, но не может выразить переживаний и настроений в стихах. Персонажные образы в лирике раскрываются и скрываются за «я», «ты», «вы», «мы», «они».

Теоретически оправданными в этой связи становятся применяемые к поэзии литературоведческие понятия «лирический персонаж», «лирический субъект».

Дистанцированность автора от образа лирического «я» являет читателям комплекс взглядов, ценностей не только самого поэта, но и многочисленных его современников, что находит выражение в системе образов, речевом строе и т. д. Благодаря такой форме взаимодействия автора и лирического субъекта в стихотворения многих авторов становятся «настоящим поэтическим театром» [6, с. 221].

Приведем некоторые примеры из книги стихов М.И. Цветаевой «Лебединый стан». Галерея персонажей здесь весьма разнородна. Лирический персонаж, принимая на себя определенную драматургическую роль, предстаёт как множественный субъект лирики:

Волны и молодость – вне закона!
Тронулся Дон. – Погибаем. – Тонем.
Ветру веков доверяем снести
Внукам – лихую весть... [13, с. 95].

Здесь вырисовывается собирательный образ белогвардейских войск. О приобщённости лирического голоса к событиям того времени, о непосредственном и нескончаемом участии в беге Белого войска (длиною в жизнь не одного поколения) свидетельствует поэтическая речь от первого лица (*погибаем, тонем, доверяем*). Персонажный собирательный образ в контексте общей трагедии выявлен в стихотворении в едином, нераздельном «мы»: «Мы за одно умирали: хаты!» [13, с. 95]. Лирические персонажи в произведениях М.И. Цветаевой иногда выступают одновременно в роли тех, кто совершает действие, воспринимает это действие и его же оценивает.

При диалогической организации текста присутствию персонажей отводится большое значение [см. об этом: 2, 7], лирический субъект наделяется голосом, становится выразителем духа времени. Таким образом, возникает особая коммуникация между автором, лирическим персонажем и читателем:

Кто уцелел – умрёт, кто мёртв – воспрянет.
И вот потомки, вспомнив старину:
– Где были вы? – Вопрос как громом грянет,
Ответ как громом грянет: – На Дону! [13, с. 95].

Поэтическое произведение благодаря такому органическому смешению черт лирического и драматургического приобретает явные признаки поэтического театра. Неслучайно современный исследователь О.И. Федотов подчёркивает, что «большую часть её <Цветаевой> лирических произведений составляют ярко выраженные обращения к ярко выраженному адресату, т. е. тоже, в конечном счете, драматургические монологи» [11, с. 90].

В иных случаях субъект лирики выступает в качестве исторического или мифического персонажа («Сивилла», «Эвридика – Орфею» и др.), мужского «я» («Быть мальчиком твоим светлоголовым...»), живого много-

звучного образа России, устами которой выражено трагическое осознание безвыходности:

Ох, грибок ты мой грибочек, белый груздь!
То шатаясь причитает в поле – Русь.
Помогите – на ногах нетверда!
Затуманила меня кровь-руда! [13, с. 140].

Лирический персонаж в стихотворениях М.И. Цветаевой – это субъект, которому принадлежит высказывание (носитель речи). Он часто неприкрыто выступает как не автор, но «другой» герой, близкий к драматическому. Неслучайно С.Ю. Артёмова пишет, что «адресант, как и адресат, фиктивен у М.И. Цветаевой в посланиях 1923 года» [1, с. 34]. В «Волны и молодость – вне закона!...» и «Кто уцелел – умрёт, кто мёртв – воспрянет...» – таковым является образ Белого войска.

Доминантные категории литературоведения «автор» и «лирический персонаж», «субъект лирики» сложно и выразительно взаимодействуют друг с другом в поэтических текстах М.И. Цветаевой. Лирические персонажи предстают часто героями ролевой лирики, что дает возможность поэту от лица субъекта речи выразить несогласованные друг с другом настроения, разнородные мысли, многогранные переживания и противоборствующие чувства. Являясь важным формально-смысловым элементом, лирический субъект расставляет смысловые акценты в произведении, так и не став голосом автора, он доносит до читателя оригинальное созерцание мира, к которому автор приблизился из пространства своей «внеаходимости».

ЛИТЕРАТУРА

1. Артёмова С.Ю. Лирические жанры сегодня: монография. Тверь: Тверской государственный университет, 2020. 191 с.
2. Банникова Е.Н. Автор в поэтическом творчестве Марины Цветаевой // XX Всероссийская студенческая научно-практическая конференция Нижневартковского государственного университета. Материалы XX Всероссийской студенческой научно-практической конференции. Сборник статей. Ответственный редактор А.В. Коричко. 2018. С. 418–420.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 506 с.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979, 423 с.

5. *Богданова Е.С.* Образ автора и авторская субъектность в методике обучения восприятию художественного текста // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Профессиональное образование, теория и методика обучения. 2016. Т. 11. №6. С. 107–114.
6. История русской литературы XX века. Первая половина [Электронный ресурс]: учебник: В 2 кн. – Кн. 1: Общие вопросы / Л.П. Егорова, А.А. Фокин, И.Н. Иванова и др.; под общ. ред. проф. Л.П. Егоровой. 2-е изд., перераб. М.: ФЛИНТА, 2014. 450 с.
7. *Корман Б.О.* Изучение художественного произведения. М.: Изд-во «Промсвещение», 1972. 113 с.
8. *Короткова Ю.В.* Теория Автора в современном литературоведении: М.М. Бахтин и Р.Г. Назиров // Назировский архив. 2014. №1(3). С. 149–155.
9. *Круглова Т.С.* Ролевая лирика М. Цветаевой в диалогическом аспекте // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2009. С. 74–77.
10. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с. С. 17–18.
11. *Федотов О.И.* Гамлет и Офелия как лирические герои в русской поэзии XIX–XX вв. // Горизонты гуманитарного знания. 2018. № 4. С. 80–142.
12. *Хализев В.Е.* Теория литературы. учеб. для студентов вузов. Изд. 4-е, испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004. 404 с. [Электронный ресурс – режим доступа: https://booksafe.net/read/halizev_valentin-teoriya_literatury-178275.html#p1].
13. *Цветаева М.И.* Если душа родилась крылатой: Стихотворения. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2014. 352 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Тинякова Анастасия Михайловна – магистрант 1 курса Московского государственного областного университета;
e-mail: anst1892@mail.ru.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Anastasiya M. Tinyakova – 1st year magistracy student at Moscow State Regional University;
e-mail: anst1892@mail.ru.

СОВОКУПНОСТЬ УРБАНИСТИЧЕСКИХ МОТИВОВ В РАННЕЙ ПРОЗЕ А.И. КУПРИНА

Аннотация. В статье рассматриваются следующие ранние произведения А.И. Куприна: «Игрушка», «Молох», «Первый встречный». «Погибшая сила», «С улицы», «Осенние цветы». Анализу подвергаются разные облики города в оценке автора: город-цивилизация, город-завод, город-обитатели, город-воспоминание. Несмотря на то, что урбанистическая проблематика проявлена во многих рассказах и повестях писателя, автор статьи сосредотачивает внимание на раннем творчестве, указывая, что именно период 1890-х годов стал ключевым для разработки указанных мотивов в дальнейшем творчестве. Социальный аспект в перечисленных рассказах исследуется вкуче с глубоким психологизмом изображаемых характеров, а также с точки зрения оригинального выражения авторской позиции.

Ключевые слова: А.И. Куприн, урбанистический, город, повествование, рассказ, эпизод, пейзаж, реалия.

Alla O. Tikhomirova

MRSU

Moscow Region, Russia

THE TOTALITY OF URBAN MOTIFS IN THE EARLY PROSE OF A.I. KUPRIN

Abstract. The article examines urban motifs in the early works of A.I. Kuprin based on the material of the following works: "Toy", "Moloch", "The First comer". "The lost force", "From the street", "Autumn flowers". The analysis is subject to different images of the city in the author's assessment: the city-civilization, the city-factory, the city-inhabitants, the city-memory, etc. Despite the fact that urban issues are manifested in many of the writer's short stories and novellas, the author of the article focuses on early creativity, pointing out that it was the period of the 90s of the XIX century that became the key for the development of these motives in further creativity. The social aspect in these stories is explored togeth-

er with the deep psychologism of the characters depicted, as well as from the point of view of the original recreation of the author's position.

Keywords: A.I. Kuprin, urban, city, narrative, story, episode, landscape, reality.

А.И. Куприн в своих многочисленных произведениях часто обращался к природной красоте России, к описанию её необъятных просторов, широких рек, могущественных лесов. Центром его внимания становились и самые дальние уголки провинциальной глуши, и романтика далёких стран, и картины великолепной русской охоты во всей своей ходкости и стремительности. Но помимо названных и других многочисленных образцов запечатления окружающего была ещё одна важнейшая область авторских привязанностей – город, городская цивилизация, источники её силы и слабости.

Писатель, конечно же, в первую очередь был городским жителем, обитал в Москве, Киеве, южных городах, Гатчине и, наконец, в Париже. Когда речь заходит об урбанистической тематике в прозе Куприна, вспоминают, в первую очередь, его знаменитый «Чёрный туман» (1905) как символ лжецивилизации, высасывающей из человека всё живое, имеющей в своей основе прообраз города Ф.М. Достоевского [6, с. 50]. Нередко исследователи обращаются к описанию ликующих московских гуляний из романа «Юнкера» (1933), «Рассказов в каплях» (1928), относящихся к периоду эмиграции, например: «... из массы деталей, милых сердцу эмигранта, буйства красок создаётся портрет праздничной Москвы» [1, с. 107]. При всём разнообразии городских описаний в творчестве писателя, думается, основополагающим является первый период творчества (1890-е годы), сформировавший определённые грани рассмотрения урбанистической линии.

В ранней прозе проявляется, как правило, двойственное авторское отношение к той среде обитания, где сосредотачивается жизнь социума. Город, любой – крупный или провинциальный, – является символом достатка, обеспеченности, развлечений и, одновременно, средоточием низменности и разврата. Так, например, уже первые строки рассказа «Игрушка» (1895) намекают читателю на то, что, несмотря на «детское» название, повествование не будет окрашено в радужные тона: «Вот как на горку выедем, барин, так сейчас и город будет видно, – сказал извозчик, обернувшись назад и показывая лицо, всё белое от снега. – Ишь огни-то. Ровно зарево» [2, с. 244]. Город находится в низине, в «яме», и его притягивающие огоньки оборачиваются неожиданной зарисовкой смерти ребёнка. Повествование разворачивается таким образом, что описания самого провинциального местечка нет: важно, какие нравы являются «зеркалом» его сути. Достаточно подробно автор

воссоздаёт отчётливую безнравственную атмосферу городка, где «к адюльтеру начинают относиться с удивительным добродушием, считая его, в силу давности, законным между тремя людьми отношением» [2, с. 245]. Не ставя задачи детально изобразить причины страшной трагедии, Куприн, как будто походя упоминая о «законности» адюльтера, прямо подводит читателя к её истокам. В отдельных штрихах, вместе с тем рельефно и выразительно рисует ложное «заревое» противоестественного городского существования.

Особой силы негативную окраску некоего города как индустриального центра можно наблюдать в ранней повести «Молох» (1896). Обычно эту повесть трактуют в аспекте неприятия автором безжалостно наступающей «машинной» эры, связанной с экономической ситуацией рубежа XIX–XX столетий. Бурный рост крупных монополий, концернов, развивающаяся система капиталистических отношений, полное погружение в сферу промышленности формируют в обществе особую поведенческую модель купли-продажи, весьма далёкую от понятий высокой морали и нравственности. В связи с этим на страницах повести в мрачно-колоритном освещении предстаёт своеобразный «мегаполис».

Обращает на себя внимание тот факт, что, хотя речь идёт о провинции и о некоем провинциальном местечке, где выстроен огромный металлургический завод, слово «город» присутствует в повествовании. Всё художественное пространство подчинено изображению особой зоны расположения объектов и строгого, на первый взгляд, порядка. Мощное, пугающее своими масштабами промышленное строение – это «настоящий город из красного кирпича, с лесом высоко торчащих в воздухе закопченных труб, – город, весь пропитанный запахом серы и железного угара, оглушаемый вечным несмолкаемым грохотом» [3, с. 7]. Реалии городской цивилизации пронизывают всё повествование о ненасытном и кровожадном Молохе, поглощающем человеческие жизни. Любой крупный центр, где сосредотачивается быт социума, сопряжён с не останавливающимся даже ночью движением, постоянным перемещением, суетой и сутолокой. В пространстве, рисуемом Куприным, завод образует целые «площади», между которыми постоянно курсируют паровозы. В итоговом эмигрантском романе «Жанета» (1934), говоря о просыпающемся Париже и сопровождающем его непрерывном гуле, писатель сравнит его с ворчанием «апокалипсического зверя» [4, с. 347]. Неизбежный шум, рокот, звон, треск, рёв «зверя» в «Молохе» становится не просто неотъемлемой частью сюжетного действия: он призван донести одну из смертоносных миссий города-завода, где человек даже перед кончиной лишается умиротворяющего покоя и гармонии.

Каждая картина, эпизод повести – это своеобразное «ядро» угнетающего воздействия на слабый человеческий разум городского социума и его неизменных составляющих. К внешнему непрекращающемуся движению и грохоту ещё можно приспособиться, однако внутренние метаморфозы личности становятся необратимыми. Куприн актуализирует понятие абсолютной замкнутости пространства – как в сфере окружающей среды, так и в области психики. Однако «личность у Куприна никогда не трактуется только как отражение социальных запросов общества» [7, с. 60]. Примечательным становится раздумье главного героя Боброва (опосредованно – самого автора) о сумасшедшем ускорении общественной жизни, формирующем душевные болезни и неизбежный последующий исход. Сравнение «с состоянием животного, заключенного в банку с кислородом» [3, с. 27] само по себе воспринимается агрессивно-пугающим, однако писатель не останавливается на нём и продолжает мрачный метафорический ряд. Одним из самых пронзительных в своей отталкивающей экспрессии является параллель безумного человеческого бега со скачками лошади на ипподроме как часто встречающимся атрибуте городского существования. Авторское внимание фокусируется на так называемом «финише», последних нескольких сотнях метров перед исходом скачек, которые требуют предельного напряжения сил от лошади и наездника. Судьба упавшей лошади с переломленным хребтом уже после заветной черты никого не будет интересовать: она осуществила предназначенное. Первостепенным становится не ключевой звериный инстинкт (животное в банке, мчащаяся лошадь), а общая бессмысленность и безысходность метаний, ведь лошадь на ипподроме тоже скачет по кругу.

Подобной ограниченности передвижения подчинены и другие зарисовки «Молоха». Увеселительное мероприятие, пикник, устраиваемый хозяином завода Квашниным, проходит недалеко от города, в Бешеной балке: природное углубление в земле дополнено не говорящим, а «кричащим» названием. Танцующие на кругу пары воспринимаются пьянящим Бобровым в ущербном свете, т.к. он сам всё больше погружается в беспросветное осмысление предательства возлюбленной. Кульминационной в своём беспорядочном движении предстаёт сцена после известия о бунте рабочих на заводе. Большая компания весело отдыхающих горожан на природе мгновенно превращается в хаотически несущуюся толпу, давящую и беспомощную: «Человеческие фигуры казались привидениями из какой-то фантастической бредовой сказки» [3, с. 75]. Повествование мастерски закручивается по спирали, концентрируясь на тупиковости всеобщей сумятицы, кошмарной фантазмагии происходящего. На фоне общего сумбура оттеняется и состояние загнанной

лошади, в котором теперь оказывается сам Бобров. «Закольцованность» его пристрастия к наркотикам (начало и финал «Молоха») не оставляет читателю никакой надежды на просвет благоразумия и душевный подъём.

Итак, город-завод в изображении писателя – это, пожалуй, одно из самых неприглядных запечатлений урбанистической сферы. Непосредственно отождествлённая в данном случае с развитием машинной индустрии (сосредоточенной, как правило, в городских пунктах), она безжалостно разбивает все ипостаси внутреннего облика определённого сообщества, оставляя ему лишь безотчётное стремление к власти и обогащению.

В отдельных рассказах город – это некая отправная точка для раскрытия определённой повествовательной ситуации, центром которой является непредсказуемая встреча того или иного героя с определённой личностью. Рассказ «Первый встречный» (1897) ретроспективно относит читателя к экстраординарному случаю, перевернувшему всю жизнь героя. Умиравший в больнице, он пишет письмо знатной и благородной особе, с которой когда-то совершенно случайно свела его судьба.

Женщина, непредвиденно оказавшаяся рядом на считанные минуты, в прямом и переносном виде «материализуется» из мечты бедного петербуржца. Куприн не ставит своей задачей подробно воспроизвести его полунищенский быт, мытарства, стремление заработать гроши на уроках в богатых домах. Наоборот, отталкиваясь от такого жалкого существования, герой обретает подобие счастья, когда по вечерам останавливается у сияющих роскошных зданий и, тайком заглядывая в окна, пытается представить себя на чужом месте – беззаботным игроком за карточным столом, певцом у рояля, и, самое главное, любовником какой-либо подсмотренной очаровательной и изнеженной дамы. Именно такое тайное и дерзкое воображение, по мысли автора, органично «вписывает» героя уже не в вымышленную, а реальную жизненную сцену. Женская фигура появляется перед бедным мечтателем на стыке двух миров: с одной стороны, её очертания, сначала смутные, чудодейственно проявляются на фоне дождливого и холодного петербургского вечера, с другой – она снисходит из того самого благополучного, комфортабельного мира, о котором он грезил. Туман, вечный спутник северного города, где «слышалось шлепанье невидимых экипажей» [3, с. 172], превращает случившееся в нечто инфернальное, но угол Литейного и Невского, Английская набережная (места, где герой *видел* осуществлённую мечту) снова и снова возвращают его в реальность, опровергая допустимость сна. Сам случай, приведший богатую аристократку на улицы Петербурга в желании отдалиться первому встречному из мести или ревности, не имеет значения.

По замыслу рассказа концептуальным становится феномен *встречи* в жизни несчастного, «подброшенной» ему жестоким городом, полностью изменившей мироощущение и одновременно в очередной раз указавшей на его беспомощность и невозможность изменить суть происходящего.

Подобная встреча среди городской сутолоки ждёт и героя рассказа «Погибшая сила» (1900). В противовес безжалостным реалиям «Первого встречного» городское пространство здесь погружается в дымку нежного счастья, окутывающего «летние праздничные дни, с нарядной толпой, с яркой пестротой женских туалетов, с морем раскрытых цветных зонтиков, насквозь пронизанных солнечным светом и теплом» [3, с. 382]. Умиротворённое настроение исходит от главного героя, успешного художника Савинова, создающего главный труд своей жизни – икону Богоматери в городском храме. Ощущение полной безмятежности и внутреннего покоя не может нарушить даже уличный попрошайка, оборванец с испитым лицом, в котором Савинов внезапно узнаёт талантливого художника Ильина, учившегося в молодости вместе с ним. Неожиданно нахлынувшие воспоминания уносят героя в далёкие годы, где Ильина почитали гением, легендой, надеждой русской живописи. История жизненного пути, рассказанная «бывшей» личностью, печальна и поучительна, заставляет задуматься читателя о непредугаданной стремительности падения с Олимпа.

Казалось бы, рассказ, как и многие другие в творчестве писателя, затрагивает трагическую тему человеческого саморазрушения, катастрофичности «погибшей силы». Однако структура повествования указывает на специфику замысла: некий индивидуум как будто «высвечивается» авторским взглядом среди городской толпы, чтобы потом снова в ней затеряться, теперь уже безвозвратно. Значительно позже Куприн напишет рассказ «С улицы» (1904), в котором сфокусирует внимание на судьбе городского мошенника, артистически манипулирующего сознанием обывателей, умело «стреляющего» деньги у прохожих. Образ легендарного человека с городской улицы, умного, самобытного, неизлечимо больного, несомненно, отмечен авторским сочувствием. В «Погибшей силе» сострадание обретает непосредственное обличье Богоматери. «Кроткое и вместе с тем строгое, с этими как будто проникающими в глубь времён очами, полными безмолвной, покорной скорби», оно появляется в рассказе дважды – в наблюдении за собственным созданием Савинова и в восприятии Ильина, случайно очутившегося в городском храме [3, с. 380]. Встреча на улице в рассказе «Первый встречный» лишь подчёркивает холод и беспросветность окружающего пространства, а происходящее в «Погибшей силе» одухотворяется истинной В е р о й,

именно поэтому и городские пейзажи воспринимаются яркими и праздничными.

Среди многих рассказов, где фигурирует урбанистическая тематика, выделяются те, где место изображаемых событий рисуется как город-воспоминание, город-трепет, город-мечта. Речь идёт о давно ушедших годах молодости, о пережитых чудесных ощущениях, и в подобных рассказах тёплая память прошлого буквально сливается с географией тех мест, в которых персонажам довелось испытать истинное счастье. В «Осенних цветах» (1899), написанных в эпистолярной форме, героиня в потоке неудержимо несущихся чувств открывает глаза бывшему возлюбленному на бесповоротность бега времени. Своеобразной мизансценой служит гостиничный номер, из которого она пишет письмо, где слышится «смутный гул большого города», «стук колёс, хриплые вскрикивания трамвайных рожков, отрывистые звонки велосипедистов»: эти отголоски слышатся во взволнованном сознании «смягчёнными, нежными и грустно-тревожными» [3, с. 345]. Тихие, уютные улочки южного города, постоянный шум моря, маленькие ресторанчики, праздная толпа, среди которой герои бродили когда-то обнявшись – все эти картины прошлого органично соотнесены с эмоциональной сферой переживаний. Знаменательным представляется резкий контраст этих трогательных «осколков» былого со «зверинцем» петербургского общества, нынешней средой обитания героини, комфортной, благоустроенной, но ничтожно-пустой, где властвуют свои законы – «визиты, театры, балы, обязательные четверги <...>, благотворительные базары» [3, с. 342].

Осенние городские цветы-воспоминания дарят терпкую грусть любовного послевкусия, но не отменяют и осознания светлой мудрости каждого прожитого дня. Психология героини запечатлевается посредством её целостного вписывания в самую «обстановку» памяти сердца.

Таким образом, Куприн, идущий по стопам великого Ф.М. Достоевского, никогда не отделяет мироощущения персонажа от атмосферы того пространства, куда он «помещён» автором. Город у Куприна – это живой, дышащий организм, диктующий свои правила, устои, принципы существования, а иногда – выживания. Авторская философия, соотнесённая с вечно меняющимся городским течением, подчинена законам чёткой соразмерности изображаемых событий. Иногда темп повествования ощутимо убыстрится, нередко становится упорядоченным (в зарисовках гармоничных пейзажей мегаполиса), а подчас угрожающе останавливается, когда писателю важно становится оттенить страшную «трясину» городского быта и бытия. Справедливым представляется высказывание современных учёных: «Ку-

прин – и реалист, и романтик, и философ, и бытописатель, и самое главное, он и герой – люди, бесконечно влюбленные в жизнь, и в результате недооценки (или переоценки) ее социально и психологически обусловленных процессов возможно упущение одного из важнейших компонентов его многогранного и весьма самобытного творчества» [5, с. 612]. Действительно, окружающую действительность писатель всегда старался увидеть, воспринять и осмыслить во всех ипостасях, соединив в своей прозе и общественные веяния, и политические аспекты, и, что самое главное, глубинный психологизм воссозданных характеров. В связи с этим исследование урбанистической проблематики и поэтики произведений А.И. Куприна видится перспективным и плодотворным.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гладышева С.Н.* Образ дореволюционной России в публицистике А.И. Куприна периода эмиграции // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2016. № 3. С. 106–109.
2. *Куприн А.И.* Собрание сочинений в 9-ти томах. Т.1. М.: Библиотека «Огонёк», 1964. 504 с.
3. *Куприн А.И.* Собрание сочинений в 9-ти томах. Т.2. М.: Библиотека «Огонёк», 1964. 496 с.
4. *Куприн А.И.* Собрание сочинений в 9-ти томах. Т.8. М.: Библиотека «Огонёк», 1964. 440 с.
5. *Тарасова И.И., Федченко Н.А.* Своеобразие творческого метода А.И. Куприна: «смещение» реализма и романтизма // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 2. С. 610–613.
6. *Ташлыков С.А.* Куприн: пространство и герой в прозе 1900-х годов // Сибирский филологический журнал. 2011. № 2. С. 44–51.
7. *Щелокова Л.И., Шабалкина М.Г.* Амбивалентность ценностных ориентиров как проблема героев повести «Гранатовый браслет» А.И. Куприна // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2020. № 3. С. 57–61.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Тихомирова Алла Олеговна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века Московского государственного областного университета;
e-mail: allaostromirova@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Alla. O. Tikhomirova – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Russian Literature of the twentieth Century, Moscow State Regional University;

e-mail: allaostromirova@mail.ru

ИЗОБРАЖЕНИЕ БЕСПРИЗОРНОГО ДЕТСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ 1920–1930-Х ГОДОВ

Аннотация. В статье рассматриваются произведения русских писателей 1920–1930-х годов о бездомных детях с опорой на исследования этой проблемы в современном литературоведении. Обратившись к конкретным произведениям А. Неверова, Л. Пантелеева и Г. Белых, В.Я. Шишкова, автор статьи выявляет особенности художественного изображения и анализирует их идейную направленность: убеждение писателей, что беспризорное детство является социальной трагедией, требующей неотложного решения.

Ключевые слова: беспризорное детство, А. Неверов, Л. Пантелеев, Г. Белых, В. Шишков, социальная трагедия, духовное становление, художественное изображение.

Julia O. Trach
MRSU,
Moscow region, Russia

DEPICTION OF HOMELESS CHILDHOOD IN THE ARTISTIC PROSE OF THE 1920S–1930S

Abstract. The article deals with the works of Russian writers of the 1920–1930s about homeless children based on studies of the problem in modern literary criticism. Turning to the specific works of A. Neverov, L. Panteleyev and G. Belykh, V.Y. Shishkov, the author of the article reveals the features of the artistic image and analyzes their ideological orientation, the writers' conviction that homeless childhood is a social tragedy that needs to be urgently addressed..

Keywords: homeless childhood, A.S. Neverov, L. Panteleev, G. Belykh, V. Shishkov, social tragedy, spiritual formation, artistic image.

Произведения русской литературы всегда освещали актуальные для своей эпохи темы, будь то война, революция или же последствия политических явлений. Не осталась в стороне и тема детского беспризорного бродяжничества.

ства. В произведениях прозаиков XX века, а особенно в 1920-е и 1930-е годы, она стала острой и актуальной.

Одним из значительных писателей начала XX века, обратившихся к теме бездомных детей, был А.С. Скобелев, публиковавшийся под псевдонимом Неверов. В 1923 году вышла повесть о ребёнке – нищем страннике – под названием «Ташкент – город хлебный». Одиннадцатилетний герой по имени Мишка, в родной местности которого наступила летняя засуха, а затем и голод, дабы спасти свою семью, отправляется в узбекский город Ташкент за хлебным зерном и «на заработки».

Путь юного странника отнюдь не гладок. Ему приходится преодолевать трудности и переживать горе и унижение: на его глазах погибает его товарищ Серёжка, повсюду в городах и пристанционных селениях видны последствия страшного голода, приземленная борьба выживающих за собственную жизнь. Сам Мишка, совершенно обессилив от усталости, продолжал упорно идти к своей цели.

Город Ташкент, в годы НЭПа «хлебная столица», известным критиком А.К. Воронским назван «новой Америкой» [1, с. 200]. По его словам, Ташкент для многих является тем самым местом, где нет ни страха, ни голода, ни переживаний, а только надежда и вера в светлое будущее.

Маленький герой, благодаря собственной изобретательности и помощи некоторых добрых людей, добирается до пункта назначения, трудится, добывает заветное зерно и с новыми приключениями возвращается в родные края.

При анализе художественного текста нами были выделены следующие черты характера Мишки: стойкость, целеустремлённость, изобретательность, хитрость, мужественность, сила духа.

Как отмечает Л.Г. Головина [3], Неверов представил себя прототипом главного героя, поскольку сам рос во время суровых событий, потерял близких людей и был вынужден отправиться на работу в Среднюю Азию. Поэтому вполне справедливо называть данное произведение автобиографичным.

Маленький, но очень сильный духом человек делает всё возможное ради того, чтобы накормить свою семью. Он отправляется в дорогу, полную опасностей и неизвестности, но благодаря терпению и стойкости с достоинством преодолевает встречающиеся на пути трудности. Кто поставил перед собой благородную цель и сумеет при этом сохранить человеческое достоинство, – обязательно её достигнет – именно эту мысль внушает А.С. Неверов как юным читателям-романтикам, так и людям с богатым жизненным опытом.

Автобиографичной является и книга Леонида Пантелеева «Республика ШКИД», которая была написана в соавторстве с Григорием Белых. Сами

авторы воспитывались в школе-интернате для детей-беспризорников. По воспоминаниям А.И. Еремеева (Леонид Пантелеев – творческий псевдоним писателя), пребывание в школе сопровождалось добровольной, а не принудительной учёбой, там «изучались иностранные языки, писались стихи» [10, с. 187]. Писателю так полюбилась альма-матер, что на вопрос о том, где бы он прошёл обучение ещё раз, он ответил, что ШКИДа является единственной существующей для него школой.

Герои повести – это дети, оставшиеся без попечения родителей и до поселения их в ШКИДу проводившие большую часть жизни на улице, – вели бродяжнический образ жизни. Однако бродяжничеству пришёл конец, когда юные искатели приключений оказались в школе-коммуне, носящей имя Ф.М. Достоевского. Педагогический коллектив этого советского учебного заведения занимался перевоспитанием обездоленных детей. Многие подростки попали в эту школу из колоний для малолетних преступников, как Янкель – Гришка Белых (изменённое имя Григория Белых – одного из соавторов повести).

Колоссальную роль в становлении личности детей, чья психика потребовала срочной перестройки, сыграл педагогический коллектив школы, в частности её основатель и руководитель Виктор Николаевич Сорокин (Викник-сор), который «реализовал на практике уникальную концепцию воспитания беспризорных детей» [4, с. 36]. Именно благодаря деятельности талантливого педагога многие воспитанники по окончании школы имели достойные профессии и определили для себя правильные ценности (например, Колька Цыган, поначалу видевший себя исключительно в сфере воровства и преступности, в результате пребывания в ШКИДе вознамерился служить людям и быть для них полезным).

Д.С. Козлов справедливо отметил, что авторам повести удалось передать атмосферу этой оригинальной школы, сложный процесс становления личности под чутким руководством педагогов. Однако у писателей не было намерения «детально передать принципы учителей» [6, с. 261–263]. Для бывших воспитанников этой специфической школы было важно показать читателям не то, чем руководствовались педагоги, формируя коллектив, а результат: какими людьми станут воспитанники в результате самоотверженной совместной деятельности детей и взрослых. Тем не менее в XXI веке исследователи начали изучать «педагогическое речевое поведение» учителей ШКИДы, которые верили «в воспитывающую силу слова», блистательно умели убеждать своих сложных учеников и «исповедовали сократический риторический идеал, диалогический по форме и по существу» [7, с. 136, 138, 139].

Повесть Л.И. Пантелеева «Часы» также знакомит нас с судьбой о мальчи-ка-беспризорника, который нечаянно стал обладателем весьма ценной и до-рогой вещи (вокруг неё и разворачивается сюжет). В центре перипетий – до-вольно удачная «находка», доставшаяся юному преступнику без проблем, что для вора является большой редкостью. Но, как известно, в жизни почти ничего нет случайного: в тот же день, когда мальчик «приобрел» часы, мили-ция определила его в детский дом.

С этого момента главной целью Петьки было спрятать часы, да так, чтобы их можно было быстро достать при побеге. Для этого мальчишке пришлось проявить изобретательность и ловкость. В результате *предмет* был закопан во дворе (оказался под дровами). Казалось бы, жизнь в детском учреждении после этого шла своим чередом: знакомство с товарищами, учёба, полезные работы. Устраивается субботник, и Петька, постоянно отягощенный своей заботой, берёт на себя руководство работами по перемещению дров в сарай. После этого его выбирают хозяйственным старостой, хотя никто не подо-зревает о мотивах его усердия. Петька подтягивает учёбу, чтобы вести хозяй-ственные дела, но в его сознании по-прежнему засела мысль о часах.

После встречи с пьяным, у которого и было украдено сокровище, мальчик начинает экономно использовать дрова, пуская их в ход только в случае край-ней необходимости – для кухни или прачечной. Когда дрова кончились, Петьке всё-таки удалось достать часы, но сделал он это почти нехотя. Как оказалось, у него нет уже прежней страстной мечты о часах, – она исчезла бесследно, а ведь столько сил было потрачено. И даже решение было приня-то неожиданное: часы Петька отдал дочери того самого обокраденного пья-ницы – девочке, с которой он познакомился, когда выполнял поручение дет-дома – покупал краски.

Критик Александр Ивич в своей книге «Воспитание поколений. Леонид Пантелеев» сопоставил жизнь главного героя повести с биографией Алек-сея Стаханова. Рассматривая повесть, он обратил внимание на то, что «тру-довая жизнь в советском детском доме изменила мечту и направление жизни беспризорника Петьки» [5, с. 350] (точно так же работа в шахте изменила мечту батрака Стаханова). Интерпретатор литературного произведения подчеркнул социальную значительность осмысленного автором явления, сделал вывод, что общественная деятельность мотивирует формирование жизненных ценностей и устоев подростка.

Обратимся также к повести Вячеслава Шишкова «Странники», которая в советском литературоведении (наряду с произведениями Л.Н. Пантелеева, А.С. Макаренко, А.С. Неверова) рассматривалась как «вещь» о преображе-

нии личности ребёнка улицы. Здесь освещена трагедия XX века не только в качестве социальной проблемы, но и как духовно-нравственное явление, поскольку в центре художественной картины – «вознесение над повседневностью, над быстротечным временем» [11, с. 5].

Шишков разрабатывает сюжет своей повести, основываясь на идее перевоспитания личности, её перестройки и «воскресения». В современном литературоведении произведение «Странники» рассматривается в библейском контексте. Так, Е.В. Изранова и В.И. Габдуллина пишут, что жизнь беспризорников является своего рода «пародией на монастырскую жизнь» [2, с. 119]. Сами герои занимают место святых, как, например, Машка Майский Цветок, которая оказалась в роли Богородицы. Процесс преображения героев запараллеливается с судьбой блудного сына, а прямой противоположностью священному (антимиром) является пространство, в котором живут герои-странники.

Символический характер носит и перевёрнутая баржа – она отсылает к сюжету о Ноевом ковчеге. Однако главное отличие заключается в том, что баржа является пристанищем для представителей низших социальных слоёв, а именно: беспризорников, воров, бродяг и нищих. Под перевёрнутой баржей находится сниженный, адоподобный мир. В отличие от монастыря, куда приходят, чтобы посвятить себя служению высшим силам, святости, – здесь находятся те, от кого вселенная отказалась. Несмотря на это, герои в финале повести всё-таки прозревают, воскресают душой и смотрят на жизнь абсолютно новыми глазами. На протяжении всей повести герои таинственно движутся от тьмы преисподней к свету Божьему.

Писателей 1920–1930-х годов интересовали конкретные обстоятельства формирования деятельного, положительно ориентированного человека, которого, по словам М. Горького, рождало сопротивление жутким, печальным условиям окружающей среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронский А. К. Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1963. 300 с.
2. Габдуллина В. И., Изранова Е. В. Библейская символика в повести В. Я. Шишкова «Странники» // Проблемы исторической поэтики. Барнаул, 2017. С. 119–133.
3. Головина Л. Г. Проблема беспризорности в русской литературе XX века: к вопросу о мифологемах «Дом» и «Семья» // Вестник РУДН. 2011. № 3. С. 28–34.

4. Железова Н.П. «Будемте умны и прекрасны!»: опыт (пере)воспитания беспризорников «Республики ШКИД» // Гуманитарный акцент. 2020. № 1. С. 35–38.
5. Ивич А. Воспитание поколений. Леонид Пантелеев. М.: Детская литература, 1969. 400 с.
6. Козлов Д. С. «Республика ШКИД» и Школа имени Достоевского в контексте педагогических дискуссий 1920–1960-х гг. // Детские чтения. М., 2016. С. 88–104.
7. Мартыянова И.А., Самсонова А.А. Педагогическое речевое поведение в теоретическом и прикладном аспектах (на материале повести Г. Белых и Л. Пантелеева «Республика ШКИД») // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2021. № 199. С. 135–141.
8. Неверов А. С. Ташкент – город хлебный: Повесть. М.: Детская литература, 1983. 111 с.
9. Пантелеев Л. И. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Л.: Детская литература, 1983. 400 с.
10. Пантелеев Л. И. Где вы, герои «Республики Шкид»? // Пантелеев Л. Приоткрытая дверь. Л.: Советский писатель, 1970. С. 187–192.
11. Шишков В. Я. Мой творческий опыт. М.: Советская Россия, 1979. 96 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Трач Юлия Олеговна – студентка 5 курса факультета русской филологии Московского государственного университета (направление подготовки «Педагогическое образование», профиль «Литература и русский язык как иностранный»); e-mail: iuliatrach@yandex.ru.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Julia O. Trach – Russian Philology Faculty 5th year student of Moscow State University (training area “Pedagogical education”, profile “Literature and Russian as a foreign language”); e-mail: iuliatrach@yandex.ru.

Фесенко Эмилия Яковлевна

САФУ имени М.В. Ломоносова

Архангельск, Россия

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КРИТИКЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 1920–1930-Х ГОДОВ

Аннотация. В статье рассматриваются работы критиков Русского зарубежья, в которых затронуты проблемы, связанные с литературным процессом, происходящим в советской стране в 20–30-е годы XX века, в частности, с литературной борьбой различных группировок, с судьбой представителей творческой интеллигенции и литературных и исторических журналов, с проблемой значимости русской культуры.

Ключевые слова: эмиграция, критик, творческая интеллигенция, литературная борьба, «советская диктатура».

Emilia Ya. Fesenko

Northern (Arctic) Federal University

named after M.V. Lomonosov, Arkhangelsk, Russia

SOVIET LITERATURE IN CRITICISM OF THE RUSSIAN EMIGRE COMMUNITY IN THE 20–30S OF THE XX CENTURY

Abstract. The article deals with the works of critics of the Russian emigre community, which touch upon the problems associated with the literary process taking place in the Soviet country in the 20–30s of the twentieth century, in particular, with the literary struggle of various groups, with the fate of representatives of the creative clerisy and literary and historical magazines, with the question of the significance of Russian culture.

Keywords: emigration, critic, creative clerisy, literary struggle, “Soviet dictatorship”.

В девяностые годы XX века в России чрезвычайно возрос интерес к литературе Русского зарубежья (художественной, документальной, научной), не отделимой от истории первой волны эмиграции двадцатых годов, от сложных процессов, происходивших в духовной жизни эмигрантов. В их среде долгое время царило убеждение, что только они сохраняют русскую культуру, спасительницей которой они себя ощущали. Трудно забыть о том, сколь-

ко талантливых представителей русской интеллигенции оказалось за её пределами. Они действительно сыграли огромную роль в сохранении русской культуры. Для них понятия «родина», «отечество», «отчизна» имели не географический, а духовный смысл: «Россия всегда есть Россия» (К. Бальмонт). К тому, что происходило в советской России, особенно в её культуре, эмигранты относились по-разному: знакомство с работами критиков Русского зарубежья даёт возможность в этом убедиться. И в СССР в высказываниях критиков трудно было встретить доброжелательные и уважительные оценки творчества поэтов, прозаиков, драматургов, покинувших Россию. Так, в газете «Правда» от 1922 года А. Воронский назвал их «литературными импотентами» [1, с. 47]. Однако в 1927 году в статье «Десятилетие Октября и советская литература» он смягчил свое отношение к эмигрантской литературе, упрекнув её в том, что она «поражает своей бедностью» и что «в ней нет дыхания эпохи» [там же]. Ну а эмигранты не могли признать «советскую диктатуру» в культуре и искусстве, что особенно обострилось в тридцатые годы. Среди них образовалось два лагеря: с одной стороны, Антон Крайний, с другой – М. Слоним и Д. Святополк-Мирский.

Антон Крайний в статье «Полёт в Европу», отдав дань уважения корифеям Русского зарубежья М.П. Арцыбашеву, И. Бунину, Д. Мережковскому, М. Алданову, И. Шмелеву, Б. Зайцеву, заканчивал её утверждением, что для них «откроются когда-нибудь двери в Россию; и литература вернётся туда, Бог даст. С большим, чем прежде, сознанием всемирности» [6, с. 373]. Но в статье «О молодых и средних» он признавал справедливость упреков в том, что он писал «только о корифеях» литературы и не обращался к решению вопроса «Каково поступательное движение и развитие нашей русской литературы за годы революции, *если оно есть?*» [6, с. 374]. Он считал, что её развитие «за последние годы приостановилось», хотя не отрицал наличие талантов у С. Есенина, В. Маяковского, А. Ахматовой, у «Серапионовых братьев», у В. Брюсова, С.Н. Сергеева-Ценского, Е. Замятина, М. Волошина, М. Пришвина, Вс. Иванова, А. Толстого. При этом, обращаясь к некоторым текстам талантливых поэтов и прозаиков, он, признавая субъективность своих взглядов («в душе человеческой и в литературе» есть «явления более тонкие: к ним с арифметикой не подойдешь»), тем не менее упрекал их в том, что они «утеряли различие между безобразным и прекрасным – утеряли и способность творить прекрасное» [6, с. 378].

С Антоном Крайним категорически не соглашался Марк Слоним в статье «Живая литература и мёртвые критики». Он признавал, что А. Крайний «считался некогда острым, тонким критиком», но «стал смотреть на рус-

скую литературу сквозь очки предвзятости, злобы и политики» с начала 1918 года [12, с. 382], утверждая, что «чаша русской литературы из России выброшена <...> выплеснута в Европу» [12, с. 383].

М. Слоним был убеждён, что, несмотря на все бедствия, творческая интеллигенция в России «сохранила русскую культуру». В его статье звучали почти те же имена, что и у А. Крайнего, но он с восторгом говорил о поэзии революционной эпохи – о А. Блоке, Н. Гумилеве, Вяч. Иванове, М. Волошине, С. Есенине, В. Маяковском. Он считал, что в прозе успехов было меньше, но тем не менее с уважением называл имена Е. Замятина, Б. Пастернака, И. Эренбурга, А. Белого, С.Н. Сергеева-Ценского, отмечал «брожение» в их книгах «живых мыслей». М. Слоним подчеркивал «ценные труды» Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Шкловского, В.М. Жирмунского.

М. Слоним справедливо утверждал, что «эмигрантский итог – безрадостный»: «эмиграция выдвинула лишь М. Алданова», а в поэзии он отмечал «подлинные достижения» у М. Цветаевой и Вл. Ходасевича [12, с. 385]. Критик соглашался с тем, что «да, умерла старая Россия. Не Россия, – а только один лик её исторических воплощений <...> И сколько бы ни отрицала «старая гвардия» это новое, сколько бы ни оплакивала бывшее великолепие и мечтала об его возврате – настоящая жизнь идет вне её и помимо её» [12, с. 386]. Мнение М. Слонима о происходящем в течение десятилетия, высказанное в статье «Десять лет русской литературы», даёт возможность понять его точку зрения на тот литературный процесс, который происходил в молодой советской стране.

Статья М. Слонима носила аналитический характер: он с пониманием относился к тому, что празднование 10-летней даты Октябрьской революции вызовет большой резонанс и у поклонников Советской России, которая всячески стремилась подчеркивать роль культуры в стране, приписывая это руководящей роли партии, и у врагов молодого государства, убежденных в том, что «власть разрушила культуру, сковала искусство, задушила творчество» [13, с. 516]. Марк Слоним был убеждён, что «культура сильнее власти <...> и развитие русского искусства за десять лет, когда власть проделывала над ним столько губительных опытов, – лучшее тому доказательство» [13, с. 516]. Он выделял два периода в это десятилетие: 1918–1920 гг. как период разрушения культуры, больших потерь в ряду творческой интеллигенции, и 1922 год, когда началось постепенное возрождение в стране и, в частности, в культуре. Естественно, что он обращался к процессам, происходящим в русской литературе, признавая в том, как непросто было эмигрантам знакомиться с произведениями, создаваемыми в литературе совет-

ского периода: «мешали кривые зеркала политических страстей», «эмигрантский туман» и определённая предвзятость потому, что «мы каждый рассказ принимаем, как весть с родины, и в каждой повести ищем отражения той, русской жизни <...> поэтому литература превратилась для многих из нас в документ <...> в связи с чем не может поэтому обзор современной русской литературы претендовать на научную стройность, объективность и исчерпывающий охват» [13, с. 517].

М. Слоним отмечал появление большого количества определенных групп, ассоциаций. Особенно раздражал его Пролеткульт. Убеждённый в том, что «гегемонии пролетарских писателей нет», он отмечал, что среди поэтов с их «романтической фразеологией» тоже не появилось крупных фигур: «Пролетарской литературы не существует. Есть только русская литература» [13, с. 520].

Он замечал и «внутреннее развитие поэзии»: «Блок представлял собой мост между литературой старой и новой России <...> он выразил в своих стихах думы и страсти целого поколения», ибо «всегда предчувствовал революцию <...> он первый передал её в разорванных ритмах «Двенадцати» [13, с. 520–521]. М. Слоним отмечал и отход от символики, обновление поэтического словаря, лозунговость, черты экспрессионизма, что было свойственно поэзии В. Маяковского, который «захотел стать бардом русской революции, выполняя социальный заказ времени» [13, с. 521]. Он подчеркивал «зычный голос» поэта, «несоответствие между изобразительным талантом» и «духовной скудостью нутра» его, но признавал, что тот «ввёл в поэзию словарь улиц и газет» и «создал свою школу» (Н. Асеев, А. Безыменский, В. Шершеневич, А. Мариенгоф).

С. Есенина М. Слоним рассматривал как «певца надлома и противоречий послереволюционного времени»: «Ему выпала на долю тяжелая судьба – быть чистым лириком, «склонным к элегии и жаждущим идиллии, в годы трагедий и од», хотя он «хотел быть с веком наравне» [13, с. 522].

Черты «новой поэзии» автор статьи отмечал в творчестве «наиболее ярких её представителей» – М. Цветаевой, Б. Пастернака, Н. Тихонова, которые «живут и развиваются». Он утверждал наличие «живого в русской поэзии», лучшую часть которой составляют «отдельные талантливые поэты, начиная от эпиграмматической Ахматовой и национально-романтического Волошина и кончая классически величавым Мандельштамом и умственно-изощренным Ходасевичем» [13, с. 524].

Среди критиков Русского зарубежья наиболее серьезными и объективными исследователями советской литературы были М. Слоним и Д. Свято-

полк-Мирский, который в 1932 году вернулся на родину, осознав, что не всегда был прав в своей книге «Современная русская литература 1881–1925 гг.» (1926).

Настроения многих эмигрантов выразила в своих стихах Ирина Кнорринг:

Я верю в Россию. Не нам, не нам
Готовить ей дни иные.
Ведь всё, что вершится, так только там,
В далёкой святой России.
5 мая 1924 г. [5]

В статье «Есенин» Д. Святополк-Мирский размышлял о месте Сергея Есенина в русской поэзии, признавая, что он – «не великий поэт» и любовь к нему «не похожа на любовь к Блоку», в которой «господствовало поклонение, сознание неоспоримого и удаляющего превосходства». Любовь народа к Есенину «замешана на жалости и сострадании, на полном понимании и сочувствии <...> он – «один из нас» [11, с. 505]. Автор статьи не соглашался с теми, кто считал Сергея Есенина «крестьянским» поэтом: «Песенность Есенина и его тоска, конечно, очень русские, но не непременно «народные» или «крестьянские»: в его первых книгах постоянно звучит Блок и никогда не звучит частушка <...> Народничество Есенина – литературного происхождения и обусловлено литературными влияниями <...> он изверился и в киевскую Русь, и в Ионию Иванова-Разумника – у него оставалось только одно – вера в себя как в поэта и любовь к своей славе <...> подлинной веры в себя у него не было, и всё его самопоклонение, как и всё его хулиганство, было только одной из форм его беспредметной и безнадежной тоски <...> и имажинизм с его иерархической богемностью его не спасал» [11, с. 506], а «революция обернулась для него крушением всякой романтики», что видно из его стихов «На родине» и «Русь советская», но этого поэта всегда любили «за огромный запас человеческой нежности», которая ярко выражена «в чудных стихах о животных» [11, с. 506] – таких, как «Жеребёнок» и «Песнь о собаке». Автор статьи считал, что ярче всего тоска поэта звучала в поэме о Пугачёве, преданном его товарищами: «Пугачёв, предаваемый своими сообщниками, – Есенин, *предаваемый своей последней верой в свои стихи*» [курсив автора – Э.Ф.; 11, с. 507–508].

Д. Святополк-Мирский замечал, что «у Есенина много плохих стихов, и почти нет совершенных. Но (если исключить фальшивую и ненастоящую

Инонию и примыкающий к ней цикл) во всех его стихах есть особое очарование, какая-то особая трогательность, которая так влечет к нему и заставляет так человечески его любить» [11, с. 507]. И приводил в доказательство этому целый ряд есенинских строк: «Проплясал, проплакал дождь весенний...», «Не жалею, не зову, не плачу...», «А месяц будет плыть и плыть, / Роняя вёсла по озерам, / И Русь всё также будет пить, / Плясать и плакать у забора».

В центре споров о русской литературе всегда стояла Россия – Родина. Как справедливо замечал Георгий Федотов в статье «Зачем мы здесь?», «люди думают, что они живут любовью к России, а на деле, оказывается, – ненавистью к большевикам. Но ненависть к злу, даже самая оправданная, не рождает добра» [14, с. 435]. Исследователи справедливо отмечают репрезентативность творчестве этого учёного «основных черт русской эмигрантской мысли, представители которой являлись продолжателями интеллектуально-духовной традиции России» [2, с. 315].

Среди тех, кто стремился разобратся в происходящем вокруг, был политик и идеолог Русского зарубежья, редактор «Последних новостей» П.Н. Милюков, который в своих многотомных «Очерках по истории русской культуры» выделил раздел «Литература революции и возвращение к реализму», в котором утверждал, что даже разделённым Октябрьской революцией 1917 года и гражданской войной русским писателям удалось сохранить одно из главных достижений русской классики XIX века – «художественный реализм». Доказательством этому он считал «Тихий Дон» М. Шолохова и «Барсуки» Л. Леонова. А «лучшими литературными именами, давшими литературе советского периода не только всероссийскую, но и европейскую известность», он считал имена А.Н. Толстого, И. Эренбурга, М. Пришвина, Вс. Иванова, В. Каверина, Н. Тихонова, К. Федина, И. Бабеля, Л. Сейфуллиной, В. Вересаева [8, с. 409]. Безусловно, критик «внимательно следил за развитием культуры и просвещения в СССР, стремился рассмотреть многочисленные события и факты в контексте истории отечественной культуры, показав их историческую обусловленность, преемственность и прерывность» [9, с. 145–146].

Павел Милюков в статье с таким же названием, как в его очерках, – «Литература революции и возвращение к реализму» – сделал попытку разобраться в том, что происходило «в первые годы советской диктатуры» в литературе. С его точки зрения, в этот период «был растрёпан, разбит и ... сметён культурный класс, который поставлял читателей литературных произведений» [7, с. 471]; в гражданскую войну писателям негде было печатать-

ся, да и «новый читатель ещё не появился»: «писатели предыдущей эпохи» отошли от литературной деятельности; страшные бытовые трудности жизни приводили к эмиграции, как и «несозвучность» произведений «с новыми реалиями момента» [7, с. 471–472]. Даже М. Горький «для доктрины пролетариата всегда был чересчур романтичен» [7, с. 474]. Ещё в 1906 году он попытался в повести «Мать» «приложить романтику к рабочему движению», но критика посчитала, что это – «конец Горького», который «испился». С точки зрения автора статьи, не поняли многие и блоковскую поэму «Двенадцать», его заявления: «Россия заразила здоровьем человечество» [там же]. П. Милюков считал, что не правы были те, кто не понял «неумолимый реализм» этой высоко художественной поэмы, ставшей «лебединой песней Блока, за которой последовало его умирание, разочарование, но не раскаяние и не потеря надежды на будущее» [7, с. 474].

Это было время, когда «не шумел» Горький; «зато вдвойне шумел Маяковский со своей ратью футуристов», но «тщетно надсаживался в своих плакатных виршах»: Пролеткульт вынес резолюцию, считая футуризм «течением последнего периода буржуазной культуры времени империализма» и «враждебным пролетариату, как классу» [7, с. 475]. Пролеткульту тоже не удалось занять главенствующее место. Одно время свою роль играло объединение «Кузница», члены которой тоже вскоре забыли о действительности», хотя их «мускулы рук» жаждали «гигантской работы»: «Мы сдвинем, сдвинем нашу родину-землю» [7, с. 478].

Это было время, когда «пытался взять в свои руки» все отрасли искусства Пролеткульт, претендуя «создать пролетарскую социалистическую литературу, художественную и научную, отвечающую идеалам революционно-коммунистического пролетариата». Даже В.И. Ленин смеялся над идеей – «создать лабораторным путем пролетарскую культуру». Претендовали на это и поэты объединения «Кузница» (Вл. Кириллов, И. Филипченко, А. Гастев и др.) [7, с. 478].

Многие тревожились о судьбе русской литературы, как Е. Замятин (статья «Я боюсь», 1921). Эти писатели объединились вокруг журнала «Вестник литературы» и во многом были разочарованы как в народе, так и в себе. И тем не менее, в 1920-е годы уже появились и другие настроения. Первыми среди них были писатели и поэты, объединившиеся в группу «Серапионовы братья». Идеологом и душой его стал Лев Лунц. Все они требовали искренности, свободы творчества, верили в художественную реальность, позиционировали свою независимость от идеологии. Всё это объединяло М. Зощенко и В. Каверина, К. Федина и Н. Тихонова, Вс. Иванова и М. Слонимского.

Позднее появились «попутчики» – так назвал их Троцкий, считая их представителями «советского народничества» – Б. Пильняк, И. Бабель, Л. Леонов, Л. Сейфуллина, И. Эренбург, А. Толстой, М. Пришвин и др. Все они были талантливы.

П. Милюков остановил внимание на группах «Октябрь» и «Молодая гвардия» и на роли А. Воронского, издававшего журнал «Красная новь», собирая вокруг него таланты. Воронского поддерживал А. Луначарский, так как шло стремление смягчить классовую борьбу: «Мы вступили в полосу культурной революции». В сложившемся «Перевале» объединились те, кто был против «безответственной критики» [7, с. 488–489]. Борьба по-прежнему была жестокой между ВАППом и РАППом. В статье П. Милюкова приведено много конкретных примеров этого [3, с. 488–493]. Своё внимание он остановил на творчестве Б. Пильняка, А. Фадеева, Вс. Иванова, И. Бабеля, А. Весёлого, Л. Леонова, Ф. Гладкова [7, с. 494–501].

П. Милюков в статье размышлял и о типах героев, появившихся в советской литературе, и о её темах – темах «мелкого человека», «плохого воспитания», «труда» как «созидателя жизни», «самоубийства», «роли комсомола» и многих других.

Не обошел он вниманием и трагедию тех, кого называли «крестьянскими» поэтами и писателями, но часто объявляли «кулацкими», «реакционными» (Клычков, Клюев, Орешин), мотив вредности «есенинщины». И тем не менее 1929 год породил много произведений о сложных проблемах советского крестьянства [7, с. 506]: были опубликованы «Бруски» Ф. Панфёрова, «Солёная купель» А. Новикова-Прибоя и др.

1930-е годы обострили ситуацию вокруг таких писателей, как Б. Пильняк, Ю. Олеша, В. Шкловский, М. Булгаков и др. и всё-таки Милюков констатировал, что и в трудных обстоятельствах «русская литература, взятая в целом, не утратила жизненности и внутренней силы сопротивления» [7, с. 508]. Он отметил, что «первыми потребовали освобождения от политики старые литераторы» [7, с. 479]. Уже с 1919 года были опубликованы 8 книг под редакцией Андрея Белого в издании «Алконост», 2 книги «Дома искусства» под редакцией М. Горького, Е. Замятина, К. Чуковского, выходил еженедельный «Вестник литературы», но «тон этих изданий был минорный»: «всё в жизни было поставлено ребром» (Вяч. Иванов). И всё-таки «вокруг Пильняка образуется сейчас целая литературная школа молодежи, разрабатывающая те же мотивы». «Наступление интеллигенции» Павел Милюков отметил в романах К. Федина «Братья» и Ю. Олеси «Зависть» [7, с. 507], но «последние произведения Всеволода Иванова и И. Бабеля не были пропу-

щены цензурой»: «шла борьба против формализма», «замолчал Булгаков», в пьесах В. Маяковского «начальство не без основания усмотрело сатиру на советскую власть» [3, с. 508]. Автор статьи признавался, что он остановил свою статью «на полуслове», но выразил уверенность: «Можно констатировать, что и в этих чрезвычайно трудных обстоятельствах русская литература, взятая в целом, не утратила жизненности и внутренней силы сопротивления» [там же].

То, что литературная жизнь советского государства интересовала эмигрантов, подтверждает статья Александра Кизиветтера «Красный архив за 1927 год». В ней отмечалось, что многие исторические журналы, отличающиеся самостоятельностью взглядов («Былое», «Дела и дни», «Русское прошлое», «Века», «Россия и Запад» и пр.), исчезли. Историческая журналистика в СССР была представлена «Красным архивом» и «Пролетарской революцией». В них публиковались документы, связанные с последними годами жизни царской России, с Февральской и Октябрьской революциями 1917 года и с историей Гражданской войны. Важное значение имели публикации самих документов, а не комментарии к ним, не отличавшиеся научным толкованием их: было полное, а иногда издевательское отношение ко всему, что не относилось к «орбите большевизма» [4, с. 510], так называемая «топорная публицистика» [4, с. 515].

Автор статьи приводил документы, связанные с именами Николая II и его матери Марии Фёдоровны, с правлением Александра II, Витте, объединением «Народная воля», тексты прокламаций «нечаевцев», документы периода Временного правительства. Значительное место в ней было уделено истории Гражданской войны, в частности, напечатаны Акт за подписью Крыленко по делу правых эсеров, Справка о действиях правительства Крыма.

Интерес вызывают такие документы, как «Ходатайство об освобождении Чернышевского», «Записи бесед великого князя Николая Михайловича с Л. Толстым в 1901–1902 годах», «Письма Ф.М. Достоевского».

Журналы всегда занимали особое место и в политической, и в литературной жизни стран, поэтому М. Осоргин в статье «Российские журналы» пытался разобраться в их содержании, понимая, какую большую роль они играют. У него вызвал интерес журнал «Печать и революция» потому, что он был справочником о новых книгах в советской России. Но вот статьи Фриче, Луначарского, Львова-Рогачевского и др. Осоргин считал «крайней безвкусицей из-за их марксистского подхода к искусству» [10, с. 360], так как в них «критика начинает служить целям морализующе-полицейским» [10, с. 361].

Более значим для автора статьи был журнал «Красная новь», выходящий под редакцией А. Воронского – «человека вполне литературного», который печатал произведения «попутчиков» (писателей – не коммунистов), а изредка и зарубежную литературу. Статьи главного редактора и А. Лежнева были интересны для М. Осоргина тем, что в них иногда появлялась «маленькая разумная ересь» (там же). В основном, по его наблюдениям, «статьи в духе правящей партии» пытались «заменить статьями литературно-критическими» [10, с. 360], «хотя это была слабая попытка».

С его точки зрения, наиболее интересные публикации отличали журнал «Россия» (редактор И.Г. Лежнев), к которым он относил произведения А. Белого, И. Эренбурга, О. Форш, С.Н. Сергеева-Ценского, что говорило о том, что журнал отличался «некоторым оттенком самостоятельности» [10, с. 361].

М. Осоргин отмечал, что первый опыт создать журнал «независимый» был связан с появлением «Русского современника», который собрал вокруг себя лучшие литературные силы России – и «старые», и «новые». На его страницах печатались Е. Замятин, Ф. Сологуб, М. Горький, Б. Пильняк, И. Бабель, А. Толстой, А. Леонов, из поэтов – А. Ахматова, Н. Клюев, С. Есенин, О. Мандельштам, В. Ходасевич, М. Цветаева, Н. Тихонов и др. Этот журнал отличался тем, что «не ставил никаких политических изгородей» и руководствовался лишь «критерием художественности» [10, с. 362]. Стремясь к объективности, Михаил Осоргин отмечал, что все журналы давали возможность познакомиться с беллетристикой, «хотя за годы безвременья литературного гения в России не народилось», и в публицистических, научно-популярных и критических отделах «нового слова не найти» [10, с. 362], сожалея при этом автор статьи отмечал, что и русские писатели и поэты, оказавшиеся в эмиграции, «общего уровня русской литературы не повысили и новых <...> вкладов в ее сокровищницу не сделали» («там литература продолжалась»). Его радовало, что в советской России она «должна нарождаться вновь», несмотря на очень сложную ситуацию, «и она народилась», и именно литературные журналы давали возможность «следить за этим процессом». Произошло это потому, что «в российской писательской среде делается отбор уже не по признаку благонамеренности или неяркой вредности (попутчики), а по объективной художественной ценности творчества» [10, с. 363], которую М. Осоргин особо отмечал в произведениях И. Бабеля и А. Леонова: первого как «яркого бытовика и сильнеешего портретиста», а также как «обладателя своего, металлической отточенности стиля», а А. Леонова как «единственного типолога» в российской литера-

туре, что «делает его продолжателем линии классической литературы», которому близок «не плакатный “человек будущего”, а живой тип переходной эпохи – эпохи великого пролома»: «он ухом припадает к родной земле, стоящей в муках смерти и рождения». М. Осоргин считал писателя Л. Леонova «надеждой русской литературы, не сегодняшней, а большой, настоящей» [10, с. 363–364]. Именно через такие вдумчивые оценки, которые давала эмигрантская критика советской литературе, «и происходит консолидация общества и обретение им национального самосознания» [1, с. 123].

Сетую на то, что журналы редко печатали поэтов, а их сборники за рубежом были «недоступны», Осоргин всё-таки выделял имена С. Есенина, Н. Тихонова и Б. Пастернака. Он заканчивал свою статью замечанием о том, что «в России совершенно напрасно полагают, что зарубежный читатель враждебно смотрит на российские литературные достижения» и что «было бы очень приятно встретить в русской критике такое же отношение к литературе и искусству эмигрантским». Он был уверен, что «если когда-нибудь примирение “двух России” произойдет, то первым мостом будет, конечно, мост литературы и искусства, слияние двух концов единой, напрасно разорванной цепи» [10, с. 364].

Наша статья и является свидетельством того, что через долгие десятилетия эта мечта Михаила Осоргина осуществилась.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Афанасьев А.Л.* Неутолённая любовь // Литература русского зарубежья: антология в 6 томах. 1920–1925. Книга первая. Т. 1. М.: Книга, 1990. С. 5–60.
2. *Гумерова Ж.А.* Георгий Петрович Федотов в постсоветской историографии // Творческая лаборатория историка: горизонты возможного (к 90-летию со дня рождения Б.Г. Могильницкого). Материалы Всероссийской научной конференции с международным участием. В 2-х частях. 2019. С. 314–319.
3. *Капинос Е.В., Проскурина Е.Н.* «Любите Россию!»: русский Харбин в воспоминаниях Н. Николаевой // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2020. Т. 19. № 9. С. 114–125.
4. *Кизиветтер А.* Красный архив за 1927 год // Литература русского зарубежья. Антология. 1926–1930. Т. 2. М.: Книга, 1991. С. 510–515.
5. *Кнорринг И.Н.* О чём поют воды Салгира: беженский дневник: стихи о России. М.: Кругъ, 2012. 207 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=175131&p=13> (дата обращения 02.02.22).
6. *Крайний Антон.* О молодых и средних // Литература русского зарубежья. Антология. 1920–1925. Т. 1, кн. 2. М.: Книга, 1990. С. 373–381.

7. Милуков П. Литература революции и возвращения к реализму // Литература русского зарубежья. Антология. 1931–1935. Т. 3. М.: Книга и бизнес, 1997. С. 471–510.
8. Милуков П.Н. Очерки по истории русской культуры. Париж. 1931. Т. 2. Ч. 1. 453 с.
9. Овчинников А.В. Первые десятилетия советской школы в научном наследии Павла Николаевича Милукова (1859–1943) // Проблемы современного образования. 2019. № 6. С. 145–157.
10. Осоргин М. Российские журналы // Литература русского зарубежья. Антология. 1920–1925. Т. 1, кн. 2. М.: Книга, 1990. С. 360–364.
11. Святополк-Мирский Д. Есенин // Литература русского зарубежья. Антология. 1926–1930. Т. 2. М.: Книга, 1991. С. 505–508.
12. Слоним М. Живая литература и мертвые критики // Литература русского зарубежья. Антология. 1920–1925. Т. 1, кн. 2. М.: Книга, 1990. С. 382–386.
13. Слоним М. Десять лет русской литературы // Литература русского зарубежья. Антология. 1926–1930. Т. 2. М.: Книга, 1991. С. 516–524.
14. Федотов Г. Зачем мы здесь? // Современные записки. Париж. 1935. № 58. С. 433–444.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Фесенко Эмилия Яковлевна – кандидат филологических наук, профессор Гуманитарного института, Филиала Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова в г. Северодвинске;
e-mail: emily0509@yandex.ru.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Emilia Ya. Fesenko – candidate of philological Sciences, Professor Institute of Humanities, Severodvinsk Branch of Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov;
e-mail: emily0509@yandex.ru.

АВТОРСКОЕ ПРИСУТСТВИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИИ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «АРХИПЕЛАГ ГУЛАГ»

Аннотация. Статья посвящена авторскому присутствию как проблеме в «опыте художественного исследования» А.И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ». Анализ ведётся в рамках субъектных форм повествования. Выделяются: автор-повествователь как исследователь, участник описываемых событий; автор биографический, разделяющий взгляды повествователя; свидетель, чуждый позиции рассказчика, а также мемуарист, знающий судьбу самого писателя. Учитываются временная, пространственная и оценочная точки зрения А.И. Солженицына.

Ключевые слова: Солженицын, авторское присутствие, повествователь, рассказчик, автобиографический герой, исследователь

THE AUTHOR'S PRESENCE IN SOLZHENITSYN'S THE GULAG ARCHIPELAGO

Tatiana A. Filippova

MRSU

Moscow region, Russia

Abstract. The article is devoted to the author's presence as a problem in A.I. Solzhenitsyn's "the experience of artistic research" «Gulag Archipelago». The analysis is conducted in the framework of the subject forms of narration. The following stand out: the author-narrator as a researcher, a participant in the events described; the author is biographical, sharing the views of the narrator; a witness who is alien to the position of the narrator, as well as a memoirist who knows the fate of the writer himself. Solzhenitsyn's temporal, spatial and evaluative points of view are taken into account.

Keywords: Solzhenitsyn, authorial presence, narrator, narrator, autobiographical hero, researcher

Проблема автора не имеет однозначных трактовок, однако все учёные признают её основополагающую роль в литературе. Сторонники биографического метода утверждали, что художественное произведение не может быть изучено без обращения к фактам жизни его создателя.

В настоящей статье используются точки зрения В.В. Виноградова – о неразрывной связи образа автора и его речи, М.М. Бахтина – о типах прозаического слова, Б.О. Кормана – о теории субъектной организации текста. С этих позиций мы подходим к рассмотрению «Архипелага ГУЛАГа», в котором личность автора играет решающую роль. Как пишет Н.М. Щедрина, «произведения Солженицына буквально пронизаны автобиографизмом, но у него он особый», тяготеющий к моноцентричности, саморефлексии. Исследователь называет эту черту «ключевой стилевой доминантой солженицынских книг» [6, с. 125, 129, 130].

В художественном произведении разделяют несколько типов повествования относительно объективности и степени приближения к изображаемому предмету. Формально носителем текста может являться один субъект, но внутри речевого потока могут содержаться множество элементов, выражающих сознание других различных субъектов.

Б.О. Корман выделяет повествователя в качестве основной субъектной формы выражения авторского мышления. Однако, учитывая его существование в созданном писателем хронотопе, нельзя считать его тождественным автору реальному, в отличие от повествователя имеющему возможность свободно перемещаться во времени и пространстве художественного произведения. Необходимо также разграничивать повествователя и рассказчика, так как зачастую речь рассказчика, обычно ориентированная на устное изложение, не определяет речевой характеристики повествователя. Читатель должен понимать, что за точкой зрения рассказчика находится позиция другого субъекта.

На основании теории о субъектных формах повествования Б. Кормана [1, с. 199] были выявлены способы воплощения образа автора как повествователя, как рассказчика, как автобиографического героя и как реального, биографического автора.

А.И. Солженицын выступает в «Архипелаге ГУЛАГ» в нескольких функциях: исследователь, мемуарист, свидетель и участник изображённых событий. Самой ближайшей к читателю является функция повествователя.

Главная задача автора-исследователя – воспроизводить, комментировать и обобщать факты, его объект – исторические материалы и документы. Пространственно повествователь отдалён от изображаемого им объекта и пре-

бывает в одном времени с читателем, что даёт возможность совместно участвовать в исследовании. Это достигается повествованием в форме беседы, частым употреблением местоимения «мы»: «Не покажется ли теперь читателю, что мы постепенненько взобрались на вершину второго рога, и пожалуй он повыше первого?» [2, ч. V, с. 343]; «Мы пересмотрели все способы доставки – и нашли, что все они – хуже» [2, ч. V, с. 401], прямыми обращениями к читателю: «Откройте, читатель, карту русского Севера» [2, ч. V, с. 50]; «Ну-ка, читатель, отложите книгу, пройдите по комнате!...» [2, ч. V, с. 370].

Активная диалогичность автора-повествователя и ориентация на реакцию читателя позволяет глубже проникнуться авторской точкой зрения. Как пишут исследователи об этом феномене вовлечения, «человек этот уже не только сам Солженицын, не только рассказчик, но просто смертный, один из нас» [5, с. 167]. В тексте часто предугадывается предполагаемый ответ собеседника, например, в главе «Первая камера – первая любовь» представлен возможный ход мыслей читателя: «Это как же понять – камера и вдруг любовь?.. Ах вот, наверно: в Ленинградскую блокаду тебя посадили в Большой Дом? Тогда понятно, ты потому ещё и жив, что тебя туда сунули <...> Позавидовала кошка собачьему житью! А – карцер? А – вышка? // Нет, не поэтому. Не поэтому...» [2, ч. I, с. 194].

В главе «Арест» также нередко присутствует приём предполагаемого ответа: «И верно, ночной арест описанного типа у нас излюблен <...>»; «Но у берущих <...> понимание арестной операции гораздо шире. У них большая теория, не надо думать в простоте, что её нет» [2, ч. I, с. 25]. Повествователь будто возражает читателю: «Нет, нет, аресты очень разнообразны по форме»; «Нет, никогда у нас не был в небрежении и арест дневной, и арест в пути, арест в кипящем многолюдье» [2, ч. I, с. 26].

Для более эффективного образного восприятия изображаемой эпохи Солженицын использует приём укрупнения, стараясь сконцентрировать внимание читателя на наиболее ярких, характерных явлениях и ситуациях, передающих трагичность описываемых событий. При этом повествователь перестаёт быть сторонним наблюдателем из условной точки настоящего, он преодолевает временную дистанцию и тем самым становится непосредственным свидетелем происходящего. «И поэтому только ночью – еженощно, каждой ночью, и так несколько месяцев – из тюрьмы на вокзал гонят пешую чёрную колонну этапа (воронки заняты на новых арестах). Правда, женщины опоминаются, женщины как-то узнают – и вот они со всего города крадутся на вокзал и подстерегают там состав на запасных путях, они бегут

вдоль вагонов, спотыкаясь о шпалы и рельсы, и у каждого вагона кричат: такого-то здесь нет?...» [2, ч. I, с. 583].

Повествователь-свидетель обладает способностью оценивать происходящее, изображая мир Архипелага посредством его типологических характеристик. При этом временная дистанция сменяется пространственной, что помогает представить весь объект в целом или укрупнить отдельные явления, рассмотрев их более детально.

Обзорная точка зрения наиболее ярко представлена в главе «Туземный быт», общая картина быта Архипелага создаётся с помощью пространственного и временного обобщений. «А состоит жизнь туземцев из работы, работы, работы, из голода, холода и хитрости»; «Узнаю вас – это вы, жители моего Архипелага» [2, ч. III, с. 194].

Используя приём остранения, повествователь через впечатления наблюдателя передаёт описание вагона для арестованных: «Всё вместе из коридора очень напоминает зверинец: за сплошной решёткой, на полу и на полках, скрючились какие-то жалкие существа, похожие на человека, и жалобно смотрят на вас, просят пить и есть. Но в зверинце так тесно никогда не сучивают животных» [2, ч. II, с. 514]. В Шкловский определяет этот приём не как «приближение значения к нашему пониманию», а как «создание особого восприятия предмета, создание “видения” его, а не “узнавания”» [4, с. 230]. Тем самым автор делает очевидным своё неприятие происходящего, стараясь вызвать это неприятие и у читателя.

Близкое реальному автору мировоззрение повествователя не совпадает с позицией рассказчика, особенно при их столкновении в тексте: «Кто из нас ещё в средней школе не изучал широко-известного единственно-научного определения нации, данного товарищем Сталиным <...> Нас особенно освобождает здесь гениальное замечание товарища Сталина, что расово-племенная общность крови совсем не обязательна» [2, ч. III, с. 187]. Речь повествователя не выражает никакого удивления, в ней присутствует лишь трезвое и ироничное описание происходящего.

В «Архипелаге ГУЛАГ» параллельно историческому исследованию развивается повествование мемуарного характера, объединяющее в себе позиции повествователя-мемуариста, автобиографического героя и реального автора. Как и исследователь, повествователь-мемуарист из определённой точки настоящего рассказывает о жизни автобиографического героя, чьё появление в тексте обусловлено целенаправленным созданием общности всех судеб ГУЛАГа. Автобиографическое «я» часто переходит в «мы»: «И вот – вас ведут <...> И рот ваш не заткнут. И вам можно и непременно надо

было кричать! <...> Но с ваших пересохших губ не срывается ни единого звука <...> Сам я много раз имел возможность кричать <...>» [2, ч. I, с. 34]. И если, обобщая в «мы» заключённых и страдавших ГУЛАГа, А. Солженицын объединяет себя с ними, то к обобщённому лицу носителей обывательского, несвободного мышления он себя никоим образом не причисляет. В обобщённости этой категории людей автор раскрывает стереотип массового сознания, всеобщее неведение. «Мы ничего не знали»; «Мы инстинктивно уверены, что мы-то в смертную камеру никогда бы попасть не могли, что для этого нужна если не тяжкая вина, то во всяком случае выдающаяся жизнь» [2, ч. I, с. 465]; «Естественна большая жажда людей проникнуть за завесу (хоть никого из нас это, конечно, никогда не постигнет)» [2, ч. I, с. 470].

Солженицын в «Архипелаге ГУЛАГ» посвящает автобиографическому герою целые главы: «Первая камера – первая любовь», «С острова на остров», «Фашистов привезли», «Ветерок революции». Уже в первой главе писатель предупреждает, что «эта книга не будет воспоминанием о собственной жизни» [2, ч. I, с. 38]. Это объясняет нарушение хронологической последовательности повествования: события 1946-го года о пребывании автобиографического героя в пересыльной тюрьме предшествуют рассказу о первом дне героя в лагере (1945 г.).

Автор нередко обращается к прошлой жизни героя до лагеря: «Я вспоминаю третий курс университета, осень 1938 года. Нас, мальчиков-комсомольцев, вызывают в райком комсомола <...>, почти не спрашивая о согласии, суют нам заполнять анкеты: дескать, довольно с вас физматов, химфаков, Родине нужней, чтобы шли в училища НКВД» [2, ч. I, с. 169]; «За несколько дней до моего ареста попал под власовские пули и я» [2, ч. I, с. 263].

Ретроспективная точка зрения мемуарного повествователя отделяется от объекта повествования посредством временной дистанции, вследствие чего «события книги выстроены таким образом, что читателю самому предстоит оценивать происходящее» [6, с. 124–135].

Автор выражает своё отношение к изображаемым явлениям на лексическом уровне, оценивая события как косвенно, так и напрямую: «Я не только не готов был перерезать тёплые связи с миром, но даже отнятые при аресте сотни трофейных карандашей ещё долго меня жгло» [2, ч. I, с. 150]; «Чтобы белыми мантиями праведников не шибко переполаскивать, спросим себя каждый: а повернись моя жизнь иначе – палачом таким не стал бы и я?» [2, ч. I, с. 176]; «Трус ли я? Мне казалось, что нет» [2, ч. II, с. 561]. Авторское пламенное слово призывает каждого, кто читает его книгу, к суду над своей

совестью. А. Ципко считает Солженицына единственным диссидентом, который «пытался актуализировать проблему покаяния русского народа за его сумасшествие времён гражданской войны, за его “слепой восторг самоуничтожения”, рождённый большевистским Октябрём» [3, с. 231].

Если позиция мемуариста реализуется в тексте «Архипелага» в формах прошедшего времени, то образ автобиографического героя выражается скорее с помощью внутреннего монолога, а его точка зрения – с помощью форм настоящего времени: «Каждая мелочь в камере мне интересна, куда девался сон, и когда глазок не смотрит, я украдкой изучаю. Вон, вверху одной стены, небольшое углубление в три кирпича, и висит на нём синяя бумажная шторка»; «Какая же уютная жизнь! – шахматы, книги, пружинные кровати, добротные матрасы, чистое бельё» [2, ч. I, с. 203]; «Встав на ноги, я оборачиваюсь к их старшему, к пахану. На вторых нарах все отнятые продукты лежат перед ним» [2, ч. II, с. 69].

Позиция автора часто проявляется в повествовании в виде оценочных восклицаний и риторических вопросов: «И только ли ужасен этот взрыв атакизма, теперь увёртливо называемый “культом личности”?» [2, ч. I, с. 131]; «Какая Салтычиха? какой самый гнусный и отвратительный крепостник мог бы убить шесть мужиков за несчастные окоски?..» [2, ч. I, с. 453]. Это помогает добиться наибольшей диалогичности, писатель не просто предоставляет ряд фактов и утверждений, он даёт возможность читателю самому задуматься, порассуждать и сделать выводы.

Периодически в тексте «Архипелага» появляется речь автора реального, который, в отличие от повествователя, не имеет возможности вести прямой диалог с читателем. Образ биографического автора проявляется посредством употребления глаголов, описывающих действия человека относительно пространства: «сизжу», «пишу», «думаю». «Я пишу за Россию безъязыкую»; «Я сизжу и думаю: если первая крохотная капля правды разорвалась как психологическая бомба – что же будет в нашей стране» [2, ч. I, с. 302]; «В самом разгаре работы над этой книгой меня настигло сильнейшее потрясение жизни» [2, ч. II, с. 187].

Неравнодушие автора к происходящему, желание исправить прошлое и предостеречь от ошибок в будущем выражено в сослагательном наклонении глаголов: «Как потом в лагерях жгло: а что, если бы каждый оперативник, идя ночью арестовывать, не был бы уверен, вернётся ли он живым, и прощался бы со своей семьёй? Если бы во времена массовых посадок <...> люди бы не сидели по своим норкам <...> Органы быстро бы не досчитались сотрудинок и подвижного состава, и несмотря на всю жажду Сталина – оста-

новилась бы проклятая машина! Если бы... если бы... Мы просто заслужили всё дальнейшее» [2, ч. I, с. 31].

Рассказывая в главе «Закон созрел» о наиболее показательных судебных процессах, автор не скрывает своего упрёка покорному, «безъязыкому» обществу: «А кажется, только бы крикнуть! – и рассыпались декорации, обвалилась штукатурка грима, бежал по чёрной лестнице режиссёр, и суфлёры шнырнули по норам крысиным. И на дворе – сразу шестидесятые!» [2, ч. I, с. 413]; «И если кто только икнёт: “а как же те, кто...” – ему со всех сторон укоризненно, на первых порах дружелюбиво: “ну что-о вы, товарищи! ну зачем же старые раны тревожить?!” <... > голубые пенсионеры именно в том и возражали: зачем же раны беречь у тех, кто в лагере сидел? Мол, их надо поберечь! А потом и дубинкой: “Цыц, недобитые! Нареабилитировали вас!”» [2, ч. I, с. 172].

Все носители обывательского сознания, партийной идеологии, речевые образы сотрудников органов и правосудия противопоставлены в «Архипелаге» речевой манере повествователя, который лишь оценивает их и возвышается над ними с помощью ироничной окраски текста.

В тексте нередко происходит столкновение сразу нескольких точек зрения, это влечёт за собой неизбежную полемику и высокую эмоциональность, что является одной из самых важных особенностей художественного произведения.

Рассматривая комплекс различных художественных приёмов, многообразие точек зрения героев произведения, в том числе и самого писателя как действующего лица, мы получили представление о личности автора, его мировоззрении, взглядах на действительность, содержащихся в «Архипелаге ГУЛАГ».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Корман Б.О.* Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. 236 с.
2. *Солженицын А.И.* Архипелаг ГУЛАГ. 1918–1956: Опыт художественного исследования / под ред. Н. Д. Солженицыной. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 346 с.
3. *Ципко А.С.* Александр Солженицын о неразрывной связи русского патриотизма с антисоветизмом. Основные идеи «Архипелага ГУЛАГ» // Тетради по консерватизму. 2019. № 1. С. 221–244.
4. *Шкловский В.* Тетива: О несходстве сходного. М.: Советский писатель, 1970. 374 с.

5. *Шурупова О.С., Шурупова А.С.* «Архипелаг ГУЛАГ» и Псалтирь: православное осмысление произведения А.И. Солженицына // *Русская словесность как основа Русского мира. материалы XV Международного форума.* Липецк, 2020. С. 165–168.
6. *Щедрин Н.М.* Автобиографизм и саморефлексия в «Архипелаге Гулаг» Александра Солженицына // *Известия Южного федерального университета. Филологические науки.* 2021. Т. 25. №1. С.124–135.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Филиппова Татьяна Алексеевна – аспирант 1 курса кафедры русской литературы XX века Московского государственного областного университета;
e-mail: tatianaflppva@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tatiana A. Filippova – 1st year postgraduate student of the Department of Russian Literature of the 20th Century, Moscow State Regional University;;
e-mail: tatianaflppva@gmail.com

ПАРОХОДЫ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ Е.Н. ЧИРИКОВА¹

Аннотация. Образы волжских пароходов занимают важное место в произведениях Е.Н. Чирикова (1864–1932), написанных им как до революции, так и в эмиграции. Внимание и любовь писателя к этому виду водного транспорта объясняется не только его биографией (Чириков родился и вырос на берегах Волги, много путешествовал по ней и т.п.), но и убежденностью в особой роли Волги, которую главная водная артерия России всегда играла в судьбе страны и народа. Поэтому пароход в прозе Чирикова предстает как своеобразный духовный центр, а среди его пассажиров наибольший интерес автора вызывают паломники и богомольцы из крестьянской среды, чьи молитвы, духовные споры, песни, легенды и сказания отражают, по убеждению писателя, устремленность народного сознания к «Правде Божьей». Им противопоставлена «чистая публика» из 1 класса, описание которой отражает не только критический взгляд автора на несправедливое, по его мнению, социальное устройство современного ему общества, но и его тревогу, вызванную утратой представителями высших слоев живого религиозного чувства и духовно-нравственных идеалов, без которых, как показала история, невозможно существование самой России.

Ключевые слова: волжский мир, пароход, образ капитана, фольклор, духовность, русский национальный характер, Балаам, автобиографизм, эпистолярный.

M.A. Chirikov

PJSC ROSBANK

Nizhny Novgorod, Russia

STEAMBOATS IN THE LIFE AND WORK OF E.N. CHIRIKOV

Abstract. Images of Volga steamships take an important place in the works of E.N. Chirikov (1864–1932) written by him both before the Revolution 1917

¹ Републикация с небольшими изменениями осуществлена с согласия организаторов конференции в Брно: Чириков М.А. Пароходы в жизни и творчестве Е.Н. Чирикова // REVITALIZACE HODNOT: UMĚNÍ A LITERATURA V. Editor Josef Dohnal. Sborník z 13 mezinárodní conference «Revitalizace hodnot: umění a literatura V» konané 4. června 2021 v Brně, Česká republika. S. 37–48.

and in exile. The writer's attention and love for this type of water transport is explained not only by his biography (Chirikov was born and grew up on the banks of the Volga, traveled a lot along it, etc.), but also by his conviction of the special role of the Volga which the main waterway of Russia has always played in the fate of the country and people. Therefore, the steamer in Chirikov's prose appears as a kind of spiritual center, and among its passengers, the greatest interest of the author is caused by pilgrims and pilgrims from the peasant environment, whose prayers, spiritual disputes, songs, legends and legends reflect, according to the writer, the aspiration of the national consciousness to the "Truth of God". They are opposed by the "pure public" from the 1st class, the description of which reflects not only the author's critical view of the unfair, in his opinion, social structure of modern society, but also his anxiety caused by the loss of a living religious feeling and spiritual and moral ideals by representatives of the upper strata, without which as history has shown the existence of Russia itself is impossible.

Keywords: Volga's nature, steamship, image of the captain, folklore, spiritual search, Russian national character, Valaam, autobiography, epistolary.

Евгения Николаевича Чирикова еще при жизни называли певцом и бытописателем Волги. Прожив долгое время в различных волжских городах, Чириков в своих письмах и произведениях подробно описывал жизнь волгарей, особенности их характеров и быта.

Первое впечатление о волжских пароходах связано у Евгения Николаевича с ранним детством в городке Сенгилей Симбирской губернии. В своих воспоминаниях он пишет: «Я родился очень влюбчивым мальчиком. До гимназии был влюблен в свою маму, а вот теперь, в первый же приезд домой, влюбился в Леночку Михайлову, дочь инженера водных путей сообщения, которого жители называли просто "водяным". Влюбился в дочь водяного! У водяного свой служебный пароход "Стрела", и мы с Леночкой на каникулах – его бесплатные пассажиры» [15, с. 297].

Из истории волжского пароходства узнаем, что пароход «Стрела» на Волге принадлежал купцу Кунгину, владельцу еще одного пассажирского парохода «Два брата». Фотографий «Стрелы» не сохранилось, но сохранились детские впечатления Евгения Чирикова о речных прогулках, которые эхом отозвались в рассказе «Сказка»: «Все сказки моей жизни связаны с Волгой. Это мой огонек, у которого я люблю отдохнуть, посидеть, согреть усталую душу воспоминаниями и погрузиться в розовых сумерках ласкового заката... <... >

Дышишь и не надышишься, смотришь и не насмотришься... <... > Бежит за пароходом трепетная дорога и качает на своей волне быстро убегающую

назад лодку. Над кормовой мачтой застыла белая черноглазая чайка с поджатыми красными лапками. Синий дымок уже закурился на лениво проплывающих мимо плотах... <... >

Сидишь, смотришь на убегающие горы, на румяную воду, на чайку над мачтой <... >. Когда-то все это уже было... Точь-в-точь также: и стук колес, и “говорок”, и белая чайка, и тоскливая песенка... Когда?.. Очень давно, когда был юн и любил смотреть только вперед...» [17, с. 242–244].

Чириков рано попал под влияние революционных идей, стал активным участником общественной жизни и надолго попал в разряд «неблагонадежных». За участие в студенческой сходке в 1887 году был исключен из Казанского университета, после этого испытал ссылки, тюрьмы, запрет на проживание в университетских городах России. Поэтому неслучайно, что в жизни Евгения Чирикова был и другой пароход – арестантский.

В начале 1891 года в Астрахани Чириков, впервые в жизни увидевший незнакомого ему «политического авантюриста» – младонародовольца Сабунаева, по-человечески пожалел его и дал возможность переночевать на своей съемной квартире. Полиция, которая уже вела слежку за Сабунаевым, арестовала обоих и отправила арестантским пароходом в Казань.

Из воспоминаний Евгения Чирикова: «Таков закон интеллигентских судеб: раз молодой человек получил штемпель “политически неблагонадежного”, раз он получил тюремное крещение, ему почти не было возврата <...> А вот теперь я, как зверь в передвижном зверинце, сижу на арестантском пароходе с обнесенной проволочной железной сеткой палубой и еду в Казань!» [15, с. 335].

Арестанты перевозились тогда между Нижним Новгородом и Астраханью на пароходах «Крестьянка» и «Крестьянин», «Царевич» и «Царевна». Они принадлежали пароходному обществу «По Волге» и были специально оборудованы для перевозки арестантов [11].

Чириков был доставлен в Казанский тюремный замок, где провел 4 месяца, а потом за неимением доказательств преступления отпущен.

Все это время передачи в тюрьму ему носит юная Валечка Григорьева, родная сестра известного марксиста Михаила Григорьева. В нее Евгений влюбляется глубоко и на всю жизнь. После выхода из заключения он делает ей предложение, которое 17-летняя гимназистка принимает.

В августе 1892 года состоялась свадьба Евгения и Валентины. Отношения между ними всю жизнь были наполнены любовью, уважением и заботой друг о друге. Неслучайно со временем он придет к мысли, что «именно семья должна служить залогом нравственного возрождения человека в условиях

гражданского противоборства и всеобщей ненависти» [5, с. 49]. Во многих своих произведениях он будет художественно осмыслять «идею необходимости возвращения из мира беспочвенных, искусственных идеологических построений в мир общечеловеческих вечных ценностей» [4, с. 67]. Об этом свидетельствуют письма супругов друг другу разных лет, сохранившиеся в семейном архиве Чириковых. Некоторые письма были написаны непосредственно на пароходах, а иногда пароходы использовались Чириковыми как средство доставки писем.

Вот отрывок из письма Валентины Георгиевны мужу, написанного на пароходе «Пермь» 15 сентября 1893 года и отправленного из Нижнего Новгорода в Алатырь: «Мы едем с мамой в первом классе на Любимовском пароходе – сейчас пишу в рубке – народу масса – пермяки и все молодежь – играют в карты. Денег у меня в кармане всего 2 рубля, но я все-таки рассчитываю пообедать. <...>

Милый мой Женек! Дорогой мой – что-то ты сейчас подковылаешь – вероятно, пьешь чай (сейчас около 4-х часов) и вспоминаешь меня – скоро мы будем вместе, вдвоем и будем счастливы-счастливы! Боже, как хорошо! Я люблю тебя, мой милый, дорогой, и вспоминаю почти каждую минуту <...>» [6].

Валентина Георгиевна указывает на то, что пароход «Пермь» принадлежал известным судовладельцам братьям Любимовым. Кроме парохода «Пермь» Любимовым принадлежало еще 5 пароходов. «Пермь» был спущен на воду в 1869 году и ходил по маршруту Пермь – Рыбинск.

Валентина Георгиевна с матерью едут из Нижнего Новгорода в I классе. Вот как описывает условия I класса на пароходах этого типа В.И. Виноградов: «Пассажирские пароходы устроены прекрасно. Почти на всех электрическое освещение. Для пассажиров I и II классов имеются отдельные каюты для дам и для мужчин и отдельные семейные каюты. Каюты I и II классов помещаются на палубе и в холодное время отапливаются паром. На пароходах имеются аптечки, ванны, постельное белье, новые журналы, газеты, рояли, библиотеки. Буфеты на пассажирских пароходах вполне удовлетворительны и недороги. Вина русских и иностранных фирм» [3, с. 132–134].

Валентина Георгиевна пишет письмо в рубке. Сейчас рубку мы называем салоном.

Главные герои многих произведений Е.Н. Чирикова были в основном пассажирами I класса. И Тарханов с Зоей на пароходе «Гоголь» в тетралогии «Жизнь Тарханова», и Кудышевы в романе «Отчий дом». По описаниям Чирикова, пассажиров этой категории в основном окружали пошлость, гре-

ховность, скука и безделье. Пассажиры играли в карты, читали пошлые стихи, выпивали, рассказывали скабрзные анекдоты, ухаживали за одинокими женщинами... Чириков часто противопоставлял им пассажиров 3 класса, где кипела настоящая, подлинно народная жизнь, в укор богатой, сытой и избалованной публике 1 класса.

По мнению исследователей, роман с символическим названием «Отчий дом», «скромно названный автором “семейной хроникой”, рисует широкую панораму переломных лет России конца XIX – начала XX века» [2, с. 25]. Приведем небольшой отрывок из него, когда компания молодежи отправляется на пароходе «Аввакум» на озеро Светлояр: «Прогудел последний свисток, и “Аввакум” начал отчаливать от пристани... <...>

Все успокоились, <...> разместились по каютам, уютно устроились и почувствовали себя как дома. Весь первый класс населен только своей, “чистой” публикой. Рубка – как общий зал в своем доме. Матрос притащил самовар. Повар забарабанил ножами – готовит вкусный ужин. Ваня разворачивает свой дорожный буфет с винами, водками, закусками, фруктами, со всякими деликатесами. Полная чаша!

Первоклассная компания вкусно и сытно покушала и занялась музыкой. Наташа захватила с собой партитуру <...> оперы Римского-Корсакова “Град Китеж”. Вздумали спеть хоровой номер. Вышло совсем недурно. Звучало так торжественно, молитвенно. И вот что случилось во время этого пения. Окна в рубке были занавешены опущенными шторами. Во время пения Ваня Ананькин приподнял штору и заглянул в окно: под окном стояли богомолки и молились под их хоровое пение. Свет электрической лампочки освещал лица молящихся: на этих лицах светилось религиозное умиление, женщины молились широким размахом и, возводя взоры к небесам, что-то шептали губами.

– Господа! А ведь люди-то молятся под оперу! – обернувшись, сказал Ваня с улыбочкой, и всем сделалось смешно. Только Наташа почувствовала неловкость и застыдилась. Перестала петь и хлопнула крышкой пианино.

– Почему? Продолжайте! Пусть их молятся...

– Нехорошо» [16, с. 422–423].

«Улыбочка» и смех прогрессистов противопоставлены «религиозному умилению» женщин из народа... Неслучайно чешский ученый Йозеф Догнал отметил, что в творчестве Чирикова «подняты темы, превосходящие сиюминутное и обращающие внимание на существенные вопросы общественного и индивидуального бытия с точки зрения веками учитываемых ценностей» [1, с. 18].

Пароход «Аввакум», на котором отправились герои романа, существовал в реальной жизни. Он принадлежал Кашиным – знаменитой династии судовладельцев, яркой представительницей которой была Мария Капитоновна Кашина (1857–1916) – нижегородская предпринимательница, прототип Вассы – героини пьесы М. Горького «Васса Железнова».

Евгению Николаевичу посчастливилось в 1907 году проехать вместе с Кашиной на ее пароходе до Казани. И вот как он описал ее в своем письме:

«26 апреля 1907 года, г. Казань

Еду на Кашинском в 1 классе. Публика: двое каких-то чинуш и сама Марья Капитоновна Кашина <...>. Это единственная улада! Вот бабища! Пудов 10 весу, говорит, как мужик, “выражается”, деловая <...>. На каждой пристани к ней идут с докладами, а она так ловко разговаривает, что хохотать хочется» [9].

Чириков хорошо знал закулисы пароходного бизнеса, но оно его мало интересовало. Для него пароход и пребывание на нем носило сакральный смысл. Это был место, где писатель чувствовал свою тесную связь с волгарями и волжской природой, место, где рождались его образы и сюжеты.

Во многих волжских рассказах носителями памяти народной, древних легенд и рассуждений о Боге, мироздании и вообще о жизни были самые бедные пассажиры, которых часто называли «гуртовыми». Вот как ярко и точно Чириков описывает этих пассажиров в рассказе «Девьи горы»: «Перед Петровым днем на волжских пароходах бывает великая сутолока: трудовой люд из приволжских и внутренних губерний огромными артелями и в одиночку плывет на заработки. По обыкновению, большинство едет на авось, понаслышке про высокие цены на косьбу и жнитво, поэтому одни плывут вниз, пробираясь в Донские степи, другие плывут вверх <...>, “где – сказывают – хорошо платят помещики”. Самое доходное время для пароходчиков. Пассажир гуртовой и самый нетребовательный. <...> Этим пассажиром забивают нижние палубы <...>. Гудит палуба от <...> гомона и говора, от споров на религиозные темы, <...> хохота, ссор и хоровых песен. Много люда темного, а попадают и “бывалые”, всю жизнь свою бродяжничающие в поисках лучшей доли, напоминающие “кладоискателей”, неутомимые идеалисты, верующие до сих пор в царство с молочными реками и кисельными берегами, фантазеры, мечтатели, неграмотные поэты, искатели “правды Божией”... С виду – серо, темно, все под одну сермяжную краску, а приглядитесь попристальнее, вслушайтесь повнимательнее – и перед вами раскроется красочный мир народной души...» [12, с. 45–46].

Самые яркие герои волжских рассказов и сказок Чирикова – люди из народа, настоящие волгари, связавшие свою жизнь с великой русской рекой. Для них пароход или баржа – это дом, семья, средство существования и целый мир, наполненный чувствами и образами. Сам пароход становится для них живым существом, с которым можно общаться, которое вызывает то восхищение, то страх, то воспоминания.

Вот вахтенный Кирюха в рассказе Чирикова «На стоянке», коротая ночь на посту, видит приближающийся пароход: «Стук колес слышался все отчетливей и отчетливей, а потом вдруг выдвинулся из-за горы и словно застыл на месте и самый пароход. Корпус его гордо поднимался над водою и, белый, блистающий огнями, разрезал своим носом и будоражил колесами волжскую гладь.

Кирюха встал к борту, широко расставил ноги и устремился взором на быстро скользивший <...> и выраставший пароход, который, казалось, надвигался с какой-то суровой решимостью прямо на баржу и грозил уничтожить ее вместе с Кирюхой... Кирюха не мог пропустить парохода без замечания; продолжительное одиночество породило в нем желание с кем-нибудь перекинуться словом:

– Эй!.. Пра-хо-о-од! – пустил Кирюха высоким тенором. – Пра-хо-о-д!.. Ось-то в колесе-е!..

При этом Кирюха замахал картузом и подмигнул пароходу.

Но пароход совершенно игнорировал Кирюхины остроты. Он прошел почти вплотную деловым, серьезным образом, с шумом, стуком и пыhtением, мимолетно и презрительно взглянул на парня своими яркими электрическими огнями, пахнул ему в лицо дымом, перегретым паром и нефтью, и удалился, оставляя за собою длинную ленту дыма из трубы и серебрившийся хвост взбуждающей воды, расходившийся из-под кормы на две стороны...» [13, с. 308].

На пароходах в произведениях Е.Н. Чирикова разыгрываются самые разные сцены: от романтично-любовных и комических до религиозных и подлинно народных. Здесь рождаются и передаются из уст в уста волжские легенды.

Из рассказа «Девьи горы»: «В <...> конце июня, плыл я из царства Казанского в царство Астраханское и по пути услышал волжскую сказку про “Девьи горы” <...> ...

Это было где-то под Вольском. Классная публика была неинтересна: все больше чиновники, тратившие время исключительно на уху из стерлядей, селедку и винт; две пожилые дамы, все время вязавшие какие-то косыночки и разговаривающие о квартирах и телятине, да молодая парочка, поглощенная

взаимностью, уединявшаяся и несклонная к знакомствам и разговорам... Скучно! И вот я покинул “чистую публику” и, сойдя на нижнюю палубу, стал бродить здесь, с трудом пробираясь между спутавшихся ног и рук... <...>

На корме словно торжественное заседание. Народу сбилось <...>. Что там такое? Спорят об антихристе» [12, с. 46–47].

Легенда, усыпанная Чириковым на палубе парохода, стала основой не только рассказа, но и киносценария одноименного фильма. Советской властью фильм «Девьи горы» был запрещен из-за религиозного сюжета и сходства внешности Иуды с В.И. Лениным. Но в неурожайный 1921 год этот фильм был отправлен на Запад для сбора средств голодающему Поволжью. Фильм, олицетворявший русскую душу и православие, народную культуру и традиции, помог спасти не одну жизнь волгарей от голодной смерти.

Особое место в произведениях Чирикова занимали капитаны пароходов. С нескрываемым уважением и восхищением художник описывал эту особую касту волгарей: солидный внешний вид, заботу и особое внимание к пассажирам, строгость и требовательность по отношению к команде. Писателя интересовала судьба реальных капитанов, которая переходила потом в судьбы его литературных героев.

Главным героем рассказа «Сон сладостный» является бывший капитан пассажирского парохода Павел Иванович Неверов. Действие происходит в одном из любимейших мест писателя – в городке Плёс, где Чириковы одно время даже хотели построить или купить дачу по соседству с дачей друга семьи – певца Федора Ивановича Шаляпина.

Из письма Евгения Николаевича от 11 августа 1916 года мы даже знаем, когда, для чего и на каком пароходе Чириковы прибыли в Плёс, а потом отправились дальше в Нижний Новгород: «Здравствуйте! Плыдем с Валеткой на “Минине” О-ва “Русь” из Плёса, куда приплыли на “Дворянине”... Завтра в 8–9 утра будем в Нижнем» [10].

Жизнь Павла Ивановича похожа на карьеру многих капитанов-волгарей, связавших свою профессиональную судьбу с Волгой. Многие из них перенимали профессию от дедов и отцов, находясь с ними на пароходах с раннего детства.

Из рассказа о себе Павла Ивановича Неверова: «Видели, каким ухарем я в молодости был, когда рулевое колесо на пароходе вертел? Дикарь был, из лесной берлоги вылез. Отец на Ветлуге лесом промышлял, а раньше тоже в лоцманах ходил. Вот по отцовской дорожке и пошел. Сперва на плотках плавал, лес отцовский на Волгу сгонял, лес да вода, да небеса вверх! – вот и все учителя. Народную школу, впрочем, кончил и даже большие способности

проявил: две зимы еще в городской школе пробыл, но лес опять к себе потребовал, образование оборвалось, и снова – лес, вода да небеса, Божье при-
волье и матушка-Волга моими учителями сделались. Отец буксирный паро-
ход арендовал, и с 16 лет я окончательно водяным жителем сделался. С весны
до глубокой осени на пароходе живешь, все куда-то едешь, все вода под коле-
сами шумит, машина и днем и ночью неустанно работает, а мимо города,
села, деревушки плывут. И так к этому привыкаешь, что, когда с воды на сушу
вылезает, так скучно, словно чужой на твердой земле. Хозяйский сын на
пароходе, – конечно, первое лицо. Все, что угодно, изображаю: и лоцман я, и
капитан, и конторщик, и машинист. На все руки. Пять лет на своем “Трудо-
любивом” проплавал, хорошо пароходное дело изучил, матушку-Волгу от
Нижнего до Астрахани так знал, что разбудят ночью <...>, оглянусь и сейчас
же узнаю, где плывем. На память выучил. Потом отец торговать стал, осла-
бел, разорился и помер... утонул <...> – и я старшим в семье остался... И при-
шлось мне с его парохода на чужой перейти. Сперва лоцманом на буксире
плавал, потом – капитаном сделали. С завистью смотрел я на легкие парохо-
ды, и казалось мне тогда, что самый счастливый человек на земле и на воде –
это капитан легкого, быстроходного парохода. <...> И Господь мою просьбу
уважил. Словно чудо вышло. Однажды подплывая к Астрахани, вот этак же
молился, а не прошло и трех дней, как обратно из Астрахани помощником
капитана на легком бежал... Да ведь не вторым, а старшим помощником!..
Старший помощник на вахте дежурит, всем пароходом наравне с капитаном
правит... А мне всего-то двадцать два года! И кудрявый, и сильный, как ломо-
вая лошадь, и жизнь во мне кипит, и радость огнем пылает. Все за что-то лю-
бят: и капитан, и агенты, и матросы, и пассажиры. <...> Три года только по-
мощником проплавал и в капитаны превратился...» [13, с. 286–287].

Часто пароходы в произведениях Чирикова становятся неким духовным
центром. Неслучайно у Чирикова звучит фраза: «Священник – батюшка,
а Волга – матушка». Вера православная и река всегда рядом. Словно сама цер-
ковь переезжает на пароход, причем в прямом и переносном смысле. Чириков
описывает небольшие часовни на борту парохода, а где их нет, то местом для
молитвы и бесед на религиозные темы становится пароходная корма.

В рассказе «Между небом и землей» описан уникальный пароход «Вала-
ам», команду которого составляли исключительно монахи Валаамского мо-
настыря: «На первых порах это было так странно <...>: пароход, на кото-
ром и капитан, и лоцмана, и матросы, и все прислуживающие публике – мо-
нахи, послушники и служки. Даже повар – в монашеском подряснике! Осо-
бенно неуместным казалось это, когда пароход стоял у Калашниковской

пристани, в самом центре столичной суеты, около кипучей торговой площади. Шум, крики, брань, грохот, звонки, толкотня, ржанье лошадей, – все это сматывалось в клубок из движений и звуков, ярко окрашенных мелкими человеческими страстишками – и монастырский пароход, такой тихий и кроткий, с черными силуэтами монахов, с огромной иконою Богоматери, перед которой теплилась лампада, с нерукотворным образом Спасителя на полотне кормового флага – казался “гостем нездешней стороны”» [14, с. 5]. Чириков действительно посещал остров Валаам, а пароход «Валаам» действительно курсировал между Петербургом и Валаамским монастырем.

К сожалению, «Walaam» не долго радовал монастырь. 1 мая 1898 года на полной скорости он налетел на торчащие из воды скалы и утонул. Столкновение было настолько сильным, что оторвался корабельный паровой котел. Судя по дате аварии, Евгений Николаевич Чириков не мог переезжать из Петербурга на остров Валаам на этом пароходе, но название и история этого парохода его явно вдохновили.

Это не единственная трагическая история, связанная с пароходами, описанными в письмах и произведениях писателя. Чирикову самому приходилось не раз заниматься инцидентами с пароходами, когда он в 1901–1902 годах в Ярославле и Нижнем Новгороде работал инспектором пароходного общества «Надежда». Сохранились письма писателя, написанные на бланке этого пароходного товарищества.

Находясь вдали от Волги, Чириков скучал по любимой реке, стремился к ней. В 1915 году он пишет из Петербурга дочери Валентине на фронт: «Волга меня голубит, ласкает, вообще она меня обновляет. Вот не был прошлое лето на Волге и теперь устал раньше обыкновенного и чувствую себя вяло, плохо и недеятельно» [7]. И никакие технические достижения заграницы не могли заменить ему счастья быть на Волге.

В 1909 году Чириков со своим другом, писателем Леонидом Андреевым, отправляется на пароходе в Северную Европу. В Гамбурге они осматривают гавань и посещают огромный океанский лайнер, который удивил, но не восхитил Чирикова. Вернувшись в свою каюту, он пишет письмо супруге: «Сегодня мы объезжали на маленьком пароходе гавань с проводником. Среди громадин бегают маленькие пароходы и паровые лодки; дым из трубы тянется разноцветными лентами: то черный, то синеватый, то подобный пару и надо всем этим гул пара, стук, лязг железа, гомон людских криков! Ад, но – порядок удивительный: все делается, как в одной сложной машине.

Посетили самый большой американский пароход “Victoria”. Прямо подавляет своей колоссальной вместимостью.

И как перенесусь в Россию, в наши города, – Боже, что это за мизерность!.. Но зато – душе у нас на Волге куда теплее... Представляю себе гладь Волги, пароходы, уху из стерляди, “батюшку” на палубе, рабочих на корме, баб, ищущих вшей, – и так делается тепло на душе, все родное: даже “батюшка” и “вши”» [8].

В изгнании мучительная тоска по России и Волге выразилась в строительстве моделей пароходов. Дочь Марины Цветаевой Ариадна Эфрон, жившая с родителями по соседству с Чириковыми под Прагой, вспоминает: «Тоска жила в комнате Евгения Николаевича, воплощенная и воплощаемая им – нет, не в рукописях: в деревянных модельках волжских пароходов, которые он сооружал на верстаке у окошка, глядевшего в самую гущу сада. Комната была населена пароходами – маленькими и чуть побольше, баржами – коломенками, тихвинками, шитиками, гусянками; челнами и косными <...>. Тесно было волжанину во Вшенорах, мелководно на Бероунке!» [18, с. 212].

Переехав в 1925 году из Вшенор в Прагу, Евгений Николаевич продолжил мастерить модели волжских пароходов. Давал им имена тех, на которых сам плывал когда-то. На палубах стояли герои его произведений: юные девушки и дамы с детьми, студенты и офицеры, священники, капитаны и матросы.

Незадолго до смерти Евгений Николаевич смастерил из стекла, губки, мха и дерева большую панораму «Городок на Волге», которая стояла у него в квартире на книжной этажерке. Зеленые волжские берега, белые церкви, коричневые деревянные избы с баньками, синяя гладь Волги и белые пароходы, стоящие у причала или уже отвалившие от берега и взявшие курс на до рогие сердцу писателя волжские города.

Он мечтал вернуться на эти берега, но не успел.

Когда в 1932 году Евгения Николаевича Чирикова не стало, панорама волжского городка стояла у изголовья гроба покойного. А вокруг на полках прощались с писателем его пароходы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Догнал Йозеф*. Предисловие. // Revitalizace hodnot: umění a literature / V. Editor Josef Dohnal. Sborník z 13 mezinárodní conference «Revitalizace hodnot: umění a literatura V» konané 4. června 2021 v Brně, Česká republika. S. 17–19.
2. *Багратион-Мухранили И.А.* Роман-эпопея «Отчий дом» Е. Чирикова // Revitalizace hodnot: umění a literature / V. Editor Josef Dohnal. Sborník z 13 mezinárodní conference «Revitalizace hodnot: umění a literatura V» konané 4. června 2021 v Brně, Česká republika. S. 25–35.
3. *Виноградов В.И.* Иллюстрированный путеводитель по Нижнему Новгороду и ярмарке / 2-е изд. Н.Новгород: тип. т-ва И.Д. Сытина, 1896. 235 с.

4. *Захарова В.Т.* Художественное восприятие национальных духовно-нравственных ценностей М. Горьким и Е.Н. Чириковым через постижение жизни русского Севера // REVITALIZACE HODNOT: UMĚNÍ A LITERATURA V. Editor Josef Dohnal. Sborník z 13 mezinárodní conference «Revitalizace hodnot: umění a literatura V» konané 4. června 2021 v Brně, Česká republika. S. 69–79.
5. *Михайлова М.В. Назарова А.В.* Семья и любовь как основа мироощущения в жизни и творчестве Е.Н. Чирикова // REVITALIZACE HODNOT: UMĚNÍ A LITERATURA V. Editor Josef Dohnal. Sborník z 13 mezinárodní conference «Revitalizace hodnot: umění a literatura V» konané 4. června 2021 v Brně, Česká republika. S. 49–60.
6. Письмо В.Г. Чириковой к мужу Е.Н. Чирикову с парохода «Пермь» в Алатырь, 15 сентября 1893 г. Семейный архив Е.Е. Чирикова, г. Минск. ИСТ – 156, Ф – 217.
7. Письмо Е.Н. Чирикова к дочери Валентине из Петербурга в Варшаву, 15 февраля 1915 года. Семейный архив В.Г. Чириковой, г. Нижний Новгород. П-ЕНЧ № 49.
8. Письмо Е.Н. Чирикова к жене В.Г. Чириковой из Гамбурга в Петербург, 7 августа 1909 года. Семейный архив В.Г. Чириковой, г. Нижний Новгород. П-ЕНЧ № 29.
9. Письмо Е.Н. Чирикова к жене В.Г. Чириковой из Казани в Петербург, 26 апреля 1907 года. Семейный архив В.Г. Чириковой, г. Нижний Новгород. П-ЕНЧ № 18.
10. Письмо Е.Н. Чирикова родным в Петербург с парохода «Минин» по пути из Плеса в Нижний Новгород, 11 августа 1916 года. Семейный архив В.Г. Чириковой, г. Нижний Новгород. П-ЕНЧ № 56.
11. ЦАНО. Ф. 2592. Оп. 1. Д. 164. Л. 2 об. – 3.
12. *Чириков Е.Н.* Вниз по Волге-реке. Легенды и были / вступ. статья В.А. Шамшурина, В.Г. Чириковой. Н.Новгород: Вектор ТиС, 2004. 148 с.
13. *Чириков Е.Н.* Зверь из бездны: Роман, повести, рассказы, легенды, сказка / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. М.В. Михайловой. СПб.: Фолио-плюс, 2000. 846 с.
14. *Чириков Е.Н.* Между небом и землей. Paris: Возрождение, [19--]. 176 с.
15. *Чириков Е.Н.* На путях жизни и творчества: отрывки воспоминаний // Лица: Биогр. альм. М., СПб. 1993. № 3. С. 281–416.
16. *Чириков Е.Н.* Отчий дом. Семейная хроника / Вст. ст., подгот. текста, коммент. М.В. Михайловой, А.В. Назаровой. М.: Эллис Лак, 2010. 832 с.
17. *Чириков Е.Н.* Собр. соч.: в 15 т. Т. 12. Цветы воспоминаний / Изд. 1-е. М.: Моск. кн-во. 1912. 273 с.

18. *Эфрон А.С.* О Марине Цветаевой: воспоминания дочери / сост. и авт. вступ. ст. М.И. Белкина; коммент. Л.М. Турчинского. М.: Советский писатель, 1989. 477 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Чириков Михаил Александрович – руководитель Западного центра обучения и развития ПАО РОСБАНК,
chirikov.mikhail@yandex.ru

INFORMATION ABOUT AUTHOR

Mikhail A. Chirikov – the Head of the Western Education and Development Center PJSC ROSBANK,
chirikov.mikhail@yandex.ru

ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ В КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Аннотация. В статье рассматривается проблема героя в русской литературе конца XX – начала XXI веков. Примерами для изучения послужили произведения отечественных авторов, иллюстрирующие современного человека и окружающую его действительность. В процессе анализа обнаруживается невозможность точного определения термина «герой» относительно художественных произведений исследуемого периода по причине развивающегося литературного процесса.

Ключевые слова: современная литература, герой, литературный герой, З. Прилепин. А. Иванов.

Aleksandr S. Shapkin

MRSU,

Moscow region, Russia

THE PROBLEM OF THE MODERN HERO IN CRITIQUE AND LITERARY STUDIES

Abstract. The article deals with the problem of the hero in Russian literature of the late 20th and early 21st centuries. The examples for the study were the works of domestic authors, illustrating modern man and the reality surrounding him. The analysis revealed the impossibility of an accurate definition of the term “hero” in relation to the works of art of the period under study due to the developing literary process.

Keywords: modern literature, hero, literary hero, Z. Prilepin, A. Ivanov.

С течением времени литературное творчество неизбежно меняется согласно законам развития мира. Всё новое вызывает интерес, но не всегда является истиной, уходящее старое подвергается сомнению. Изображая мир XX и XXI века, писатели-современники раскрывают личность нового человека, отчасти знакомого, но в чём-то абсолютно непохожего на героя литературы Золотого или Серебряного века. Таким образом, возникает проблема

героя в современной литературе. Она является одной из важнейших для осмысления в художественных произведениях, в критике и литературоведении. Для её понимания обратимся к научным трудам.

Рассмотрим сам термин «герой», который, к сожалению, не имеет чёткого определения даже в монографии Л.Я. Гинзбург «О литературном герое» (1979). Содержание понятия рассматривается в первой «Литературная роль и социальная роль» и в третьей «Структура литературного героя» главах. «Литературным героем писатель выражает свое понимание человека, взятого с некоторой точки зрения, во взаимодействии подобранных писателем признаков. В этом смысле можно говорить о том, что литературный герой моделирует человека» [1, с. 5], – заключает автор.

В литературоведческих словарях 70-х годов XX века понятие «литературный герой» отсутствует. Энциклопедия литературных терминов и понятий под редакцией А.Н. Николюкина (2001) содержит максимально краткое и точное понимание термина: «Герой литературный – действующее лицо в литературном произведении, а также носитель точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей» [4, с. 176]. И только в словаре 2008 г. «Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тмарченко читаем характеристику, в основе которой лежит определение М.М. Бахтина: «Герой – такое действующее лицо литературного произведения, которое представляет собой “ценностный центр” и “конкретный предмет” авторского эстетического видения, будучи “носителем основного события” (Бахтин) в изображенном мире, а также – существенной для авторства точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей» [8, с. 43].

В «Теории литературы» В.Е. Хализева объяснение шире. Он рассматривает это понятие с точки зрения читательского восприятия: «Героическая индивидуальность (герой в изначальном смысле слова) вызывает восхищение и поклонение, рисуется общему сознанию как находящаяся на некоем пьедестале, в ореоле высокой исключительности. По словам С.С. Аверинцева, героев не жалеют: ими восторгаются, их воспевают. Героические поступки нередко являются самоцельным демонстрированием энергии и силы» [9, с. 67].

Учёные склонны считать, что «герой» – это центральный (один из центральных) персонаж произведения, транслирующий авторскую позицию. Значит, «герой» содержит положительные и отрицательные качества личности и может заключать в себе противоречивые черты характера человека конца XX – начала XXI веков. Таким образом, термин «отрицательный» как

и «положительный» для современного периода почти вышел из употребления. Единой характеристики для героя произведений сегодняшней литературы не сложилось, так как литературный процесс рубежа веков находится в стадии развития.

Проблема современного героя касается не только литературы, критики и литературоведения, но и медиапространства. На официальном сайте централизованной библиотечной системы Нижнего Новгорода проводилось голосование среди читателей: «Кто он, новый герой современной литературы?». Предложенные варианты: Эраст Петрович Фандорин (Борис Акунин), Гарри Поттер (Джоан Роулинг), Даша Васильева (Дарья Донцова), Топ-менеджер Макс (Сергей Минаев). Показателен сам непритязательный список из развлекательной литературы. Из этого можно сделать вывод, что ряды читателей серьёзных произведений поредели, а их взор чаще направлен на бестселлеры [4].

Критик Вячеслав Румянцев считает, что современные российские писатели «находятся лишь на подступах к созданию образа “героя нашего времени”, <...> “нащупывают” его контуры» [8]. Причину Румянцев видит в нехватке литературного мастерства

Есть и другая точка зрения. Доцент кафедры отечественной филологии и журналистики Армавирской государственной педагогической академии Николай Крижановский рассматривает возможность решения проблемы в возрождении идеологии и подлинной любви к Родине, проявляемой на деле: «Нужны еще писатели, любящие Россию и способные на настоящие поступки, готовые жить для нее. Те, кто готов жить вместе с родным народом, разделяя его радости и горести» [5]. Истоками его рассуждений стали высказывания участников опроса «Каким должен быть положительный герой современной России?» на страницах ресурса «Литературная Россия» (2015). Несмотря на разницу в возрасте, большинство респондентов (Сергей Шаргунов, Борис Евсеев, Анатолий Байбородин, Герман Садулаев, Анастасия Чернова) сошлись во мнении, что герой современной России – это защитник Новороссии, ополченец Донбасса [3].

Эти высказывания и взгляды весьма характерны для нашего времени. Герой русской литературы конца XX века перестал иметь значение положительного. Внимание писателей нередко привлекают маргиналы. Это связано, в первую очередь, с тем, что система ценностей времён Советского Союза была полностью изменена, и это привело к потере нравственных ориентиров, к утрате различия между добром и злом. А человек, оказавшийся вне своей социальной среды, опустившийся, изгой стал неотъемлемой частью

современной жизни. Интерес к такой личности в современной литературе обусловлен тем, что сломленный человек ярче отражает черты нашего безгеройного времени. Автор изображает события, пропускает происходящее через сознание «негероя» или «недогероя» и по-новому открывает эпоху для себя и своих читателей.

Изображение героя всегда зависит от тематики и проблематики произведения (Афганистан, Чечня, Великая Отечественная, события в политической жизни страны и т. д.). Художественные акценты при этом связаны непосредственно с жанром произведения и стилем автора. Но главной задачей всегда было и остаётся: показать, какой выход есть у человека в новом мире и новом времени.

Таких примеров в современной литературе немало. Используя стратегию «лихого» автобиографизма, писатели обращаются к собственному опыту. Сергей Минаев, написавший книгу «ДУХLESS: Повесть о ненастоящем человеке», рассказывает об известной ему пошлой и развращающей жизни менеджера. Денис Гуцко пишет о сложностях человека, который после распада СССР вдруг стал чужим на собственной малой родине («Русскоговорящий», 2005). Маканинский писатель Петрович, принципиальный «агэшник» (роман «Андеграунд, или Герой нашего времени», 1998), пережил эпоху перемен по-своему: он перестал писать, живёт на обочине жизни, полуполюгально работая сторожем в общежитии.

Захар Прилепин в романе «Санька» (2006) изображает молодого человека с активной гражданской позицией, но смутными представлениями о добре, зле, справедливости, мере ответственности за свои поступки. Сильного желания героя изменить жизнь недостаточно – необходимо объективное восприятие сложности и трагизма новых отношений, новой, в чём-то обманутой России и своего места в ней. Незнание и непонимание истинных целей и задач организации «Союз Созидающих», в которой состоит Александр Тишин, вводит его в заблуждение и состояние губительного протеста. И даже когда его друг его отца Безлетов знакомит его со «знающим человеком», пытаясь помочь во всём разобраться, это не порождает в главного героя сомнений в его действиях и намерениях «союзников». Руководствуясь идеями радикала Костенко, Саша готов положить свою жизнь на алтарь строительства «великолепного, красочного государства», ради нового мира – «сильного и свободного» [7, с. 146], но в итоге становится полукриминальным оппозиционером и скорее всего погибнет в неравной борьбе с хищным государством, которому он не смог противопоставить ничего, кроме психологии бунта.

По-своему пытается бороться с несправедливостью капиталистической России бывший афганец Герман Неволин из романа Алексея Иванова «Ненастье» (2015). Человек, прошедший горячие точки, – один из ярких типов в современной отечественной литературе. После службы в армии Герман вернулся в свою страну, жизнь в которой изменилась радикально. Неволин (по кличке «Немец») не мог найти себе места, не понимал, как и чем живут мирные люди в хищной постсоветской реальности. Мать жила в другом городе, отца Герман не знал. Единственные, кто разделял его взгляды, были «коминтерновцы» – бывшие солдаты, некогда служившие с ним. Их организовал Сергей Лихолетов, друг и командир Неволлина в Афганистане, объединив всех «афганской идеей». «Афганец афганца не кинет и не предаст!» – говорили они, устраивая весь уклад жизни, как на войне [2, с. 254]. Было создано «Афганское братство». В городе основали несколько подобных объединений. Именно «афганцы» пытались придерживаться идей честности, правды и помощи друг другу. Такие аспекты в жизни Германа являлись основополагающими. Однако даже работа в «Коминтерне» не даёт спокойствия и счастья, которого ищет герой, но так и не находит. Редко появляются мгновения, когда Неволин ощущает себя по-настоящему нужным. Афганское братство становится для него на какое-то время спасением. Люди с искалеченными душами и телами, объединившиеся для существования и выживания в этом, как показывает автор, суровом мире, не имеющие опоры в жизни, кроме себя и своих друзей, забирают себе то, что считают своим по праву (да, не всегда по закону): «но мы ж не терпили» [2, с. 124].

Герман не представляет жизни вне этого братства, настоящего его дома. Даже родную мать он не видел уже больше десяти лет, но дело, важное для него и возлюбленной Танюши, встаёт на первое место. Люди, находящиеся рядом, объединённые ненастьем, «сцепленные душой», становятся опорой. А ненастье – это не просто деревня (и ту сносят), а состояние души и окружающего мира.

Предательство и смерть, война и мир, доверие и любовь – всё смешивается и превращается в ненастье. Неволин грабит машину с крупной выручкой торгового центра с целью сделать счастливой Таню. Он заставляет себя действовать согласно собственному плану, но срывается, потому что видит, что последствия его поступка бьют напрямую по любимой. Совершая ошибки, герой смиряется с поражением, хотя, как говорил Лихолетов, «нам не выиграть, а солдату на войне главное – не проиграть» [2, с. 289]. В финале, лёжа на дороге, с тремя пулевыми ранениями, прижимая рукой ладонку Танюши к скуле, он хотел сказать ей: «Индия не получилась, родная моя. Но я увёл

тебя из Ненастья» [2, с. 637]. Причиной его роковых действий является Татьяна Куделина. Ошибки Германа она пытается исправить сама и расплачивается ещё большим унижением, чем прежде. Ради окончания её ненастья Герман пошёл на преступление. Смогут ли они начать другую жизнь после наказания?

Появление таких «героев» обусловлено нормами времени и изменениями в политической и духовной обстановке страны. «Всеобщее мужское малодушие современной жизни столь велико, что порождает во всех видах искусства недо- и полугероев», – полемически утверждает С.В. Крылова [с. 513]. И если учитывать, что с момента разрушительных «девяностых» прошло больше двадцати лет, то и сейчас потребность в положительном или хотя бы нравственно устойчивом современном герое ощущается весьма остро. Понадобится ещё полвека или целое столетие для полноценного анализа типа современного человека в литературе и искусстве. Дистанция во времени даст возможность осмыслить то, что кажется неопределённым и неясным сейчас.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: изд. Советский писатель. 1979. 224 с.
2. Иванов А.В. Ненастье: [роман]. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. 640 с.
3. Каким должен быть положительный герой современной России? // Литературная Россия [сайт]. №2014/37, 23.02.2015 URL: <https://litrossia.ru/item/7781-vopros-v-lob-polozitelny-geroy/> (дата обращения 3.02.2022).
4. Кто он, новый герой современной литературы? // Сайт централизованной библиотечной системы Канавинского района города Нижнего Новгорода. URL: <http://book-hall.ru/poll/3044?ysclid=l2vtl3bdcz> (дата обращения 25.01.2022).
5. Крижановский Н.И. О положительном герое современной литературы [Электронный ресурс] / православный молодежный журнал «НаследникЪ». М.: 2015. // URL: http://www.naslednick.ru/articles/culture/culture_16698.html (дата обращения 1.02.2022).
6. Крылова С.В. Эволюция положительного героя в прозе Михаила Тарковского // Subrez Cuadros, Simyn Josй, Vercher Garcha, Enrique J., Barros Garcha, Benamн, Marynenko, Pavlo, Quero Gervilla, Enrique F. (Ред.). New Trends in Slavic Studies -2 // Современные исследования в славистике: Выпуск 2. Nuevas tendencias en estudios eslavos – 2. М.: URSS. 2020. 976 с. С. 506–512.

7. Прилепин З. Санья: [роман]. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. 349 с.
8. Румянцев В.Б. В поисках «героя нашего времени» // Клаузура [сайт]. 13.03.2019. URL: <https://klauzura.ru/2019/03/v-poiskah-geroya-nashego-vremeni/?> 2019 (дата обращения 14.01.2022)
9. Тамарченко Н.Д. Герой // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб. С. 176–177.
10. Тамарченко Н.Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
11. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.
12. Щедрина Н.М. Концепция героя в современной русской литературе и её роль в формировании ценностно-смысловой компетенции личности // «Бизнес коммуникации, язык, литература и култура», Съюз на учение в България. Нов български университет, Департамент «Нова българистика». Департамент «Администрация и управление». Материали юбилейна та научна-практическа конференция с международно участие 17.09.2021.– 21.09.2021. Составители: доц. д-р Татьяна Федь, доц. д-р Ирина Георгиева, доц. д-р Иван Боевски, София, НБУ, 2021. 245 с. С.128–136.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Шапкин Александр Сергеевич – студент-магистрант Московского государственного областного университета;

E-mail: pomidor217@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Aleksandr S. Shapkin – undergraduate student of the Moscow state regional University;

E-mail: pomidor217@gmail.com

Шулова Янина Абрамовна

*Вологодское отделение
Союза журналистов России
Вологда, Россия*

ПРИЁМЫ ПОЭТИКИ ЭКСПРЕССИОНИЗМА В РАССКАЗАХ И.А. БУНИНА

Аннотация. Приемы поэтики экспрессионизма в рассказах И.А. Бунина отличаются многообразием и сближают его в художественных поисках с А. Белым, выдающимся представителем символизма и экспрессионизма в русской литературе. Ряд примеров из произведений двух выдающихся художников, их комментариев и сопоставительный анализ подтверждает эти наблюдения.

Ключевые слова: Бунин, поэтика, деформация, ужас, животные, экспрессионизм, куклы, маски.

Yanina A. Shulova

*Vologda department
of Journalist Union of Russia
Vologda, Russia*

TECHNIQUES OF POETICS OF EXPRESSIONISM IN THE STORIES OF I.A. BUNIN

Abstract: The techniques of the poetics of expressionism in the stories of I.A. Bunin are diverse and bring him closer in artistic searches to A. Bely, an outstanding representative of symbolism and expressionism in Russian literature. A number of examples from the works of two outstanding artists, their commentary and comparative analysis confirm these observations.

Keywords: Bunin, poetics, deformation, terror, animals, expressionism, dolls, masks.

И.А. Бунин в своем творчестве и в бытовом общении резко отрицательно относился к писателям модернистского толка. Он не принимал их художественных новаций, не принимал их склада личности. Но И.А. Бунин был слишком большим художником, чтобы превратиться в литературного консерватора. Его поиски новых, впечатляющих форм изображения мира и че-

ловека, новых художественных средств более действенного влияния на читателя приводили в его прозе (в частности, рассказах) появлению приемов поэтики экспрессионизма – что являлось по существу проявлением общей тенденции развития литературного процесса в России.

Обостренное чувство дисгармонии бытия побуждало писателя довольно часто изображать уродов, калек; нарушать пропорции при обрисовке тела, лиц персонажей, реалий среды. Деформация – приём поэтики экспрессионизма. Не однажды прибегал писатель к подобного рода образам: «Он был урод» [6, с. 295] («Дурочка»); «Морда сиськой, сама мясopotам какой...» [5, с. 477] («В саду»); «Горбун получил анонимное любовное письмо, приглашение на свидание» [5, с. 534] («Роман горбуна»); «Толстый Котик, одетый как девочка, важно ходил среди мальв, переваливаясь на кривых ножках» [4, с. 284] («Белая лошадь»); «Горбатая девка, смирно сидевшая весь вечер на траве неподалеку от яблони...» [5, с. 227]; «короткорукый шофер» [5, с. 214]; «убийца старой француженки, маленький, с кривыми, как у таксы, ногами» [5, с. 471]; «безголовые мужчины», играющие в бильярд [5, с. 122]; «однорукий, короткопалый китаец, сторож музея» [5, с. 271] – далеко не полный перечень экспрессионистических образов, призванных показать жестокость, агрессивность и искаченность окружающего мира. Даже пейзажи и архитектурный ансамбль подвергаются жестокой деформации («обезглавленный туманной темнотой Казанский собор» в «Петлистых ушах») или омерщвляются («голый, обезображенный зимней смертью парк» [5, с. 471] в «Страшном рассказе»).

Исследователи находят даже в ранней прозе Бунина «явные или более скрытые inferнальные портретные и поведенческие характеристики» [3, с. 88] некоторых героев. Персонажи не просто являются убогими, – они безобразны, внушают ужас и отвращение. В «Господине из Сан-Франциско» фигурируют «женщины безобразно коротконогие» [5, с. 59]. Лесник в рассказе «К роду отцов своих», пришедший проститься со своим «старым другом по молодости и охоте» – князем, – видит в горнице «безобразное лицо, синевшее в дыму ладана» [5, с. 511].

Соединение несовместимых качеств – красоты, миловидности и уродства – рождает эффектный, «пронзительный» образ, обладающий повышенной экспрессией. Страдающая от своего уродства и жаждущая любви девушка – «страшная и прекрасная горбунья» [5, с. 228] в «Полуночной зарнице». Мальчик-урод, сын «дурочки»-кухарки, выгнанный вместе с ней из-за лицемерия и жестокости его отца-семинариста, ставший маленьким страдальцем, однако, «когда улыбался, он был очень мил» [6, с. 245]. Аглая,

героиня одноимённого рассказа, юная красавица из далекой лесной деревни, принявшая постриг и через три неполных года умершая в обители, «не в меру высокая, тонкая и долгорукая» [5, с. 101]. Несчастливая работница, обесчещенная старостой, опозоренная его дикой женой, оскорблённая ругательными, злобными выкриками и обречённая на бродяжничество, – «нищая девка, сирота, безобразно-миловидная, очень тихая, почти дурочка» [5, с. 556] («Людоедка»). Указанные двойственные образы являются средством выражения авторского отношения к персонажу (сочувствия, сострадания, боли, порою смешанной с восхищением и негативной оценки происходящего).

Рисуя уродливый портрет персонажа, Бунин использует такой прием поэтики экспрессионизма, как фантастическая гипербола: «<...> князь был нескладно огромный...» [5, с. 234]. У пожилой певицы, собирающейся участвовать в благотворительном концерте, из декольтированного платья выступают «голые плечи с огромными ключицами» [5, с. 523]. Барышня Клара изумляет клиента «страшными накрашенными ресницами» [6, с. 418]. Фигуры людей, животных, реалии интерьера или городского пейзажа изображаются с помощью указанного приема. Бунин предпочитает эпитеты «исполинский», «огромный», «громадный», в них – действенный способ выражения экспрессии: «Они – на этот раз два студента – приехали в огромной старозаветной наёмной карете, запряженной двумя исполинскими клячами» [5, с. 523] («Благосклонное участие»); В машинном отделении «Атлантиды» работает «исполинский вал, словно живое чудище» [5, с. 70] («Господин из Сан-Франциско»); «Громадная угольно-черная туча, заходящая из-за сада» [5, с. 298] обступает усадьбу, где радостно, светло, праздничный обед» [5, с. 298] («Именины»).

В склепе чудом сохранившегося поместья, несмотря на политические бури, стоят «громадные мраморные гробы, громадные железные светильники» [5, с. 272] («Несрочная весна»). В парке поместья высятся «мрачные ущелья елей и сосен, таких огромных, что шапка ломится при взгляде на их верхушки» [5, с. 270] («Несрочная весна»). Населяя мир своих рассказов великанами, загромаждая его огромными реалиями, Бунин нагнетает чувство беспомощности, потерянности, одиночества. Нередко его проза «производит впечатление сна, составленного из разрозненных отрывков новелл, предчувствий и интуиций» [8, с. 121].

В изображении различных деформаций, уродств Бунин находился в одном русле с Андреем Белым («безголовое тело», горбун Мрктич Аветович в «Котике Летаеве», калеки Кавалькас и Вишняков в «Москве», «безглавая

Россия» в «Масках») и ранним Маяковским («человек без головы», «человек без уха», «человек без глаза», «человек с растянутым лицом», «ощипанная кошка» в трагедии «Владимир Маяковский»; «желудок в панаме», «безглазый, безухий, с куском пирога в руке» в «Гимне обеду».

Стремление к фантастической гиперболизации также роднит искания И.А. Бунина с новациями раннего В. Маяковского («громоздкая женщина» в трагедии «Владимир Маяковский»).

В рассказе «Петлистые уши», пронизанном экспрессионистским мироощущением, Бунин нагромождает гиперболизированные детали, из которых складывается внушающий ужас инфернальный образ Северной Пальмиры, родственник образу Города в «Петербурге» Андрея Белого (романе, в котором явно проявлялись экспрессионистические тенденции). Герой «Петлистых ушей» Адам Соколович – «необыкновенно высокий человек» [5, с. 121], он смотрит на «огромный почтовый автомобиль, выезжающий из-под вокзальной арки» [5, с. 523]. На Невском проспекте, окутанном холодным туманом, Соколович замечает «лихача, очень страшного в своей чудовищной юбке» [5, с. 126], «ледяную муть огромного потока» [5, с. 126], «громоздкое зеркальное окно запертого, печально, по-ночному, освещенного магазина» [5, с. 127], «ужасно толстую лошадь» [5, с. 128] памятника Александру III, а из окна комнаты сомнительных «номеров» видит, как «точно в аду пылал багровый огонь огромного факела». Инфернальный образ усиливает экспрессию, сгущает атмосферу ужаса, неотвратимости катастрофы – убийства, совершённого хладнокровно, обдуманно персонажем-монстром, наделенным безобразной внешностью. Мимика Соколовича выдает его жестокость, всплеск агрессивности: «Большое лицо его было свирепо в своей сосредоточенности» [5, с. 126], когда он долго провожал глазами влюбленную пару в санях и, видимо, обдумывал преступление. Он именуется Корольковой «страшным спутником» [5, с. 130], «большим, сильным, цельным в своем безобразии и беспощадной мрачности» [5, с. 130]. Ужасом веет от портрета Корольковой, вписывающегося в «петербургский» антураж рассказа. Лицо жертвы Соколовича, обрамленное большой черной шляпой, «имело в себе нечто, напоминавшее летучую мышь» [5, с. 128]. Указанный фаунистический образ аналогичен зооморфным образам в лирике А. Белого, символизирующим мрак, смерть, ужас, и в романе «Петербург» (сенатор Аблеухов-непопырь). Леденящий холод петербургских улиц и Невского проспекта, наводящий ужас на повествователя, сродни холоду «Петербурга» А. Белого (особняк сенатора).

Мотив страха, ужаса разрабатывается И.А. Буниным в ряде рассказов. Указанный мотив является характерной чертой поэтики экспрессионизма. Так, В.Н. Терехина отметила картину-аллегию Марии Якунчиковой «Страх» (1893–1895), выполненную в экспрессионистическом духе [7, с. 22]. Мотив страха у Бунина соединяется с темой беспредельного одиночества, отчаяния. Бесконечно одинок землемер в некрасивой, раздражающей его домашней обстановке: «О как страшно одиноко!» – восклицает герой «Несрочной весны» [5, с. 274]. «<...> Мне слишком жутко в этом мире...», – признаётся герой рассказа «Полуночная зарница» [5, с. 228]. Единственное существо, спасающее его от гнетущего чувства, – лошадь, которую он любит и которая также привязана к нему. «Всё это было так странно и страшно», – вспоминает герой рассказа «Пингвины» [5, с. 518]. Потерянность чувствуется в ковлявшем по просеке профессоре, у которого новые хозяева жизни отняли всё [5, с. 274]. В криках птиц ночью, в парке обезлюдевшей усадьбы, герой слышит «ужас какой-то бездны, гибели» [5, с. 270]. Да и весь рассказ – крик потрясенного, измученного человека, которому остается одно – встретиться в лучшем мире с «сонмом погибших» [5, с. 223]. «Крик» – знаменитое экспрессионистское полотно Э. Мунка.

С мотивом страха, ужаса (что реализуется даже в названиях рассказов, «Ужас», «Страшный рассказ»), как показано выше, связана тема бесконечного одиночества. Она воплощается в образе гроба. «Гроб» постоянен в творчестве А. Белого, как раннего, так и позднего («Москва», «Маски»). У афериста и преступника Мандро «гробовые глаза».

Гроб – частая реалья в рассказах И.А. Бунина. Персонаж, изнемогающий от одиночества, непонимания, безобразия и уродливости быта, некрасивости ближних (жена, дети, кроме Павлика), обуян жадной смерти: «Гроб, свечи, венчик...» [4, с. 446] (первая глава «Белой лошади», 1927). Гроб символизирует отчуждение, одиночество: «... лежит и молчит в этом новом, красивом гробу» [5, с. 231] («Преображение»). Ассоциации с похоронными реальями означают также обреченность. «... что-то мрачное, древнее и как будто гробовое есть в этом балахоне, что-то жуткое и очень неприятное вызывает он во мне в связи с ее беременностью и тревожной веселостью. Вероятно, умрет родами...» [5, с. 399] («Мордовский сарафан»); «В сенцах у тебя, кормилец, большой пестрый гроб стоит», – предсказывает блаженный Антонушка купцу [5, с. 563] близкий конец («Блаженные»).

К указанному выше мотиву примыкает у Бунина мотив мертвенности («Новый год», «Преображение», «Учитель», «Сосны», «Белая лошадь»,

«Несрочная весна», «Натали» и др.). Отмеченный экспрессионистский приём поэтики был освоен многогранно А. Белым, в том числе в «Петербург»: «... Впрочем, мертвенна жизнь» [1, с. 418], «Книгу Мертвых и записи Манефона толкуют превратно» [1, с. 418]. Мертвенность — отсутствие жизненных сил, бесперспективность, ирреальность, конец жизненного пути.

Лицо бунинского сельского учителя, жертвы местной аристократии, «было как мертвое: истомленное страданием и кроткое» [4, с. 88] («Учитель»). Над заброшенным хутором под Новый год «всюду было мёртвое молчание русской зимней ночи» [4, с. 223]. Для усталого, больного героя «Белой лошади» тягостный вечер завершается печально: «... безмолвный, мёртвый вечер кончился» [4, с. 271]. Голос прекрасной девушки, назначившей на балу свидание пожилому, потрепанному «господину», вероятно, небескорыстно, звучит для героя «мертво» («Памятный бал»). Пребыванием в «смрадной могильной яме» называет герой «Несрочной весны» свою жизнь в потрясенном политическими бурями социуме, а чудесное возрождение после посещения усадьбы, превращенной в музей, «восстанием из мертвых» [5, с. 274]. У Белого его переживают и герои «Петербурга» (Николай Аполлонович и сенатор), и «Масок» (профессор Коробкин).

Связь с поэтикой экспрессионизма проявляется в рассказах Бунина через обилие фаунистических образов. Уподобление персонажа животному, птице, насекомому, членистоногому усиливало экспрессию, интенсивность, являлось действенным средством выражения отношения автора к персонажу. Учёные считают, что Бунин видел в противоречивом национальном характере русских людей «непредсказуемую многоликость», которая тревожила его своей неуловимостью [7, с. 98]. Эта тревога порой выражена вполне экспрессионистически.

Писатель восхищается «хозяйственной бабочкой» [4, с. 158], ярко и дико наряженной беременной старостихой, «важной, как холмогорская корова» [«Антоновские яблоки», 3, с. 158], жалеет, что этот тип женщины «переводится», исчезает вместе с исчезновением крепких, богатых крестьянских хозяйств и хороших, тоже «крепких» помещичьих усадеб. Бунин любит физическую силу, великолепным сложением безымянного провансальца, восхищённого и измученного красотой соседки по купе: этот человек «мощный, как бык», «с черным в кровяных жилках румянцем» [«Камарг», 4, с. 447].

Молодой человек, нанятый со своей девушкой играть в любовь во время плавания «Атлантиды», чтобы усилить ощущение комфорта, создать хоро-

шее настроение у богатых пассажиров, – «красавец, похожий на огромную пиявку» [5, с. 71]. Экспрессионистский фаунистический образ выражает ужас и отвращение писателя к профанации и продаже за хорошие деньги самого светлого человеческого чувства, превращенного в спектакль, игру на публику.

Центральный персонаж рассказа «Ворон» – жестокий, черствый, бездушный чиновник высокого ранга и бессердечный отец (изгоняет из дома родного сына из-за женщины, вернее молодой девушки, на которой вскоре женится) внешне схож с большой хищной чёрной птицей. «Отец мой похож был на ворона» [6, с. 440]. Сходство с ним подчеркивается во внешности персонажа, деталях портрета, манере держаться: «Невысокий, плотный, немного сутулый, грубо-черноволосый, темный длинным бритым лицом, большеносый, был он и впрямь совершенный ворон – особенно когда бывал в черном фраке на благотворительных вечерах нашей губернаторши, сутуло и крепко стоял возле какого-нибудь киоска в виде русской избушки, поводил своей большой вороньей головой, косясь блестящими вороньими глазами на танцующих, на подходящих к киоску» ... [6, с. 440].

Вариант фаунистического образа – полное превращение персонажа в животное. Исполнитель сказания о Темир-Аксак-хане – «столетняя обезьяна в овчинной куртке и лохматом овчинном курпее, рыжем от дождей, от солнца, от времени» [«Темир-Аксак-хан», 4, с. 192].

Фаунистический образ усиливает изобразительность, зрительную конкретность. Худые велосипедисты «проносились с форсированной быстротой, согнувшись и работая ногами, как водяные пауки» [«На даче», 3, с. 108]. Люди, разъезжающие на старинных велосипедах с огромными колесами, энергично работающие ногами, похожи на «водяных пауков», быстро перебегающих по водной глади пруда или озера, – конкретный зрительный образ.

Экспрессионисты трепетно относились к природе, в том числе к животным, красивым, но таким беззащитным. Живопись, лирическая поэзия, проза экспрессионизма с любовью, состраданием, болью избирали предметом изображения представителей фауны. Излюбленный фаунистический мотив экспрессионистов – лошадь, помещенная в центр композиции: «Купание красного коня» К. Петрова-Водкина, «Ломовые» П. Филонова, «Купание коней» Н. Гончаровой, «Сорокоуст» С.А. Есенина, «Хорошее отношение к лошадям» В.В. Маяковского, «Москва под ударом» и «Маски» А. Белого.

Бунин нередко делает персонажами рассказов лошадей, красивых, горячих, умных животных («Белая лошадь», «Сосед», «Полуночная зарница»)

или больных, разбитых, измученных тяжелой работой кляч, в том числе старую лошадь, встреченную землемером возле будки стрелочника, изображенную на грани реальности и бреда («Белая лошадь»). Белый цвет в образной системе И.А. Бунина часто символизирует смерть («Петлистые уши»): «Туман рассеялся, ночью шел снежок, – громада траурно белела на черноте ночи» [5, с. 130]. В рассказе «Белая лошадь» фаунистический образ – красивая, молодая, сильная лошадь, никогда не знавшая упряжи, – символ смерти в горячем видении больного землемера, возвращавшегося поздно ночью из рабочей поездки. Отметим, что сны, галлюцинации, кошмары, рождающиеся в смещенном сознании героя, – характерная черта поэтики искусства экспрессионизма.

Прекрасное грациозное животное (в лунном свете лошадь кажется землемеру «литой из серебра» [4, с. 280]) не скачет, а летит, «как перышко», у нее «прекрасные, блестящие человечьи глаза» [4, с. 280], которые явственно видит терзаемый страхом персонаж. «Прекрасное и страшное привидение белой лошади», преследующей упряжку землемера, символизирует хроническую болезнь и предвестие гибели. Не случайно в полубредовом состоянии он замечает другое видение – старую беззубую нищенку, усевшуюся сзади, на дрогах тележки. «Хороша! – сказал он. – Красива! Ты смерть, что ли?» [4, с. 281]. В ранней редакции рассказа 1927 г. [4, с. 504], в исключенных главах (восьмой и девятой) появляется еще одно видение (фаунистический образ) – крыса на задних лапках [4, с. 451]. Она символизирует скорую смерть землемера, которой завершается рассказ в ранней редакции.

В портрете персонажа отдельная деталь указывает на его сходство с представителем животного мира. У старой помещицы Марьи Львовны Кубековой «совиные глаза» [4, с. 356] («Мелкопоместные»). В рассказе «Речной трактир» писатель упоминает «хозяина из мужиков с толстыми волосами, с медвежьими глазками» [6, с. 402].

«Лошадиные ключицы в каком-то желтом крупном ожерелье» [6, с. 363] – один из недостатков внешности цыганок из хора, по мнению любителя кутежей в отдельном кабинете ресторана («Генрих»). Довольно непривлекательную внешность «наследного принца одного азиатского государства» [5, с. 56] дополняют «волосы редких усов, точно конские» [5, с. 57].

Бунин создает гибрид, соединяющий в своем портрете сходство с несколькими представителями фауны. Толстяк Уля («Мелкопоместные») соединяет в себе осетра и тюленя: «Его короткие толстые ноги, похожие на ласты тюленя», а «глаза крупного осетра» [4, с. 357]. Создавая гибридный экспрессионистический образ, Бунин предвосхищал Белого. «Маски» изо-

бидуют подобными гибридными образами, размывающими грань между человеческим и животным. Серафима отождествляется с ланью, белочкой, котенком, кроликом. Леночка соединяет в себе львицу, змею, бабочку, тигрицу. Отметим, что осетровый глаз имеют персонажи «Масок» Коробкин и Иван Хампауэр. Таково художественное провидчество Бунина, не признающего Белого, а в своей творческой практике иногда опережающего его в указанных моментах.

Отмеченные фаунистические экспрессионистские образы в рассказах И.А. Бунина являлись средством выражения экспрессии, авторской оценки (часто негативной), сатирическим приемом.

Фаунистический образ во многих случаях несёт позитивный эстетический заряд большой силы воздействия. У восточной красавицы огромные черные ресницы, «подобие тех райских бабочек, что так волшебнo мерцают на райских индийских цветах» ... [6, с. 448] («Сто рупий»). Писатель использует фаунистические образы, чтобы сильнее и полнее воздействовать на физические ощущения читателя, не только на зрительные, как было показано выше, но и на обонятельные. Студент, помогающий актрисе надеть ботинки, чувствует, «как пахнет мышами у нее из-под её подмышек» [5, с. 523] («Благосклонное участие»). Столь же отвратительны «духи, пахнущие тяжело, собакой» [5, с. 575] у вульгарной, с претензией на щегольство, случайной соседки повествователя на вокзале.

Фаунистический образ характеризует особенности живой речи уставшего персонажа: «...газетчик резко выкрикивал возле него низким утиным кряканьем названия вечерних выпусков» [6, с. 347] («В Париже»).

Отмеченный выше приём экспрессионистской поэтики был характерен для прозы Андрея Белого («Крещеный китаец», «Петербург», «Москва», «Маски»). Сыщик Морковин, просматривающий записную книжку Николая Аполлоновича, – отвратительный паук, пробегающий по страницам изъятых вещественного доказательства. Истязатель Коробкина Мандро в финале «Москвы под ударом» превращается в гориллу. Стаей ужасных горилл представляется Серафиме общество, собравшееся за чайным столом, скрывающее свое зверство под «примазиями» цивилизации.

Прессинг негативной среды настолько велик, что превращает персонажей Бунина в кукол, деревянные статуи, «идолов». Притворство, двуличие, неискренность передают эти образы. Измученный долгой дорогой и началом рецидива хронической болезни – астмы землемер раздраженно думает о неловкости здоровой, сильной Василисы: «... не то кукла, не то истукан какой-то!» [4, с. 449] («Белая лошадь», первая глава, исключенная в 1927

году). Кукла становится символом смерти для персонажа рассказа «У истока дней»: маленький мальчик, замирает от ужаса, когда видит мертвую сестру Надю. «... на ломберном столе, покрытом простынею, лежала кукла в розовом платье» [4, с. 269].

Характерной деталью петербургского пейзажа Бунин делает витрину магазина модной дорогой одежды, образцы которой демонстрировали восковые манекены – «красавцы блондины с большими редкими ресницами, в дорогих пальто и шубах, с деревянными ножками...» [5, с. 127]. Студент, «весь как будто деревянный, прямоугольный, высокий» [5, с. 535] («Молодость») похож на статую, вырезанную из дерева. Молодой человек ведет двойную жизнь. Добротная одежда, щегольская обувь (в них он появляется в обществе), любезность, постоянная готовность (это поддерживается позой – телом, всегда наклоненным вперед) к услуге, становятся личиной, за которой скрывается бедность, неустроенный быт, неблагополучная семья и истинный характер героя (сдержанность, сухость).

Нянька взбалмошной Лили, дочери старого, угрюмого и жестокого чиновника – «ворона», схожа со «средневековой деревянной статуей какой-нибудь святой» [6, с. 441].

Кукла – черта поэтики, характерная для поэзии и прозы А. Белого: «восковой красавец» в витрине парикмахерской, «японская кукла» Лихутина, огненно-красный петрушка Николай Аполлонович («Петербург»), статуеобразный, из базальта, Ровоам Абрагам («Маски»). Кукол изображали на своих полотнах художники-мир-искусники К. Сомов и М. Добужинский. И.А. Бунин также прибегал в своих рассказах к такому приему поэтики экспрессионизма, как маска. «Я только слишком хорошо умею носить маску!» – признается героиня рассказа «Маска» [5, с. 575], здесь маска – вульгарно накрашенное и густо напудренное, «точно известью», лицо, развязность в манерах. Все это скрывает горе, пережитое женщиной: у нее погиб на фронте Первой мировой войны муж, «артиллерийский офицер» [5, с. 575]. Маска (скульптурная) скрывает пустоту (смерть или безумие). «Молодое, пошло античное лицо его с закрытыми глазами уже похоже на маску» [6, с. 552] («Un petit accident»). «Бледное и худое лицо его было похоже на алебастровую маску» [5, с. 201] («Безумный художник»).

Поэтика экспрессионизма позволила Бунину создать эффективные метафорические образы, порой вырастающие в символы: «а из сумрака большой, пустой комнаты, как два огромных глаза, глянули на нас два высоких окна в сад» [4, с. 225]. Окна-глаза – экспрессионистический образ, предвосхищающий экспрессионистические метафоры «Масок» Андрея Белого.

Изябленный экспрессионистический образ Бунина – «месяц с человеческим лицом» («глядя на бледное человеческое лицо месяца» [4, с. 226]), предвещающий печальные («Новый год») или трагические события («Натали»); «Когда выходил из-за них своей белой половиной, похожей на человеческое лицо в профиль, яркое и мертвенно-бледное» [6, с. 386].

В рассказах И.А. Бунин стремится к кричащей, очень интенсивной экспрессионистической колористике. Он нередко использует гипер-яркие тона, необычную окраску, добиваясь сильного эмоционального эффекта: «всё озарялось, заливаясь фосфорическим светом», – таково впечатление Мещерского от грозы [6, с. 376] («Натали»); «и меня все чаще и ярче озаряло быстрым и в ту же секунду исчезающим зелено-голубым пламенем», – продолжает он ниже [6, с. 376].

Зеленая молния освещает своим мертвенным светом московский дворик, шествие отряда Армии Спасения в «Москве под ударом» А. Белого.

Страшна палитра портрета старосты Лавра (она указывает на inferнальность), дикого мужика, жестокого убийцы своей жены Анфисы («Дубки»): «рослый мужик с кирпичным лицом с темно-красной бородой, из которого легко мог бы выйти атаман шайки муромских разбойников» [6, с. 411]. Пугает физиономия персонажа в рассказе «Казимир Станиславович», обнищавшего человека, переживающую загадочную для читателя трагедию. У него «ужасное лицо с облинявшими фиолетовыми баками» [5, с. 88–89]. «Фиолетовые бараны», «фиолетовая земля» – необычно окрашенные колористические образы, обладающие большой силой эмоционального воздействия. Племянница шейха Аида – «черна и прекрасна», подобно Суламифи из «Песни Песней». «Лицо почти черное, губы лиловые, крупные – в ту минуту они больше всего меня поразили» [6, с.475] («Весной в Иудее»).

Некоторые колористические эксперименты И.А. Бунина аналогичны тем, которые мы находим в «Петербурге» А. Белого. В цветовой гамме «Петербурга» преобладает фосфорический зеленоватый цвет (луна над северной Пальмирой).

Первая мировая война, принесящая Российской империи бесчисленные жертвы и муки, унесшая миллионы жизней, отозвалась в прозе Бунина усилением экспрессионистских тенденций. В 1915–1916 гг. были написаны «Человек из Сан-Франциско», «Петлистые уши», «Старуха», «Безумный художник», в которых эти тенденции проявились с наибольшей художественной силой и выразительностью: inferнальные образы (преисподняя, дьявол, «адские топки»), мотивы одиночества, отчуждения, разобщенно-

сти, безумия, всплесков чудовищной жестокости как проявление растлевающего воздействия мировой бойни на нравы. Бунин сочувствует «оборванному караульщику, все сыновья которого, четыре молодых мужика, уже давно были убиты из пулемета немцами» [«Старуха», 4, с. 146], и негодует на циничное разнузданное веселье и забавы богемы и сливок общества, подобно В.В. Маяковскому («Вам!»). В «Старухе» монтажно выстроенные карикатурные эпизоды и эпизоды страдания, – эффектный кинематографический прием в экспрессионистском духе.

В «Безумном художнике» герой, испытавший мытарства военного времени, потерявший жену и ребенка, лишившийся рассудка, в приступе безумия рисует апокалиптические видения казни, распятие, «смерть в доспехах и зубчатой короне», вонзившая «железный трезубец» под сердце Христа, беспорядочную грызню злобных уродов [5, с. 205].

Распятие – устойчивый символ в прозе Белого («Петербург», «Котик Летаев», «Крещеный китаец», «Москва», «Маски»). В пламени камина Аполлону Аполлоновичу чудится его сын, «точно распятый». Распятие – экспрессионистический образ раннего Маяковского («Облако в штанах»).

Таким образом, Бунин стремился быть хранителем реализма XIX века, но инстинкт художника, новаторское чутье вело его на поиски новых форм, которых требовал XX век.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельй А. Петербург. / Изд. подготовлено Л.К. Долгополовым, прим. С.С. Гречишкин, Л.К. Долгополов, А.В. Лавров. М.: Наука, 1981. 696 с.
2. Бельй А. Москва. / Сост., вступ. ст., прим. С. И. Тиминой. М.: Советский писатель, 1989. 787 с.
3. Бердникова О.А., Голицына Т.Н. При «дороге» жизни: о модификациях одного сюжета в произведениях И.А. Бунина // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2020. №4. С. 85–92.
4. Бунин И.А. Собрание сочинений: В 6 т. / Статья-послесловие О. Михайлова, коммент. В. Титовой. Т. 2. М.: Художественная литература, 1987. 511 с.
5. Бунин И.А. Собрание сочинений: В 6 т. / Статья-послесловие и коммент. А. Саакянц. Т. 4. М.: Художественная литература, 1987. 511 с.
6. Бунин И.А. Собрание сочинений: В 6 т. / Подг. текста и коммент. А. Бабореко, статья-послесловие А. Саакянц. Т. 5. М.: Художественная литература, 1988. 639 с.

7. Гудзова Я.О. «Русский художник пишет о русском естестве»: И.А. Бунин и И.С. Шмелёв о загадке русской души // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2020. № 4. С. 93–100.
8. Капинос Е.В. Тематическая композиция эмигрантского автобиографического романа: «Жизнь Арсеньева» И. Бунина // Сибирский филологический журнал. 2021. № 2. С. 106–122.
9. Терехина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. Генезис. Историко-литературный контекст. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 320 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Шулова Янина Абрамовна – доктор филологических наук, член союза журналистов России, специалист по прозе Андрея Белого.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ya. A. Shulova – Doctor of filological Sciences, member of Union of journalist of Russia, Andrey Bely prose specialist.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

При обращении к наследию Серебряного века и Русского зарубежья демонстрируется неослабевающий интерес к разным граням литературного процесса, усвоенным последующей литературой. В данном издании немало внимания уделено символике текстов, духовным исканиям и мировоззрению писателей XX–XXI вв., характеристике отдельных мотивов, идей и образов, традиционным методам и открытиям в области поэтики, культурному и историческому контексту. Специфическая особенность материалов «Смирновских чтений» состоит в последовательном интересе к нравственно-эстетической сфере.

Ведущие ученые кафедры русской литературы XX века МОПИ–МПУ–МГОУ разрабатывали литературоведческие вопросы русской литературы XX века в послевоенные годы, когда кафедра была только основана (в 1947 году), в пору Оттепели, в наиболее плодотворные для литературной науки 1970–1980-е, во время бума вокруг возвращенной литературы в 1990-е, и уже почти два десятилетия – в XXI веке. Профессора, доценты, преподаватели, ассистенты, аспиранты, студенты магистратуры и бакалавриата занимались произведениями русской классики XX века и народов СССР, эмигрантами и диссидентами, соцреалистами, модернистами и постмодернистами... Но внимание к этическим и эстетическим вопросам, к личности писателя всегда оставалось приоритетным. Оно определяло исследовательские взгляды на поэтику, стиль, жанровую и мотивную организацию произведений, явно выраженные и скрытые смыслы.

«Смирновские чтения» – дань памяти и благодарный поклон всем ведущим ученым кафедры, которые на протяжении 75 лет поддерживали высокий профессионализм и традиции отечественного литературоведения. Приведем список покойных докторов наук, определявших историю кафедры, ее научный облик:

Фёдор Харитонович Власов (1905–1975)
Михаил Петрович Залесский (1906–1980)
Анатолий Андреевич Волков (1909–1980)
Владимир Родионович Щербина (1908–1989)
Михаил Васильевич Минокин (1918–1999)
Анна Александровна Журавлёва (1920–2001)
Людмила Алексеевна Смирнова (1927–2008)
Вера Алексеевна Скрипкина (1955–2013)
Леонид Павлович Кременцов (1929–2016)

Научное электронное издание

**СЛОВЕСНОЕ ИСКУССТВО
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА И РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ:
ПРОБЛЕМЫ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ
(«V СМИРНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»)**

Материалы

*V Международной научной конференции
(г. Москва, МГОУ, 10 февраля 2022 г.)*

Составители: **Алексеева** Любовь Федоровна,
Климчукова Вера Николаевна, **Крылова** Снежана Владимировна

Компьютерная вёрстка – *А. В. Тетерин*

Подписано к использованию: ??.07.2022 г.

Объём 6,10 Мб.

Тираж 500 экз. (1-й з-д 1–12). Заказ № 2022/06-04.

Изготовлено в МГОУ

105005, г. Москва, ул. Радио, д. 10А, стр. 2

+7 (495) 780-09-42 (доб. 6101)